

Os 500 Arhats: o retorno de Murakami Takashi e a transformação da arte japonesa

Donatella Natili Farani
Universidade de Brasília

Resumo

Murakami Takashi é um dos mais celebrados artistas internacionais contemporâneos. As suas exposições, realizadas nos principais museus do mundo e em lugares famosos como o Rockefeller Center ou o Palácio de Versailles, têm atraído milhões de visitantes, alimentado a popularidade do artista e criado uma legião de admiradores dentro e fora do Japão. As obras de Murakami, cuja realização conta com o trabalho conjunto de centenas de pessoas, impressionam pelas dimensões, a qualidade e a utilização de mídias digitais. Por meio de sua arte, Murakami consegue fundir a iconografia tradicional com a dos mangás, e as tendências da cultura *otaku* com as influências estrangeiras na sociedade japonesa do pós-guerra. Em outubro de 2015, após 14 anos de ausência da cena artística do seu país, Murakami decidiu voltar a expor em Tokyo, no Museu Mori. O resultado foi a exposição *The 500 Arhats*, uma série de novos trabalhos que têm como tema a arte, a religião, a morte e as limitações humanas. O título da exposição refere-se, em particular, a uma pintura de 120 metros de comprimento (uma das maiores já realizada na história da arte mundial), que foi originalmente produzida para o Estado do Qatar como forma pessoal de

agradecimento do artista pelo apoio financeiro que o Japão recebeu daquele país após o Tsunami de 2011. A proposta deste artigo é analisar o significado e a importância da exposição de Murakami no contexto cultural do Japão de hoje, e, ao mesmo tempo, visa refletir sobre seu papel de artista e sua complexa relação com alguns aspectos da tradição cultural japonesa.

Palavras-chave: Arte. Japão. Tradição. Modernidade. Pós-Fukushima. Murakami Takashi.

Abstract: Murakami Takashi is one of the most celebrated contemporary international artists. His exhibitions, held at the greatest museums in the world and in famous places such as the Rockefeller Center or the Palace of Versailles, have attracted millions of visitors, fueled the artist's popularity and created a legion of admirers inside and outside Japan. Murakami, whose achievement counts on the joint work of hundreds of people, impresses by the dimensions, the quality and the use of digital media. Through his art, Murakami manages to blend traditional iconography with that of manga, and the trends of otaku culture with foreign influences in postwar Japanese society. In October of 2015, after 14 years of absence of the artistic scene of his country,

Murakami decided to expose again in Tokyo, in the Museum Mori. The result was *The 500 Arhats* exhibition, a series of new works that have as their theme art, religion, death and human limitations. The title of the exhibition refers in particular to a painting 120 meters long (one of the largest ever made in the history of world art), which was originally produced for the State of Qatar as a personal way of thanking of the artist for the support Japan received

from that country after the 2011 Tsunami. The proposal of this article is to analyze the meaning and importance of the Murakami exhibition in today's cultural context of Japan, and at the same time, it aims to reflect about his role as an artist and his complex relationship with some aspects of Japanese cultural tradition.

Keywords: Art. Tradition. Modernity. Post-Fukushima. Murakami Takashi.

1. Introdução

No Japão, o terremoto e o *tsunami* de 11 de março de 2011 indicam uma linha de demarcação profunda que, como a data de 11 de setembro para os estadunidenses, divide a contemporaneidade japonesa em termos de antes e depois, referindo-se em geral a “hoje” como “Pós 11/03”. Essa “nova” fase histórica japonesa teve suas manifestações concretas no mundo da cultura e das artes muito cedo, antes de tudo como sinal de protesto contra a política nuclear, mas ao mesmo tempo com ações concretas e generosas de solidariedade.

No âmbito literário, o primeiro a reagir foi o poeta Wagō Ryūichi (1968), originário de Fukushima, que, logo depois do desastre, ainda vivendo em um abrigo, começou a utilizar o *Tweeter* para registrar suas impressões e documentar sua experiência através de mensagens diretas e tocantes, conquistando em pouco tempo mais de quinze mil seguidores¹. *Chovem radiações / É uma noite silenciosa / Muito silenciosa*, repete obsessivamente Wagō, na sua luta poética cotidiana contra a aceitação e a

¹ Cfr. NATILI, *Wagō Ryūichi*, p. 247-261.

atitude de desdém por parte do governo japonês durante os dias que se seguiram ao acidente da fusão nuclear em Fukushima.

Outro escritor que teve uma reação quase imediata foi Furukawa Hideo (1966)², um dos nomes mais importantes da geração pós-Murakami, também originário da região de Fukushima. O seu *Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de* (*Cavalos, a luz é ainda pura!*), publicado em julho de 2011, é um documento, em parte ficcional e em parte reportagem, da sua viagem aos lugares do desastre para reencontrar a si mesmo através das memórias da sua infância, e tentar oferecer uma própria resposta literária ao sentimento de desorientação geral devido ao choque daquele momento.

Além das publicações literárias, nos meses que se seguiram à tripla tragédia do terremoto, do *tsunami* e do acidente nuclear, numerosas representações culturais sobre o sentimento de precariedade ou de rebeldia vivido pela população, surgiram nas mais diversas aéreas artísticas, desde o cinema, o teatro e até o mangá³. A força da imaginação, após o trauma inicial, voltou com vigor, quase a querer exorcizar o medo e a ansiedade por meio da criatividade e da produção artística. Além disso, diante de um desastre de tamanhas dimensões sociais, muitas formas de comunicação adquiriram uma dimensão política. O exemplo mais explícito e possante é representado pelo Prêmio Nobel Ōe Kenzaburō (1930), que além de publicar vários artigos, ainda hoje participa ativamente do movimento antinuclear através de eventos e manifestações em Tóquio e Fukushima.

De forma geral, a maioria dos artistas japoneses afirmou a própria

² Furukawa Hideo ainda não foi traduzido no Brasil.

³ Para uma exaustiva análise sobre a reação do mundo da cultura ao triplo desastre que atingiu o Japão em 3/2011, cfr. GEBHARDT e MASAMI, *Literature and Art after "Fukushima"*.

incapacidade de comunicar essa experiência. Contudo, um caso particular de reação entre política e arte é o do pintor Yoshitomo Nara (1959), o qual colocou na internet o seu pôster antinuclear de forma que qualquer pessoa pudesse imprimi-lo e levá-lo consigo nas manifestações e protestos nas ruas.

Murakami Takashi, talvez o mais famoso e inovador artista japonês da atualidade, não respondeu à catástrofe de Fukushima imediatamente, mas em 2012 criou uma obra-símbolo, a maior e mais ambiciosa pintura produzida pelo artista e seus colaboradores: *Os 500 Arhats*⁴. Trata-se de um painel de dimensões extraordinárias, medindo cerca de 100 metros de comprimento e 3 de altura, que representa não apenas uma resposta espiritual e terapêutica ao drama dos testemunhas da tragédia, mas também o encontro do artista com um tipo de pintura religiosa tradicional do seu país, após longos anos de temáticas ligadas a subculturas japonesas.

Os 500 Arhats de Murakami foi inicialmente criada como gesto de gratidão ao Estado do Qatar, um dos primeiros países a oferecer assistência ao Japão depois do Tsunami de 2011. Assim, a obra foi exposta pela primeira vez em Doha, em 2012, e no Japão, em 2015, dentro de uma exposição gigantesca no Museu Mori, o que marcou a volta de Murakami à cena artística japonesa, depois de 14 anos de ausência.

A produção desse “tributo pessoal” de Murakami é um trabalho monumental cuja realização contou com a colaboração de 200 estudantes de universidades nacionais e consiste em quatro sessões de 25 metros de comprimento que ocuparam 4 salas do Museu. Cada sessão tem o nome

⁴ *Arhat* (*rangan* em japonês) é uma palavra sânscrita que significa “pessoa digna de veneração”, pois alcançou a iluminação.

de um dos quatro protetores lendários das direções do Céu, segundo a tradição chinesa: o dragão azul (leste), a tigre branca (oeste), a tartaruga preta (norte) e o pássaro vermelho (sul). A inspiração para o trabalho surgiu da lenda budista dos 500 Arhats, os discípulos de Buda, que foi difundida no Japão durante o período Heian (794-1185) em forma de esculturas ou de rótulos pintados⁵.

Diante desse cenário, este artigo se propõe a analisar as etapas fundamentais da carreira de Murakami, traçando um perfil do artista e mostrando como, nos últimos anos, e em particular após 2011, a influência da cultura pop japonesa no seu trabalho evoluiu em uma nova estética, que assimilando elementos da tradição iconográfica japonesa, enfrenta as temáticas da religião, morte e limitações humanas através de um estilo único e vibrante.

2. Do Neopop ao Superflat

Murakami Takashi nasceu em Tóquio em uma família modesta. Seu pai era taxista e sua mãe dona de casa. Na década de 1970, passou sua adolescência lendo *mangás*, e assistindo a *anime* e seriados *sci-fi* na TV. Por causa dessas influências, decidiu tornar-se um “animador” e, em 1980, entrou na prestigiosa Universidade de Artes de Tóquio, onde estudou, no Departamento de *Nihonga*⁶, a pintura japonesa tradicional; uma arte necessária, segundo ele, para ter um bom *background* como artista.

⁵ Cfr. MURAKAMI, *Ego*, p. 121.

⁶ *Nihonga* é um estilo artístico japonês surgido no final do século XIX que concilia o estilo de pintura europeia com o tradicional japonês.

Os seus primeiros trabalhos são associados ao *Neo-Pop*, um termo criado pelo crítico Sawaragi Noi⁷, em 1962, para indicar uma teoria artística que faz uma paródia do infantilismo da cultura consumista japonesa do pós-guerra caracterizada pela afluência de produtos de origem estadunidense.

Durante o primeiro ano de doutorado na mesma faculdade, Murakami renunciou à ideia de ser um animador e decidiu se tornar um artista contemporâneo. Logo depois, fundou a Factory, um laboratório onde jovens artistas de diferentes áreas técnicas e de criação se reuniam, dando vida a uma nova visão artística na qual convergiam as características distintivas do mundo dos mangás combinados com elementos iconográficos do *Nihonga*. Assim se referia Murakami:

Em sua essência, o meu padrão de “beleza” é aquele cultivado pelo Japão que tem sido a minha casa desde o meu nascimento em 1962. É uma essência que não é facilmente abalada. Os materiais que tenho à minha disposição são história de arte japonesa, mangá, anime, *takudom*, cultura J-POP, história pós-guerra e materiais importados de arte contemporânea⁸.

Desta forma, Murakami começou a transformar os objetos do imaginário juvenil em obras conceituais que tratam de temáticas sensíveis, como a americanização da cultura e a responsabilidade social.

Em 1994, graças a uma bolsa de estudo da Asian Cultural Council de Manhattan, o artista começa uma série de viagens para Nova York, em busca de uma melhor compreensão da arte contemporânea mundial e, ao

⁷ O termo apareceu pela primeira vez na revista *Bijutsu Teichō*.

⁸ Tradução desta autora. Texto original: “As its core, my standard of “beauty” is one cultivated by the Japan that has been my home since my birth in 1962. It is a core that is not easily shaken. The materials I have at my disposal are Japanese art history, manga, anime, otakudom, J-POP culture, post-war history, and imported accounts of contemporary art” (MURAKAMI, *Life as a Creator*, p. 129).

mesmo tempo, para descobrir se as suas criações podiam ser apreciadas pelo gosto ocidental⁹.

Em Nova York, Murakami entra em contato com artistas como Jeff Koons (1955) e Keith Haring (1958-1990), cujo trabalho, unido à *pop art* estadunidense, ajuda-o a entender como transformar certos elementos do mercado de consumo em imagens e, ao mesmo tempo, trazer a arte para a vida cotidiana.

Contudo, o artista que mais exerceu profunda influência em Murakami foi Andy Warhol, não apenas pela sua ligação com a *pop art*, como também por ser fundador da famosa *The Factory*, o ateliê onde reunia vários assistentes que o ajudavam a produzir os trabalhos em série por meio de serigrafias. No final dos anos 1990, Murakami, inspirando-se em Warhol, decidiu fundar seu próprio ateliê, o *Hiropon Factory*. Nele conta com a cooperação de jovens artistas e *designers* para produzir obras em grande escala e utilizando os mais diferentes meios visuais¹⁰. Afirma ele:

Inspirei-me originalmente no Estúdio Walt Disney, no Lucas Films e no Estúdio Ghibli de [Hayao] Miyazaki. Eu estava interessado neste tipo de *hands-on*, espaço de produção estilo ateliê que mesmo as grandes empresas de cinema usam. Além disso, essa pode ser uma característica japonesa, mas eu não sou uma pessoa solitária. Eu gosto da dinâmica de um grupo trabalhando juntos em direção a um único objetivo. A mistura eclética de egos individuais, cérebros e vontades que levam à

⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰ Tradução desta autora. Texto original: "I was originally inspired by the Walt Disney Studio, Lucas Films and [Hayao] Miyazaki's Ghibli Studio. I was interested in this kind of hands-on, workshop- style production space that even major film companies use. Also, it might be a Japanese characteristic, but I'm not a solitary person. I like the dynamics of a group working together towards a single goal. The eclectic mash of individual egos, brains and wills leading to harmony and discord is an exciting force to work with, and it helps me be creative" (PEREZ, *Artinfo*, 7 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.artinfo.com/news/story/17056/takashi-murakami>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

harmonia e discórdia é uma força emocionante para trabalhar, e isso me ajuda a ser criativo.

De fato, Hiropon Factory, que, em 2001, mudou seu nome para Kaikai Kiki Co., Ltd., tornou-se uma verdadeira empresa com duas sedes em Tóquio e uma em Nova York. Herdou também o modelo dos ateliês que tradicionalmente existiam no mundo das artes japonesas, e que foi também incorporado pelos estúdios de anime e mangá, como o famoso Estúdio Ghibli, de Hayao Miyazaki (1941).

O mesmo Murakami associa a estrutura do Kaikai Kiki a algumas das famosas escolas pré-modernas de pintura japonesa, como a escola *Kano* ou a escola *Tosa*¹¹, que eram estruturadas segundo um sistema chamado *Iemoto* (lit. “fundação da família”). Normalmente eram dirigidas por um único mestre, que controlava o processo criativo nos mínimos detalhes e repassava suas técnicas aos discípulos-assistentes.

A organização do Kaikai Kiki é muito original. O processo de criação é baseado em modalidades de reprodução em série através da utilização de técnicas digitais. O primeiro passo de qualquer criação são os esboços que Murakami realiza com o lápis e que, em seguida, são repassados ao computador e transformados pelos especialistas de *design* gráfico. Foi assim que surgiram personagens características do artista como “DOB” (fig.1), “Oval”, as flores, os olhos e os fungos que Murakami transforma e repropõe em série em suas obras.

¹¹ MURAKAMI, *Life as a Creator*, p.146.

Figura 6 – DOB: personagem de Murakami.



O crítico italiano Massimiliano Ghioni, no catálogo da exposição *EGO*, curada por ele, conta assim sua experiência de entrar no estúdio de Murakami:

O estúdio de Takashi Murakami e a Kaikai Kiki, sua produtora, são um cruzamento entre ditadura carismática e democracia direta. Do lado de fora, Kaikai Kiki pode parecer uma fortaleza invencível, um castelo kafkiano governado por leis incompreensíveis e códigos intraduzíveis. E ainda assim, cada vez que eu visito o estúdio, ou vejo fotos documentando a criação das peças de Murakami, vejo apenas rostos sorridentes; a atmosfera parece preenchida com o sentido de um projeto coletivo compartilhado¹².

¹² Takashi Murakami's studio and Kaikai Kiki, his production company, are a cross between charismatic dictatorship and direct democracy. From the outside, Kaikai Kiki can seem like an impregnable fortress, a Kafkaesque castle governed by inscrutable laws and untranslatable codes. And yet, every time I visit the studio, or look through photos documenting the creation of Murakami's pieces, I see only smiling faces; the atmosphere seems filled with the sense of a collective, shared project (GIONI, *Takashi Murakami – Ego Mix: some facts and fictions about the life and work of Takashi Murakami*, p. 115).

Atualmente, o Kaikai Kiki evoluiu de um ateliê, cujo objetivo no início era apenas fundir arte e cultura popular, para uma verdadeira organização empresarial na qual o processo criativo resulta de tipo colaborativo, mas, que, ao mesmo tempo, permite produzir objetos de luxo nos quais a “identidade” do “mestre-artista” se mantém intacta. Ao mesmo tempo, o estúdio apoia os talentos dos jovens colaboradores e organiza eventos para promover seus nomes no mercado de arte. Uma das plataformas mais importantes nesse sentido é o festival de arte GEISAI, que, desde 2012, acontece em Tóquio duas vezes ao ano. Trata-se de uma verdadeira feira de arte na qual os jovens artistas do KAIKAI expõem suas obras e as vendem a bom preço para adquirir espaço e visibilidade no mercado de arte¹³.

Em 2000, Murakami revolucionou o mundo da arte contemporânea organizando em Tóquio a exposição *Tokyo Superflat*, juntamente com artistas como Yoshitomo Nara, Chiho Aoshima e Aya Takano, entre outros. No catálogo da exposição, Murakami publicou o ensaio *A theory of Super Flat Japanese art*, destinado a ser o manifesto artístico de um movimento que se caracterizava por uma tendência estética que a cultura japonesa contemporânea herdou de um certo espírito artístico do período Edo (1600-1868).

De fato, a teoria estética Superflat, de Murakami, pode ser considerada o primeiro passo do artista em direção à recuperação de valores e inspirações da tradição artística japonesa, que ele habilmente fundiu com as expressões criativas da cultura popular japonesa contemporânea como mangá, anime, *design* gráfico e videogames. A

¹³ MURAKAMI, *Kaikai Kiki Company Ltd.* Disponível em: <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activitylist/artist_produce/>. Acesso em: 17 jan. 2017.

inspiração para elaboração desse novo conceito artístico deve-se, em grande parte, às teorias da história da arte de Tsuji Nobuo (1932) sobre os artistas excêntricos do período Edo, publicadas no volume *Kisō no Keifu* (*Lineage of Eccentrics*), em 1970¹⁴.

Tsuji analisa nessa obra seis artistas da época Edo (1600-1868) – Matabei, Sansetsu, Jakuchu, Shoōhauku, Rosetsu, Kuniyoshi – e salienta seu traço comum de criar imagens excêntricas e fantásticas. A mesma tendência, segundo Tsuji, encontra-se nos artistas de anime e mangá de hoje, que, em relação a Murakami, afirma: “Eu li *Linhagem de excêntricos* e... primeiro aprendi sobre *oko-e*¹⁵. Você escreveu na conclusão que ‘o mangá é o futuro da arte japonesa’ e eu pensei que valia a pena acreditar no que você disse”¹⁶.

A partir desse momento, Murakami desenvolveu a teoria do estudioso japonês e concebeu o Superflat apresentando uma nova estética que reforça a bidimensionalidade da superfície plana realizada, uma característica que ele também reconhece entre os artistas de época Edo e também na forma de desenhar mangás e anime.

A bipolaridade dessas obras se realiza por meio de uma composição de elementos que elimina qualquer perspectiva ou tridimensionalidade (Fig. 1) e enfatiza a superfície plana. Outra característica é que, além da bidimensionalidade, a técnica de Murakami enfatiza a estrutura dinâmica dos elementos que leva o observador a

¹⁴ O livro foi traduzido em inglês pelo estúdio de Murakami em 2012. Cfr. TSUJI, *Lineage of Eccentrics*.

¹⁵ *Oko-e* é um tipo de pintura cômico-satírica muito popular durante o período Heian (794-1185).

¹⁶ Tradução desta autora. Texto original: “I read *Lineage of Eccentrics* and. I first learned of *oko-e*. You wrote in the conclusion that ‘mangá is the future of Japanese art’ and I thought it was worth believing in what you said” (MURAKAMI, *The 500 Arhats*, p. 58).

acelerar e desacelerar o olhar, como acontece com as animações: “Essa extrema planicidade e distribuição de poder permitiram ao espectador reunir uma imagem em suas mentes a partir dos fragmentos que recolheram digitalizando a imagem. Esse movimento do olhar sobre uma imagem é um conceito-chave na minha teoria de ‘superflat’”¹⁷.



Ademais, o elemento importante dessa teoria é que, graças a ela, Murakami Takashi se coloca na mesma linha de descendência dos artistas japoneses pré-modernos, ao afirmar que suas obras, seja em termos estéticos (bidimensionalidade) ou no conteúdo (espírito excêntrico), remontam ao período anterior à influência da perspectiva europeia e, portanto, podem ser consideradas autenticamente japonesas:

¹⁷ Tradução desta autora. Texto original: “That extreme planarity and distribution of power allowed the viewer to assemble an image in their minds from the fragments they gathered scanning the image. This movement of the gaze over an image is a key concept in my theory of ‘superflat’”. Cfr. MURAKAMI, A theory of Super Flat Japanese art, p. 15.

“Super flat”, uma forma de arte “japonesa” de “vanguarda”, é um “-ismo” – como o Cubismo, o Surrealismo, o Minimalismo e o Simulacionalismo antes dele – só isso nós criamos. Embora o “avant-garde” japonês sempre tenha sido alternativo e *underground* e ainda não tenha aparecido no palco principal, como o DNA que formou a cultura japonesa, o “super flatness” vem produzindo continuamente a “avant-garde” até os dias atuais¹⁸.

O espírito das obras do período Edo observa-se também na mistura entre arte, cultura popular e comercial. A produção de Murakami, de fato, não se limita às obras de arte, mas se estende a uma vasta produção de produtos, como bonecos, camisetas e objetos. Segundo o artista, a beleza e a originalidade se encontram também nos produtos comerciais da sociedade contemporânea, como mangá, anime e todos os “gadgets” que produzem. Esses produtos seriam uma continuação das formas de arte autênticas japonesas que foram esquecidas após a modernização do país e a introdução do conceito de arte de tipo ocidental (*bijutsu*)¹⁹.

Consequentemente, para Murakami, o Superflat tem uma identidade fortemente japonesa diferente da arte ocidental. Isso, todavia, não significa que ele negue a influência do processo de ocidentalização na criação dessa teoria, mas convida a pensar o Superflat como sensibilidade artística que contribuiu e contribui ainda hoje para construir a cultura japonesa; uma visão do mundo, que liga o passado ao presente e ao futuro:

¹⁸ Texto original. Tradução desta autora. “‘Super flat,’ one form of ‘Japanese ‘avant-garde’ ‘art,’ is an ‘-ism’ – like Cubism, Surrealism, Minimalism, and Simulationism before it – only this is one we have created. Though the Japanese ‘avant-garde’ has always been alternative and underground and has not yet made its appearance on the main stage, as the DNA that formed Japanese culture, ‘super flatness’ has been continually producing the ‘avant-garde’ up until the present day” (MURAKAMI, A Theory of Super Flat Japanese art, p. 15).

¹⁹ WAKASA, Takashi Murakami (interview).

Nesta busca, a forma progressiva atual do real no Japão corre por toda parte. Podemos ser capazes de encontrar uma resposta para a nossa busca por um conceito sobre nossas vidas. “Superplanicidade” é um conceito original de japoneses que foram completamente ocidentalizados²⁰.

As ideias de Murakami sobre a arte e a tradição japonesa são muitas vezes contraditórias, e a crítica tem levantado dúvidas sobretudo em relação à união entre a estética Superflat e sua estratégia comercial. Ao mesmo tempo, há uma forte tendência em identificar os traços tipicamente “japoneses” do artista. Os seus trabalhos são, muitas vezes, definidos em termos de estética contemporânea com características típicas da cultura *otaku*. Ao mesmo tempo, embora admitindo que o Superflat seja um fenômeno particular da cultura contemporânea japonesa, não faltam, todavia, características globais que explicam seu sucesso internacional²¹.

O intelectual japonês Azuma Hiroki, contudo, critica a tendência de Murakami de relacionar as expressões artísticas contemporâneas às obras da época Edo. Ao contrário, segundo ele, toda a cultura *otaku* e a arte de Murakami devem ser consideradas como expressão da pós-modernidade japonesa e seu processo de consumo. A crítica de Azuma é particularmente direcionada a discursos sobre a identidade japonesa que negam o impacto da derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial e a influência da cultura estadunidense na cultura *otaku*²². Portanto, Azuma nega a ideia da continuidade de conteúdos entre a cultura tradicional e a dos *otaku*. Segundo ele, ao contrário, a cultura contemporânea nada seria

²⁰ Tradução desta autora. Texto original: “In this quest, the current progressive form of the real in Japan runs throughout. We might be able to find an answer to our search for a concept about our lives. ‘Super flatness’ is an original concept of Japanese who have been completely Westernized” (MURAKAMI, *The Super Flat Manifesto*, p. 5).

²¹ Cfr. BREHM, *The art in the floating world that almost was*.

²² Cfr., por exemplo, KARATANI, *One spirit, two Nineteenth Centuries*.

senão a representação da cultura híbrida surgida a partir da influência da americanização da cultura japonesa no pós-guerra²³.

3. *Os 500 Arhats* e o retorno para Tóquio

Em outubro de 2014, após um intervalo de 14 anos, Takashi Murakami voltou para Tóquio com uma grande mostra individual, *Os 500 Arhats*, organizada pelo Museu Mori. Segundo a curadora da exposição, Miki Akiko, esse celebrado retorno de Murakami tem vários significados, além do fato de ser uma rara oportunidade de se verem as obras do artista no Japão²⁴.

De fato, nos últimos anos, a produção artística de Murakami mudou-se gradualmente para o exterior, e hoje o mercado do artista concentra-se mais que no Japão, entre a Europa e os Estados Unidos, onde museus e colecionadores adquirem suas obras. Ao mesmo tempo, com o crescimento econômico na Ásia e no Médio Oriente, emergiram novos colecionadores em países considerados, até pouco tempo atrás, em atraso com relação ao mercado de arte global. Assim, hoje as obras de Murakami estão espalhadas pelo mundo todo, e os custos de transporte fazem com que seja muito difícil mostrá-las no seu país de origem.

A realização da exposição no Museu Mori foi possível graças ao esforço financeiro da Fundação Mori que permitiu o retorno ao Japão da obra monumental *Os 500 Arhats*, criada por Murakami em 2012 e exposta no mesmo ano no Estado do Qatar, como gesto de agradecimento pela

²³ AZUMA, *Superflat Japanese Postmodernity*, p. 36.

²⁴ Cfr. MIKI, Takashi Murakami's *The 500 Arhats: return and rebirth*. In: MURAKAMI, "Murakami Takashi-The 500 Arhat". Tokyo, Mori Museum, 2016.

ajuda econômica e a solidariedade daquele país em favor das vítimas do sismo e do *tsunami* da região do Tohoku, em 2011.

Além dos *500 Arhats*, Murakami inseriu na exposição de Tóquio outras obras recentes, chegando a um total de 50 trabalhos, entre os quais esculturas enormes, oito obras experimentais e outras que marcaram a carreira do artista. A obra-símbolo da exposição, todavia, é sem dúvida, o painel de 100 metros de comprimento dos *500 Arhats*, que foi concebida a partir do imaginário de devastação que se seguiu ao desastre natural de 2011.





A importância desse trabalho vai além de suas dimensões e suas qualidades artísticas, e reside sobretudo no fato de representar um ponto de ruptura com a produção anterior de Murakami, em particular com as obras da série *Little Boy* (New York, 2005), que enfatizavam a estética da cultura do pós-guerra no Japão. Com *Little Boy*, de fato, Murakami visava mostrar como a experiência nacional da bomba atômica tem causado o surgimento de uma subcultura juvenil obcecada por imagens de destruição e cenários apocalípticos, presentes nas iconografias de muitos *mangás* e *animes*²⁵.

²⁵ Cfr. MUNROE, Alexandra, "Introducing Little Boy", in Takashi Murakami (a cura di), In *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, London, Yale University Press, 2005, pp. 241-258

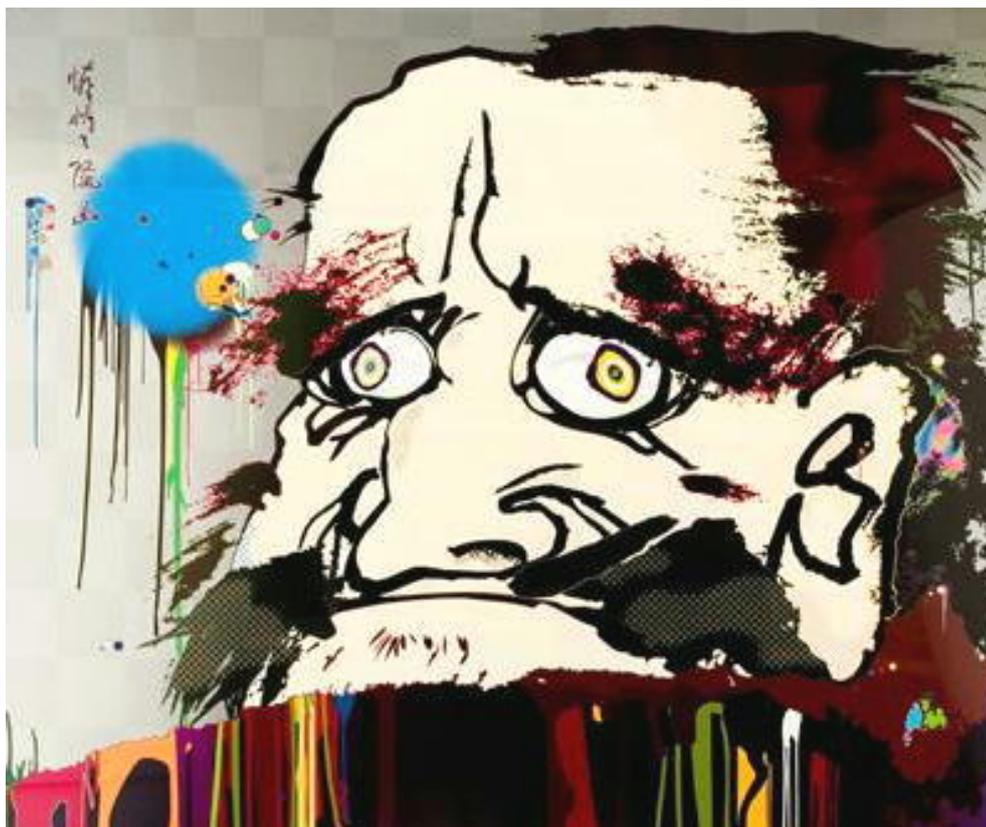


Na exposição *Os 500 Arhats*, a mesma imagem de devastação remete a eventos mais recentes da história do Japão, como o terremoto e o *tsunami* que atingiram o país em março de 2011. Murakami quis interpretar e transformar uma série de catástrofes utilizando as influências das técnicas da pintura tradicional e religiosa do Japão Medieval no lugar das numerosas referências sobre as narrativas das subculturas japonesas.

De fato, o elemento mais evidente da exposição encontra-se na tentativa de Murakami de relacionar-se com o patrimônio artístico japonês, em particular com alguns pintores do período Edo (1600-1868), e incorporá-los no próprio trabalho. Essa abordagem representa uma mudança na carreira de Murakami, cujos primeiros sinais remontam a 2007, com a série *Daruma* apresentada em Nova York²⁶.

²⁶ *Daruma* (em japonês だるま) é uma espécie de boneco que representa Bodhidharma, um monge da Índia que fundou o Zen Budismo na China.

Murakami começou a se interessar pelas figuras de Bodhidarma após ter visto a pintura *Daruma*, de Kawanabe Kyōsai (1831-1889), na casa de dois colecionadores americanos e percebido uma certa afinidade com esse pintor²⁷.



Nos *Daruma* de Murakami, porém, cada tela é inteiramente ocupada pelo rosto do monge budista, cujos traços em estilo caricatural e grotesco variam de uma obra para a outra. A série representa uma mudança na carreira de Murakami, em termos de estilo e de temáticas, e estabelece uma aproximação sempre maior com os códigos estilísticos das obras budistas. Portanto, mesmo antes de realizar *Os 500 Arhats*,

²⁷ Cfr. MIKI, Akiko. Takashi Murakami's The 500 Arhats. Em MURAKAMI, Takashi. "Murakami Takashi-The 500 Arhat". Tokyo, Mori Museum, 2016, p.37.

Murakami vinha progressivamente aumentando seu interesse pela pintura tradicional e integrando vários elementos do patrimônio artístico autóctone em sua obra. Por exemplo, essas influências, transformadas pelo talento de Murakami, deram origem aos famosos *ensō* (círculos), inspirados nos trabalhos dos pintores zen Hakuin (1686-1789) e Sengai (1750-1837), e em outras obras nas quais as técnicas remontam claramente às composições dos artistas do período Edo como Itō Jakuchū (1716-1800).

Além disso, podemos observar como a produção desses trabalhos tem levado Murakami a buscar uma interpretação própria da noção japonesa de Beleza e sua essência, criando obras em que a tradição se funde com um senso de contemporaneidade, e a sensibilidade estética oriental encontra a ocidental.



Segundo Miki Akiko, todavia, isso não significa que Murakami tenha simplesmente realizado um “retorno” às suas raízes. A tentativa de

revisitar temáticas clássicas de iluminação e transcendência por meio de uma transformação das obras do passado e das próprias práticas pictóricas e de inserir elementos tradicionais na realidade contemporânea, adicionaram um tom diferente ao seu estilo *pop* anterior. Em geral, o espírito leve e divertido do seu trabalho, as cores vibrantes e um certo sentido de deslocamento permaneceram, porém, sua obra como um todo resultou muito mais séria e profunda.

Nesse processo de reaproximação e apropriação de elementos da tradição artística autóctone, foi muito importante o encontro de Murakami com o historiador da arte japonesa Tsuji Nobuo (1932), cujo *Lineage of Eccentrics*, publicado pela primeira vez em 1970, tem inspirado o artista desde os tempos da Universidade.

A partir de outubro de 2009, Murakami convidou o Professor Tsuji a realizar uma série de colaborações para a revista *Geijutsu Shinchō*, chamadas *Nippon E`awase* (lit. “Competição Pictórica Japonesa”) que continuaram até o final de 2011. Praticamente, durante 21 diferentes números da revista, o professor Tsuji escrevia um ensaio sobre o trabalho de um pintor japonês tradicional, ao qual Murakami respondia com a realização de uma obra inspirada naquele artista.

Os poetas “excêntricos” foram o material básico dos *Nippon E`awase*. Por exemplo, a partir do encontro com obras como os *Drações nas nuvens* (1763), de Soga Shōhaku, Murakami respondeu com o seu *Dragons in the Clouds – Red Mutation* (2010), uma pintura de dezoito metros de comprimento em que expressa o desejo de se apropriar do tema de Shōhaku.



Para realização de *Os 500 Arhats*, a sua obra mais ambiciosa até hoje, Murakami buscou inspiração na série de 100 rótulos, que representam exatamente 500 figuras de *Arhats*, do pintor do século XIX Kano Kazunobu (1816-1863)²⁸, e que foram abordados por Tsuji já no final da série de *E'awase*.

²⁸ O mesmo Kano Kazunobu criou sua obra monumental em decorrência do “Grande Terremoto Asei Edo”, que, em 1855, destruiu Tóquio, na época denominada Edo. A série de 100 rótulos foi encomendada pelo templo budista Zōjōji em Tóquio e completada entre 1854 e 1863.



Nos templos budistas da época de Kazunobu, eram muito populares as pinturas que mostravam essas figuras lendárias flutuando sobre cidades ou lugares de destruição, com a intenção de proteger os humildes e punir os malvados, fazer milagre ou ler as escrituras sagradas. Para Murakami, que vinha há alguns anos vinha pesquisando as obras desses pintores excêntricos, não foi difícil tomar como modelo de

inspiração as obras de Kazunobu e representar sua versão pessoal das calamidades de março de 2011, que, coincidentemente, atingiram o Japão durante a produção da última série do *E'awase*.

O interesse de Murakami pelos *Arhats* não foi motivado especificamente pela busca de algum tipo de fé religiosa, mas sim pela forma como eles foram utilizados pelos artistas do passado diante de situações de risco como *tsunamis*, terremotos e outras calamidades. Outro elemento de inspiração para Murakami foram as dimensões enormes dos trabalhos de Kazunobu e de Nagasawa Rosetsu (1744-1799), que parecem desafiar os limites da força e da habilidade humanas.

Ademais, o retorno de Murakami para o Japão tradicional como fonte de inspiração foi um elemento fundamental para a realização dessa série, da mesma forma que os temas religiosos predominam sobre as referências relativas às culturas contemporâneas típicas do artista. Segundo Murakami, de fato, com essa exposição, a intenção era apresentar algo espiritualmente e culturalmente japonês para um público muito amplo: “Agora eu quero tentar levar para o meu próprio corpo o local da gênese religiosa – passar de um modelo ocidental centrado no contexto para uma arte espiritualizada, mais próxima dos corações das pessoas”²⁹.

Os 500 *Arhats* resultam em uma obra fundamental na carreira de Murakami Takashi, pois contêm todas as temáticas essenciais da vida e da morte, da natureza humana, dos sentidos da beleza e da religião. Mas, sobretudo, com sua complexa iconografia, consegue comunicar ao público a capacidade da arte de transmitir aos pôsteres os fatos históricos e os dramas humanos, ao mesmo tempo em que confirma a importância do

²⁹ Tradução desta autora. Texto original: “Now I want to try to take in to my own body the site of religious genesis – to move from a context-centric Western model toward a prayerful art, one closer to the hearts of the people”.

papel do artista em interpretar momentos particulares de crise da sociedade.

Nesse sentido, *Os 500 Arhats* indicam uma nova dimensão da arte de Murakami Takashi, que pode ser também considerada um retorno às suas raízes e o início de uma nova relação com o contexto cultural japonês e sua tradição artística.



Conclusão

A arte de Murakami e seu conceito de *Superflat* surgiram no ambiente singular do Japão contemporâneo dos últimos 20 anos fortemente influenciados pela cultura de massa, mas tiveram uma repercussão que foi além do território nacional.

O caso de Murakami é significativo, pois ele é o único artista contemporâneo que soube interpretar as dinâmicas do mercado de arte global, e conseguir expor e vender no mundo todo, com muito sucesso. Ao mesmo tempo, suas reflexões sobre o significado da arte na contemporaneidade têm contribuído para desestabilizar as fronteiras e os atributos da obra de arte e transformá-la em objeto de consumo. Além disso, o artista foi entre os primeiros a criticar a hegemonia americana na cultura japonesa do pós-guerra e apontar o surgimento de uma nova estética nas subculturas juvenis *otaku*.

A teoria *Superflat* de Murakami foi concebida como uma forma de buscar as raízes de seu estilo original na tradição japonesa, em particular dos artistas do período Edo, sem, todavia, ignorar as influências estrangeiras presentes na história da arte japonesa a partir do período Meiji. Essa estratégia “auto-orientalista” pode, contudo, ser interpretada como uma potente arma de *marketing* para se lançar no mercado internacional. O sucesso de Murakami deve-se também ao fenômeno paralelo do *boom* internacional de produtos japoneses, como *mangás* e *animes* favoritos ultimamente pelas campanhas governamentais do “Cool Japan” que contribuíram para criar uma versão contemporânea de “japonismo”, que Murakami soube desfrutar habilmente graças a seus dotes de empresário e de observador atento dos mercados.

Nos últimos anos, Murakami conseguiu se adaptar às mudanças no contexto cultural global e representar a sociedade japonesa nos seus vários aspectos. Ao mesmo tempo, os trágicos eventos de 2011 no Japão foram a oportunidade para mostrar seu recente distanciamento da imagem de artista *pop* e seu engajamento com certa tradição artística japonesa. Esse “retorno” de Murakami, marcado pela criação da obra gigantesca *d’Os 500*

Arhats, abre uma nova fase na carreira do artista, na qual a obra de arte tende a superar seus limites em termos de dimensões e de impacto sobre o público, e, como as antigas esculturas budistas, carrega em si uma mensagem espiritual a ser transmitida às futuras gerações.

Enfim, com *Os 500 Arhats*, Murakami nos lembra do poder terapêutico da arte e da força da imaginação como viáticos para superar os traumas e refletir sobre uma época que parece sem esperança.

Referências

AZUMA, Hiroki. *Generazione otaku: uno studio sulla postmodernità*. Milano: Jaca Book, 2010.

_____. *Superflat Japanese Post-Modernity*. 2001. Disponível em: <http://ha.shiftweb.net/en/texts/superflat_en1.html>. Acesso em: 05 nov. 2012.

BENZON, William L. *Godzilla's children: Murakami takes Manhattan*. *Mechademia* 2.1, p. 283-287, 2007.

BERQUE, Augustus. Identification of the self in relation to the environment. In: Nancy ROSENBERGER, Nancy (Org.). *Japanese sense of self*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1994. p. 93-104.

BORNOFF, Nicholas. Sex and consumerism: the Japanese state of the arts. In: LLOYD, Fran (Org.). *Consuming bodies: sex and contemporary Japanese art*. London: Reaktion Books, 2002. p. 41-68.

BREHM, Margrit. The art in the floating world that almost was. In: BREHM, Margrit (Org.). *The Japanese experience inevitable*. Ostfildern: Hatje Cantz Publishers, 2003. p. 8-19.

CRUZ, Amanda. DOB in the land of otaku. In: CRUZ, Amanda; MATSUI, Midori ; FRIIS-HANSEN, Dana; MURAKAMI, Takashi (Orgs.). *Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Harry N. Abrams, 1999. p. 14-19.

DARLING, Michael. Past + Present = Future. *In: KIKI, Kaikai & MUSEUM OF CONTEMPORARY ART TOKYO (Orgs.). Takashi Murakami: summon monsters? open the door? heal? or die? Tokyo: Kaikai kiki Co. Ltd., 2001. p. 64-71.*

_____. Plumbing the depths of Superflatness. *Art Journal*, v. 60, n. 3, p. 79-89, 2001.

FABBRI, Fabriano. *Lo zen e il manga. Arte contemporânea giapponese*. Milano: Bruno Mondadori, 2009.

FAVELL, Adrian. *Before and after Superflat: a short history of Japanese contemporary art – 1990-2011*. Hong Kong: Blue Kingfisher limited, 2001.

FRIIS-HANSEN, Dana. The meaning of Murakami's nonsense: about "Japan" itself. *In: CRUZ, Amanda; MATSUI, Midori; FRIIS-HANSEN, Dana; MURAKAMI, Takashi (Orgs.). Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Harry N. Abrams, 1999. p. 30-41.

FURUKAWA, Hideo. *Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de*. Tóquio: Shinchōsha, 2011.

GEBHARDT, Lisette; MASAMI, Yuki. *Literature and art after "Fukushima"*. Berlin: Hubert & Co., 2014.

GIONI, Massimiliano. Takashi Murakami – Ego Mix: some facts and fictions about the life and work of Takashi Murakami. *In: TAKASHI, Murakami (Org.). Murakami: Ego*. New York: Skira Rizzoli, 2012. p. 115-118.

GLUCK, Carol. The invention of Edo. *In: VLASTOS, Stephen (Org.). Mirror of Modernity: invented traditions of Modern Japan*. Berkeley: California University Press, 1998. p. 262-284.

GOMORASCA, Alessandro (Org.). *La bambola e il robottone: culture pop nel Giappone contemporâneo*. Torino: Einaudi, 2001.

HAROOTUNIAN, Harry. Visible discourses / invisible ideologies. *In: MIYOSHI, Masao; HAROOTUNIAN, Harry (Orgs.). Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press, 1997. p. 63-92.

IWABUCHI, Kōichi. "Soft" nationalism and narcissism: Japanese popular culture goes global. *Asian Studies Review*, v. 26, n. 4, p. 447-469, dez. 2002.

KARATANI, Kōjin. One spirit, two nineteenth centuries. In: MASAO, Miyoshi; HAROOTUNIAN, Harry (Orgs.). *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press, 1989. p. 259-272.

KATO, Shūichi. *Arte e Societá in Giappone*. Torino: Edizioni dela Fondazione Agnelli, 1990.

KELTS, Roland. The Japanese soul. *Nihilism and Revolution*, Jul.-Aug., 2009.

KINSELLA, Sharon. *Adult Manga: culture and power in contemporary Japanese society*. Richmond Surrey: Curzon Press, 2000.

KOYAMA, Tomio. *How to understand contemporary art. Art award Tokyo Marunouchi*. 2010. Disponível em:
<http://www.marunouchi.com/e/culture/art-award_10_07.html>. Acesso em: 25 mar. 2016.

LAMARRE, Thomas Mark. An introduction to Otaku Movement. *Enter Text*, v. 4, n. 1, 2004, p. 151-87.

LUBOW, Arthur. The Murakami method. 2005. *The New York Times Magazine*. Disponível em:
<<http://www.nytimes.com/2005/04/03/magazine/03MURAKAMI.html>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

MATSUI, Midori. Beyond the pleasure room to a chaotic street: transformations of cute subculture in the art of the Japanese nineties. In: MURAKAMI, Takashi (Org.). *Little Boy: the arts of Japan's exploding subculture*. London: Yale University Press, 2005. p. 209-236.

_____. Takashi Murakami: interview. *Index Magazine*. 1998. Disponível em:
<http://www.indexmagazine.com/interviews/takashi_murakami.shtml>. Acesso em: 18 dez. 2016.

_____. *The Age of Micropop: the new generation of Japanese artists*. Tokyo: Parco Co. Ltd., 2007.

_____. Toward a definition of Tokyo Pop. In: CRUZ, Amanda; MATSUI, Midori; FRIIS-HANSEN, Dana; MURAKAMI, Takashi (Orgs.). *Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Harry N. Abrams, 1999. p. 20-29.

MCGRAY, Douglas. Japan's gross national cool. *Foreign Policy*, n. 130, maio-jun. 2002, p. 44-54. Disponível em:
<http://www.foreignpolicy.com/articles/2002/05/01/japans_gross_national_cool?page=full>. Acesso em: 18 dez. 2016.

MIKI, Akiko. Takashi Murakami's *The 500 Arhats*: return and rebirth. In: MURAKAMI, Takashi. *Murakami Takashi – The 500 Arhats*. Tokyo: Mori Museum, 2016.

MIYAKE, Toshio, *Occidentalismi*. La narrativa storica giapponese, Venezia, Cafoscarina, 2010.

_____. Mostri made in Japan: orientalismo e auto-orientalismo nell'era della globalizzazione. In: CASARI, Matteo (Org.). *Culture del Giappone contemporaneo*. Latina: Tunué, 2011. p. 165-197.

_____. *Occidentalismi: la narrativa storica giapponese*. Venezia: Cafoscarina, 2010.

MORI, Yoshitaka. Subcultural unconsciousness in Japan: the war and Japanese Contemporary Artists. In: ALLEN, Matthew; SAKAMOTO, Rumi (Orgs.). *Popular culture, globalization and Japan*. New York: Routledge, 2006. p. 175-191.

MUNROE, Alexandra (Org.). *Japanese after 1945: scream against the sky*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

_____. Introducing Little Boy. In: MURAKAMI, Takashi (Org.). *Little Boy: the arts of Japan's exploding subculture*. London: Yale University Press, 2005. p. 241-258.

_____. Scream against the sky. In: MUNROE, Alexandra (Org.). *Japanese after 1945: scream against the sky*. New York: Harry N. Abrams, 1994. p. 19-24.

MURAKAMI, Takashi. A theory of Super Flat Japanese art. In: MURAKAMI, Takashi. *Superflat*. Tokyo: Madra, 2000. p. 15.

_____. Earth in my window. In: MURAKAMI, Takashi (Org.). *Little Boy: the arts of Japan's exploding subculture*. London: Yale University Press, 2005. p. 99-149.

_____. *Ego*. New York: Skira Rizzoli, 2012.

_____. Impotence culture – Anime. In: MURAKAMI, Takashi. *My reality – contemporary art and the culture of Japanese animation*. New York: Independent Curators International, 2001. p. 56-66.

_____. *Kaikai Kiki Company Ltd*. Disponível em: <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activitylist/artist_produce/>. Acesso em: 18 dez. 2016.

_____. Life as a Creator. In: KAIKAI KIKI & MUSEUM OF CONTEMPORARY ART TOKYO (Orgs.). *Takashi Murakami: summon monsters? Open the door? Heal? Or die?* Tokyo: Kaikai Kiki Co. Ltd., 2001. p. 130-147.

_____. *Murakami Takashi – The 500 Arhats*. Tokyo: Mori Museum, 2016.

_____. Superflat trilogy: greetings, you are alive. In: MURAKAMI, Takashi (Org.). *Little Boy: the arts of Japan's exploding subculture*. London: Yale University Press, 2005. p. 151-161.

_____. *Superflat*. Tokyo: Madra, 2000.

_____. The Super Flat Manifesto. *Super Flat*. Tokyo: Madra, 2000.

MURAYARI, Gary-Carrion. *Takashi Murakami – The 500 Arhats*. In: MURAKAMI, Takashi (Org.). *Ego*. New York: Skira Rizzoli, 2012. p. 119-122.

NAPIER, Susan. *Anime from Akira to Princess Mononoke: experiencing contemporary Japanese animation*. New York: Palgrave, 2001.

NATILI, Donatella. Wagō Ryūichi. *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Letras, Fase VIII, ano v, n. 87, p. 247-261, abril-maio-junho 2016.

Disponível em:

<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista_brasileira_87.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2017.

OKADA, Toshio; MORIKAWA, Kaichirō; MURAKAMI, Takashi. Otaku Talk. In: MURAKAMI, Takashi (Org.). *Little Boy: the arts of Japan's exploding subculture*. London: Yale University Press, 2005. p. 164-185.

PEREZ, Magdalene. *Artinfo*. 7 mar. 2007. Disponível em:
<[http://www.artinfo.com/news/story/17056/takashi-
murakami](http://www.artinfo.com/news/story/17056/takashi-murakami)>. Acesso em: 18 dez. 2016.

ROSENFELD, John M.; CRANSTON, Fumiko E.; RICHARD, Naomi Noble. *Extraordinary persons, Kinsei kijin no geijutsu: works by eccentric, nonconformist Japanese artists of the early modern era (1580-1868) in the collection of Kimiko and John Powers*. Cambridge: Harvard University Art Museums, 1999.

ROSENFELD, John M.; CRANSTON, Fumiko E.; RICHARD, Naomi Noble; SALTZ, Jerry. Imitation Warhol. *The Village Voice*, 24 ago. 1999. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/1999-08-24/art/imitation-warhol/>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

SAWARAGI, Noi. *Nihon - Gendai - Bijutsu*. Tokyo: Shinchosha, 1998.

_____. On the battlefield of “Superflat”: subculture and art in postwar Japan. In: MURAKAMI, Takashi (Org.). *Little Boy: the arts of Japan’s exploding subculture*. London: Yale University Press, 2005. p. 187-205.

SIEGEL, Katy. In the air. In: MURAKAMI, Takashi (Org.). *Little Boy: the arts of Japan’s exploding subculture*. London: Yale University Press, 2005. p. 269-287.

STEINBERG, Marc. *Emerging from Flatness: Murakami Takashi and Superflat aesthetics*. 2002. 231 f. Dissertation (Master in Arts) – Faculty of Graduate Studies and Research, East Asian Studies Department, McGill University, Montreal, 2002.

_____. Otaku consumption, Superflat art and the return to Edo. *Japan Forum*, v. 16, n. 3, p. 449-471, 2004.

TSUJI, Nobuo. *Lineage of Eccentrics*. Tokyo: Kaikai Kiki, 2012.

_____. *The playfulness in Japanese art*. Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art; The University of Kansas, 1986.

UENO, Toshiya. *Japanimation and Techno-Orientalism*. Disponível em:
<<http://www.t0.or.at/ueno/japan.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

VOGEL, Carol. The Warhol of Japan pours ritual tea in a Zen moment. *The New York Times Magazine*, 7 maio 2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/05/07/arts/design/07mura.html?n=Top%2fReference%2fTimes%20Topics%2fPeople%2fM%2fMurakami%2c%20Takashi&_r=0>. Acesso em: 5 maio 2016.

WAKASA, Mako. Takashi Murakami (interview). *Journal of Contemporary Art*, 24 fev. 2000. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/murakami.html>>. Acesso em: 18 dez. 2016.

WEISENFELD, Gennifer. *Rescribing Tradition in a Transnational Art World*, Transcultural Studies, 2010.

YODA, Tomiko. A roadmap to Millennial Japan. *The South Atlantic Quarterly*, v. 99, n. 4, p. 629-668, 2000.