

Stefani Silli

Utjecaj japanske likovne i kulturne tradicije na umjetnički izričaj Takashija Murakamija

Prethodno priopćenje

Preliminary communication

UDK 930.85(52):7.06Murakami, T.

<https://doi.org/10.32728/tab.16.2019.11>

SAŽETAK

Suvremeni umjetnik Takashi Murakami devedesetih godina prošloga stoljeća se dokazao kao jedan od najprovokativnijih i najutjecajnijih japanskih umjetnika svojega vremena. Kult njegove osobnosti je već odavno prerastao granice domovine. U umjetničkom svijetu poznat kao inovator suvremene japanske umjetnosti, uspjelo mu je promijeniti način poimanja umjetnosti unutar granica vlastite države i pozicionirati estetiku i senzibilitet japanske umjetnosti na svjetski umjetnički trg kao odgovor na postojeće uvjete i težnje postmodernoga doba. To novo je umjetničko načelo nazvao *superflat*. Murakami je predstavio *superflat* kao spoj visoke umjetnosti i pop-kulture, no istovremeno i kao istraživanje kulturno i društveno definiranih interpretacija umjetnosti u Japanu koje je potrebno nanovo vrednovati i definirati. Njegova su djela bogati amalgam simbola i značenja, koja nam daju duboki uvid u šarolikost tradicionalne i moderne japanske povijesti umjetnosti i kulture. Kratko ću predstaviti život i ključna djela Takashija Murakamija i njegov umjetnički pravac *superflat*. Cilj je ovoga rada pokazati i utvrditi opseg i značaj utjecaja Murakamijevih likovnih predaka na razvoj njegova umjetničkoga identiteta i izraza. Predstaviti ću stilske karakteristike pojedinih likovnih škola i umjetnika iz različitih razdoblja japanske povijesti. Te iste oblikovne karakteristike ću usporedbom pojedinih djela potražiti u Murakamijevu opusu i umjetnosti *superflata*.

Ključne riječi: Takashi Murakami, japanska umjetnost, *superflat*, otaku, pop-kultura

1. UVOD

U svojim radovima Takashi Murakami spaja ikone dražesnih *kawaii* likova, dvodimenzionalnu estetiku japanskih anime serija i filmova te manga stripova s oblikovnim karakteristikama japanskoga tradicionalnog slikarstva.

Težnja za brisanjem granice između visoke i popularne (masovne) umjetnosti je crvena nit njegove umjetnosti, koja idejno i konceptualno povezuje Murakamijeve publikacije, slike, skulpture, instalacije, animacije, sudjelovanje s raznim modnim kućama te organizaciju umjetničkoga sajma GEISAI u Japanu.

U svojim tekstovima Murakami je istaknuo postojanje posebnih estetskih vrijednosti koje su zajedničke japanskim umjetnicima iz različitih povijesnih razdoblja – jedna od stilskih značajki je svakako plošnost, odnosno odsutnost dubine i linearne perspektive u japanskome slikarstvu. Upravo ga je ta plošnost dovela do definicije pojma „japanskog estetskog senzibiliteta“ (MURAKAMI 2000: 5). Kako i sam navodi u svojem umjetničkom manifestu “Superflat”, njegovim umjetničkim ciljem postat će stvaranje organskih linija veza stilskih značajki japanske umjetnosti kroz stoljeća, utjelovljene u njegovim djelima, umjetničkim instalacijama i izložbama (Ibid.: 9).

2. KRATKA BIOGRAFIJA UMJETNIKA

Takashi Murakami je rođen 1. veljače 1962. u Tokiju (SCHIMMEL 2007: 53). Majka mu je bila umjetnica i dizajnerica tekstila, koja je u njemu od malih nogu usadila osjećaj za tradicionalnu japansku umjetnost, kaligrafiju i europsko slikarstvo 19. stoljeća. Ipak, najveći utjecaj na Murakamija je ostavila japanska animacija (Ibid.: 54). Njegovi omiljeni animei su bili *Svemirski vojni brod Yamato* (*Uchū senkan Yamato*), *Galaxy Express 999* i *Time Bokan*, čiji su motivi, prizori i kadrovi utjecali na mnoga Murakamijeva djela (MURAKAMI 2000: 112-115).

Godine 1980. upisao je smjer slikarstva *nihonga* na prestižnoj Akademiji za likovnu umjetnost i glazbu u Tokiju (東京芸術大学). Usporedno s redovnim studijem, pohađao je i tečaj animacije, koji mu je pomagao u stvaranju likova, pozadine i kompozicije. Studij *nihonga* slikarstva mu je pomogao usavršiti japanske tradicionalne slikarske vještine (SCHIMMEL 2007: 57). Krajem osamdesetih godina postao je ključnim članom grupe entuzijastično utopističnih mladih umjetnika koji su namjeravali pokoriti umjetničku scenu tadašnjega Tokija – *Grupa 1965* – svi su umjetnici bili rođeni 1965. godine (FAVELL 2011: 19).

Murakamijeva je umjetnost na početku bila kritička, provokativna i konceptualna; politička i subjektivna reakcija na umjetnost japanske avangarde u pedesetim i šezdesetim godinama 20. stoljeća.

Godine 1993. postao je prva osoba koja je doktorirala iz slikarstva *nihonga* te je sljedeće godine otišao u New York kao stipendist organizacije Azijskoga

¹ Termin *superflat* je višeznačan i u tekstu se pojavljuje na sljedeći način: *superflat* – naziv Murakamijeva umjetničkoga gibanja/pravca; *Superflat* – naslov Murakamijeve izložbe (2000.g.); “Superflat” – naslov Murakamijeva umjetničkoga manifesta

kulturnog vijeća, sudjelovati u međunarodnome programu Muzeja moderne umjetnosti, MoMa PS1 (SCHIMMEL 2007: 63). U New Yorku je izlagao u galeriji Emmanuela Perrotina i galeriji Feature, čiji ga je vlasnik Hudson uključio u grupnu izložbu 1996. godine, koja je Murakamija plasirala kao međunarodno poznatu umjetničku zvijezdu s prepoznatljivom ikonografijom.

Nakon povratka iz New Yorka, 1995. godine je uredio svoj umjetnički atelje u zgradi koju je nazvao Tvornica Hiropon, a 2000. god. ju je preimenovala u poduzeće KaiKai Kiki (MURAKAMI 2001: 126). Iste je iste godine kurirao izložbu *Superflat*. To je za njega bila važna prekretnica – početak njegova novoga likovnog i teoretičnog izraza. Sljedeće je godine izložba bila također postavljena u Los Angelesu, u Muzeju suvremene umjetnosti (MOCA). Uz pomoć svojih američkih galerista Bluma i Poea počeo je prodavati svoja djela kolekcionarima pop-arta na zapadnoj i istočnoj američkoj obali. Njegov galerist u Europi je bio Emmanuel Perrotin (FAVELL 2011: 21).

Godine 2002. u Parizu je kurirao izložbu *Coloriage* (MATSUI 2007: 98). Na poziv modnoga dizajnera Marca Jacobsa, 2003. je dizajnirao svoju prvu liniju torbica za modnu marku Louis Vuitton. S tim projektom je istovremeno promovirao i svoj vlastiti brend, što mu je donijelo nevjerojatnu visoku medijsku eksponiranost na globalnoj razini (ROTHKOPF 2007: 130).

Godine 2005. je kurirao važnu izložbu u New Yorku pod nazivom *Little Boy: Arts of exploding japanese subculture*, na kojoj je predstavio djela najvažnijih japanskih suvremenih umjetnika, grafičkih dizajnera, ilustratora i animatora.

Murakamijev kurator Paul Schimmel je 2008. godine u Muzeju suvremene umjetnosti u Los Angelesu organizirao retrospektivu njegovih radova @MURAKAMI, koja je nakon toga bila izložena i u New Yorku, Frankfurtu i Bilbau. Iste je godine Murakami postao jedini likovni umjetnik uvršten na popis »100 najutjecajnijih osoba na svijetu« američkoga časopisa *Times* (FAVELL 2001: 21-23). Zadnjih godina su uslijedile važne izložbe *Murakami VERSAILLES* 2010. godine u Parizu i *Murakami – EGO* 2012. godine u Dohi. U galeriji Gagosian u New Yorku je 2015. bila postavljena Murakamijeva posljednja izložba *In the Land of the Dead, Stepping on the Tail of a Rainbow*, koja je 2016. godine bila prikazana i u Tokiju, u muzeju Mori Art.

3. UTJECAJ JAPANSKE LIKOVNE I KULTURNE TRADICIJE

U svojim člancima, umjetničkome manifestu i publikacijama, Murakami je više puta upozorio na važnost poznavanja japanske umjetnosti i kulturne povijesti, što će umjetniku pomoći da stvori vlastiti izraz i ostvari mogući uspjeh na lokalnoj i globalnoj razini (MURAKAMI 2001: 130). Murakamijeva umjetnička djela se stoga konceptualno, ikonografski i vizualno oslanjaju na bogatu povijest japanske tradicionalne umjetnosti, kao i na pop-kulturu

i glazbu, *otaku* kulturu, anime, mange, poslijeratnu povijest i suvremenu umjetnost. Predstaviti ću stilske karakteristike pojedinih likovnih škola i umjetnika iz različitih razdoblja japanske povijesti te ću te iste oblikovne karakteristike, usporedbom pojedinih djela, potražiti i u Murakamijevu opusu i umjetnosti *superflata*, s namjerom utvrđivanja opsega i važnosti utjecaja vlastite umjetničko-kulturne tradicije na njegov rad.

3.1. Slikarska škola Kanō

U 15. su se stoljeću u Japanu razvile dvije najutjecajnije slikarske škole, *Tosa-ha* (土佐派) i *Kanō-ha* (狩野派) (SASAKI 1983:19). Na njihovu je likovnu tradiciju utjecalo slikarstvo *yamato-e*, nastalo u razdoblju Heian (794. – 1185.). Stil slikarstva *yamato-e* (大和絵, doslovno japansko slikarstvo) je, za razliku od tradicije kineskoga slikarstva *kara-e*, koje je tada bilo rašireno u Japanu (唐絵, teme i motivi iz kineske povijesti i književnosti, divlja mitološka bića, pejzaži i planine), naglašavalo teme iz japanske književnosti i povijesti, a česti motivi su bili povezani s četiri godišnja doba u Japanu. Od 15. stoljeća tradicija slikarstva *yamato-e* se razvijala pod okriljem slikarstva škole *Tosa*² (MASON 2005: 105-110).

Školu je utemeljio Masanobu Kanō (1434. – 1530.), glavni slikar šogunata Ashikaga. Vrhunac je doživjela u drugoj polovici 16. i u 17. stoljeću, pod utjecajem kineskoga slikarstva *kanga* (漢画 suvremen izraz za *kara-e*) (SASAKI 1983: 20). Među najočuvanijim primjerima toga stila je monumentalni ciklus naslikan na kliznim vratima *fusuma* (襖) i paravanima *byōbu* (屏風) ukrašen lavovima, tigrovima, orlovima, prizorima stabala šljive, borovima, japanskim trešnjama i raznim kineskim poznatim osobama, napravljen za budistički hram Daitokuji u Kyotu 1566. godine, a izradio ga je umjetnik Eitoku Kanō (TAKEDA 1983: 31). Njegovi nasljednici, Sanraku Kanō (1559. – 1636.) i Sansetsu Kanō (1589. – 1651.) nisu nastavili s razvojem Eitokujeva monumentalnoga stila. Naime, uveli su novosti u slikarstvu, poput fragmentiranih kompozicija, naturalizma, suptilnije atmosfere, profinjenosti i ukrašenosti (MASON 2005: 259).

Sansetsu Kanō je naslijedio Sanrakuja i postao vođa škole u Kyotu (SASAKI 1983: 25). Zadržao je zlatnu pozadinu, no njegove figure su bile naglašenije, uglatije, surovije i puste. Na njegovoj slici *Stara šljiva* (1645.), prikazano je vijugavo, razgibano, snažno deblo s hladnim, izbrazdanim granama koje dramatično dominiraju nad golim krajolikom. Zanimljiva je pozicija debla, koja nije u središtu kompozicije, nego na desnoj strani. Time je slikar

² Škola Tosa je bila službena slikarska škola carskoga dvora (aktivna od početka 15. stoljeća do sredine 19. stoljeća). Pripadnici te škole su skoro bez prekida zadržali položaj glavnih slikara u carskoj radionici edokoro do 1868. godine. U 17. st. su raširene teme, pored povijesnih i književnih klasika, bile slike ptica i cvijeća, imenovane *kachōga*. Značajke škole Tosa: plošne, dekorativne kompozicije, elegantne linije, naglašeni detalji i svijetle, blješteće boje. Stanley-Baker 2000: 146-150.

odredio polazišnu točku gibanja promatračeva pogleda po površini. Dalje, promatračev pogled se onda zaustavlja na lijevoj strani, na grani koja se rasteže vertikalno, s malenim bijelim šljivinim cvjetovima, koji su krivudavo raspoređeni, te na taj način usmjeravaju naš pogled prema vrhu prizora.

Murakamijev rad *Ružičasto mlijeko* (1998.) slijedi način kompozicijske građe prethodnoga rada. Na četiri monokromne ploče ružičaste boje, bez ikakva osjećaja dubine, prevladavaju bijele isprskane mrlje mlijeka, koje se rastežu preko cijele slikarske površine, na sličan način kao na *Staroj šljivi*. Murakamijevo razgibano, dinamično prskanje mlijeka djeluje kao preslikano deblo šljive. Upravo zato to djelo možemo shvatiti kao svojevrsan *hommage* Sansetsu Kanōju. Način na koji slika nadzire promatračev pogled, njegov tijek i smjer, koji istražuje i skenira naslikano, značajno i prepoznatljivo je za Sansetsuja, zatim za ekscentrične umjetnike razdoblja Edo, kompozicijsku strukturu animacije i njezinih kadrova te naposljetku samoga Murakamija.

3.2. Škola *Rinpa*

U 17. stoljeću braća Kōrin Ogata (1658. – 1716.) i Kenzen Ogata su ustanovili novu slikarsku školu. Kōrin je obnovio tradiciju stila *yamato-e* iz razdoblja Heian, kako tematski, tako i stilski (zlatne i srebrne pozadine, naturalizam, dekorativnost). Prepoznatljiviji dio njihova stila su postali elementi slikarstva tušem iz razdoblja Muromachi, zatim slike cvijeća i biljaka, značajne za kinesku dinastiju Ming, školu *Kanō* i druge umjetničke dosege iz razdoblja Momoyama (MASON 2005: 311–313). Kasnije razdoblje te škole karakteriziraju tehnička i dekorativna izbrušenost. Škola *rinpa* je postala sinonim za profinjenu estetsku istančanost, koju povezujemo s prijestolnicom Kyoto, a u slikarstvo je uvela nevjerojatan osjećaj za boje, liniju, teksturu i oblike (Ibid.: 315).

Najveće Kōrinovo djelo su *Crveni i bijeli šljivini cvjetovi* (1710. – 1715.). Tematski se veže na popularan motiv drva šljive kao simbola proljeća, naslikan na dvodijelnome paravanu *byōbu*. Kompozicija je naslikana na zlatnoj pozadini, s dekorativnim stiliziranim elementima. Stil škole *rinpa* je utjecao na likovni izraz stila *nihonga* u ranome razdoblju Meiji (Ibid.: 365). Likovne značajke škole *rinpa* su primjetne i u likovnome jeziku Takashija Murakamija. Njegova serija slika *Kansei – Krizanteme* iz 2010. je nastala po uzoru na slike cvijeća Kōrina Ogata. Na tim je slikama Murakami spojio Kōrinovu estetiku s cvijećem različitih boja, poput zlatne, srebrne i crne. Murakami je za svoju seriju slika upotrijebio okrugli format tondo, koji podsjeća na ukrasne keramičke tanjure i lepeze, kakve je stvarao Kōrin Ogata. Na monokromnoj pozadini je prikazan potok ili rijeka, koja teče prema promatraču u stiliziranim, ornamentalnim, vijugavim potezima. U prvome je planu buket raznobojnoga cvijeća s osmijesima, koji dodatno naglašavaju dekorativnost potoka. Pojedini elementi se domišljato isprepliću, stvarajući tako dojam

podijeljenosti kompozicije na prvi i drugi plan. U tome je radu Murakami pokazao smisao za oblikovanje i uzorke, kombinirajući dražesnost anime likova s Kōrinovim djelom *Krizanteme kraj potoka* (17. st.).

3.3. Ekscentrični umjetnici razdoblja Edo

U kasnome 18. i ranome 19. stoljeću rivalstvo za dvorska, crkvena i privatna pokroviteljstva u Kyotu utjecalo je na profesionalne umjetnike, kao što su Okyō Maruyama (1733. – 1795.), Rosetsu Nagasawa (1754. – 1799.), Jakuchū Itō (1716. – 1800.) i Shōhaku Soga (1730. – 1781.) da razviju nove, inovativne i drugačije tehnike. Murakami je primijetio sličnu tvorbu kompozicije na temelju gibajućega pogleda kod umjetnika Jakuchū Itōja i Shōhaku Soge (MURAKAMI 2000:9). Jakuchūjevo djelo, *Ptice i životinje u cvjetnom vrtu* (18.st.), na kojemu su naslikane egzotične, izmišljene i stvarne životinje, pripada najznačajnijim likovnim djelima u cijeloj japanskoj povijesti umjetnosti. Taj njegov zaslon, koji prikazuje velikoga bijeloga slona u središtu, gdje se s njegove lijeve i desne strane otvara povorka različitih izmišljenih i zbiljskih životinja, utjecao je na raspored figura na jednom od najkompleksnijih Murakamijevih djela, *Super Nova* (1999.). Tematski je na *Super Novu* utjecalo drugo Jakuchūjevo djelo – njegov ilustrirani svitak *Kompendij biljaka i insekata* (1790.), gdje je majstorski prikazao prirodni svijet kukaca, voća i povrća, a najviše se posvetio prikazu raznoraznih gljiva. Murakami je naslikao isti motiv – gljive različitih veličina, vrsta i boja, slične likovima iz anime serija, od apstraktnih do humanoidnih, od elegantnih do deformiranih, od slatkih do strašnih, s brojnim očima i trepavicama koje gledaju ravno u promatrača. U središtu kompozicije je divovska gljiva sa stiliziranim klobukom, prekrivenim brojnim očima. Ispod klobuka se skrivaju šiljasti, slomljeni zubi. Vojska malih gljiva je raspoređena u dugome, horizontalnome nizu, na srebrnoj pozadini sedmodijelnoga zaslona. Srebrna pozadina ima ulogu ogledala za gledatelja, koji jedini zna pravi, istinski smisao s kojim se suočava. Dok je Jakuchūjevev pristup dokumentaristički i naturalistički, Murakamijeva verzija je iskrivljena i halucinogena.

Murakamiju je veliki uzor bio još jedan umjetnik iz Kyota – Shōhaku Soga, koji je najpoznatiji po svojem neobičnom pristupu oblikovanja figura, neobičnim tehnikama i oštrome humoru, izražen u izboru motiva i tema iz kineske književnosti, povijesti i zen budizma (MASON 2005: 323-324). Njegovo djelo *Zmaj i oblaci* (1763.), par osmerodijelnoga zaslona, napravljen u tehnici tuša na papiru, uvelike podsjeća na kinesku tradiciju slikarstva tušem. Čudesno mitološko biće je prikazano u maglovitoj, mističnoj pokrajini, kako strmoglavi kroz vrtloge oblaka i izmaglice te maše svojim ljuskavim repom u ritmično dinamičnoj kompoziciji, koja se proteže kroz 11 metara dug zaslon *fusuma*. Čini se kao da lebdi, odnosno jaše po sanjivom krajoliku. Shōhakujev zmaj je bio izvor umjetničke

inspiracije za dva Murakamijeva djela iz 2010. godine: *Zmaj u oblacima – Crvena mutacija* i *Zmaj u oblacima – Indigo Plava*. Murakami je spojio groteskne karakteristike zmaja u zapadnjačkoj kulturi s njegovom darežljivošću i velikodušnošću u istočnjačkoj tradiciji. Plava verzija prikazuje zmaja s veličanstvenim spiralama, bogatih boja koje obuhvaćaju njegove plave, raširene zjenice, s velikim nosnicama koje se uzdižu prema vrhu. Nesvakidašnja veličina tih dvaju djela, istovremeno pobuđujući strah od takvoga stvorenja i očaranost zmajevom nevinošću, ludošću i šarmantnošću, vizualna je poslastica za gledatelja. Tu je naglašen Murakamijev poseban spoj visoko profinjene tradicionalne japanske slikarske tehnike sa širokim rasponom motiva iz pop-arta i anime kulture.

3.4. Nihonga

U razdoblju Meiji (1868. – 1912.) svi slojevi japanskoga društva su doživjeli drastične promjene. Šogun Tokugawa je bio prisiljen odreći se političke moći u korist cara Meijija, japanska prijestolnica se preselila iz Kyota u Tokyo. Japan se tehnološki modernizirao i restrukturirao kako bi čim prije dostigao zapadne velesile. Istovremeno, Japan je počeo uvoziti i zapadnjačke kulturne nazore i ideje, što je uvelike utjecalo na japansku umjetnost. Velik broj japanskih umjetnika je prihvatio nove načine slikanja i tehnike zapadne umjetnosti, zajedno s novim temama i motivima. Djela napravljena u maniri zapadnjačkoga slikarstva su se nazivale *yōga*, što je doslovno značilo zapadno slikarstvo (MASON 2005: 345). U takvome se okruženju sve veće popularnosti i raširenosti slikarstva *yōga* pojavilo oko 1880. godine nacionalističko umjetničko gibanje koje je imalo ulogu sačuvati bogatu tradiciju japanskoga slikarstva, nazvano *nihonga* (Ibid.).

Nihonga (日本画, doslovno japansko slikarstvo) je likovne karakteristike tradicionalnih japanskih slikarskih škola *rinpa*, *Kanō*, *Tosa*, drvo-reza *ukiyō-e* kombinirala s elementima zapadnjačkih tehnika i stilova, poput sjenčanja, perspektive, modeliranja, naglašavanja svjetlosti i sjene, odsutnosti oštih rubova figura, realizma, naturalizma u kompozicijama, koje su prikazivale tradicionalne teme i motive (STANLEY-BAKER 2000: 194). Za stil *nihonga* je karakteristična suvremena upotreba tradicionalnih materijala, tehnika, formata i tema. Koristili su se svijetlim, mineralnim bojama i kredom (*gofun*), koju su miješali sa životinjskim ljepilom (*nikawa*). Zadržali su tradicionalne formate poput visećih svitaka (*kakemono*), samostojećih pregradnih paravana (*byōbu*), klizećih vrata (*fusuma*) i ilustriranih svitaka (*emaki*), samo što su se koristili svilenim i papirnatim materijalima (MASON 2005: 345).

Djelo 727 (1996.) je najreprezentativniji primjer Murakamijeva likovnoga obrazovanja jer se temelji na stilu *nihonga*. Murakamiju je uspjelo

na profinjen, no ipak sebi svojstven način uvesti forme animea u već uspostavljen kanon japanske umjetnosti. Murakamijev alter ego, njegov omiljen motiv i protagonist slika, skulptura i instalacija, imenovan Mr. DOB, ovdje je predstavljen u eksplicitnome spoju anime elemenata i tradicionalne japanske umjetnosti. Usprkos svojoj prijetećoj pojavi, lik DOB jaše na stiliziranome oblaku, koji plovi po platnu od lijeve prema desnoj strani te se završava u obliku gracioznih, vijugavih spirala oblaka. Prikaz nemirnoga, kaotičnoga psihičkoga stanja lika DOB-a je pod utjecajem djela *Lav* (1765. – 1768.) umjetnika Shōhakuja Soge. Sličan motiv također imamo i kod Seisona Maede (djelo *Lavovi*, 1935.), majstoru stila *nihonga*. Trodijelno Murakamijevo platno je napravljeno po uzoru na tradicionalni japanski format paravana *byōbu*. Svoj izgled, djelo 727 duguje Murakamijevoj posebnoj tehnici višeslojnoga nanosa boje, koja je nato izbrušena s površine slike, kako bi bio stvoren efekt patine. Na pozadini triju ploča prevladava bijela boja iz koje prodiru velike mrlje ljubičaste boje. Na mjestima gdje su dublji slojevi boje izbrušeni, nastali su uzorci u obliku opekotina koje na cijeloj kompoziciji stvaraju učinak dinamične površinske teksture i kontrasta različitih boja.

3.5. Poslijeratni suvremeni izraz manga stripova, anime filmova i kulture *otaku*

Glavna inspiracija Murakamijevoj generaciji je kultura *otaku* オタク koja se pojavila sedamdesetih godina među entuzijastima znanstvenofantastičnoga žanra anime filmova i manga stripova. Sa sve većom popularnošću animacijskog produkcijskog studija GAINAX, *otaku* je postao svojevrsno zanimanje. *Otaku* je raširen pojam, kojim se obožavatelji i tvorci *mangi* i *animea* koriste prilikom međusobnoga oslovljavanja (KINSELLA 2000: 128). Hiroki Azuma ga je definirao kao opći pojam za nekoga tko konzumira supkulturu povezanu s *animeima*, amaterskim mangama, videoigricama, znanstvenofantastičnim filmovima, *tokusatsu* filmovima, figuricama likova iz *bishojo animea* itd. On takav oblik supkulture definira kao »*otaku* kultura« (AZUMA 2009: 3).

Autorica Sharon Kinsella naglašava da je u devedesetim godinama koncept *otaku* zbog uhićenja Tsutomija Miyazakija postao meta oštarih kritika u popularnim medijskim raspravama.³ Javne rasprave su kulturu *otaku* i njezine pripadnike označile društveno otuđenom mladeži koja je isključena iz stvarnoga svijeta i potpuno uronjena u svijet mašte i fantazije. Primjer Miyazaki je postao dijelom širih rasprava o sve većoj otuđenosti Japanaca i nezaustavljivoj raslojenosti suvremenoga japanskog društva, povezanoga s dubokom gospodarskom krizom. Propadu je također pridonijela i mladenačka kultura

3 Godine 1989. uhićen je zbog otmice, ubojstva i deformiranja djevojčica. U medijima su bile objavljene slike njegove sobe, koja je bila puna zbirki manga stripova i animea sa seksualiziranim slikama mladih djevojaka – žanr rorikon. (Kinsella 2000, 126–129.)

koju su kritizirali da je izrazito individualna, konzumeristička i egoistična, pod jakim utjecajem medija i suvremene tehnologije. Posljedično je *otaku* postao pejorativni pojam za gospodarsku i društvenu krizu koja je porasla u Japanu u zadnjem desetljeću prošloga stoljeća.

Istovremeno su se počele pojavljivati suprotne rasprave o *otaku* kulturi. Intelktualci poput Eijija Otuske, Toshija Okade i drugih naglašavali su ulogu *otaku* kulture u preobrazbi japanskoga društva. Na promjenu shvaćanja samih pripadnika te supkulture utjecala je redefinicija mangi i promocija određenih oblika umjetničkoga izvora mangi kao dijela nacionalne kulture unutar i izvan japanskih granica, što je bio dio vladine marketinške strategije »cool Japan« devedesetih godina prošloga stoljeća (STEINBERG 2004: 451–454).

Danas riječ *otaku* ima pozitivno značenje jer označava osobu sa svojim vlastitim vrijednosnim sistemom, sa strašću, interesom i širokim znanjem o području koje zanima određenoga obožavatelja. *Otaku* pripadnici posjeduju detaljno znanje o izmišljenim medijskim oblicima (*mangama*, *animeima*, videoigrama) koje ih trenutno zanimaju – znaju sve o njihovu sadržaju, autoru, produkciji i potrošnji (PATRICK – MACHIYAMA 2004: 15).

Otaku kulturu je Murakami predstavio kao alternativu koja je dugo bila zanemarena i diskriminirana u Japanu. Tvrdi da izraz *otaku* supkulture utječe na umjetnike koji traže alternativne načine izražavanja identiteta svakodnevice suvremenoga konzumerističkog društva. Murakami te izraze predstavlja kao jednakovrijednima visokoj umjetnosti (MATSUI 2007: 82–84). Njegove instalacije/skulpture koje su oblikovane po uzoru na likove iz mangi i animea, poput *Gospođice koz* (1997.), istrgnuti su iz konteksta *otaku* kulture i postavljeni u kontekst visoke umjetnosti. Murakamijeva prezentacija *otaku* kulture je ojačala razliku između *mainstream* društva i same supkulture *otaku* te istovremeno naglasila njegov kritički odnos do potonje. Murakami je stoga predstavio intelektualiziran, analitički pogled na kulturu *otaku*, udaljivši se tako od ideje entuzijastičnoga obožavatelja koji intenzivno konzumira različite segmente medijskih tekstova.

Njegov prvi *animanga* kip, nadahnut kulturom *otaku*, bio je *Gospođica koz* (1997.), napravljen po uzoru na *otakujevu* fantaziju o američkoj konobarici na koturaljkama iz pedesetih godina prošlog stoljeća. Animirani likovi koji su prikazivali konobarice bili su jako popularni kod *otaku* publike te su se često također pojavljivali i u videoigricama.

Murakami je 1998. godine napravio novu verziju toga kipa, nazvan *Drugi projekt misije koz*. Instalacija prikazuje tri različite verzije *Gospođice koz*, odnosno transformaciju privlačne i nage suvremene valkire u zrakoplov koja ima torzo žene i robotske dijelove za udove. Rad sadrži naglašenu erotiku, fetišističku dimenziju koja ukazuje na seksualne komplekse

otaku pripadnika, gdje mladu djevojku izjednačavaju sa strojem – mašinom. Upotreba zrakoplova uzrokuje dašak nasilne atmosfere koja je u suprotnosti s osjećajima koje pobuđuju slike mladih nevinih djevojaka među *otaku* publikom. S tom serijom kipova koje se uvelike referiraju na kibernetičke junakinje iz popularnih animea poput *Neon Genesis Evangelion* ili *Ghost in the shell*, Murakami je uspio personificirati seksualiziranu, kibernetičku ženu, čije je tijelo bilo podvrgnuto nasilnoj, invazivnoj, dehumanizirajućoj preobrazbi. Kip anime junakinje koja je doslovno polučovjek i polustroj problematizira fetišizaciju ženskih likova u animeima te ženstvenost s fluidnošću i nedovršenošću. Murakamijev kip hiperseksualizirane, snažne junakinje u stvarnoj (ljudskoj) veličini istovremeno je iznenađujuća i zastrašujuća za tipičnoga, pasivnoga, latentnoga *otaku* entuzijasta. Iz toga djela možemo stoga očitati Murakamijevo stajalište o ženama i mijenjajućim spolnim ulogama u poslijeratnome Japanu. Azuma navodi kako su poslije rata žene počele dobivati sve veću ulogu u društvu te bolje, vodeće pozicije u poduzećima, što je posljedično utjecalo na sve dublji osjećaj inferiornosti kod muškaraca, koji su ionako već bili opterećeni osjećajem nesposobnosti zbog poraza u 2. svjetskome ratu (AZUMA 2009: 98-99).

Murakami je uspio plasirati tematiku i estetiku *otaku* populacije na razinu visoke umjetnosti. *Otaku* estetika diktira izgled tih izmišljenih žena, gdje su one prikazane, odnosno napravljene bez genitalija. Na taj način su figure seksualno inertne, impotentne, dovoljno udaljene od stvarnoga svijeta, potpuno neugrožavajuće za *otaku* publiku. *Otaku* preferiraju velike grudi, duge noge, lijepo lice, no u pogledu seksualnoga odnosa idealiziraju frigidnost ženskoga tijela. Figure su istovremeno seksualizirane i impotentne, što je kontradiktorno i posve legitimno za *otakuja*. Njihove seksualne fantazije o odnosu bez ljudskoga dodira se ostvaruju u prizorima simuliranih spolnih odnosa u *hentai* žanru *animea* i/ili figuricama te dodatno naglašavaju njihovu društvenu otuđenost.

Kiparska djela *Hiropon* i *Moj usamljeni kauboj* (1998.) su prikaz nevjerojatne oblikovne vještine suspenzije tjelesnih tekućina. Prava vizualna poslastica za gledatelja jer ima priliku susresti se s izmišljenim, televizijskim animiranim likom u ljudskoj veličini. Vijugavi laso, napravljen od sperme, odnosno preskakajuće uže iz ljudskoga mlijeka, možemo interpretirati kao stilizirane valove Hokusaja Katsushike. Na slikama *Vrhnje* i *Mlijeko* (1998.), Murakami se također tematski bavi prikazivanjem i problematizacijom tjelesnih tekućina i pretjerane seksualnosti, no uspoređujući ta dva djela sa spomenutim skulpturama, ovdje je relativno ublažio svoj pristup. Naslikane linije oponašaju prizore eksplozija u animiranim filmovima, poput *Pozdrav Galaxy Expressu 999* (1981.) animatora Yoshinorija Kanade.

Čini se da je kategorija različitih supkultura novo lice japanske kulture te stoga i prihvatljivo područje za istraživanje suvremenoga japanskog identiteta. Anime i mange su raširene na svim područjima japanskoga društva u tolikoj mjeri da izgleda kao da su tvorci novoga japanskog vizualnog i umjetničkog identiteta. Murakamijevi pokušaji prikazivanja opsesivne prirode supkulture *otaku* u drugome svjetlu (njihova društvena nespretnost i seksualna devijantnost) su ga ironično doveli do samo jednoga od više mogućih pogleda na suvremenu japansku estetiku, koja još uvijek ne može u potpunosti obuhvatiti i predstaviti sve njezine strane.

ZAKLJUČAK

Detaljna analiza opusa i umjetničke karijere Takahija Murakamija dovela me je do zaključka da je pokretačka sila njegova stvaralaštva uvijek bila propitkivanje vlastitoga kulturnog, povijesnog i umjetničkog nasljeđa koje je spoj japanskih, američkih i europskih tradicija. Međusobno ih je povezivao s namjerom razvijanja jedinstvene ikonografije. Murakami je umjetnik s opsežnim poznavanjem japanske i euroameričke povijesti umjetnosti i popularne kulture, također je i poduzetnik s nevjerojatnom sposobnošću komuniciranja svoje umjetničke i kulturne vizije različitoj publici. U svojim člancima, manifestima, publikacijama i umjetničkim radovima Murakami uvijek iznova upozorava na važnost poznavanja japanske likovne i kulturne povijesti, što će naposljetku pomoći umjetniku prilikom stvaranja vlastitoga izraza i mogućega uspjeha, kako na lokalnoj, tako i na globalnoj razini. Stoga Murakami inspiraciju za svoje umjetničko stvaralaštvo crpi iz japanske povijesti umjetnosti, pop-glazbe, kulture *otaku*, animea, mangi, poslijeratne povijesti i suvremene umjetnosti. To je jedan od glavnih razloga zašto je njegova umjetnost okarakterizirana daškom izvornosti i posebnosti, gdje je *superflat* predstavljen kao alternativni estetski izričaj u odnosu na zapadnu umjetnost i kulturu. Posebno ujedinjenje umjetničkih, ekonomskih i povijesnih uvjeta različitosti u likovnoj reprezentaciji *superflata* u prvi plan je postavilo novu senzibilnost u japanskoj likovnoj umjetnosti.

SLIKOVNO GRADIVO

1. Kanō Sansetsu: *Stara šljiva*, 1645., The Metropolitan Museum of Art, New York
2. Murakami Takashi: *Ružičasto mlijeko*, 1998., Blum & Poe Gallery, Los Angeles
3. Ogata Kōrin: *Crveni i bijeli šljivini cvjetovi*, 1710. – 15., 熱海美術館 (Atami Bijutsukan), Atami
4. Murakami Takashi: *Kansei Korin Zlata (Kansei Korin Gold)*, 2010., Galerie Perrotin, Paris

5. Ogata Kōrin: *Krizanteme kraj potoka*, kraj 17. stoljeća, The Cleveland Museum of Art, Cleveland
6. Itō Jakuchū: *Ptice i životinje u cvjetnom vrtu*, 18. stoljeće, Los Angeles County Museum, Los Angeles
7. Murakami Takashi: *Super Nova*, 1999., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco
8. Itō Jakuchū: *Kompendij biljaka i insekata*, 1790., Asian Art Museum, San Francisco
9. Soga Shōhaku: *Zmaj i oblaci*, 1763., Museum of Fine Art, Boston
10. Murakami Takashi: *Zmaj u oblacima - Crvena mutacija*, 2010., Gagosian Gallery, London
11. Murakami Takashi: *Zmaj u oblacima - Indigo Plava*, 2010., Gagosian Gallery, London
12. Murakami Takashi: *727*, 1996., The Museum of Modern Art, New York
13. Soga Shōhaku: *Lav*, 1765. – 68., 朝田寺 (Chōdenji), Matsusaka
14. Maeda Seison: *Lavovi*, 1935., 岐阜県美術館 (Gifu ken bijutsukan), Gifu
15. Murakami Takashi: *Gospođica ko2*, 1997., Galerie Perrotin, Paris
16. Murakami Takashi: *Drugi projekt misije ko2*, 1998., Blum & Poe Gallery, Los Angeles
17. Murakami Takashi: *Hiropon*, 1997., Galerie Perrotin, Paris
18. Murakami Takashi: *Moj usamljeni kauboj*, 1998., Galerie Perrotin, Paris
19. Hokusai Katsushika: *Veliki val pred obalom Kanazawe*, 1833., The Metropolitan Museum of Art, New York
20. Murakami Takashi: *Vrhnje*, 1998., Peter Norton and Eileen Harris Norton Collection, Santa Monica
21. Murakami Takashi: *Mlijeko*, 1998., Petera Nortona and Eileen Harris Norton Collection, Santa Monica
22. Kanada Yoshinori: *Prizor iz animea Galaxy Express 999*, 1979.

BIBLIOGRAFIJA

AZUMA 2009

Hiroki AZUMA, *Otaku: Japanese Database Animal*, Tokyo 2009

AZUMA 2000

Hiroki AZUMA, »Superflat Speculation«, *Superflat* (Tokyo, Parco Gallery, 28.04.–06.06.2000, ed. Takashi Murakami), Los Angeles 2000, pp. 138–152.

FAVELL 2011

Adrian FAVELL, *Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art 1990–2011*, Hong Kong 2011

KINSELLA 2000

Sharon KINSELLA, *Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*, Honolulu 2000

MACIAS – MACHIYAMA 2004

Patrick MACIAS – Tomohiro MACHIYAMA, *Cruising the Anime City: An Otaku Guide to Neo Tokyo*, Berkeley 2004

MASON 2005

Penelope MASON 2005, *The History of Japanese Art*, New Jersey 2005

MATSUI 2007

Midori MATSUI, »Murakami Matrix: Takashi Murakami's Instrumentalization of Japanese Postmodern Culture«, ©MURAKAMI (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 29.10. 2007–11.02.2008, ed. Paul Schimmel), Los Angeles 2007, pp. 80–110.

MURAKAMI 2000

Takashi MURAKAMI, »A Theory of Japanese Superflat Art«, *Superflat* (Tokyo, Parco Gallery, 28.04.–06.06.2000, ed. Takashi Murakami), Los Angeles 2000, pp. 9–25.

MURAKAMI 2000

Takashi MURAKAMI, »A Superflat Manifesto«, *Superflat* (Tokyo, Parco Gallery, 28.04.–06.06.2000, ed. Takashi Murakami), Los Angeles 2000, p. 5.

ROTHKOPF 2007

Scott ROTHKOPF, »Takashi Murakami: Company Man«, ©MURAKAMI (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 29.10. 2007–11.02.2008, ed. Paul Schimmel), Los Angeles 2007, pp. 128–160.

SASAKI 1983

Johei SASAKI, *Edo kaiga I (Zenki)*, *Nihon no bijutsu*, 209, Shinbuntō, 1983

SCHIMEEL 2007

Paul SCHIMMEL, »Making Murakami«, ©MURAKAMI (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 29.10. 2007–11.02.2008, ed. Paul Schimmel), Los Angeles 2007, pp. 52–80.

STANLEY – BAKER 2005

Joan STANLEY-BAKER, *Japanese Art*, London 2005

STEINBERG 2004

Marc STEINBERG, »Otaku consumption, superflat art and the return to Edo«, *Japan Forum*, XVI/3, 2004, pp. 449–471.

TAKEDA 1983

Tsuneo TAKEDA, *Momoyama kaiga*, *Nihon no bijutsu*, 208, Shinbuntō, 1983

SUMMARY

The influence of Japanese visual arts and cultural tradition on Takashi Murakami's artistic expression

In the 1990s contemporary artist Takashi Murakami asserted himself as one of the most challenging and influential Japanese artists of his time. His artistic persona has gained a massive popularity and following outside of his homeland. Known as an innovator of contemporary Japanese art, he has succeeded in changing the definition and meaning of art in Japan. Furthermore, he has placed the aesthetics and sensibility of Japanese art in the global art market as a response to the current conditions and tendencies of the postmodern age. He has named this new artistic condition/movement Superflat. Murakami presented Superflat as a combination of high art and pop culture; as a research of culturally and socially defined interpretations of art in Japan that need to be reevaluated and redefined. His works are a rich amalgam of symbols and meanings which provide us with a deep insight into traditional and modern Japanese art history and culture. In the following paper I will first briefly present the life of Takashi Murakami and his key artworks. I will then elaborate on the stylistic characteristics of certain art schools, movements and artists from different periods of Japanese history. Furthermore, I will trace and analyze these same formal artistic characteristics by contrasting and comparing Murakami's artwork with the artwork of his predecessors. The aim of this paper is to demonstrate and determine the scope and importance of the influence that Murakami's artistic predecessors have had on the development of his artistic identity and expression.

Keywords: Takashi Murakami, Japanese art, superflat, otaku, pop culture