

■ Japón In-móvil. Una aproximación al arte contemporáneo hecho en Japón. 1993-2001 (I)

Natalia bravo*
Joaquín Ivars**

El presente trabajo aborda una panorámica sobre la creación artística contemporánea japonesa por espacio de casi una década, abundando en la reflexión y el estudio de contexto como claves argumentales susceptibles de desarrollo de cara a un proyecto de exposición.

This article is about last artistic creations developed in Japan since 1993 to 2001. Someday, this investigation could be applied to theoretic and reflecting context for a exposition project about that.

Japón In-móvil es el título/resultado de una investigación fruto de casi un año de trabajo realizado durante el curso 2001-2002 primero a través de búsquedas bibliográficas y de internet y después *in situ* en distintos lugares de Japón (Tokio, Kioto, Yokohama, Osaka, Hiroshima, Kobe, Nagoya, Tama, etc). Además, esta investigación servía de estudio previo al comisariado encargado por la Fundación Picasso para una exposición del mismo nombre a realizar en Málaga (no llevada a cabo por distintas circunstancias, algunas de ellas muy inexplicables). De todos modos, los autores más que considerar esta investigación periclitada, definitiva y autolimitada en el tiempo y en el espacio piensan que debería ser considerada como *work in progress* durante un largo periodo para que sus conclusiones pudieran ser acreedoras de un subtítulo con un carácter un poco más definitivo que el de "aproximación".

Como aclaración metodológica podemos decir, antes de empezar con el tema que nos ocupa, que nos situamos próximos en primer lugar al contexto intelectual de una serie de pensadores sociales que tratan de evitar el estéril debate entre modernidad y postmodernidad a través de nociones, entre otras muchas, como la reflexividad o la ambivalencia que descansan en lo que viene llamándose hipermodernidad, modernización reflexiva, sobremodernidad, sociedad del riesgo, modernidad líquida, etc., sin que ninguno de estos nombres parezcan realmente adecuados para hacer justicia a las interesantes reflexiones que en este ámbito se están desarrollando. La primera noción, la reflexividad, la abordamos como explicitación de fenómenos que han acompañado al desarrollo de la modernidad y que han pasado desapercibidos -invisibles en los márgenes del trayecto- y que ahora se nos hacen bien visibles y en ocasiones determinantes para el esclarecimiento de lo que le viene ocurriendo al género humano desde hace algo más de doscientos años. Este fenómeno, como decíamos, inadverti-

BRAVO, Natalia y IVARS, Joaquín, "Japón In-móvil. Una aproximación al arte contemporáneo hecho en Japón. 1993-2001 (I) y (II)", en *Boletín de Arte*, n^{os} 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 497-549.

do (la reflexividad) nos lleva a algo requerido (la reflexión), quizás lo que en un bucle extraño podemos llamar reflexión sobre la reflexividad. La segunda noción interesante, la ambivalencia, es una ejemplificación de la oposición directa, la lucha contra ella, desde el orden, la regulación, la determinación y la legislación que ha supuesto la modernización del mundo, del *occidente* no sólo geográfico.

En segundo lugar –y, a nuestro juicio, no lejos del primero– existe otro contexto intelectual que roza (a veces francamente, otras de modo tangencial o incipiente) con esta investigación y que es el concepto de "complejidad" tal y como está siendo enunciado por diversos autores de las llamadas ciencias de la complejidad. Así, por ejemplo, Jorge Wagensberg, en su libro *Ideas sobre la complejidad del mundo*¹ nos introduce de manera sencilla en este ámbito de la ciencia moderna a través del concepto de complejidad *cuyas preocupaciones fundamentales*, nos dice, *son dos: el cambio y la relación entre los todos y sus partes. La primera se refiere a la estabilidad y la evolución, la segunda a la estructura y la función*. Como vemos conceptos dicotómicos que quizás puedan ser trazados desde la reflexividad y la ambivalencia del mismo modo que estas son tratadas por sus investigadores desde las relaciones entre agencia y estructura tal y como nos indica Scott Lash² al hablar de la *Freisetzung* o progresiva liberación de la agencia de la estructura.

Bien, pues desde este tipo de ambivalencias, reflexividades, cambios, todos y partes, estructuras y funciones hemos tratado de acercarnos a la creación artística *made in Japan* y alejarnos igualmente de sus tópicos en la medida de lo posible, sin olvidar ni por un momento que la nuestra es una mirada, más que extranjera, extraña y que lo que tratamos de ver es una autoconfrontación pero de la que nosotros no somos activos participantes sino meros observadores; quizás un modo indirecto de volver a mirarnos el ombligo sin que se note demasiado. Ya sabemos que... *excusatio non petita, accusatio manifesta*, y a pesar de ello nos atrevemos, pues en esta búsqueda de la contemporaneidad japonesa no coincidimos con Sloterdijk cuando niega el presente asiático como lugar de búsqueda de una alteridad que nos podría ser rentable: *Occidente, al sumirse en el ensueño de un Oriente pretérito y evocar una antigüedad asiática como modelo cultural de la vida actual, busca en un pasado ajeno posibilidades para un futuro propio. [...] Así, el actual renacimiento asiático bucea en los mundos de la antigua sabiduría oriental para abrir a la posmodernidad, cuya corrupción parece amenazadora, si no incurable, vías hacia lo nuevo, lo inédito, lo inaccesible.*³

Japón In-móvil trata de ser una aproximación al arte contemporáneo realizado en Japón en los últimos años. Una aproximación y una apuesta –siempre implícita en toda

* Universidad de Málaga.

** Universidad Europea de Madrid.

¹ WAGENSBERG, J.: *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Metatemas, Tusquets, 1998. Jorge Wagensberg doctor en Física y profesor de Teoría de los Procesos Irreversibles en la Universidad de Barcelona es actualmente director del proyecto divulgativo Cosmo Caixa, director de la colección Metatemas (Tusquets) y autor de numerosos ensayos y artículos sobre la complejidad, la ciencia, el arte, la creatividad y la imaginación.

² BECK, U., GIDDENS, A. y LASH, S.: *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza Universidad, 1997, pág. 148.

³ SLOTERDIJK, P.: *Eurotaísmo*, Seix Barral, 2001, pág. 57.

aproximación que no sea meramente descriptiva de un *statu quo*. La aproximación (y por tanto la apuesta) viene guiada por el concepto ambivalente, (no ordenador –moderno-, no clasificatorio al uso –instrumental-) de *in-movilidad*. En sus descripciones de la modernidad, Bauman nos la muestra fundamentalmente como el intento de acabar con los *monstruos* de la ambivalencia y la ambigüedad: *El propósito de la ordenación es la eliminación de la ambigüedad situacional y de la ambivalencia conductual. La clave, sin embargo, reside en que prácticamente nunca se puede conseguir un ensamblaje perfecto de la matriz conceptual que sirve como diseño para la realidad a ordenar (el futuro "matriz" que responde al hecho de que ordenar siempre implica dividir y clasificar) con la "realidad realmente existente" que tiene que rehacerse a imagen y semejanza de esa plantilla. Por esta razón, casi todos los mecanismos ordenadores producen nuevas ambigüedades y ambivalencias que reclaman a su vez nuevos mecanismos, en una persecución inacabable.*⁴

En la ambivalencia, pues, que los habitantes de las sociedades posindustriales, llamadas avanzadas, se estén definiendo de manera paradójica entre la hipermovilidad y la catatonía⁵, parece no poder ponerse en duda. Japón no es un caso particular en esta trama global, pero sí parece tener peculiaridades de toda índole (geográficas, históricas, demográficas, económicas, sociológicas y culturales) que hacen de él un país especialmente atractivo para encontrarnos con el hombre/ mujer del siglo XXI y lo que daríamos en llamar sus producciones (también sus seducciones) en el momento de reciente reestructuración capitalista (aunque parece que desorganizada) a nivel mundial⁶. ¡Miren bien

⁴ BAUMAN, Z. y TESTER, K.: *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*. Barcelona, Paidós Ibérica, S.A. 2002, pág. 111.

⁵ Peter Sloterdijk ha reflexionado ampliamente sobre la cuestión de la movilidad (la inmovilidad y la supermovilidad) en varios de sus escritos, entre ellos destacamos algunos y recomendamos la lectura de su obra alrededor de estos temas.

El impulso categórico de la modernidad dice así: para actuar constantemente como seres progresistas, debemos vencer todos los obstáculos que puedan hacer del hombre una criatura limitada en sus movimientos, reducida a sus propios medios, carente de libertad y lastimosamente inmóvil. [...]

La modernidad es, ontológicamente, puro ser-que-genera-movimiento. [...]

En el ser que genera movimiento palpitan los motivos que parecen surgir de lo que nosotros mismos queremos y debemos querer. Si realmente el proceso básico de la modernidad se autoproclama "movimiento de liberación de la humanidad", este es un proceso que nosotros, decididamente, no dejamos de desear, y un movimiento al que no podemos sustraernos. Parece actuar en él un automatismo cinético-moral que no sólo nos "condena a la libertad", sino también al movimiento perpetuo de libertad.

Si representamos en nuestro propio cuerpo las grandes revoluciones del mundo moderno, inmediatamente observamos una profunda contradicción en nuestros pasos hacia una movilidad más amplia. Es cierto que los avances de las generaciones modernas nos han abierto enormes espacios en diversos campos, y raya en lo milagroso lo que los miembros de la moderna burguesía y clase media han conquistado, en un período de apenas doscientos años de movilidad, en los terrenos de la política, la economía, el lenguaje, la información, las comunicaciones, la expresión y el sexo; hay aquí una evidente "tradicción de la modernidad" cinética, sin que importe lo dudosas que puedan ser las ventajas de su ulterior transmisibilidad. Pero, en lugar de inducir a los agentes de la modernidad a una movilidad más espiritual, la mayoría de pasos del progreso han conducido al mismo tiempo a movimientos forzados de una especie nueva que, por la coerción y la energía negativa que suponen, rivalizan con las más asfixiantes opresiones de los tiempos premodernos.

El moderno "dinamismo" ha contribuido a mantener un inmovilismo cerril bajo formas supermóviles. [...] SLOTERDIJK, P.: *Eurotaoísmo*, Seix Barral, 2001, págs. 29-31.

Japón, -nos dice Guattari- *el modelo de los modelos de las nuevas subjetividades capitalísticas! No hemos señalado suficientemente que uno de los ingredientes esenciales del cocktail milagro que se presenta allí a los visitantes consiste en el hecho de que la subjetividad colectiva, producida masivamente, asocia los componentes más "high tech" con arcaísmos heredados de tiempos inmemoriales. También en este aspecto encontramos la función reterritorializante de un monoteísmo ambiguo -el sinto-budismo, mezcla de animismo y de potencias universales- que colabora con el establecimiento de una fórmula flexible de subjetivación, la cual, es verdad, nos hace salir bien lejos del diseño triádico de las vías cristianas capitalísticas. ¡Habrá que profundizar esto!*⁷

Si desde algunos ámbitos de la cultura, no sólo japonesa sino también europea por ejemplo, se ha considerado que Japón tras los hechos históricos de mitad del siglo XX realizó algo así como un Hara-kiri cultural⁸, nuestra mirada a esta última década (quizás ya menos lastrada por aquella historia) viene a considerar a Japón como un lugar en el que quizás antes que en otros lugares se están dando las claves de reacción a los problemas que presenta la mundialización y la posibilidad, quizás única, de la revitalización de una (su) antigüedad, Oriente, reclamada por una (su) modernidad occidental.⁹

Lo que podríamos llamar el *vibrato* japonés¹⁰, una oscilación permanente y continua, es algo así como la adecuación rítmica, la adaptación, a los sucesivos problemas

⁶ Occidente ya no es un lugar, es un estado mental. Nos dice Giacomo Marramao: *El País crepuscular (Abendland) tiene una identidad inexorablemente parcial, asediada por la angustia del difuminarse los contornos, del horror al abismarse como retorno al gran vientre asiático, al mundo de lo improductivo y de la seducción.* ("Política y secularización" en *Otra mirada sobre la época*, Murcia, Colección de Arquitectura, 1994, pág. 137).

⁷ GUATTARI, F.: *Cartografías esquizoanalíticas*, Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL, 2000, pág. 27.

⁸ *Entre los entendidos es un secreto a voces que desde hace más de cien años una gran parte de la intelectualidad occidental tiende a "asiatizarse" según la expresión al uso. [...] Fue la generación de los inicios del romanticismo la que elevó por primera vez las importaciones de Asia a un nivel teórico y las incorporó a una amplia sinopsis de las culturas universales. [...]*

Pero la cosa no quedó en un flirteo filológico. Para el verdadero Oriente, su descubrimiento por otro espíritu fue fatídico. Lo que empezó como descubrimiento y siguió como conquista, misión y enseñanza de Oriente por un Occidente ya muy movilizado, arrastró de inmediato al viejo Oriente a la movilización planetaria. Japón ha proporcionado al mundo el modelo de una autoliquidación en toda regla, y ha cometido un hara-kiri en aras de la industria y la historia que ha de asombrar a los siglos venideros. SLOTERDIJK, P.: *Op. cit.*, págs. 54-55.

⁹ Insiste Sloterdijk en el reclamo de la antigüedad oriental: *Porque, si existe un común denominador para las corrientes del antiguo pensamiento asiático, éste es la concepción del sentido del ser como ser-para-el-reposo-en-el-movimiento. [...] Quien hoy busque un lenguaje de la desmovilización lo encontrará preferentemente en el espacio del antiguo Oriente, donde para la cinética de la voluntad de vivir se crearon dramaturgias distintas a las de la civilización occidental de la movilización.* (SLOTERDIJK, P.: *Op. cit.*, pág. 62.) Y nosotros reivindicamos esta presencia de lo antiguo de Oriente en el nuevo arte contemporáneo japonés y cuya cercanía se nos antoja infinitamente mayor.

¹⁰ A falta de un término más adecuado, utilizamos uno musical: el *vibrato*. Los cuerpos sonoros son cuerpos vibrantes, que oscilan entre sus extremos sin cambiar de forma aparente pero transmitiendo su estado.

De otro lado, quisiera relacionar este concepto musical con el *basso ostinato* japonés según Maruyama Masao.

La descripción realizada por Maruyama Masao (cfr. Cap. VI, III) de las representaciones japonesas de la historia ofrece aspectos especialmente sugestivos sobre el pensamiento japonés (*) y los

que se les han planteado a sus gentes en los últimos tiempos y que determinan un modo peculiar de construcción -haciendo caso a la reflexión de Gadamer¹¹ sobre el arte- un vaivén... la transformación del juego en construcción; un *vibrato* entre un pasado muy bien arraigado y la ultramodernidad progresivamente asimilada, una asiaticización como respuesta a su enclave geopolítico y una occidentalización como respuesta a sus necesidades de incorporación al mundo, una quietud profunda en muchas de sus actitudes combinadas con la aceleración permanente en que se desarrolla la vida de sus grandes ciudades¹², un vibrato, por tanto, como un *entre* en función compleja: corpúsculo y onda. *Un miembro de la audiencia le preguntó: "Dr. Suzuki, cuando usted utiliza la palabra realidad, ¿Se está refiriendo a la realidad relativa del mundo físico o a la realidad absoluta del mundo trascendental?". Cerró los ojos y adoptó esa actitud característica que algunos de nosotros llamamos "hacer el Suzuki", y en la que nadie podía asegurar si estaba en profunda meditación o completamente dormido. Tras pasar aproximadamente un minuto en silencio abrió los ojos y dijo: "Sí".*¹³

resume en la siguiente fórmula "la forma continua y cambiante de las cosas". Se trata de aspectos que sustituyen las mutaciones recurrentes del pensamiento chino por los cambios constantes de la energía vital en devenir. Si lo natural chino, como la *natura* occidental, es más bien esencia y ley de las cosas, en Japón es su espontaneidad, de ahí su adaptabilidad al cambio que contrasta con la búsqueda china de lo inmutable. Estos cambios se suceden a lo largo de los linajes, en los que se desarrolla al infinito el *ikoi*, a la vez energía y autoridad. Este progresismo no implica representaciones precisas del futuro. El pasado es representado pero tampoco es normativo porque es representado por el presente. En definitiva, las normas provienen del presente eterno. El engranaje del tiempo en presentes eternos se debe, sobre todo, a la no-permanencia budista, pero desemboca en un secularismo optimista reforzado por el confucionismo de la época Tokugawa. Este culto del aquí y del ahora desemboca al mismo tiempo en "una frescura que rechaza los malabarismos con ideas vacías y que insiste sobre la observación experimental" y en "una vulgaridad reconstruida que se conforma con las realidades dadas". Este *basso ostinato* no siempre se distingue claramente entre los principales temas, de origen extranjero, de la cultura japonesa, pero los impregna de diferentes maneras y en grados diversos.

[**Rekishi ishiki no "koso"* (Las "capas arcaicas" de la concepción de la historia), en *Chusei to hangyaku* (Fidelidad y revolución), Chikuma shobo, 1992.]

LAVELLE, Pierre. *La pensée japonaise*. Presses Universitaires de France, 1997. (En español, *El pensamiento japonés*, Acento Editorial, 1998. Madrid)

¹¹ Ver en *Verdad y método* (Salamanca, Sígueme, 1988) de H.-G. Gadamer el concepto de vaivén, *el arte como transformación del juego en construcción*.

¹² Es muy interesante la referencia que hace Manuel Castell a la ciudad de Tokio en su obra *La sociedad red* (Madrid, Alianza Editorial, 2001) y en la que problematiza la relación entre el espacio de los flujos y el espacio de los lugares. "Por ejemplo, Tokio ha sufrido un proceso considerable de reestructuración urbana durante los años ochenta para cumplir su papel de "ciudad global", un proceso plenamente documentado por Machimura. El gobierno de la ciudad, sensible al profundo temor japonés a la pérdida de identidad, añadió a su política de reestructuración orientada al comercio una política de creación de imagen que cantaba las virtudes del antiguo Edo, el Tokio premeiji. En 1993, se abrió un museo histórico (Edo-Tokio Hakubutsakan), se publicó una revista de relaciones públicas y se organizaron exposiciones periódicas. Como escribe Machimura: Aunque estos planteamientos parecen ir en direcciones totalmente diferentes ambos buscan la redefinición de la imagen occidentalizada de la ciudad con formas más nacionales. Ahora, la "japonización" de la ciudad occidentalizada proporciona un contexto importante para el discurso sobre la "ciudad global" de Tokio tras el modernismo." Para una mayor comprensión acerca de los espacios de flujo y de la esquizofrenia que supone su relación con los espacios de los lugares (también y como consecuencia su dimensión temporal) recomendamos un estudio más completo de la obra de Castell.

¹³ Recuerdos de Alan Watts citados por Mr. Humphreys en su obra *Budismo Zen*.

Como en toda aproximación -que no suponga una verdadera inmersión en las profundidades de una cultura- solemos usar instrumentos ópticos y todos sabemos que, por perfectos que sean tales instrumentos, las aberraciones son inevitables. Las trampas sofisticadas de los eslóganes simplificantes, de la nueva piel del etnocentrismo -o su reverso camuflado que es el multiculturalismo mediático-, del exotismo, del microfascismo; o las menos sofisticadas del papanatismo orientalista, del folklore superficial, del tópico turístico, son inevitables. Pero esta inevitabilidad no ha de suponer la renuncia al intento. Acercarse a algo siempre es un riesgo, para el que se acerca y para el que es objeto del acercamiento. Pero el problema planteado y que quisiéramos plantear es que este estudio está pensado para que su contenido nos observe, también él a nosotros: visibilidad ambivalente, espejo doble de unos ojos en otros. Cada una de las obras escogidas lo está en función de su poder de observación, poder generado por unos artistas que observan el mundo y generan *máquinas* que nos observan, nos transmiten la complejidad de su génesis y generan en nosotros la necesidad de una mirada compleja. Obras que, en su oscilación entre la movilidad y la quietud, nos acercan no simplemente a una cultura (concepto en revisión) sino más bien a los diferentes modos de creación que una sociedad diversificada puede producir. (Una sociedad aún mirada, inevitablemente, desde el punto de vista "moderno" como estado-nación diseñando su auto-mejora y que, seguramente, se nos presenta hoy desregulada ya por su propia postmodernización)¹¹. No hay sólo un Japón, y desde luego no está siempre quieto; no hay varios *japones* y desde luego no siempre están en movimiento: bucle irreductible, *vibrato*, ambivalencia de la doble pinza, en el que los conceptos de lo moderno y de lo moderno reflexivo no paran de enredarse, como lo nacional y lo multicultural.

Evitar las simplificaciones es una de las tareas del arte. Esta aproximación trata de evitar la mirada uniforme, la asimilación nacionalista de sus actores, el predominio de modas o técnicas. Pero no lo hacemos nosotros, lo hacen sus autores, su inteligencia plástica y la independencia de sus criterios. Nosotros, a lo sumo, hemos tratado de encontrar obras que nos encontraran. En una especie de investigación de deriva, al hilo de un concepto frágil, nos hemos hecho fuertes gracias a la potencia de los encuentros con las obras; ellas han transmutado la fragilidad en flexibilidad, ellas se han ido reuniendo unas con otras como en un campo magnético lleno de cargas con recorridos imprevisibles. Pero el resultado no es un circuito eléctrico; no hay generadores, conductores, resistencias, interruptores, amperímetros o voltímetros (estos suelen estar rodeados de material aislante). Hay energía, sin aislamiento; en el mundo. Intensidades desplazándose más allá de cualquier reducción positivista, más allá de

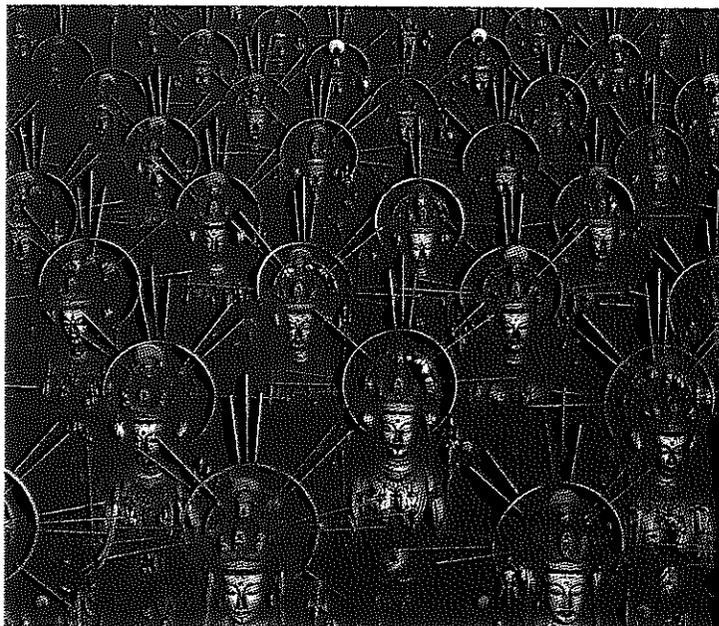
¹¹ Zygmunt Bauman nos habla de la modernidad, a diferencia del Antiguo Régimen, como la era de la necesidad de mejora de la sociedad desarrollada a través de la elaboración de "proyectos" y en cuanto tal encuentra, diríamos, su herramienta social idónea en la institución del estado-nación: *El tablero de diseño era un artefacto, sin el cual, la modernidad no podía existir y la profesión de diseñador, de redactor de programas, era la más arraigada de las vocaciones modernas, permaneciendo intacta a través de cambios en los estilos y las modas. [...] Para los pensadores sociales, "sociedad" era una abreviatura de "Estado-nación", esa instancia activa simultáneamente cultural (nación) y política (Estado). Con la ayuda de semejante institución y de sus poderes legislativos, las sociedades existentes se podrían desarrollar gradual, pero decididamente hasta ajustarse a los criterios de la "sociedad buena.* (Op. cit., pág. 102)

cualquier erudición que se pretenda omniabarcante, más allá de cualquier despliegue estratégico o de cualquier delimitación territorial. Hay sobre todo ritmos y tensiones, y la responsabilidad de unos artistas comprometidos con su tiempo, con la realidad de un mundo que se duplica virtualmente y que parece estar destinado a una perenne autoconfrontación: un autorreflejo. Parece que cuando se hace una copia de algo es porque se teme su pérdida, el mundo se duplica: en la virtualidad de las redes, en la clonación de los seres, en las prótesis tecnológicas, en las mimesis conductuales... Estos artistas trabajan en los pliegues entre el mundo y sus copias, son el límite entre el azogue y el cristal.

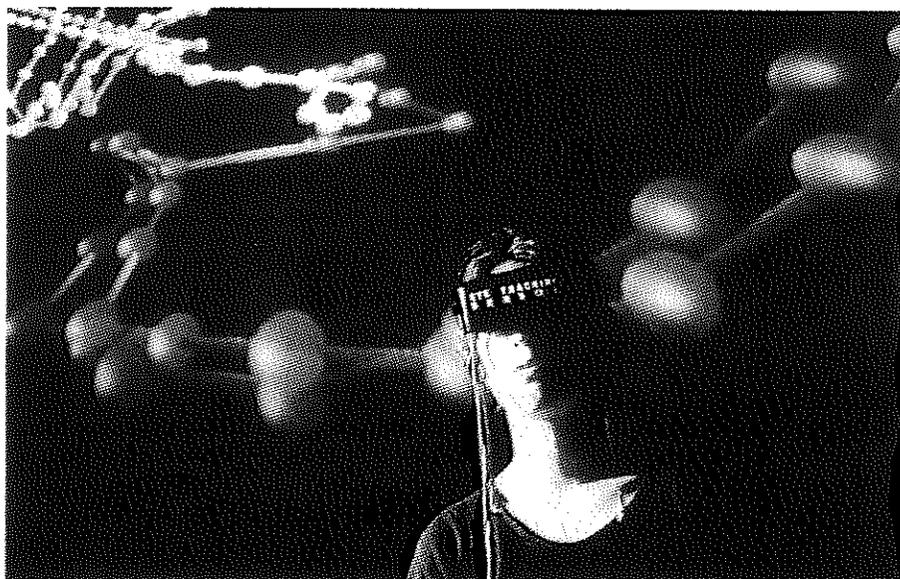
Hacer un recorrido somero sobre las obras y las poéticas que aquí se presentan es un modo de injusticia, reflejo de la injusticia a que nos somete la aceleración de nuestro tiempo cada vez menos real, cada vez más virtual. Pero es cuanto podemos hacer aquí y ahora, desde aquí y en este momento ya, indefectiblemente, desfasado. Nos decía Borges que la actualidad es un anacronismo... seamos, pues, doblemente anacrónicos...¹⁵

Hiroshi Sugimoto con su obra *Buddha accelerated* (Fig. 1) nos presenta una videoproyección en la que se aprecia una vibración del campo visual, de la cámara que recogió la solemne quietud de los mil budas del anciano templo de Sanjusangendo en Kioto y los hace vibrar ante nuestros ojos que vibran a su compás y al de un sonido que produce extrañamiento, seguramente un extrañamiento fruto de las relaciones complejas que se establecen entre las partes y el todo que podríamos describir como separadas y reunidas en dos estratos. Uno: el todo del espacio común que reúne a todas las figuras del templo por un lado y por otro el vibrante vídeo final en el que se reúnen cada una de las fotografías realizadas por separado. Dos: cada una de las figuras del propio templo con sus semejanzas groseras y sus finas diferencias por un lado y por el otro cada una de las fotografías realizadas y que comparten este mismo estatus ambivalente (semejanzas y diferencias) con sus modelos. Por su lado **Seiko Mikami** en *Molecular informatics* (Fig. 2) hará que el movimiento de nuestros ojos se convierta en la interfaz computerizada por la que se crean moléculas virtuales en la proyección de la pantalla de un ordenador (esta vez conjugando dos personas como elementos de interactividad y de retroalimentación). Mikami establece la reflexividad y la complejidad en las relaciones retroalimentadas entre cada una de las particulares génesis de sus moléculas informáticas a través de los movimientos oculares y un espacio general que a su vez será origen de un nuevo campo de intervención. **Titus Spree**, arquitecto de origen alemán pero perfectamente integrado desde hace unos años en la vida diaria de Okinawa, entiende la interactividad desde presupuestos sociales y hace de su microoficina móvil (Fig. 3) un elemento de itinerancia entre los barrios populares de Tokio y su puesta al servicio de sus habitantes, como guardería, como *meeting point*, como oficina para cualquier asunto; una disponibilidad al presente que expresa las necesidades cambiantes en cada momento de nuestras vidas. No sin la percepción de cierta reflexividad puesta

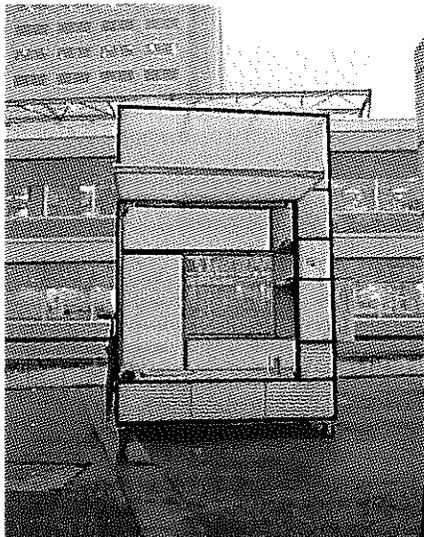
¹⁵ En esta misma publicación y a continuación del presente artículo se hace un comentario detallado de cada una de las obras aquí seleccionadas. Sirva esta primera aproximación como un estudio de conjunto más que como una iniciación particular a cada una de las obras y/o sus autores.



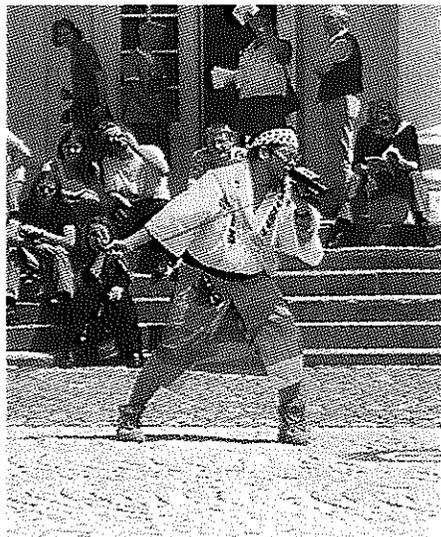
1. SUGIMOTO. *Buddha accelerated*



2. MIKAMI. *Molecular informatics*

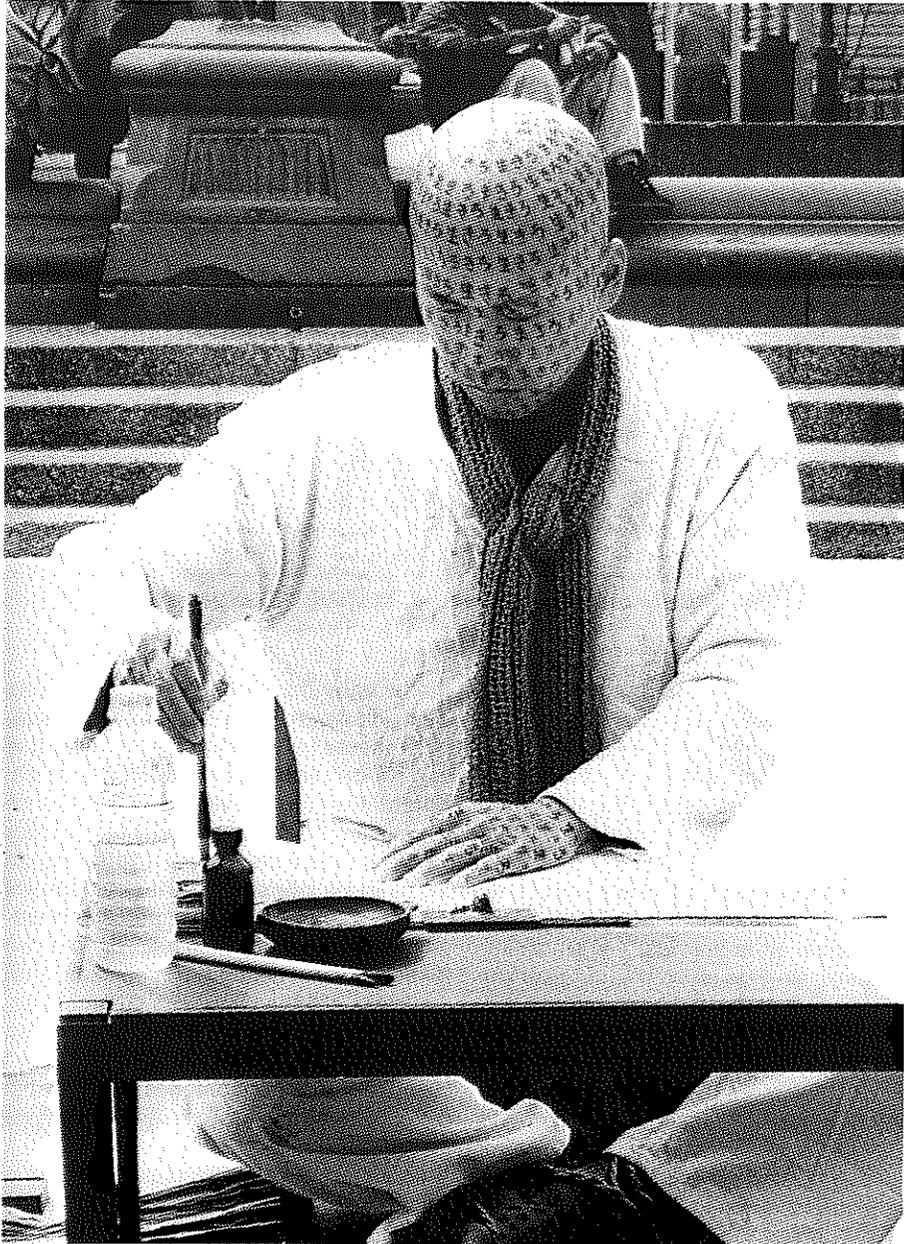


3. TITUS SPREE. *Moving micro-office*



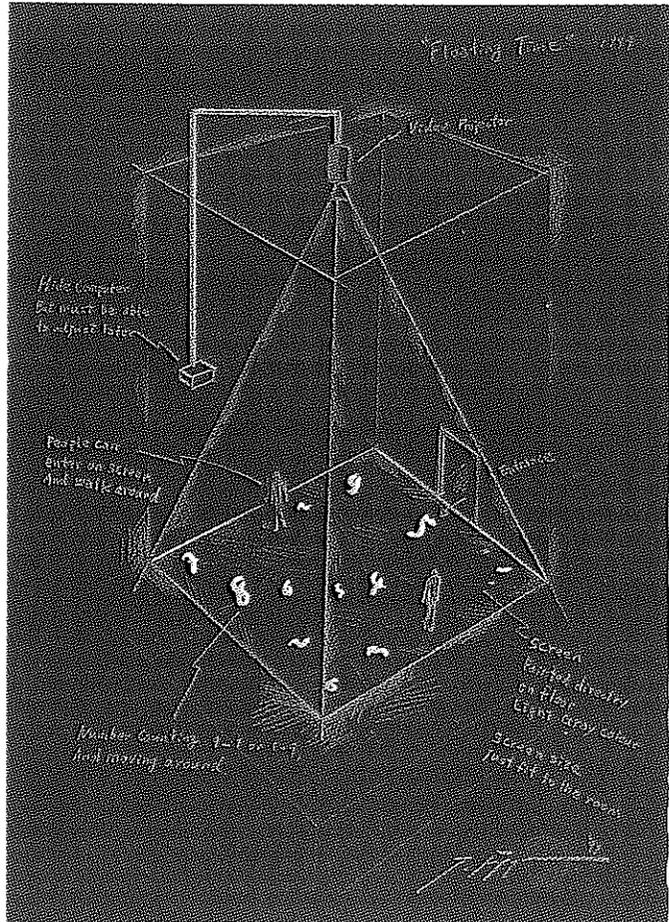
4. KINOSHITA. *Karaoke meeting*

al servicio de la reflexión actúa Spree; el medio en el que trabaja proporciona una serie de variables que, conjugadas en la obra, dan lugar a un espacio social lúdico/laboral que se autotrasciende en la reflexión sobre las condiciones sociales que pueden dar lugar a ese mismo espacio. **Parco Kinoshita**, con su actividad callejera, sus formas burlescas, su indolencia formal, interactúa con los viandantes a través de diversas formas paródicas, la más usada: la del karaoke con megafonía de agitador de los años sesenta (Fig. 4). Parco nos recuerda la figura de aquello que se dio en llamar el zen loco, improvisación que se expresa en los intersticios de las cuidadosas maneras de la tópica formalidad japonesa. Difícil a primera vista de percibir la ambivalencia en la actividad de Kinoshita pues sugiere un enfrentamiento directo con "el otro", sin éste no conseguiría sus efectos de continua readaptación al medio y un efecto de extrañamiento que, como reflejo, enfrenta al espectador con su propia actividad política, social o artística. En el otro extremo y por ello tocándose con Parco, **Takahiro Suzuki** nos inunda con el testimonio gráfico y performático del "estar vivo" (Fig. 5). Sus miles de papeles cuidadosamente dispuestos en montones o dispersos, también cuidadosamente, sobre el suelo, hacen de la expresión *ikiro* (estar vivo) una suerte de acto meditativo en el que se sumerge durante semanas enteras. Pocas muestras más evidentes de reflexividad conducente a la reflexión podemos encontrar que esta actitud in-móvil, necesariamente ambivalente de la quietud activa, de la vida enterrada en su automanifestación, su autoproclamación. No se trata pues de una mera expresión redundante de un hecho. Más allá de la superficie de esta propuesta algo en su rutina nos engancha y nos desplaza fuera de ella, quizás al encuentro con nuestras verdaderas rutinas éstas sí carentes más a menudo de lo que pensamos de esta autoreflexividad propuesta por Suzuki.



5. SUZUKI. *Ikiro performance*

6. MIYAJIMA.
Floating time



La repetición y la diferencia de las grafías analógicas de Suzuki las encontramos digitalizadas en los contadores numéricos de **Tatsuo Miyajima** (Fig. 6). Si Suzuki hace del "estar vivo" una expresión ambivalente, Tatsuo Miyajima ha utilizado en ocasiones sus contadores como sistemas de cuenta atrás de enfermos terminales hospitalizados. En su performance sobre los tests atómicos llevados a cabo por el gobierno francés en Polinesia, se hacen cuentas atrás de 9 a 0 y, al final de cada cuenta, cada uno de los participantes sumerge su rostro en palanganas que contienen esta agua de muerte. Tanto en su instalación de contadores como en la cuenta atrás de su performance Miyajima hace de la recurrencia, de la repetición de lo terrible, no un mero juego anestésico en las cercanías de la muerte, individual o colectiva, sino un lugar para la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de otras estancias que no sean las de las entumecidas articulaciones de lo radicalmente inmóvil *para la muerte*. **Miwa Yanagi**, con la serie *My Grandmothers* (Fig. 7), no nos lleva tan lejos; su proyecto sobre las abuelas se queda en la antesala de los últimos días de unas vidas soñadas: las

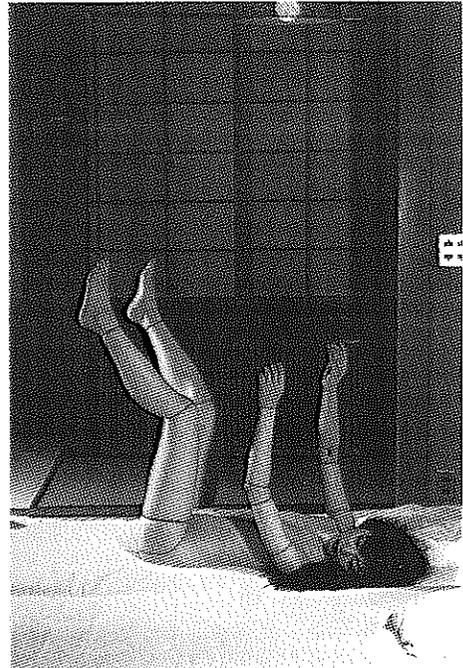


7. YANAGI. *My grandmothers*

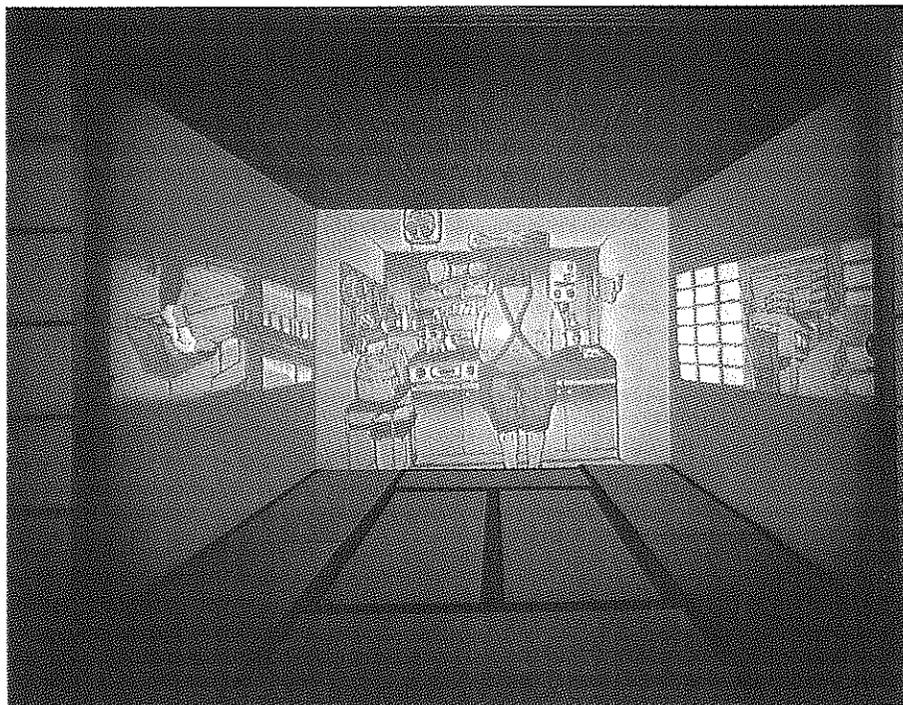
mujeres jóvenes expresan sus deseos para la vejez y Yanagi los escenifica mediante fotografías de mujeres ancianas que prestan su fisonomía para esta teatralización del futuro. El *otro* como propio, el *otro* como ensayo de uno mismo: las abuelas en las que se ha experimentado un posible futuro (el de sus nietas) y ellas escenificando el deseo ajeno, como si ya no tuviesen más opción que actuar en función de las expectativas de una juventud omnipotente. Reflejadas unas en otras, abuelas y nietas, y entretenidas en juegos de rala identidad cuando el juego es necesariamente más grave que el de las apariencias. Yanagi (sin que podamos certificar sus intenciones y si se lo ha planteado realmente en su obra o es un asunto de reflexividad aún no reflexionada) nos hace caer en la cuenta de que muchas identidades reclamadas no son más que un subterfugio para no enfrentarse a aquéllas que como la de “clase” o su conciencia (de clase) están siendo desplazadas tan fácil y automáticamente de los lugares de la reflexión y de la creación. Muy distinto a ella, **Mario A.**, un italo-germano que vive en Japón desde hace más de una década, expresa sus propios conflictos personales de identidad a través del tratamiento ambiguo de la mujer japonesa en sus fotografías en blanco y negro de estética cuidada y, casi diríamos, clásica. En el límite peligroso entre el etno-falo-centrismo y la actitud reivindicativa de los derechos de la mujer, *Ma*

8. MARIO A. *Ma poupée japonaise*

poupeé japonaise (Fig. 8), articulada pero involuntariamente inmóvil, está dispuesta para la mecanización y para unos automatismos sociales que producen derrotas íntimas no sólo en la mujer sino en cualquier persona que viva en nuestros días. El rol de mujer, casi niña, sumisa y perversa en su inocencia, desnuda o semidesnuda, oriental (como el servicio que tan bien queda en las mansiones occidentales) cubre casi todos los tópicos en los que un varón heterosexual occidental puede enfangarse. Mario A. roza el ridículo, pero quizás este es parte de una estrategia alambicada; una complejidad que posiblemente ni él mismo tie-



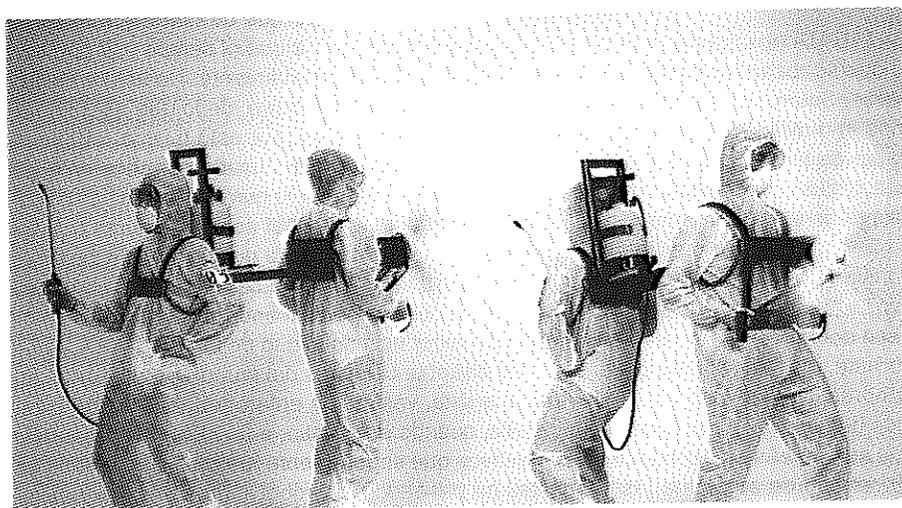
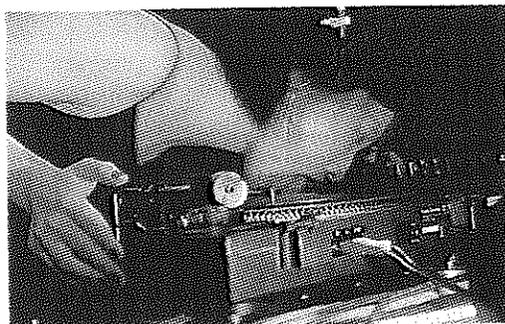
ne resuelta, una ambivalencia que en cierto modo se justifica con la sola problematización que el tema de la *poupeé* pone de manifiesto. Alejada de esta mirada exótica **Tabaimo**, la más joven de los artistas presentados en este estudio, en *Japanese Kitchen* (Fig. 9) hace un recorrido sin concesiones por los tópicos que rodean a la vida de la mujer japonesa, especialmente el ama de casa, y en los que podemos hallar ciertas trazas de costumbrismo de ida y vuelta. La video-instalación, una triple proyección de animaciones sobre las paredes interiores de un espacio japonés tradicional, distorsionado en sus proporciones, acidifica la naturalidad de las costumbres y resquebraja con su mirada lúcida la esclerotización de las mentes adocenadas por la rutina. De otro modo, en *Japanese Zebra Crossing* hace un recorrido por los tópicos que rodean a la vida en las ciudades japonesas, y en el que, como en la obra anterior, podemos hallar vestigios de cierto pintoresquismo. La vídeo instalación, una proyección sincronizada *al tempo* de un semáforo colgante, presenta animaciones localizadas en un cruce de peatones, un paso de cebra, que le sirve de pretexto para la observación sarcástica de tópicas conductas niponas. Al igual que otras miradas en otros lugares del mundo que se apoyan en la tradición para hacer crítica de los prejuicios inveterados Tabaimo se mueve en el delgado filo de lo que está en peligro de traspasar el umbral de lo inocuo y quedarse en la superficie de lo que meramente acontece o el de conseguir producir en el espectador la necesidad de indagar en los orígenes de este estado de la cuestión, una cuestión (la sociedad japonesa de posguerra) especialmente sometida a crítica por parte de las generaciones más jóvenes. A distancia de las anteriores, en las que la frivolidad no juega ningún papel, **Kyoko Sawanobori** en *Honey, beauty and tasty* (Fig. 10) parece recrearse precisamente en ella. Vertiendo miel



9. TABAIMO. *Japanese kitchen*

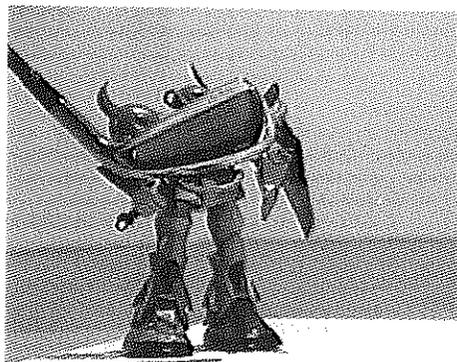
sobre discos de vinilo que giran en varios platos, la artista, en esta versión de dj' de cámara, lame con su lengua los microsurcos y distorsiona el sonido original. Una obra sinestésica en la que los cinco sentidos son activados y a su vez puestos en juego, unos con otros y todos con los del espectador. Además de una visión háptica o de un sonido del sabor, la confusión de lecturas meramente perceptuales acecha a las lecturas cognitivas dejando al espectador como un voyeur pansensitivo, babélico, incapaz de discernir si la sensualidad de lo que ve es crítica o simplemente una puesta en escena del gozo. Al igual que algunos de los artistas ya visitados en este artículo, Sawanobori se mece en un columpio bajo el que no percibimos la red: ¿es esta una actitud que simplemente testifica sobre los sentidos y pone en juego la seducción como mecanismo básico del arte? ¿o consigue la *performer* activar un discurso crítico contra el *feeling* ampliamente denunciado por tantos pensadores como acaparador de la vida psíquica del individuo posmoderno? Un grupo de cuatro componentes anónimos y numerados del uno al cuatro, **Grinder Man**, también entre los más jóvenes, suelen hacer en sus performances parodias de las vidas automáticas (Figu. 11). El propio nombre del grupo que se puede traducir como hombres rutina (¿hombres trituradores?), nos indica la especial predisposición a la crítica social, sólo que en sus performances la sobreactuación, el humor, la espectacularidad y cierto atolondramiento

10. SAWANOBORI. Honey, beauty and tasty



11. GRINDER MAN

perfectamente sincronizado, hacen que el espectador se incorpore al espacio escénico como un niño con los ojos muy abiertos. Grinder Man no es equivoco, sus estrambóticas representaciones no dudan en criticar abiertamente muchas de las actitudes "modernas" (racionalizaciones, instrumentalismo, destradicionalización, el industrialismo, etc) y lo hacen desde la lectura posmoderna de la modernidad pero en un giro extraño, histriónico no sólo en las formas, mediante el cual la posmodernidad queda igualmente criticada. Usando en ocasiones el aspecto del juguete para sus obras, **Tamura Satoru** nos presenta en esta ocasión dos juegos (uno para adultos, otro para niños) unidos en un vídeo. En *The plastic models break into pieces* (Fig. 12) un palo de golf golpea pequeños juguetes de acción bélica del imaginario colectivo reciente de Japón, el mercadeo de los subproductos de los mangas televisivos: la violencia de un golpe de juego adulto, un *swing* que destroza el arquetipo de los juegos violentos in-



12. SATORU. *The plastic models break into pieces*

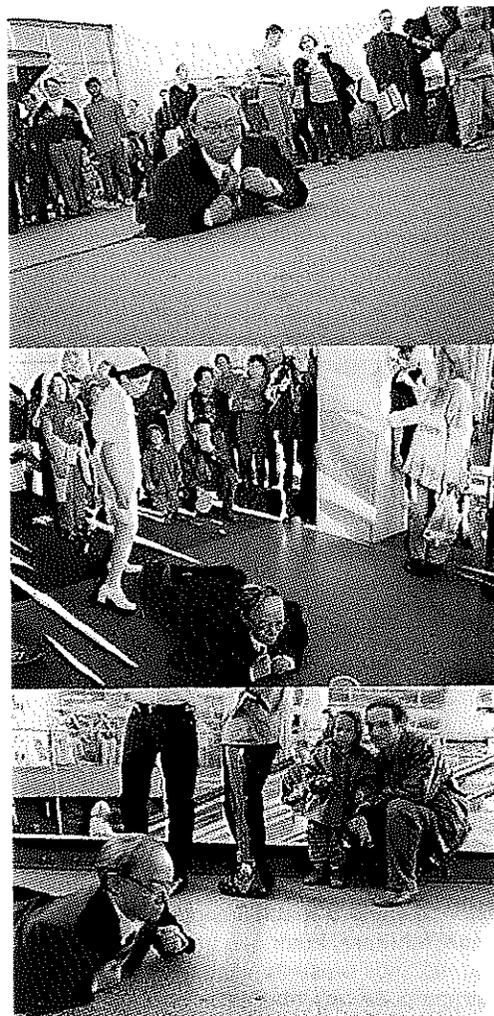
fantiles. Pero en la otra obra que presenta, un extraño artificio (¿también un juguete?) que hace girar permanentemente dos trapos sujetos a dos astas a modo de banderas blancas, el giro no es tan violento, es cadencioso y el sonido que da nombre a la pieza

BATABATA nos acerca más a la calma contemplativa en la que el tiempo y el aire con el que se rozan las banderas las van deteriorando progresivamente. No sólo en estas obras, Satoru es quizás el exponente más claro, más evidente, de lo que aquí llamamos in-movilidad, y casi nos atreveríamos a decir que es, por esto mismo, el que -a pesar de trabajar sin recurrir a lo más genuinamente "nipón" usado por otros colegas con profusión- de modo más profundo pudiera representar lo que de manera arriesgada podríamos llamar "niponidad", algo que nada tiene que ver con las lecturas tópicas y que es capaz de manifestar de muy distintos modos como puede apreciarse en la considerable variedad de su trabajo, por cierto uno de los de carácter más "constructivo" y "amenazador". **Momoyo Torimitsu**, con su performance *Miyata Jiro* (Fig. 13), hace del rol del *salary man* un juguete: un robot vestido al uso de los ejecutivos, traje, corbata, etc., se arrastra por el suelo de distintas ciudades del mundo (Río de Janeiro, Londres, Nueva York, etc.), mientras la artista, vestida de enfermera, asiste con cambios de baterías y transportes en camilla, cuando es el caso, a un luchador del asfalto que se empeña en conseguir unos objetivos que seguramente fueron programados en su cerebro de automática. Así, Torimitsu ha paseado a su robot -héroe de la globalización financiera- por todo el globo en una especie de número circense en el que presenta el más difícil todavía del individuo moderno, encarnado en el ejecutivo agresivo, en un mundo que ya no parece corresponderle. El productor japonés -sometido a la presión de la competitividad y bajo los designios de su empresa y de su país- que antes era objeto de honra e imitación por parte de los más jóvenes hoy es tratado como una especie en extinción denigrado por sus actitudes sumisas en el exterior e imperialistas en casa¹⁶, como un borrachín armado de güisqui para el karaoke y para el acoso sexual de sus inferiores jerárquicas en el lugar de trabajo, en fin una figura patética que las nuevas generaciones someten a burla y crítica por suponer el paradigma de personajes que no sólo llevaron a la reconstrucción del país sino que, leales súbditos del capitalismo expansionista, han contribuido al largo rastro de taras no siempre bien visibles en las maneras de la sociedad. **Katsushige Nakahashi** con

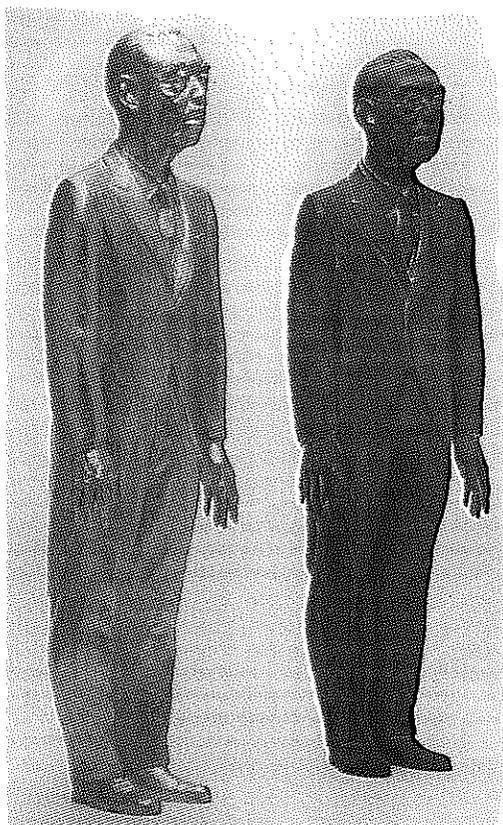
¹⁶ Existe una curiosa distinción en el Japón tradicional entre lo que pertenece al entorno próximo, manejable y "amigable", es decir, lo que entra dentro de los límites de seguridad (UCHI) y aquello que, por extraño, queda fuera de dichos límites y es considerado potencialmente peligroso (SOTO).

13. TORIMITSU. *Miyata Jiro*

Anata no jidai (Fig. 14), traducido por *Tu época*, representa la figura a escala natural del emperador Hiro-Hito en dos versiones: una en bronce con acabado patinado natural y otra en bronce cubierto con una delgada película de oro. Ambas representaciones, situadas una junto a la otra, nos traen la memoria histórica de unos hechos que el autor recomienda no olvidar. Junto a la anterior y resonando con ella, *Zero*, es una instalación en la que unas 7000 fotografías recrean de manera minuciosa, como un barrido fotográfico de su superficie, un avión Zero usado por los kamikazes durante la segunda guerra mundial. El avión realizado -a escala natural y en tres dimensiones- con miles de fotografías, posteriormente es quemado en público en una performance realizada por el propio autor y la colaboración de los espectadores. De modo y factura similar *On 2nd september*, es una instalación en la que también miles de fotografías recrean, al igual que



en *Zero*, el estado actual del acceso al cuartel general de MacArthur en Brisbane – centro de operaciones militares contra Japón durante la II Guerra Mundial. No sólo historia, Nakahashi nos presenta una poética muy personal que nos habla del tiempo (físico o político) mediante el uso de las distintas secuencias de exposiciones de la cámara fotográfica a la luz ambiente o de la alquimia de la inmanencia en la conversión de un material en otro. No es grato el trabajo de Nakahashi para muchas instituciones japonesas. Este autor representa el lado crítico y oscurecido de una generación que no ha gozado de la alegre presencia mediática de la que generaciones más jóvenes (y, a menudo, más cínicas) han sabido sacar un buen provecho. Sirva como ejemplo el atrevimiento de Nakahashi con la figura del emperador, obra censurada en varias ocasiones y que da idea del peso de la tradición, la superchería (recordemos que Hiro Hito renunció a su estatus de dios por imperativo norteamerica-



14. NAKAHASHI. *Anata no jidai*

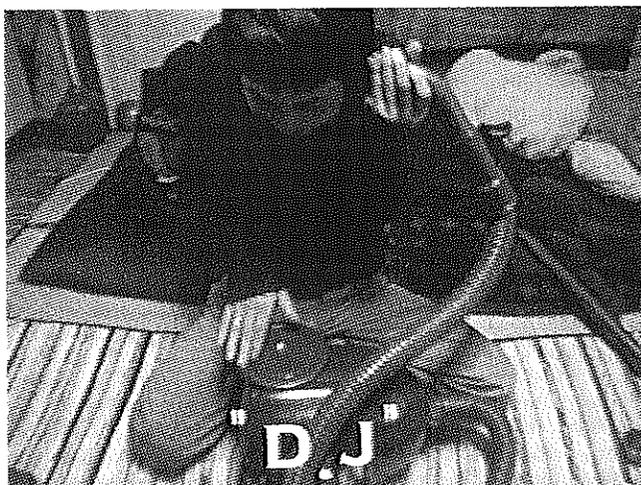
no después de la rendición y en un famoso discurso radiofónico que hizo verter muchas lágrimas entre sus súbditos), el tabú, los intereses de los jefes militares que luego han dado lugar a las multinacionales que todos conocemos y que han tratado de perpetuar (con el beneplácito de los Estados Unidos de América) todos aquellos privilegios de clase que hoy día continúan siendo clave en los designios del país y en las tomas de decisión que afectan a cien millones de ciudadanos. Y Nakahashi no es ingenuo respecto a sus propuestas y a la incomodidad producida en ciertas instancias institucionales del mundo de la cultura -que han consentido la crítica de superficie de sus artistas más aparentemente provo-

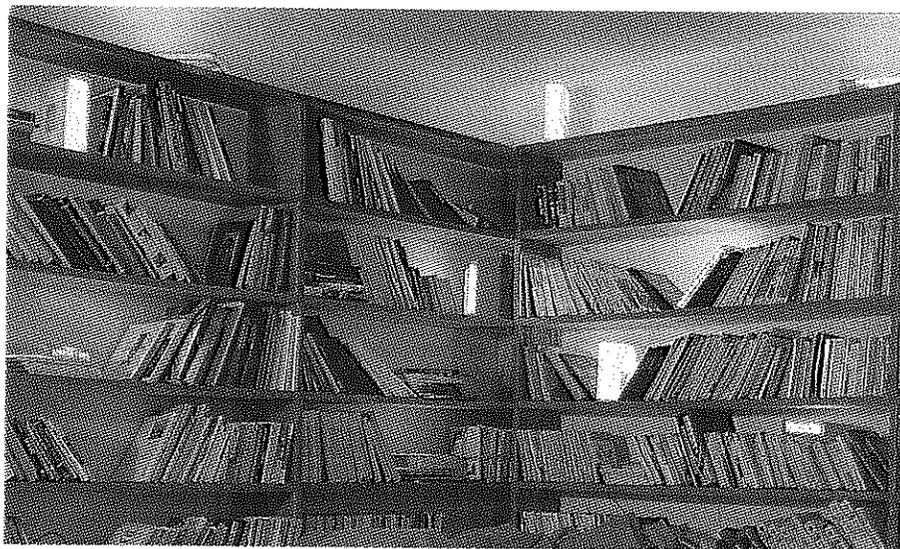
cadores pero en cuestiones banales- obviando a menudo las llagas de la reciente historia japonesa reabiertas por él de una manera que podemos llamar *reflexiva*. **Tomoki Ishihara**, autor que trabaja en series de larga duración, escultóricas, fotográficas, etc., nos presenta varios autorretratos bajo el anónimo título de *Untitled* al que acompaña de una referencia numérica en cada fotografía (Fig. 15). Al fondo de estos autorretratos (en los que el rostro del autor está desenfocado porque el punto de enfoque se encuentra varios metros detrás de él), podemos ver diversos espacios convencionalmente artísticos, sobre todo museísticos. El desenfoco de su cara acompañado de distintas expresiones y las obras de arte y los ambientes correspondientes (orientales y occidentales) que se presentan tras él perfectamente enfocados, dan lugar a una especie de combinatoria y de tensión entre el instante y la eternidad, el acto aún incomprensible y la asunción incomprensida de un pasado escurridizo. Ishihara trabaja en la zona dolorosa y limítrofe yo-mundo en la que "mundo" está configurado con el peso de la Historia y del valor, de lo digno de permanencia frente a la precariedad del yo. El trabajo es contextual al tiempo que íntimo y la angustia moderna del sinsentido -el nihilismo con el que nos tratamos apenas descubrimos los rasgos del hombre abandonado por dios o la máscara de dios que ha de ponerse el hombre descreído- se arroja con las relecturas y las continuas reinterpretaciones de lo ya



15. ISHIHARA. *Untitled*

16. KAIHATSU.
The party game



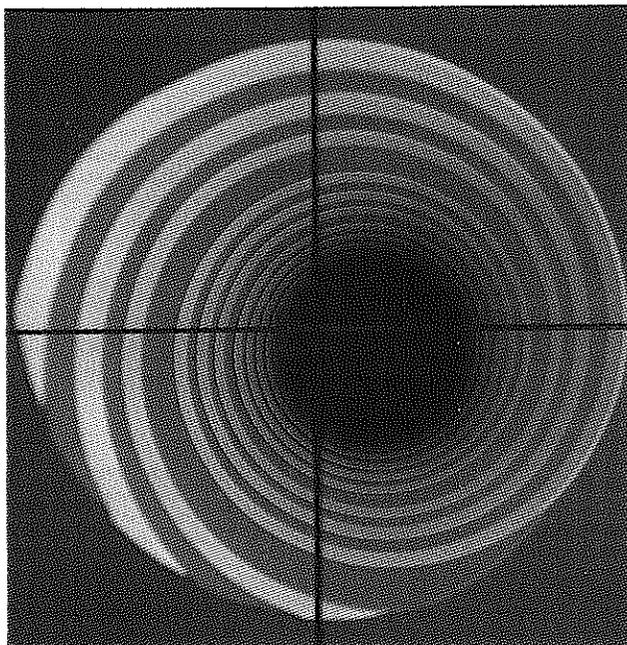


17. KANG. *Cyber book city*

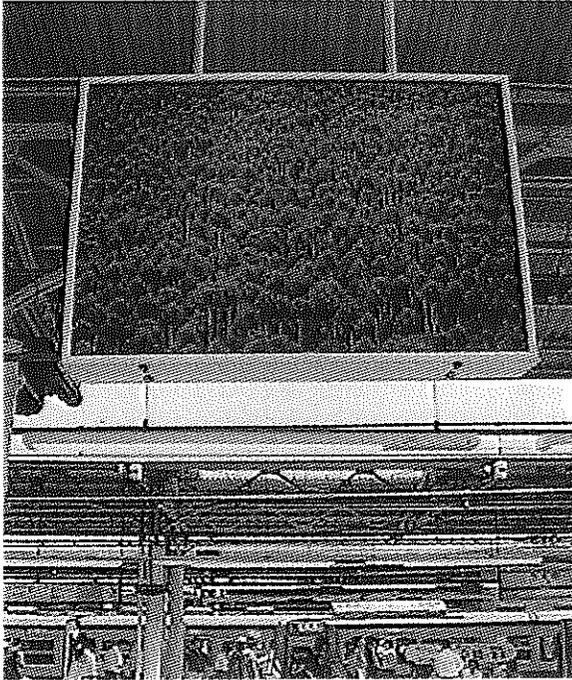
acontecido y se enreda en los brazos de una posmodernidad aún no, ya no, satisfactoria. **Yoshiaki Kaihatsu** se establece en el presente: ante las declaraciones poco afortunadas de la ex-premier británica Margaret Thatcher, en las que calificaba los hábitat domésticos del Japón moderno como "ratoneras", el artista realiza una vídeo-performance sencilla y llena de encanto en la que varios jóvenes universitarios que comparten una de esas "ratoneras" hacen alarde de humor y de ingenio jugando con una pequeña aspiradora doméstica, pareciendo responder a la británica que el verdadero saber no ocupa lugar (Fig. 16). Kaihatsu se divierte con la operación compleja de anular el poder "de los poderosos" con el poder de lo generoso y del ingenio y hace un alarde de "voluntad de fuerza", de resistencia, frente a la consigna de la "voluntad de poder". Algo que en la línea de lo que decíamos en la aclaración metodológica corresponde a la modernidad reflexiva y a lo que se ha venido a denominar subpolíticas.¹⁷ Si, decíamos, el saber no ocupa lugar en la obra de Kaihatsu, sí lo ocupa en las instalaciones de **Airan Kang**, japonesa de origen coreano que ilumina los estantes de las librerías con libros de luz, es decir, cajas de luz que aparentan ser libros (Fig. 17). Un juego de superficies y de contenidos, de sombras y de luces en las que la artista hace una apuesta por la intervención *site-specific* en varias de sus pasadas apariciones públicas. El simulacro está servido, libros de luz, ¿libros de... Luces?

¹⁷ Ulrich Beck nos habla en su artículo sobre las subpolíticas a las que caracteriza detalladamente y de las que termina por decir, a modo de resumen: *La subpolítica, por lo tanto, significa configurar la sociedad desde abajo*. BECK, U., GIDDENS, A. y LASH, S.: *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza Universidad, 1997, pág. 39. Recomendamos la lectura del artículo completo para comprender las diferencias entre políticas y subpolíticas.

18. SUGIYAMA.
In-spiral II



¿qué clase de modernidad ensombrecida por el brillo de la simulación? ¿qué clase de candilejas, de iluminación de escena, para aquellos otros libros "reales" que ya no parecen iluminar nada ni a nadie? ¿qué clase pues de posmodernidad ilumina retóricamente a aquella modernidad pretendidamente autosuficiente, autoluminada? **Akiko Sugiyama**, con las fotografías que presenta, nos transfiere un mundo abstracto, geométrico y sensual que raramente es abordado por el medio fotográfico. Un modo muy particular de generar tensiones en sus obras forzando la duda de la naturaleza del objeto fotografiado, de sus límites espaciales y de su origen metafísico o sensitivo (Fig. 18). **Haggblom & Fithie**, hacen un análisis casi etnográfico de un hecho que por su repetición y frecuencia ha sido asumido, parece, por la sociedad urbana tokiota. En las faldas del mítico Monte Fuji, en el bosque Aoakiagaharajukai, no es extraña en los últimos tiempos la aparición de cadáveres, fruto del suicidio premeditado, envueltos en un ambiente extraño: cuerdas para no perderse en un lugar donde los campos magnéticos enloquecen a las brújulas, teléfonos móviles perdidos o abandonados, futones, etc. Todos ellos elementos de una instalación que añade varias fotografías del lugar y una, especialmente realizada en la estación de Ueno, en la que la imagen luminosa habitual de los horarios de trenes ha sido sustituida por una fotografía sobre una caja de luz en la que aparece como destino siniestro la imagen apacible de una panorámica del citado bosque (Fig. 19). Esta pareja de jóvenes australianos se atreven a mencionar algo que para determinados estamentos de la sociedad japonesa es tabú. Quizás su condición de extranjeros y el hecho de que llevan poco tiempo viviendo en el país les exime de ciertas responsabilidades "formales" y consiguen explicitar una situación no reconocida habitualmente (ni siquiera por la policía) y que es uno de los signos "cuasi-ritualizados" del fracaso de ciertas normas sociales que durante mu-



19. HAGGBLOM &
FITHIE.
Aokigaharajukai

cho tiempo han hecho asumir al individuo cargas excesivas destilando muertes singulares cuando a menudo eran errores de carácter colectivo (una sociedad que ha generado competitividad laboral y compromiso con la colectividad por un lado, alineación y anomia por otro). Sin embargo hay algo que aleja a estos artistas de la crítica social entrando más en el terreno del extrañamiento de unos cánones (los del suicidio) que aunque compartidos por occidente parecen no tener los mismos orígenes. El suicidio es tratado como un epifenómeno natural de la sociedad, es decir, como un fenómeno reflexivo que aparece connatural y paralelamente a unos usos sociales sobre los que quizás sea muy necesario reflexionar. Y ellos lo hacen usando el manoseado gancho del morbo y generando una escenografía básica de los elementos cotidianos que como ya sabemos son aquellos que en la mejor tradición del surrealismo nos sitúa en las antípodas del racionalismo más estrecho. Pero a diferencia de los usos habituales en estos casos (deformaciones, transformaciones, monstruosidades, imágenes distorsionadas o paradójicas, etc.) los australianos presentan una fría instalación, casi descriptiva y a modo de registro de un estado de la cuestión que no se recrea en la formalización y que deja al espectador con casi toda la tarea por realizar. **Yutaka Sone**, nos sitúa en la posición incómoda del asiento de 19 monociclos enlazados en círculo, *Her 19th foot* (Fig. 20). Nada más extrañamente in-móvil que la necesidad del pedaleo conectado y la dificultad de su uso, la necesidad de la conexión y la dificultad de su puesta en marcha. Entre lo uno y lo múltiple, una mirada inteligente que actualiza en artefactos *cíclicos* una dificultad que se nos antoja eterna. Y un modo de proximidad al espectador en sus dificultades de relacionar las partes con el todo como decíamos más arriba. Esta (el *multiciclo*) es una complejidad difícil de manejar y esta dificultad es un magnífico

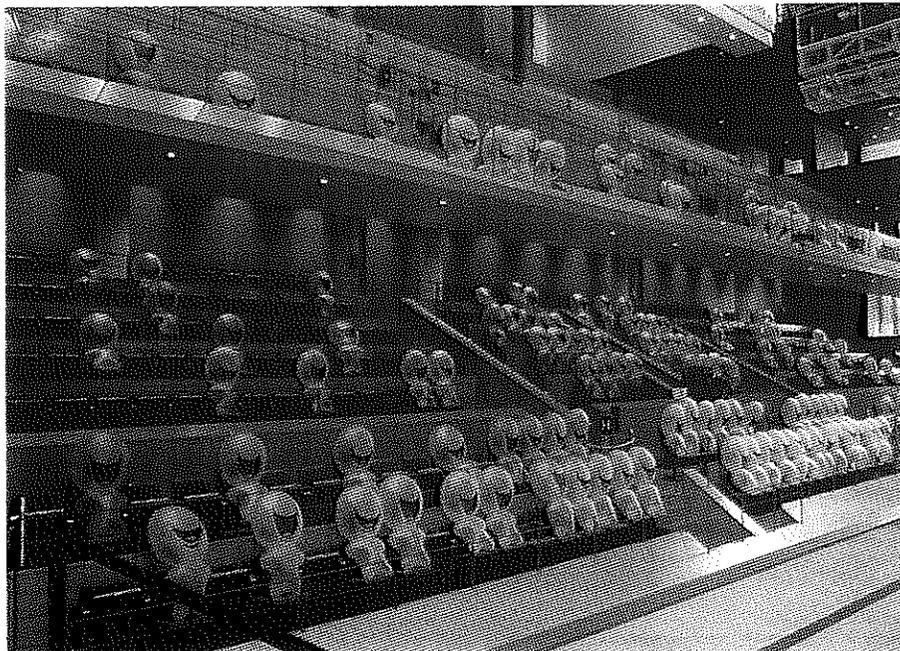
20. SONE.
Her 19th foot



reflejo de las necesidades de articulación de lo particular con lo general, una especie de in-movilidad que trasciende ambos elementos (lo inmóvil y lo móvil) y que puede –creemos que debe...- ser extrapolado a las situaciones sociales que quieren ver en los nuevos comportamientos subpolíticos (que vimos más arriba), nuevos modos de manejar, de controlar el todo sin que ningún general tome el mando y que tanto tiene que ver con las denominadas propiedades emergentes de los sistemas o de los propios sistemas emergentes¹⁸, aquellas que aparecen de modo inopinado sin que ningún centro de poder genere la orden¹⁹. El elemento fijo de la obra de **Izuru Kasahara**, la sonrisa o la risa, parece ser una coartada para la libertad de movimientos del autor. También aquí, nos encontramos con esta combinatoria de lo in-móvil: la sonrisa y sus infinitas formas de presentación y lectura. Kasahara, en su instalación *Smile (Ghost)*, nos mira desde los rostros sin ojos de muñecos hinchables, con sus espectadores de caucho en la grada (Fig. 21), y nos sonríe desde un vídeo, *Smile Life Theatre*, en el que realiza acciones comunes con una gran cabezota sonriente. Kasahara sonríe, ¿o no? A nosotros nos deja con la duda. Kasahara se mueve como pez en el agua en la ambivalencia, sus

¹⁸ ¿Qué características comparten estos sistemas? En términos sencillos, resuelven problemas recurriendo a masas de elementos relativamente no inteligentes en lugar de hacerlo recurriendo a un solo "brazo ejecutor" inteligente. Son sistemas ascendentes y no descendentes. Extraen su inteligencia de la base. [...] La evolución de reglas simples a complejas es lo que llamamos emergencia. JOHNSON. S.: *Sistemas emergentes. O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Madrid, Turner Publicaciones, 2003. pág.19.

¹⁹ Deleuze y Guattari a lo largo de su obra *Mil Mesetas* no paran de suscitar el tema del poder en las micropolíticas y de las posibilidades de tomas de decisión sin que existan generales al mando. DELEUZE. G Y GUATTARI. F.: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1997.



21. KASAHARA. *Smile (Ghost)*

muñecos con sus sonrisas, se significan con el rol de lo divertido, de lo gracioso, de lo inocente, etc. y sin embargo nos dejan cierto regusto amargo, una especie de no sé qué tristeza debida quizás a nuestro propio descreimiento, a que no nos gusta vernos reflejados en la sonrisa adocenada, a que la clonación mental nos acecha por todos lados... y tememos que se haga efectiva o, lo que es peor, a que ya se haya efectuado en este mundo feliz en el que algunos ya quisieron ver el *happy end*.

Si la falta de contextualización de un fenómeno nos puede alejar de su comprensión, un exceso de contextualización del mismo fenómeno no nos aproxima a su entendimiento. Que el origen natal de la mayoría de los artistas aquí presentados sea Japón, sólo nos ayuda en parte. Muchos de ellos pronto dejaron sus lugares de origen para desplazarse por el mundo y formarse en distintos ambientes. Los considerados de origen extranjero, no han escapado tampoco a estos desplazamientos, a estas derivas tan habituales en nuestros días globales. Es por ello, que la complejidad de las obras aquí presentadas son una respuesta compleja a un mundo que ya no quiere fiarse de las simplificaciones, del tipo que sean. ¿Qué tienen en común estas obras? Aparte de criterios más o menos subjetivos en los que la in-movilidad, hija de la ambivalencia y la reflexividad, pueda ser un simulacro eficaz y verosímil (no aspiramos a otra cosa) de eje conceptual de este estudio, estas obras tienen en común el encontrarse situadas en lo que a finales del pasado siglo XX se dio en llamar el paradigma de *complejidad* (veremos si en el XXI se institucionaliza) y en la asunción de

éste como síntoma de responsabilidad frente a la infantilización creciente a que es sometida la humanidad: los callejones otra vez cerrados por las modas multiculturalistas que se creyeron un desatoro del etnocentrismo euroamericano, las logorraquias irresponsables sobre el logocentrismo, las amnesias de las virtudes de lo moderno o el tecnocentrismo progresivamente acelerado, el cosmopolitismo banal o, su reverso, el nacionalismo banal. No es necesario, creemos, hacer aquí una catalogación de las fuentes emisoras de tal idiocia; miremos a nuestro alrededor, es suficiente. Las obras seleccionadas en la presente investigación son una muestra de esta lucha, son el fruto complejo de aquellos que tratan de ver más allá de nuestras largas narices.

