UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA
E CULTURA JAPONESA

LIZIA MARIA YMANAKA BARRETTO

A pluralidade de Takashi Murakami no desafio aos limites da arte

(versão corrigida)

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA
E CULTURA JAPONESA

A pluralidade de Takashi Murakami no desafio aos limites da arte

(versão corrigida)

Lizia Maria Ymanaka Barretto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Michiko Okano

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B223p BARRETTO, Lizia Maria Ymanaka
A pluralidade de Takashi Murakami no desafio aos limites da arte / Lizia Maria Ymanaka Barretto ; orientador Michiko Okano.
– São Paulo, 2019.
110 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. Arte Contemporânea japonesa. 2. Takashi Murakami. 3. Cultura japonesa. I. Okano, Michiko, orient. II. Título

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Lizia Maria Ymanaka Barretto

Data da defesa: 08/02/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof.a Dr.a Michiko Okano

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 09/04/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: BARRETTO, Lizia Maria Ymanaka

Título: A pluralidade de Takashi Murakami no desafio aos limites da arte

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Aos meus avós – todos os quatro – e seus antepassados, que fizeram de mim um ser humano culturalmente rico e complexo: com incessantes saudades, o meu eterno obrigada.

AGRADECIMENTOS

aos meus pais, por todo apoio emocional, intelectual, e cultural. Por me permitirem ter esse tempo dedicado à pesquisa acadêmica, e por poder vivenciar as exposições de Murakami em Chicago, Tóquio e Yokohama – experiências fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação

agradeço ainda minha mãe, de quem herdei Ymanaka, pelo incentivo sem fim de adquirir todos os livros que eu achei que precisava, e pela companhia imensurável no desbravamento do Japão em nossa primeira viagem ao país do qual descendemos; e ao meu pai, de quem recebi Barretto, pelo apoio sem censura, enquanto eu me reconecto à minha herança japonesa

a minha irmã e ao meu irmão, que sob o mesmo teto ou em outro país, são meus cúmplices

agradeço ainda ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, por ter acolhido esta pesquisa

a professora Michiko Okano, que me recebeu em seus grupos de estudo, fez leituras iniciais do meu projeto, e assumiu a minha orientação depois de uma situação inusitada. Agradeço a sua orientação, a sua paciência, e o seu encorajamento constantes

a professora Madalena Hashimoto Cordaro, que acompanhou o desenvolvimento da minha pesquisa até onde foi possível, depois se mantendo por perto

aos professores que participaram da minha banca: Cauê Alves, Cecília Saito e Jane Marques, pela leitura, por seus comentários generosos, e por me incentivarem a seguir como pesquisadora

finalmente, agradeço a Cida Katsurayama, amiga querida que me incentivou nessa jornada pelos estudos em arte japonesa

e aos amigos e colegas que fiz durante essa empreitada, que compartilharam comigo conhecimento, experiências, frustrações e alegrias

“Dedicar a sua vida à arte é uma escolha difícil de se fazer, mas na descoberta e criação do belo há recompensas que em muito superam as dificuldades.” (MURAKAMI, 2001, p. 3)

“Devoting your life to art is a difficult choice to make, but in the discovery and creation of beauty there are rewards that far surpass the hardships.”

“芸術を生業として行くことは厳しい選択です。しかし美しいものを発見・創造できるということはその厳しさを乗り越えるだけの価値があります。”

RESUMO

BARRETTO, Lizia Maria Ymanaka. **A pluralidade de Takashi Murakami no desafio aos limites da arte**. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este estudo pretende investigar a pluralidade observada no trabalho do artista contemporâneo japonês Takashi Murakami (1962-), discutindo como a sua atuação em diversas áreas está diretamente ligada ao seu desenvolvimento artístico e fazer poético. No primeiro capítulo, construiremos um panorama sobre o mercado de arte, apresentando alguns dos principais agentes e eventos que o constituem e o movimentam. A compreensão deste cenário possibilita adentrarmos com mais clareza sobre as variadas ações de Murakami durante o segundo capítulo. Tomando o conceito de “artista-etc” do artista e crítico brasileiro Ricardo Basbaum (1961-) como ponto de partida, começaremos a perceber que parcerias em moda e *design*, assim como trabalho de galerista, colecionador e empreendedor, são papéis que Murakami desempenha em busca de respostas ligadas à sua indagação sobre a arte. A complexidade do artista também é vista no seu desenvolvimento estético, que constitui o terceiro capítulo deste texto. Por meio do mapeamento de suas obras realizadas e artistas que o instigaram desde a sua formação na faculdade, encontraremos um repertório diverso, iniciado com a prática de *nihonga*. A insatisfação com essa linguagem levou Murakami por uma série de experimentações, antes de desenvolver o *super flat* – conceito pelo qual ele é reconhecido no âmbito mundial. A projeção internacional conquistada proporcionou ao artista seguir expandindo a sua pesquisa, por meio da sua parceria com o professor e historiador de arte Nobuo Tsuji (1932-) na qual trabalha o resgate de alguns nomes da arte japonesa ainda pouco estudados fora (e até mesmo dentro) do Japão. Espera-se que, a partir da leitura sobre Murakami apresentada neste trabalho, possa-se contribuir para as discussões sobre arte contemporânea e japonesa.

Palavras-chave: Takashi Murakami; *super flat*; arte contemporânea; arte japonesa; cultura japonesa; *nihonga*; *mitate*

ABSTRACT

BARRETTO, Lizia Maria Ymanaka Barretto. **Takashi Murakami's plurality in defying the limits of art**. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado e Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This study aims to investigate the plurality observed in the work of contemporary Japanese artist Takashi Murakami (1962-), discussing how his work in various areas is directly linked to his artistic and to make poetic development. In the first chapter, we will construct a panorama on the art market, presenting some of the main agents and events that constitute and move it. Understanding this scenario makes it possible to delve more clearly into Murakami's various actions during the second chapter. Taking the "*artista-etc*" [artist-etc] concept of the Brazilian artist and critic Ricardo Basbaum (1961-) as a starting point, we will begin to realize that partnerships in fashion and design, as well as the work of gallerist, collector and entrepreneur, are roles that Murakami plays in search of answers linked to his inquiry about art. The complexity of the artist is also seen in his aesthetic development, which is the third chapter of this text. Through the mapping of his accomplished works and artists who have instigated him since his formation in college, we will find a diverse repertoire, started with the practice of *nihonga*. The dissatisfaction with this language led Murakami through a series of experiments, before developing the *super flat* concept by which he is recognized worldwide. The international projection gained allowed the artist to continue to expand his research, through his partnership with Professor and Art Historian Nobuo Tsuji (1932-) in which he works to rescue some Japanese names of Japanese art that have yet been little-studied outside (and even within) Japan. It is hoped that, from the reading about Murakami presented in this work, one can contribute to the discussions on contemporary and Japanese art.

Keywords: Takashi Murakami; super flat; contemporary art; Japanese art; Japanese culture; *nihonga*; *mitate*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Vista do estande da Kaikai Kiki Gallery na SP-Arte 2012.....	16
Figura 02 – Pablo Picasso (1881-1973). “ <i>Les femmes d’Alger (Version ‘O’)</i> ” [As Mulheres de Alger (Versão “O”)], 1955. Óleo sobre tela, 114 cm x 146,4 cm. Coleção particular.....	23
Figura 03 – Diego Velázquez (1599-1660). “Retrato de Juan de Pareja”, 1650. Óleo sobre tela, 81,3 x 69,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.....	27
Figura 04 – Jeff Koons (1955-). “ <i>Balloon Dog (Orange)</i> ” [Cão-Balão (Laranja)], 1994-2000. Aço inoxidável com polimento reflexivo e pintura translúcida, 307.3 x 363.2 x 114.3 cm. Coleção particular	31
Figura 05 – bolsa “ <i>Eye Love You</i> ”, edição limitada produzida pela parceria Takashi Murakami x Louis Vuitton.....	44
Figura 06 – versões do tênis classic slip-on LX da Vans com estampas criadas por Takashi Murakami.....	46
Figura 07 – embalagens criadas por Takashi Murakami para a Mentos.....	46
Figura 08 – camisetas com estampas criadas por Takashi Murakami para a Uniqlo.	46
Figura 09 – Chiho Aoshima (1974-). “ <i>building</i> ” [prédio], 1999. Jato de tinta sobre papel, 170 x 77,6 cm	48
Figura 10 – idem (detalhe)	48
Figura 11 – idem (detalhe)	48
Figura 12 – Aya Takano (1976-). “ <i>Fallin’- Manma – Air</i> ” [Caindo – Seguir – Ar] , 2000. Acrílico sobre tela, 53 x 45,5 cm	50
Figura 13 – imagem interna do Bar Zingaro, com pelúcias à venda nas estantes e nos sofás. Na parede, uma das obras de Murakami em parceria com o artista japonês Madsaki (1974-)	53
Figura 14 – outra perspectiva interna do Bar, com uma das bolas de flores sobre a mesa, e mais telas nas paredes	53
Figura 15 – imagem da parte inferior do balcão, onde a lousa verde traz os rostos de dois personagens (Kaikai e Kiki) olhando sugestões ou especiais do dia	53
Figura 16 – um dos pratos da casa, com a flor carimbada, acompanhado de bebida com desenho de flores em uma caneca de flores	53

Figura 17 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>Picture of a Turtle: ‘Does it dream of the Lindberg Star?’</i> ” [Imagem de uma Tartaruga: “Ela sonha com a Estrela de Lindberg?”], 1987. Pigmento mineral sobre papel <i>washi</i> , 73 x 91 cm. Acervo do artista	65
Figura 18 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>Nuclear Power Picture</i> ” [Imagem do Poder Nuclear], 1988. Palito, papelão, e pigmento de prata e ouro sobre tela. 195,5 x 261 cm. Acervo do artista	67
Figura 19 – idem (detalhe)	67
Figura 20 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>Polyrhythm</i> ” [Polirrítmico], 1991. Resina sintética sobre aço inoxidável. 74,3 x 49,1 x 14 cm. Acervo do artista..	69
Figura 21 – idem (detalhe)	69
Figura 22 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>Signboard Tamiya</i> ” [Letreiro Tamiya], 1991. Compensado de madeira com adesivo e marcas de ferro em brasa. 47,9 x 70 x 1,4 cm. Acervo do artista	69
Figura 23 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>R.P.</i> ”, 1991. Couro de avestruz. 30 x 23 x 20cm	71
Figura 24 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>R.P.</i> ”, 1991. Couro de caiman, 30 x 23 x 20cm	71
Figura 25 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>Date Painting 1988/11/1</i> ” [“Pintura da Data 1/11/1988”], 1993. Acrílico sobre tela com adesivos. 43 x 50,5 x 8,1 cm. Acervo do artista.....	72
Figura 26 – On Kawara (1932-2014). “ <i>Oct. 31, 1978 (Today Series, ‘Tuesday’)</i> ” [“Out. 31, 1978 (Série Hoje, ‘Terça-feira’)”, 1978. Acrílico sobre tela, com dois jornais, 155 x 226 cm. Art Institute of Chicago, Estados Unidos.....	72
Figura 27 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>Dobozite Dobozite Oshamanbe</i> ”, 1993. Caixa de luz, 26,5 x 76 x 20 cm.....	76
Figura 28 – “Mr. DOB” (1993-).....	80
Figura 29 – “Doraemon” (1969-).....	80
Figura 30 – “Sonic” (1991-).....	80
Figura 31 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>But, Ru, RuRuRu... (blue)</i> ” [Mas, Ru, RuRuRu... (azul)], 1994. Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm.....	81
Figura 32 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>But, Ru, RuRuRu... (yellow)</i> ” [Mas, Ru, RuRuRu... (amarelo)], 1994. Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm	81

Figura 33 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>But, Ru, RuRuRu... (green)</i> ” [Mas, Ru, RuRuRu... (verde)], 1994. Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm	81
Figura 34 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>But, Ru, RuRuRu... (red)</i> ” [Mas, Ru, RuRuRu... (vermelho)], 1994. Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm	81
Figura 35 – Andy Warhol (1928-1987). <i>Untitled</i> (Marilyn Monroe) [Sem título (Marilyn Monroe)], 1967. Serigrafia, 91,5 x 91,5 cm	81
Figura 36 – Andy Warhol (1928-1987). <i>Untitled</i> (Marilyn Monroe) [Sem título (Marilyn Monroe)], 1967. Serigrafia, 91,5 x 91,5 cm	81
Figura 37 – Andy Warhol (1928-1987). <i>Untitled</i> (Marilyn Monroe) [Sem título (Marilyn Monroe)], 1967. Serigrafia, 91,5 x 91,5 cm	81
Figura 38 – Andy Warhol (1928-1987). <i>Untitled</i> (Marilyn Monroe) [Sem título (Marilyn Monroe)], 1967. Serigrafia, 91,5 x 91,5 cm	81
Figura 39 – Takashi Murakami (1962-). “Mr. DOB” (1995). Vinil, 235 x 305 x 180 cm	83
Figura 40 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>Forest of DOB</i> ” [Floresta de DOB] (1995). Vinil e hélio, 279,4 x 250,19 x 250,19 cm	84
Figura 41 – Takashi Murakami (1962-). 727 (1996). Polímero sintético sobre tela, três painéis, 299,7 x 449,6 cm. The Museum of Modern Art, Nova York, Estados Unidos.....	85
Figura 42 – Katsushika Hokusai (1760–1849). “ <i>The Great Wave</i> ” [A Grande Onda] (c. 1830–32). Impressão colorida de gravura de madeira em papel, 25.7 x 37.9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos	85
Figura 43 – Sōtatsu Tawaraya (1570-1643). “ <i>Wind God and Thunder God</i> ” [Deus do Vento e Deus do Trovão] (Era Edo, século XVII). Tinta e cor sobre papel folheado a ouro, 169,8 cm × 154,5 cm. Templo Kennin-ji, Quioto, Japão	86
Figura 44 – Itō Jakuchū (1716-1800). “ <i>Birds and Animals in the Flower Garden</i> ” [Pássaros e Animais no Jardim de Flores] (século XVIII). Tinta sobre papel <i>washi</i> , 137,5 × 366,2 cm (painel esquerdo). Shizuoka Prefectural Museum of Art, Shizuoka, Japão.....	91
Figura 45 – Itō Jakuchū (1716-1800). “ <i>Birds and Animals in the Flower Garden</i> ” [Pássaros e Animais no Jardim de Flores] (século XVIII). Tinta sobre papel <i>washi</i> , 137,5 × 355,6 cm (painel direito). Shizuoka Prefectural Museum of Art, Shizuoka, Japão.....	91
Figura 46 – Itō Jakuchū (1716-1800). “ <i>Elephant and Whale</i> ” [Elefante e baleia], 1795. Tinta sobre papel, 159,4 x 354 cm (cada painel)	92

Figura 47 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>Study of Jakuchu’s elephant and whale screens</i> ” [Estudo dos painéis elefante e baleia de Jakuchū], 2009-2010. Acrílico sobre tela, 367 x 935 cm	93
Figura 48 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>In the Land of the Dead, Stepping on the Tail of a Rainbow</i> ” [Na terra dos mortos, pisando na cauda de um arco-íris], 2014. Acrílico sobre tela, 300 x 2500 cm. The Broad, Los Angeles, Estados Unidos.....	94
Figura 49 – idem (detalhe)	94
Figura 50 – Soga Shōhaku (1730 - 1781). “ <i>Immortals</i> ” [Imortais], 1764. Tinta e cor sobre papel, 172 x 378 cm (painel esquerdo). Coleção particular....	95
Figura 51 – Soga Shōhaku (1730 - 1781). “ <i>Immortals</i> ” [Imortais], 1764. Tinta e cor sobre papel, 172 x 378 cm (painel direito). Coleção particular.....	96
Figura 52 – idem (detalhe).....	97
Figura 53 – Takashi Murakami (1962-). “ <i>In the Land of the Dead, Stepping on the Tail of a Rainbow</i> ” [Na terra dos mortos, pisando na cauda de um arco-íris], 2014. Acrílico sobre tela, 300 x 2500 x 7.3 cm. The Broad, Los Angeles, Estados Unidos (detalhe)	97

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.1 – Preços recordes em leilões de arte 1701-2014	23
Tabela 1.2 – Maiores preços em leilões de obras de artistas vivos	34

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 ARTE E MERCADO	21
1.1 Mercado de arte: leilões	22
1.2 Critérios para precificação da arte	28
1.3 Mercado de arte: galerias	36
1.4 Mercado de arte: feiras	37
2 O PLURALISMO DE TAKASHI MURAKAMI NO MERCADO DE ARTE	41
2.1 Parcerias em design e moda	43
2.2 Takashi Murakami, galerista e empreendedor	47
2.3 Feiras de arte no Japão	54
2.4 Ações em curadoria	56
2.5 Desenvolvimento e prática de colecionismo	59
3 TAKASHI MURAKAMI E A ARTE: DESENVOLVIMENTO ESTÉTICO	63
3.1 A formação acadêmica em <i>nihonga</i>	64
3.2 Experimentações artísticas	67
3.3 O nascimento de <i>Mr. DOB</i>	75
3.4 O conceito de <i>super flat</i>	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	103
ANEXO A	109

INTRODUÇÃO

Um elefante colorido, de tromba curta e rosto laranja rosado, vestindo uma saia com estampa de zebra amarela com listras marrons, de orelha branca, com um pequeno pássaro verde desenhado, como uma tatuagem, em sua testa¹. Ao seu redor, uma predominância branca, quebrada por pequenos retângulos dourados, rosa metálico e furta-cor². Essa poderia ser a descrição de uma cena de desenho animado, mas é na verdade a descrição do estande da japonesa Kaikai Kiki Gallery em 2012 na SP-Arte, a feira internacional de arte que acontece anualmente em São Paulo desde 2005.

Figura 01 - Vista do estande da Kaikai Kiki Gallery na SP-Arte 2012

Fonte: autora (2012)

As reações dos visitantes ao passarem pela escultura do animal policromático eram principalmente duas: a de encanto e a de rejeição. Pode se dizer que esse antagonismo é comum perante qualquer obra de arte. Mas aqui havia um peso maior. Talvez pelo contraste que formavam com as obras contemporâneas expostas nos estandes de outras galerias – que poderíamos³ descrever como conceituais, abstratas, desconstruídas, sisudas – as obras encontradas na Kaikai Kiki – com suas formas gentis, coloridas, lúdicas e até infantis – geravam um estranhamento.

Tomando esse contraposto como uma provocação, que nos leva a uma investigação

¹ A obra aqui descrita é intitulada “*Little Zebra Bird-Fourth of Ten Brothers*” [Pequeno Mandarim-Quarto de Dez Irmãos] (2005), da artista contemporânea japonesa Chinatsu Ban (1973-).

² Esses “retângulos” são obras do artista contemporâneo alemão Anselm Reyle (1970-), da sua série de caixas de acrílico transparente que contém telas monocromáticas pintadas em tinta acrílica, sobre as quais ele sobrepõe folhas de papel (geralmente laminado) amassado da mesma cor.

³ A mérito de ilustração, embora sob o risco de generalizar demais.

inicial da galeria, nos deparamos com mais um aspecto particular: a sua estrutura. Por trás dela, não há um *marchand*, um curador ou um colecionador, mas sim um artista. Uma iniciativa curiosa, tendo em vista que a maioria dos criadores de arte, ainda hoje, preferem se manter distantes da comercialização de sua obra.

Mas, como veremos a partir da Kaikai Kiki, esse não é um problema para o seu fundador, o artista contemporâneo japonês Takashi Murakami (1962-). Na verdade, quanto mais pesquisarmos o seu nome, mais o encontraremos atuando em diversas estâncias do mercado da arte: como galerista, *marchand*, colecionador, e curador, para citar algumas. Frente à essa gama de atividades, nascem dúvidas: elas mostram uma inconsistência sobre a sua identidade como artista? Ou estão ligadas ao seu fazer artístico?

Para tentar encontrar algumas dessas respostas, essa pesquisa elaborou três caminhos principais. O primeiro capítulo, intitulado **Arte e Mercado**, oferece um panorama do mercado de arte, elencando seus principais agentes, oferecendo uma base que permita melhor compreender algumas atitudes de Murakami. Durante esse capítulo, foram bastante esclarecedores os relatos oferecidos pela jornalista Sarah Thornton (1965-) em seu livro *Sete Dias no Mundo da Arte* (2010), onde ela apresenta suas vivências e convivências em diferentes ofícios ligados à arte. Os **leilões de arte** são nosso primeiro ponto de estudo, escancarando de uma vez os altos valores envolvidos em transações de arte. Para isso, foi fundamental o artigo “*The Economics of Aesthetics and Record Prices for Art Since 1701*” [A Economia da Estética e Preços Records de Arte desde 1701] (2015), escrito em conjunto por Christophe Spaenjers, da Hautes Etudes Commerciales de Paris (HEC Paris), e William N. Goetzmann e Elena Mamonova, da Yale School of Management. Esse texto oferece uma perspectiva histórica da movimentação financeira gerada pelas grandes vendas em leilões e permite observar o quanto a arte foi valorizada ao longo dos anos e que artistas são mais procurados.

Antes de uma obra ir a leilão, ela precisa ser avaliada para que se possa determinar um valor mínimo e também se especular a cifra que ela pode atingir. Para compreender os **Critérios para precificação de arte**, usamos como base a série *The Value of Art* [O Valor da Arte] (2016), da Sotheby's. Composta por uma série de vídeos, ela reúne especialistas da casa de leilões para discutir os itens envolvidos na precificação: autenticidade, condição, raridade, proveniência, importância histórica, tamanho, moda, tema, mídia, e qualidade.

Nessa discussão, também introduziremos alguns valores alcançados em leilões de arte contemporânea, que veremos são consideravelmente inferiores às obras antigas e modernas listadas no artigo de Spaenjers *et al* (2015). Aqui também cabe a apresentação de alguns

artistas – Jeff Koons (1955-) e Damien Hirst (1965-) – que não apenas têm espaço no mercado, mas fazem dele um dos temas de suas obras.

Os leilões de arte dificilmente são a primeira plataforma de venda de uma obra. Geralmente, esse papel cabe às **galerias**. Para estruturar o seu funcionamento, falaremos do conceito de *marchand* e galerista, e passaremos por alguns nomes de destaque histórico – como os pioneiros Paul Durand-Ruel (1831-1922) e Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) – e atual – Larry Gagosian (1945-).

O subcapítulo seguinte introduz um espaço de encontro entre galerias: as **feiras de arte**, onde apresentaremos a francesa FIAC, a inglesa Frieze, e a suíça Art Basel, três das principais feiras voltadas para arte contemporânea.

Tendo estabelecido um conhecimento satisfatório sobre agentes e engrenagens do sistema da arte, centralizaremos nosso estudo no artista tema deste projeto. Sob o título **o pluralismo de Takashi Murakami e o mercado de arte**, o segundo capítulo parte do conceito de *artista-etc* (2005), do artista e crítico brasileiro Ricardo Basbaum (1961-), para justificar que as atividades de Murakami mapeadas a seguir estão conectadas à sua poética.

Em **parcerias em design e moda**, conheceremos algumas das colaborações do artista – por exemplo com a marca de luxo Louis Vuitton – e suas reflexões iniciais sobre as conexões entre arte e objetos de consumo, que serão mais desenvolvidas na análise do seu papel como **galerista e empreendedor**. Nesse subcapítulo, apresentaremos a motivação por trás da Kaikai Kiki Gallery, tendo a chance de conhecer alguns dos artistas por ela representados.

Além de sua galeria, Murakami possui outros ambientes, também dedicados à exposição e venda de arte, porém mais informais e direcionados a promover jovens artistas. Esse segmento começa a estabelecer a postura do artista frente ao mercado: a frustração com o que e como é comercializado é uma grande parte do que o motiva a empreender.

Essa sua crítica ganha uma nova fundamentação ao estudarmos as **feiras de arte no Japão**. Embora tenhamos investigado algumas feiras no capítulo anterior, veremos que há muitas diferenças no contexto japonês. Um dos motivos é a escassez da prática de colecionismo no país, por questões tributárias, de espaço, e mesmo de costume.

Há também a questão da falta de conhecimento sobre arte contemporânea do Japão e dentro (e também fora) do próprio país. Uma resposta a esse problema surge nas suas **ações em curadoria**, onde veremos como Murakami expande o seu pensamento reunindo obras de outros artistas dentro da sua própria fala.

Terminaremos esse capítulo investigando como se dá o **desenvolvimento e prática do colecionismo** do artista, motivados pela sua preocupação tanto com a sobrevivência do mercado de arte no Japão quanto a preservação de peças históricas no seu país. Paralelamente ao desenvolvimento da sua prática como colecionador, ele também amplia o seu conhecimento em história da arte – em partes motivado por outros colecionadores e galeristas que conhece.

Retomando a ideia de Basbaum (2005), de que múltiplas ações de Murakami estariam ligadas ao seu fazer artístico, construímos o terceiro capítulo **Takashi Murakami e a arte: desenvolvimento estético**.

Esse mapeamento logo provou que o conjunto da sua obra é tão plural quanto os seus papéis no mercado. **A formação acadêmica em *nihonga*** é o primeiro passo que daremos nessa jornada, onde conheceremos a técnica que Murakami desenvolve durante a graduação, inclusive com a preocupação de apresentá-la já que ela é pouco conhecida fora do Japão. Por esse motivo, também, houve certa dificuldade de encontrar referências bibliográficas para o assunto, tendo a pesquisa da historiadora americana Chelsea Foxwell em seu livro *Making Modern Japanese-Style Painting: Kano Hogai and the Search for Images* (2015) como principal fonte.

No início de sua formação, o *nihonga* era a linguagem que Murakami usava para se expressar. Porém, quanto mais contato ele tinha com o mercado que o esperava, mais a sua técnica se tornava o seu objeto de discussão. Aos poucos, ele começou a experimentar outras práticas e materiais. No subcapítulo **Experimentações artísticas**, levantamos alguns exemplos de obras produzidas por Murakami nessa fase heterogênea e, na verdade, pouco presente em estudos sobre o artista. As principais fontes de consulta foram folhetos antigos – da época em que as obras foram apresentadas pela primeira vez, que conseguimos resgatar em sebos internacionais – e o catálogo da retrospectiva de Murakami, intitulada “*The Octopus Eats Its Own Leg*” [O Polvo Come a Sua Própria Perna] (2017) – nele consta um texto escrito também por Foxwell em que ela apresenta essa fase inicial de Murakami, apontando alguns dos artistas que ele tem como referência.

O período de experimentações chega ao fim com **O nascimento de Mr. DOB**. O personagem, desenvolvido por Murakami nos anos 1990, é uma de suas criações mais icônicas, e representa uma expansão do seu questionamento sobre arte. Indo além da sua frustração com o *nihonga* e com a prática do colecionismo no Japão, ele começa a pensar definições e comércio de arte no cenário internacional.

Com *Mr. DOB*, ele também começa a sedimentar uma linguagem visual que lhe é tanto significativa quanto bem aceita no mercado. Em **o conceito *Super Flat*** essa estética ganha profundidade, transformando-se em um manifesto cuja preocupação se estende além do seu fazer artístico particular para uma compreensão da arte japonesa contemporânea e das suas possíveis contribuições com a história.

A pluralidade de Murakami que esta pesquisa tenta apresentar contou, em boa parte, com a sorte. A visitação da Kaikai Kiki Gallery, por exemplo, foi possível na sua forma de estande, quando integrou a SP-Arte nas edições de 2012 e 2013. Vivenciar essa atividade de Murakami, mesmo que sob um recorte tão pequeno, desencadeou parte das reflexões presentes neste texto.

A sorte também providenciou que, nos anos em que essa pesquisa foi desenvolvida, acontecessem três grandes exposições relacionadas a Murakami: “*The 500 Arhats*”⁴ [Os 500 Arhats] (2016), sua maior exposição realizada no Japão; “*Takashi Murakami's Superflat Collection - From Rosanjin to Kiefer*”⁵ [Coleção *Superflat* de Takashi Murakami – de Rosanjin a Kiefer] (2016), apresentação de parte da sua coleção particular; e “*The Octopus Eats Its Own Leg*”⁶ [O Polvo Come a Sua Própria Perna] (2017), sua mais recente retrospectiva. Essas exposições resultaram em catálogos com textos que se tornaram boas fontes bibliográficas e, principalmente, foram oportunidades de ver ao vivo obras de diferentes fases de Murakami – uma experiência que todo pesquisador de artes reconhece não ser possível pelas páginas de um livro.

Espera-se que parte dessa experiência consiga ser transmitida neste estudo, e que ele contribua para a discussão de arte, em especial contemporânea japonesa no Brasil – um tema que merece ter mais espaço nos estudos críticos e teóricos realizados em nosso país. Poderíamos apresentar como motivo sermos a casa de tantos japoneses e seus descendentes, e por isso a importância de manter contato com as questões que emergem hoje no Japão. Mas, mais do que isso: o cenário da arte no Brasil estaria incompleto se não tivesse espaço para a presença de artistas japoneses que têm tido destaque no âmbito global. Esse quadro tem mudado nos últimos anos, com a realização de exposições individuais de Yayoi Kusama⁷

⁴ Realizada no Mori Art Museum, Tóquio, Japão, de 31 de outubro de 2015 a 06 de março de 2016.

⁵ Realizada no Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japão, de 30 de janeiro a 03 de abril de 2016.

⁶ Realizada no Museum of Contemporary Art of Chicago, Chicago, Estados Unidos, de 06 de junho a 24 de setembro de 2017.

⁷ A exposição “Yayoi Kusama: Obsessão Infinita” foi realizada em diversas instituições culturais no Brasil: no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, de 12 de outubro de 2013 a 20 de janeiro de 2014 e de Brasília, de 17 de fevereiro a 27 de abril de 2014; Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, de 21 de maio a 27 de

(1929-), Mariko Mori⁸ (1967-), e Chiharu Shiota⁹ (1972-). A inauguração da Japan House – um espaço criado pelo governo japonês para divulgar a cultura japonesa por meio de exposições, palestras, restaurantes, e outras atividades culturais – na cidade de São Paulo também surge como uma nova vitrine e plataforma para discussão.

No caso de Murakami, sua obra só foi exposta no Brasil em raras ocasiões, e sempre de maneira tímida: em uma coletiva, ao lado de Tomie Ohtake e Yayoi Kusama, na Galeria Deco, em São Paulo, entre dezembro de 2003 e janeiro de 2004; e no estande da Gagosian Gallery (nas poucas vezes em que ela participou da SP-Arte). Ainda que no momento, não exista previsão de uma exposição individual do artista em solo brasileiro, essa crescente presença do Japão contemporâneo oferece um fôlego (e uma razão) para desenvolver pesquisas como esta.

1. ARTE E MERCADO

Desde a década de 1970 – pelo menos – a produção artística tem desafiado críticos a determinarem parâmetros sobre os quais possam construir suas avaliações. As obras que têm sido apresentadas não seguem regras específicas de nenhum movimento artístico anterior nem desenvolvem novas guias em conjunto, salvo raras exceções. Não há uma unanimidade quanto à técnica ou temas, o que leva a uma aparente individualização na pesquisa de cada um. Com frequência, o estabelecimento de relações entre artistas ou obras recai sobre curadores, cuja perspectiva distanciada da produção talvez permita reconhecer com mais facilidade padrões ou pontos de encontro.

A apresentação destas possíveis relações na forma de exposições contribui para a tentativa de compreender e talvez definir a arte contemporânea. O economista canadense Don Thompson aborda no início de seu livro *O Tubarão de 12 Milhões de Dólares – a curiosa economia da arte contemporânea* (2012) a dificuldade de se formar um consenso sobre o termo. Thompson cita o livro *Contemporary Art – art since 1970* (2005) do professor britânico de história da arte, Brandon Taylor, cujo título providencia uma possível definição cronológica. Embora este seja um conceito aceito por Thompson, o fato do seu texto ser voltado para os aspectos econômicos da arte faz com que ele busque outras fontes de

julho de 2014.

⁸ A exposição “Mariko Mori: *Oneness*” foi realizada nas três unidades do Centro Cultural Banco do Brasil no ano de 2011: em Brasília, de 25 de janeiro a 03 de abril; no Rio de Janeiro, de 10 de maio a 10 de julho, e em São Paulo, de 23 de agosto a 16 de outubro.

⁹ A exposição “Chiharu Shiota - Em busca do destino” foi realizada entre 12 de setembro de 2015 e 10 de janeiro de 2016 no Sesc Pinheiros, São Paulo.

parâmetros: a classificação utilizada pelas grandes casas de leilões, cujo papel no sistema da arte veremos mais a frente. Segundo Thompson, a Christie's segue a classificação sugerida por Taylor sob o termo “arte do pós-guerra e contemporânea”. Já a Sotheby's “define as obras produzidas em 1945 e 1970 como ‘arte contemporânea inicial’ e as obras pós-1970 como ‘arte contemporânea recente’.” (THOMPSON, 2005, p. 18)

A classificação cronológica parece a forma mais acordada para a divisão da produção artística, embora ela não seja perfeita. Muitos artistas transitam entre períodos conforme a diversidade da sua experimentação. O americano Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, desenvolveu uma série de trabalhos de orientação surrealista e cubista antes de desenvolver a técnica do *dripping*. Foram suas telas abstratas porém que o consagraram junto ao mercado de arte e à crítica. Na história da arte, Pollock é classificado como expressionista abstrato, como um reconhecimento da parte de sua obra que é mais relevante e madura.

Dentro da produção atual, mesmo a identificação da linguagem mais expressiva de um artista é extremamente complexa. Isso se dá principalmente por dois motivos: o primeiro, diz respeito às heranças de movimentos artísticos anteriores, que são incorporadas conforme se deseja, resultando por exemplo em pinturas com pinceladas impressionistas em pleno século XXI. A segunda razão é que, como uma arte ainda em desenvolvimento, não se pode dizer com certeza que rumos ela irá tomar – o que, como veremos mais a frente, pode significar que um artista atualmente em alta no mercado seja esquecido em alguns anos.

Mesmo conseguindo enquadrar temporalmente a produção contemporânea, isso nos dá apenas um dos parâmetros para compreender o quanto se fala sobre arte hoje em dia. Isso porque, junto ao espaço dedicado à divulgação e discussão das obras e mostras atuais, meios de comunicação têm dado atenção a outros aspectos da arte, em especial o mercadológico.

1.1 Mercado de arte: leilões

Os valores alcançados em vendas de obras de arte, por exemplo, têm estampado manchetes de jornais por todo o mundo. Destacam-se, especialmente, os números alcançados nas grandes casas de leilão, onde o ambiente competitivo tem impulsionado os preços em uma superação frequente de recordes. O mais recente ocorreu em 2015, quando o quadro “*Les femmes d'Alger (Version 'O')*” [As Mulheres de Alger (Versão ‘O’)] (1955) (fig. 02), do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973), foi vendido por £115 milhões pela Christie's de Nova York.

Figura 02 - Pablo Picasso (1881-1973). “*Les femmes d’Alger (Version ‘O’)*” [As Mulheres de Alger (Versão ‘O’)], 1955. Óleo sobre tela, 114 cm x 146,4 cm. Coleção particular.

Fonte: <https://www.christies.com/features/Picasso-5829-1.aspx> (2017)

Apesar de alto – embora apenas cerca de 10 milhões de libras a mais do que o valor inicialmente estimado pela Christie’s –, talvez seja mais impressionante ao observamos os preços recordes alcançados em leilões de arte nos últimos trezentos anos, como se pode ver na tabela abaixo (tabela 1.1). Os dados foram mapeados por Christophe Spaenjers, da Hautes Etudes Commerciales de Paris (HEC Paris), junto a William N. Goetzmann e Elena Mamonova, da Yale School of Management, e apresentados no artigo “*The Economics of Aesthetics and Record Prices for Art Since 1701*” [Preços recordes em leilões de arte 1701-2014] (2015).

Tabela 1.1 – Preços recordes em leilões de arte 1701-2014					
Ano	Valor (£)	Artista	Título	Leiloeiro e local	Comprador
1701	320	Dou	<i>Interior com mulher e criança</i>	Amsterdã	[desconhecido]
1713	1.095	Van Dyck	<i>Descanso na fuga para o Egito</i>	Amsterdã	Cornelis Wittert van Valkenburg
1733	1.105	Van Dyck	<i>Descanso na fuga para o Egito</i>	Roterdã	Sir Robert Walpole, primeiro ministro da Grã-Bretanha
1771	1.410	Dou	<i>Interior com mulher e criança</i>	Amsterdã	Catarina, a Grande
1798	1.522	Rembrandt	<i>O centurião</i>	Coxe-Burrell-Foster, Londres	banqueiro britânico Sir Francis Baring
1804	1.680	Dou	<i>Ermitão em uma caverna</i>	Paillet-Delaroche, Paris	arte-especialista e leiloeiro Alexandre-Joseph Paillet
1808	1.750	Dou	<i>A aula noturna</i>	Roterdã	Louis Bonaparte, rei da Holanda e irmão de Napoleão
1811	5.250	Rembrandt	<i>O construtor de barcos e sua esposa</i>	Christie’s, Londres	Príncipe Regente George IV
1852	24.600	Murillo	<i>Concepção imaculada</i>	Paris	Louvre

1910	28.250	Hals	<i>Retrato de uma mulher</i>	American Art Association, Nova York	Knoedler – vendido para o industrial americano Henry C. Frick
1912	29.500	Mantegna	<i>Família sagrada entronada</i>	Lepke's, Berlim	Kleinberger – vendido para o empresário americano Benjamin Altman
1913	44.000	Rembrandt	<i>Betsabé</i>	Galerie Georges Petit, Paris	Duveen – vendido para o empresário Benjamin Altman
1919	54.600	Romney	<i>A senhora Beckford</i>	Christie's, Londres	Duveen – vendido para o magnata ferroviário americano Henry Huntington
1926	60.900	Romney	<i>Sra. Davenport</i>	Christie's, Londres	Duveen – vendido para o banqueiro americano Andrew W. Mellon
1926	77.700	Lawrence	<i>Pinkie</i>	Hampton's, Londres	Duveen – vendido para o magnata ferroviário americano Henry Huntington
1957	104.630	Gauguin	<i>Maças</i>	Galerie Charpentier, Paris	Magnata grego de embarcações Basil P. Goulondris
1958	220.000	Cézanne	<i>Menino com colete vermelho</i>	Sotheby's, Londres	Paul Mellon, herdeiro da fortuna do Mellon Bank
1959	275.000	Rubens	<i>Adoração dos reis</i>	Sotheby's, Londres	Incorporador britânico de imóveis Alfred E. Allnat
1961	817.052	Rembrandt	<i>Aristóteles com busto de Homero</i>	Parke-Bernet, Nova York	Metropolitan Museum
1970	2.310.000	Velásquez	<i>Retrato de Juan de Pareja</i>	Christie's, Londres	Metropolitan Museum
1980	2.507.013	Van Gogh	<i>O Jardim do Poeta, Arles</i>	Christie's, Nova York	[desconhecido]
1980	2.997.403	Turner	<i>Julieta e sua enfermeira</i>	Sotheby's, Nova York	Filantropa argentina Amalia Lacroze de Forbat
1984	3.564.000	Raphael	<i>Estudo da cabeça e da mão de um homem</i>	Christie's, Londres	Barbara Johnson, herdeira da fortuna Johnson and Johnson
1984	7.370.000	Turner	<i>Paisagem marinha, Folkestone</i>	Sotheby's, Londres	Empresário canadense David Thomson
1985	8.100.000	Mantegna	<i>Adoração dos reis</i>	Christie's, Londres	J. Paul Getty Museum
1987	24.750.000	Van Gogh	<i>Girassóis</i>	Christie's, Londres	Magnata japonês de seguros Yasuo Goto
1987	30.280.899	Van Gogh	<i>Lírios</i>	Sotheby's, Nova York	Industrial australiano Alan Bond
1989	32.934.977	Picasso	<i>O casamento de Pierrette</i>	Binoche et Godeau, Paris	Empresário japonês Tomonori Tsurumaki
1990	49.121.762	Van Gogh	<i>Retrato do Dr. Gachet</i>	Christie's, Nova York	Empresário japonês Ryoei Saito
2002	49.506.650	Rubens	<i>Massacre dos inocentes</i>	Sotheby's, Londres	Empresário canadense Kenneth Thomson

2004	58.223.688	Picasso	<i>Rapaz com cachimbo</i>	Sotheby's, Nova York	Empresário italiano Guido Barilla [?]
2010	65.001.250	Giacometti	<i>O homem que caminha I</i>	Sotheby's, Londres	Filantropa brasileira Lily Safra
2010	70.452.891	Picasso	<i>Nu, folhas Verdes, e busto</i>	Christie's, Nova York	[desconhecido]
2012	74.003.394	Munch	<i>O grito</i>	Sotheby's, Nova York	Financista americano Leon Black
2013	89.411.063	Bacon	<i>Três estudos de Lucian Freud</i>	Christie's, Nova York	Dona de cassinos americana Elaine Wynn
Fonte: SPAENJERS, Christophe, GOETZMANN, William N., MAMONNOVA, Elena. The Economics of Aesthetics and Record Prices fo Art since 1701. <i>Explorations in Economic History</i> , n. 57, p. 79-94, 2015. (tradução nossa. Original: vide Anexo A)					

Ao isolarmos o primeiro valor, de 320 libras em 1701, parece difícil pensar que mais de cento e dez anos depois passaríamos de uma centena de milhões. Mas alguns fatores tornam essa uma compreensão um pouco mais possível.

Em primeiro lugar, os valores aqui analisados foram atingidos em leilões de arte, ambientes que, mesmo tendo passado por mudanças ao longo dos anos, são extremamente competitivos.

A estrutura básica de um leilão pode ser encontra nos relatos de Thompson (2012) e da jornalista americana Sarah Thornton (2010) acompanhando o evento dedicado à venda de arte contemporânea em diferentes ocasiões, fazendo um levantamento sobre as duas principais casas.

Thornton nos oferece um olhar sobre um dos leilões realizado pela Christie's de Nova York. A casa, fundada em 1766 por James Christie (1730–1803) em Londres, hoje possui escritórios em mais de 46 países¹⁰, embora seus leilões sejam realizados em apenas 12 dessas localidades. Os eventos são organizados em diferentes categorias, que incluem artes visuais (dividida em arte moderna, arte contemporânea, fotografia, arte asiática, e arte islâmica), móveis e artes decorativas, joias e relógios, antiguidades, fotografias, livros e manuscritos, e vinhos – tudo organizado em um rigoroso calendário para não haver sobreposição de datas e comprometer a presença de um colecionador em determinado evento.

Conforme nos conta Thornton (2010), o leilão é realizado em uma sala de tamanho médio cuidadosamente dividida em áreas. O ponto central, para onde todas as atenções convergem, fica sobre o pequeno palco onde a obra à venda é disposta. Ao seu lado, também em destaque, se encontra o leiloeiro, que rege o evento como um maestro em relação à sua orquestra. Ele anuncia de maneira breve o objeto, porém buscando fornecer características

¹⁰ Informações apresentadas na seção “sobre nós” do *site* da Christie's: <http://www.christies.com/about-us/welcome-to-christies/about-us/>

suficientes para impulsionar os lances (as informações técnicas são apresentadas em catálogos produzidos pela casa e aos quais os potenciais colecionadores têm acesso com alguma antecedência).

O sucesso dessa tentativa de reforço de uma obra como objeto de desejo é medida pelo movimentação da sala. À frente do palco, estão sentados colecionadores e compradores (representantes de colecionadores), que recebem placas com números que servem como sua identidade para o leiloeiro. Nem tanto por uma questão de anonimato, mas porque em um leilão com muitos lances, a demora em identificar um comprador pode ocasionar na lentidão do processo e, com isso, a perda de entusiasmo e diminuição do valor final atingido. Em um ou mais lados da sala, longas mesas acomodam funcionários da Christie's que ficam ao telefone, recebendo lances dados à longa distância. A atenção do leiloeiro engloba toda a movimentação da sala para não perder nenhum valor nem omitir uma oferta em prol de outra. Ainda assim, segundo o relato de Thornton, o leilão não é um ambiente de completo mistério.

Uma representante da casa entrevistada por ela afirma que há uma certa previsibilidade em quem dará lances:

Momentos antes de o leilão começar, costumamos ter uma noção precisa de como serão as vendas. (...) Todos os relatórios solicitados de condições sobre reparos e restaurações da obra são registrados. Conhecemos pessoalmente a maioria de nossos compradores. Podemos não saber exatamente com que força eles irão pisar no acelerador, mas sabemos muito bem quem fará os lances para o quê. (*Apud* THORNTON, 2010, p. 28)

Os relatórios mencionados são recursos importantes para avaliar a condição da obra antes de se considerar dar um lance, pois uma grande quantidade de intervenções de restauro pode indicar a fragilidade dos materiais empregados ou correr o risco de ter alterado de maneira significativa o original. Mas, conforme os relatórios são requeridos pelos colecionadores, é possível fazer um mapeamento dos interesses. Isso contribui para que o leiloeiro possa fazer anotações de quem esperar lances para cada obra e, conforme os lugares na sala são ocupados, ele organiza mentalmente onde buscar os potenciais compradores.

Ainda assim, o resultado do ambiente competitivo pode ter resultados não previstos. O embate entre os interesses de dois ou mais colecionadores pode impulsionar as vendas além do previsto. Como aconteceu em 1970, quando pela primeira vez uma obra ultrapassou a marca de um milhão de libras em um leilão.

A atmosfera era extraordinária. A maioria dos presentes não conseguia acreditar que a pintura alcançaria 1 milhão de libras. Mas os lances, em uma sala de leilão que eu

nunca havia visto tão lotada e tensa, superou todas as expectativas. Começou em £315.000, e levou apenas 130 segundos. Depois de chegar a £1 milhão, os lances não enfraqueceram. Na verdade, ficaram mais fortes, e acabaram por ultrapassar os £2 milhões. Finalmente foi vendida por assombrosos £2.310.000, quase triplicando o recorde mundial anterior de uma pintura em leilão. (...)

Dezenas de pessoas rodearam Alec Wildenstein, o negociante de 30 anos que havia comprado a pintura. (...) Ele estava visivelmente corado, e a primeira vista parecia ter ficado sem palavras conseguindo dizer apenas que estava ‘muito feliz’. Depois ele conseguiu explicar que a aquisição realizava o sonho de seu tataravô Nathan Wildenstein, que fundou a empresa da família 95 atrás e considerava que esse retrato de Pareja era a melhor pintura que ele havia visto em sua vida.¹¹ (CORK, 2014, tradução nossa)

A obra disputada no relato do crítico de arte britânico Richard Cork é o *Retrato de Juan de Pareja* (1650) (fig. 03), do pintor espanhol Diego Velázquez (1599–1660).

Figura 03 - Diego Velázquez (1599-1660). “Retrato de Juan de Pareja”, 1650. Óleo sobre tela, 81,3 x 69,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437869> (2017)

Em pouquíssimo tempo, segundo o texto, motivos pessoais levaram o negociante de arte francês Alec Wildenstein (1940-2008) a ultrapassar todas as ofertas, o que acabou por estabelecer o valor recorde. Na época, a declaração da admiração de seu bisavô, fundador da empresa bilionária que leva o sobrenome da família, pela pintura de Velázquez pareceu ser o caso frequente em que é crucial a relação do colecionador com uma obra específica. No

¹¹ Texto original: “The atmosphere was extraordinary. Most observers could not believe that the painting would fetch £1 million. But the bidding, in an auction room that I had never seen so packed and tense, outflew all expectations. It started at £315,000, and took just 130 seconds. After reaching £1 million, the bidding did not slacken. If anything, it strengthened, and eventually shot past £2 million. It was finally knocked down for a staggering £2,310,000, almost tripling the previous world auction record for a painting. (...) Scores of people swarmed around Alec Wildenstein, the 30-year-old dealer who had bought it. (...) He was visibly flushed, and at first seemed lost for words except to say that he was ‘very happy’. Then he managed to explain that the purchase realized the dream of his great-grandfather Nathan Wildenstein, who had founded the family firm 95 years before and thought this Pareja portrait was the greatest painting he had ever seen.”

entanto, alguns meses depois, a compra foi anunciada como tendo sido feita em nome do Metropolitan Museum. Existe ainda a informação de que o museu a adquiriu em uma compra direta com Wildenstein posteriormente ao leilão. Essa segunda hipótese é apresentada pelo crítico de arte norte-americano Michael Kimmelman (2009) em um artigo seu para o caderno de *Art & Design* do jornal *New York Times*, onde recordando uma conversa antiga com o ex-diretor do Metropolitan, Thomas Hoving (1931-2009), sobre a aquisição do quadro:

Qual é o ponto de ser um diretor de museu, mantinha o Sr. Hoving, se não arriscar tudo quando aparece uma obra que você não pode viver sem e acredita que o público não deveria também? Se ele não tivesse feito nada além de comprar aquele Velázquez, cuja etiqueta de \$5,5 milhões de dólares era um grande escândalo na época mas que hoje parece quase equivalente, em termos de pechincha, quando Peter Minuit comprou Manhattan dos índios, o Sr. Hoving entraria para a história por ter organizado um dos presentes mais inspirados para Nova York.¹² (KIMMELMAN, 2009, tradução nossa)

O episódio em questão ao qual Kimmelman compara a aquisição de Hoving para o Metropolitan é a transação histórica realizada por Peter Minuit (1580/1585–1638). Em 1626, ele comprou a ilha de Manhattan dos índios nativos que a habitavam por 60 florim neerlandeses. Esse valor, segundo o Instituto Internacional de História Social (IISH), em janeiro de 2017, seria equivalente a €1.728,25 (ou \$1.863,57 dólares).

A relação estabelecida por Kimmelman fica mais clara se compararmos o preço de compra do Velásquez com a obra de um contemporâneo seu em um leilão mais recente. A pintura “*Le Massacre des Innocents*” [Massacre dos Inocentes] (1611-1612), do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), por exemplo, vendeu por £49.506.650 em 2002.

Não se pode, é claro, afirmar que um Velásquez alcançaria a mesma cifra que este Rubens, mas há uma série de fatores que os aproximam quando se trata de precificação.

1.2 Critérios para precificação de arte

Em 2016, a Sotheby’s, que divide com a Christie’s o posto de casa de leilões mais respeitada, lançou uma série intitulada “*The Value of Art*” [O Valor da Arte]. Composta por vídeos de curta duração, todos disponíveis em seu site, ela reúne falas de seus especialistas sobre os dez critérios levados em conta na precificação de um objeto. São eles: autenticidade,

¹² Texto original: “*What was the point of being a museum director, Mr. Hoving maintained, if not to risk everything when a work comes along that you can’t live without and believe that the public shouldn’t, either? If he had done nothing else except acquire that Velázquez, whose \$5.5 million price tag was a holy scandal at the time but now seems nearly equivalent, in terms of steals, to Peter Minuit’s purchase of Manhattan from the Indians, Mr. Hoving would go down in history for having organized one of the most inspired gifts to New York.*”

condição, raridade, proveniência, importância histórica, tamanho, moda, tema, mídia, e qualidade.

O primeiro deles, **autenticidade**, diz respeito à autoria da obra. Quando um artista é reconhecido pela crítica e pela história da arte, quando ele integra a coleção de instituições importantes e teve grandes retrospectivas realizadas, parte do valor de uma obra reside no nome de quem a assina.

Essa confirmação pode ser obtida de diversas formas. Uma delas é pela localização da obra no catálogo *raisonné*, que reúne imagens e descrições das obras (idealmente, de todas as obras já produzidas por aquele artista), trazendo também notas de pesquisadores.

Frequentemente, a verificação de autenticidade de uma obra é feita por um especialista cuja formação extensa em arte permite reconhecer por exemplo a assinatura de um artista ou até mesmo um traço particular no manuseio do pincel.

Os avanços tecnológicos também facilitam a análise, sendo capazes de datar pigmentos e outros materiais que compõem a obra. Todas essas medidas buscam assegurar o comprador que os lances serão dados por um trabalho original, e não uma imitação que, mesmo bem feita, não se adequa aos conceitos de valor aceitos pelo mercado.

O segundo critério apresentado pela Sotheby's diz respeito à **condição da obra**. O estado de preservação do objeto pode ser determinante na sua escolha. As pinturas a óleo, por exemplo, exibem rachaduras com o tempo devido à reação do material às mudanças de temperatura à que foi exposto. Para alguns colecionadores, esses sinais do tempo são apenas testemunhas da data em que a obra foi produzida. Dessa forma, a não ser que haja uma perda de lascas de tinta, as rachaduras são vistas como traço característico e portanto aceitas, ou até mesmo valorizadas.

Outros “defeitos”, porém, são mal vistos. Um exemplo pode ser visto no relato de um colecionador nova-iorquino citado por Thornton (2010):

Havia uma bela pintura de Agnes Martin, mas de algum modo correu a história de que se você olhasse para ela de cima para baixo, sob uma determinada luz, com os olhos fechados, veria que estava danificada. E todo o mundo da arte de repente considerou aquilo um Evangelho. Isso provavelmente fez o preço despencar meio milhão de dólares, apenas porque um idiota lançou um boato. (*apud* THORNTON, 2010, p. 37)

Em um mercado altamente subjetivo, embora seja impossível quantificar o valor real que determinada obra da pintora norte-americana Agnes Martin (1912-2004) poderia alcançar, parece absolutamente plausível a repercussão de um boato sobre o preço final.

Para evitar uma desvalorização como essa, pode parecer comum a procura por restauradores antes de colocar uma obra à venda. Porém, esse é um risco pouco aconselhável. A decisão sobre interferências sejam para prevenção ou recuperação são extremamente delicadas dentro de instituições museológicas e o mesmo deve ocorrer em coleções particulares. Como no caso das rachaduras em pinturas à óleo, muitos compradores acreditam que os sinais de tempo de uma obra contam sua história e os contextos pelos quais ela passou. Outros simplesmente temem quanto do original foi perdido ou, no pior caso possível, quanto de distorção ela sofreu (mesmo que diga respeito a uma pequena área, o uso do tom errado em um trecho do céu é suficiente para que ele destoe do restante e denuncie um descuido que o artista não teria tido enquanto criava a obra).

O terceiro critério considerado na precificação é a **raridade**. Embora Velásquez possa ter sua importância facilmente justificada por livros de história da arte, existe um outro motivo pelo qual ele é valorizado: estima-se que a sua produção compreenda 100 ou 150 obras no total. Isso significa que há muito menos oferta do que demanda por uma obra do pintor espanhol, o que apenas reforça a ideia de que o valor pago tanto por Wildenstein quanto pelo Metropolitan Museum foi relativamente baixo. A comparação feita anteriormente entre Velásquez e Rubens, se considerasse o fator de raridade, na verdade deveria supor uma grande diferença entre os preços de cada um, já que a obra do pintor flamengo é estimada em aproximadamente 1.400 peças.

A escassez, ou pelo menos a limitação de peças existentes no caso de artistas já falecidos aponta a raridade como um dos principais motivos pelos quais os preços recordes de vendas de artistas vivos são consideravelmente menores, embora estejam longe de ser insignificantes. Em 2013, o norte-americano Jeff Koons (1955-) assumiu o posto da obra contemporânea mais cara quando sua escultura “*Balloon Dog (Orange)*” [Cão-Balão (Laranja)] (1994-2000) (fig. 04) foi vendida por \$58.4 milhões de dólares. Essa cifra é um exemplo claro da imprevisibilidade do leilão e da flexibilidade dos critérios de precificação aqui apresentados, especialmente se considerarmos que o “*Cão-Balão*” possui cinco edições, cada uma sendo única apenas por ter uma cor distinta (azul, magenta, amarelo, laranja, e vermelho).

Figura 04 – Jeff Koons (1955-). “*Balloon Dog (Orange)*” [Cão-Balão (Laranja)], 1994-2000. Aço inoxidável com polimento reflexivo e pintura translúcida, 307.3 x 363.2 x 114.3 cm. Coleção particular.

Fonte: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jeff-koons-b-1955-balloon-dog-5739099-details.aspx> (2017)

O quarto conceito apresentado pela Sotheby's é a **proveniência**. Ela diz respeito ao histórico do quadro: quem o comprou, ou a quem ele foi dado, a quem mais ele pertenceu, de que coleções ele fez parte, em quais exposições ele esteve presente, etc. A proveniência muitas vezes contribuiu para a segurança quanto à autenticidade da obra assim como pode indicar o estado de conservação da obra (um grande colecionador dificilmente terá um quadro falsificado, assim como ele provavelmente cuidou para que as obras ficassem em espaços de condicionamento adequado).

A narrativa da guarda de uma obra também pode influenciar os laços que seu futuro comprador estabeleça com ela. Um quadro presenteado, por exemplo, por um artista e mantido em família durante gerações, ou uma escultura remanescente de uma coleção fragmentada pela guerra agregam um aspecto emocional que pode influenciar os lances oferecidos.

A **importância histórica** é o quinto conceito desta lista. Ela indica o contexto em que a obra foi produzida: durante a guerra; no leito de morte de um ente querido; em um dia ensolarado em um campo aberto, etc. De certa forma, esse conceito vê uma peça como uma cápsula do tempo, avaliando a reação do artista a determinada situação, e como ele é capaz de partilhar com o espectador a sua vivência.

O sexto item da Sotheby's é o **tamanho**: no caso das obras de arte, não existe um consenso. Obras pequenas podem oferecer intimismo ao colecionador. Ao mesmo tempo, por terem uma superfície reduzida, detalhes complexos demonstram o grau de desenvolvimento

técnico do artista. Por outro lado, a exibição de uma peça pequena causa menos impacto, e pode até passar despercebida.

Uma obra maior pode indicar que foi preciso um tempo longo de dedicação para sua construção. Frequentemente, também demonstra o investimento em matéria-prima feito pelo artista, e às vezes são vistas por colecionadores como uma forma de preencher uma parede inteira sem ter que reunir diversos quadros. Porém, dimensões muito grandes também podem afastar os colecionadores, inclusive devido à logística do transporte e instalação.

Dessa forma, a avaliação do preço, quando leva em conta o tamanho, costumeiramente o faz de forma relativa ao artista, considerando tanto a qualidade do seu trabalho quanto o histórico de vendas em cada proporção.

O sétimo conceito é intitulado **moda**, embora talvez pudesse ser traduzido como tendência. Segundo os especialistas da Sotheby's, temas e técnicas são cobiçados ou considerados “obsoletos” em um ciclo semelhante às tendências no mundo da moda, embora um pouco mais lento. Isso significa que se, por exemplo, no momento naturezas-mortas não estão alcançando valores altos, elas devem recuperar seu valor dentro de alguns anos.

Tema é o oitavo conceito pela Sotheby's, e embora ele pareça bastante relacionado à questão da tendência, existe um mapeamento que indica alguns consensos quase absolutos. Nus femininos, por exemplo, são mais bem quistos por colecionadores não por uma questão erótica, mas por serem considerados suaves e portanto agradáveis aos olhos. O mesmo argumento vale para paisagens claras de ambientes abertos.

De forma geral, obras figurativas são mais cativas, enquanto as obras abstratas enfrentam mais dificuldade nos leilões. Courtney Kremers¹³, à frente do leilão diurno de arte contemporânea na Sotheby's de Nova York, busca explicar a dificuldade dessa aceitação. Ela sugere que, diferente de uma obra abstrata moderna ou contemporânea, as obras dos antigos salões parisienses tinham temas de fácil reconhecimento: eram pinturas históricas, paisagens ou naturezas-mortas. Não dependia do espectador tentar determinar a sua forma de conexão com a obra.

O nono conceito é **mídia**, ou o meio empregado na construção de uma obra. Assim como o tamanho, a escolha da matéria-prima beneficia cada artista de forma diferente. O pintor e escultor francês Edgar Degas (1834-1917) por exemplo produziu diversas pinturas à óleo, a mídia em geral considerada mais nobre. Porém, de acordo com os especialistas da

¹³ A fala de Courtney Kremers integra um dos capítulos da série *Value of Art* (Valor da Arte), produzido pela Sotheby's. O capítulo em questão aborda a importância do tema das obras de arte. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/news-video/videos/2016/12/value-of-art-episode-8-subject-matter.html>

Sotheby's, são os seus desenhos em pastel sobre papel que alcançam valores de venda mais altos por trazerem soluções melhores na retratação do movimento que tanto o impressionava.

Da mesma forma, os materiais mais clássicos de escultura, como mármore e bronze, são deixados de lado quando a obra em questão é assinada por Koons. Cada edição da sua série de “Cão-Balão” (fig. 04) é feita de aço inoxidável com polimento espelhado e cobertos por uma tinta colorida transparente.

O último conceito da lista é a **qualidade**. Apontado por especialistas como o conceito mais importante, ele está relacionado ao grau de desenvolvimento técnico e poético do artista, que pode ser percebido em um detalhe da obra ou nela por completo. Pode ser, por exemplo, que seja um retrato figurativo onde o artista melhor resolveu os detalhes anatômicos, ou onde ele criou maior impacto com o uso de cores mais intensas.

A definição de qualidade, portanto, varia conforme o artista e, às vezes, conforme o seu espectador. Principalmente quando se trata do estabelecimento de uma conexão de caráter emotivo, esse conceito se torna subjetivo. Nesse caso, conhecer os potenciais compradores também facilita a suposição de quanto eles estarão dispostos a pagar por determinada obra.

Esses dez conceitos apresentados pela Sotheby's são uma forma de tentar organizar e prever os preços das obras à venda. Ainda assim, é comum que nem todas as peças disponíveis atinjam o valor mínimo exigido pelo proprietário no momento que ele deixa a obra sob consignação na casa de leilão. Nesses casos, o item pode ser devolvido ou guardado para ser posto à venda novamente no futuro. No entanto, não atingir o lance mínimo indica a falta de interesse do mercado na obra em questão, resultando na sua desvalorização.

É importante notar que a casa de leilões é um mercado secundário, ou seja, ela não faz o intermédio entre artista e comprador. A sua negociação é de um colecionador para outro. Uma das poucas exceções se deu em 2008, quando o artista britânico Damien Hirst (1965-) levou a leilão ele próprio 223 trabalhos. O evento – um dos poucos leilões dedicados a um único artista já realizados – aconteceu durante dois dias na Sotheby's de Londres, e arrecadou mais de £111 milhões.

As consequências dessa abundância de obras em um período de tempo tão curto foram diversas. De início, houve um frenesi de compradores que ainda não dispunham de um Hirst em suas coleções e que viam a sua valorização crescendo, claramente ilustrada pelos 12 milhões de dólares pagos por um colecionador pela sua obra “*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*” [A Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo] (1991) em 2005. O valor, que se comparado ao “Cão-Balão” de Koons não

parece impressionante, ganha destaque por ter sido em uma venda privada, negociada diretamente com o galerista que representa Hirst, o americano Larry Gagosian (1945-).

Mas a mesma quantidade das obras que talvez tenha parecido empolgante durante o leilão teve um efeito inverso nos anos seguintes, tocando em alguns dos pontos que valorizam uma obra segundo a lista da Sotheby's. O conceito de raridade, por exemplo, pareceu dissolvido e, como consequência, os preços de revenda de suas obras caiu em 30%.¹⁴ Além disso, no período de 2009 até 2012, mais de 500 trabalhos seus que foram à leilão não conseguiram ser vendidos.

Essa mudança sofrida pelos preços também representa a instabilidade mercadológica da arte contemporânea que não se limita a Hirst e tem como uma consequência a dificuldade de alcançar em leilões preços comparáveis aos de obras de épocas anteriores. A tabela a seguir (tabela 1.2) mostra os primeiros dez nomes da lista publicada pelo *artnet*¹⁵ com os 100 artistas que, no período de 2011 a 2016, alcançaram os valores mais altos em leilão:

Tabela 1.2 – Maiores preços em leilões de obras de artistas vivos				
Posição	Artista	Data da venda	Casa de leilão	Preço (dólar americano)
1	Jeff Koons	Novembro, 2013	Christie's Nova York	58.405.000
2	Gerhard Richter	Fevereiro, 2015	Sotheby's Londres	46.352.959
3	Cui Ruzhuo	Abril, 2016	Poly Auction Hong Kong	39.564.634
4	Gerhard Richter	Maio, 2013	Sotheby's Nova York	37.125.000
5	Jasper Johns	Novembro, 2014	Sotheby's Nova York	36.005.000
6	Gerhard Richter	Outubro, 2012	Sotheby's Londres	34.273.027
7	Jeff Koons	Maio, 2014	Christie's Nova York	33.765.000
8	Jeff Koons	Novembro, 2012	Christie's Nova York	33.682.500
9	Gerhard Richter	Fevereiro, 2014	Christie's Londres	32.563.228
10	Gerhard Richter	Fevereiro, 2014	Christie's Nova York	31.525.000
Fonte: artnet News/artnet Analytics (tradução nossa). Disponível em: https://news.artnet.com/market/artnet-news-100-most-collectible-artists-717251				

Apesar da liderança de Koons, é preciso notar a presença recorrente do artista alemão Gerhard Richter (1932-). De fato, a soma dos resultados de venda em leilão nos últimos anos coloca Richter como o artista mais valioso do mundo. A editora do caderno de *Art Market do The Art Newspaper*, Georgina Adam, escreve que:

¹⁴ Percentuais e números apresentados no artigo *Works by Damien Hirst lose 30 per cent of their value, while one third fail to sell at all*, publicado pelo jornal britânico *The Telegraph* em 27 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9705338/Works-by-Damien-Hirst-lose-30-per-cent-of-their-value-while-one-third-fail-to-sell-at-all.html>

¹⁵ *Artnet* é uma plataforma virtual voltada para o mercado de arte, tendo como principal atrativo reunir preços e resultados de leilões de arte do mundo inteiro: <http://www.artnet.com/>

As obras abstratas tardias de Richter são particularmente cobiçadas porque elas têm um apelo amplo: abstratos coloridos que cabem em qualquer interior, não ofendem ninguém (diferente de alguns de seus trabalhos anteriores mais duros sobre morte ou política) e são troféus reconhecíveis que dão ao seu proprietário direito de se vangloriar.¹⁶ (ADAM, 2012, tradução nossa)

O abstracionismo das telas de Richter como um dos fatores de valorização da sua obra parece contradizer um dos itens sobre a precificação de obras apresentado anteriormente. Porém, Adam apresenta ainda dois outros argumentos, que vão de encontro à lista da Sotheby's: o fato de que o tamanho de seus quadros é compatível com ambientes domésticos (sejam apartamentos de luxo ou até mesmo iates); e também a questão da raridade – visto que o artista já tem mais de 80 anos e não continuará produzindo para sempre. Ainda assim, é notório o montante crescente que se tem disposto a investir em arte.

No livro *“Everything You Always Wanted to Know About Gallerists but were Afraid to Ask”* [Tudo Que Você Sempre Quis Perguntar a Galeristas Mas Tinha Medo de Perguntar] (2009), o editor da revista *Flash Art International*, Andrea Bellini, apresenta de forma breve a história do comércio de arte para tentar compreender a movimentação atual do mercado:

Arte existe desde o começo da humanidade, e trabalhos de arte tem sido comprados e vendidos desde o período do Paleolítico Superior. (...) Da pré-história aos tempos históricos, obras de arte sempre eram adquiridas por meio de escambo até que as primeiras moedas foram cunhadas no século VII A.C. Aristocratas romanos frequentemente compravam esculturas helenísticas e, na Idade Média, artistas e estúdios vendiam suas obras diretamente para a Igreja, para a aristocracia, e para a classe média-superior. Foi a rápida expansão da classe média que, entre os séculos XVII e XIX, gradualmente encorajou o desenvolvimento de um novo mercado de arte.¹⁷ (BELLINI, 2009, p. 3, tradução nossa)

A mudança das classes sociais que compravam arte foi fundamental para o desenvolvimento do mercado como o conhecemos hoje. Mas, se voltarmos à tabela 1, observaremos que até o começo do século XX, os recordes de leilão pertenciam à figuras de grande destaque político (e aquisitivo, consequentemente), como a Imperatriz russa Catarina, a Grande, o Primeiro Ministro britânico Sir Robert Walpole, e o Rei da Holanda, Louis Bonaparte. Isso porque, conforme o texto de Bellini nos apresenta, as classes com recém-

¹⁶ Texto original: “Richter’s late, abstract works are particularly sought after because of their broad appeal: colourful abstracts which can fit into any interior, cannot offend anyone (unlike some of his tougher earlier works which deal with death or politics) and are recognizable trophies which give the owner immense bragging rights.”

¹⁷ Texto original: “Art has existed since the dawn of humankind, and works of art have been bought and sold as early as Upper Paleolithic times. (...) From prehistory to historic times, artworks were acquitted through barter until the first coins were minted in the seventh century AD. Roman aristocrats often purchased Hellenistic sculptures, and, in the Middle Ages, artists and studios sold their works directly to the Church, to the aristocracy, and to the upper-middle classes. It was the rapid expansion of the middle class that, between the seventeenth and nineteenth centuries, gradually encouraged the development of a new art market.”

adquirido poder de compra encontraram outro setor do mercado para investir em artistas: o das galerias de arte.

1.3 Mercado de arte: galerias

Bellini (2009) destaca a figura do francês Paul Durand-Ruel (1831-1922) como o “primeiro verdadeiro ‘negociante de arte’¹⁸ da era moderna” (BELLINI, 2009, p. 4). Ele fundou a sua galeria em 1862, época em que os artistas se viram independentes do patronato político e religioso para buscarem uma experimentação motivada por eles mesmos. Nesse momento em que houve o abandono das regras quanto à forma e composição impostas pela Academia de Arte, existiu também um atrito com a sociedade, em dúvida sobre como reagir àquilo que diverge do institucionalmente aceito.

Durand-Ruel oferecia em seu espaço a oportunidade de expor as obras rejeitadas dos tradicionais Salões de Arte e também a representação dos artistas. Isto é, ele construía uma rede de possíveis compradores das obras nas mostras de sua galeria e intermediava a venda.

O alemão Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) desempenhou um papel semelhante ao de Durand-Ruel, tendo sobre sua guarda os cubistas. Um diferencial da sua atuação residiu no acompanhamento dos artistas que representava, visitando seus ateliês para discutir e documentar seus trabalhos.

Segundo Bellini (2009), Kahnweiler e Durand-Ruel são os modelos que inspiraram a forma como negociantes de arte atuam hoje em dia. Mas estes não são os únicos nomes que se destacam na história da comercialização de arte.

Thompson (2012) também apresenta alguns *marchands*, preocupado em listar aqueles cujo trabalho foi tão bem sucedido que eles se tornaram verdadeiras grifes: seus nomes davam aos artistas que representavam uma validação que, por sua vez, dava segurança aos colecionadores para investir. O nome mais recente da lista é o americano Larry Gagosian (1945-), que possui onze espaços de exposição (e venda) espalhados pelo mundo. Localizados em cidades com grandes mercados de arte contemporânea – como Londres, Nova York e Hong Kong –, basta olhar a lista de artistas que já passaram ou ainda são representados pela Gagosian para ver porque ela é tida como certificado de garantia que os trabalhos que ela expõe são bons investimentos (e, aqui, é difícil separar o investimento financeiro do cultural).

¹⁸ O termo “negociante de arte” usado aqui pode aparecer escrito como marchand ou galerista. Em todos os casos, se refere a pessoa que representa o artista e conduz a venda de suas obras direto do ateliê. Ele constitui o agente do mercado primário.

Nomes contemporâneos – como Koons (1955-), Richter (1932-) e Hirst (1965-) – e de períodos anteriores – por exemplo Picasso (1881-1973) e Andy Warhol (1928-1987) – são exatamente os nomes que alcançam os grandes valores nos leilões de arte.

Gagosian, porém, não segue exatamente o modelo de Durand-Ruel ou Kahnweiler. Embora ele ainda atue no mercado primário, sendo o primeiro intermediário entre a obra que sai do ateliê de um artista para a residência de um colecionador, ele não trabalha com artistas em começo de carreira. Não faz parte das suas atividades orientar jovens ainda construindo a sua poética, e experimentando técnicas. Os artistas que entram para a Gagosian já possuem nome no mercado e, exatamente por terem conquistado o espaço e poderem escolher quem os representa é que seguem para lá.

Acontece uma validação quase dupla. A galeria reúne um repertório de artistas excelentes, cujas obras colecionadores fazem fila para adquirir. Os artistas expõem em um espaço de renome, reconhecido pelo seu histórico no mercado de arte. O quase, porém, reside na força do nome Gagosian. Apesar dos grandes artistas que ela representa, é difícil pensar que os nomes mais recentes possam contribuir para o crescimento da galeria na mesma proporção do impacto que ela terá em suas carreiras individuais.

Boa parte dos colecionadores que frequentam galerias estão em busca de uma orientação sobre o que é válido no mar de ofertas do mercado, e preferem, por diversos motivos, não esperar os leilões para fazer seus investimentos. Em partes, porque eles podem criar para si uma fama de pioneiros, de empreendedores, de visionários, capazes de reconhecer o que há de melhor na arte recém-produzida em ateliês. Mas também porque não pretendem investir todos os milhões que um evento na Sotheby's ou na Christie's poderia lhes custar.

Mas seria incorreto afirmar que, se comparado a um leilão, há uma tranquilidade em comprar na galeria, especialmente quando reunidas em uma das centenas de feiras de arte internacionais que acontecem todo ano.

1.4 Mercado de arte: feiras

Realizadas em diversas cidades do globo, as feiras são responsáveis por reunir em um mesmo evento, e frequentemente sob o mesmo teto, uma ampla gama de galerias, organizadas em estandes cuja metragem varia de acordo com a proporção entre o espaço total disponível e o prestígio da galeria.

Cada área costuma ser formada por duas ou três paredes, atrás das quais frequentemente há espaço para os galeristas manterem pequenos estoques de obras que ficam invisíveis aos olhos dos colecionadores até que solicitado ou na emergência de reocupar o espaço de uma obra vendida e removida. A ausência de uma quarta parede é importante para facilitar a vista e a visita de possíveis compradores. É também por conta da visibilidade que cada ambiente procura ser o mais neutro possível. Em alguns casos, a construção de estruturas com pé direito alto é fundamental para que a arquitetura não interfira na fruição das obras, como poderia facilmente acontecer na FIAC (Feira Internacional de Arte Contemporânea) de Paris. Fundada em 1974, a feira da capital francesa tem a maioria das suas edições anuais realizadas no Grand Palais, cujas escadarias e o grande o teto envidraçado com sua estrutura aparente de ferro chamam involuntariamente a atenção do visitante.

Oferecer às galerias um espaço de dimensões consideráveis também permite que elas possam escolher com maior liberdade as obras que desejam apresentar. Frequentemente, em especial nas feiras de arte contemporânea, prefere-se instalar uma obra de grandes dimensões sozinha em uma parede inteira do que cobri-la com pequenos quadros. Essa é uma estratégia para chamar o possível comprador. Caso o preço da obra não convença, ou a dificuldade de transporte pareça intimidadora, o *marchand* pode oferecer obras menores e com preços mais acessíveis, disponíveis naquele pequeno estoque escondido atrás da parede ou em catálogos de venda. Às vezes, um colecionador pode inclusive se interessar por uma obra que a galeria não trouxe para a feira, e nesse caso, custos de transporte e importação são negociados na compra. Dependendo da importância do colecionador, o *marchand* pode considerar mais vantagem arcar com essas burocracias e despesas, diminuindo o seu lucro, a perder a venda.

A habilidade do galerista como negociante, porém, é apenas um dos aspectos finais na contabilização de fatores que influem na quantidade e no valor de vendas realizadas. Dentre as 269¹⁹ feiras voltadas apenas para a arte contemporâneas, existe uma escala de prestígio que determina quem a frequenta. Essa classificação, assim como tudo que diz respeito à arte, é consideravelmente subjetiva, mas tem como base alguns elementos.

A idade da feira, por exemplo, indica a relevância da sua presença no mercado. Quer dizer, se a sua estrutura não fosse adequada ou se não fosse economicamente bem sucedida ela poderia não ter sequer uma segunda edição. O respeito adquirido por uma feira mais antiga pode, inclusive, inspirar a sua multiplicação, como é o caso da Art Basel. Fundada em

¹⁹ Dados apresentados por pelo diretor da feira de arte Art Paris, Guillaume Pien, em entrevista à revista Forbes em 07 de abril de 2016. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2016/04/07/the-art-fair-boom-is-forever-changing-the-way-the-art-market-does-business/#594cf58556ec>

1970 pelos galeristas Ernst Beyeler, Trudi Bruckner e Balz Hilt na cidade suíça que leva no nome, a feira é uma das mais antigas entre as dedicadas à arte contemporânea. Realizada anualmente em junho, hoje ela também têm edições em Miami (desde 2002) e em Hong Kong (a partir de 2013).

A diversificação de locais não está ligada apenas à facilidade de deslocamento dos colecionadores até a feira. O público especializado em arte – como curadores, críticos e consultores – frequentemente visita uma ou mais edições da Art Basel, já que elas não são cópias idênticas uma da outra. Além das galerias, que não necessariamente são as mesmas (e que quando são geralmente destacam outras obras e outros artistas), há também a programação que acontece em paralelo às negociações de arte. Exposições, palestras, performances, e intervenções pela feira e em diversos espaços pela cidade são organizadas por diferentes equipes em cada lugar, garantindo que cada ação seja exclusiva.

Há também algumas diferenças na estrutura e no público que frequenta cada Art Basel. A mais tradicional, na Basileia, ainda é tratada com maior importância entre aqueles que trabalham com arte. Já a edição de Miami é famosa pelo ambiente mais informal, frequentada por novos ricos e celebridades, enquanto a de Hong Kong atrai os colecionadores interessados em investir em arte contemporânea nova, não necessariamente já validada pela crítica, pelos museus ou em leilões. Apesar dessas diferenças, em 2014²⁰ as três ficaram entre as dez feiras de arte mais visitadas, com destaque para os números da edição asiática, que em seu segundo ano de realização recebeu 65 mil pessoas.

Esses números, que contribuem para afirmar a importância da Art Basel, também transformam a feira em uma forma de validação para as galerias que participam dela. Ou seja, da mesma forma como o evento depende da qualidade de obras apresentadas, os marchands também são beneficiados pela exposição e pelas conexões que a feira proporciona. A seleção das galerias que participam precisa, portanto, ter critérios rigorosos. Para se inscrever na Art Basel, é preciso fornecer uma série de informações que depois serão avaliadas levando em conta: a qualidade e o dinamismo das atividades da galeria em geral; a qualidade e o dinamismo do trabalho da galeria com os artistas representados, especialmente aqueles que pretende expor na feira; apresentações anteriores da galeria na Art Basel e em outras feiras internacionais; o conteúdo específico da galeria²¹. Além disso, é preciso levar em conta que o

²⁰ Dados disponibilizados pela ArtVista, base de dados sobre feiras de arte, em: <http://www.artvista.de/pages/statistics/top-art-fairs-by-number-of-visitors.html>

²¹ Informações disponibilizadas pela Art Basel em https://d33ipftjqrd91.cloudfront.net/asset/cms/ABB17_Regulations_Exhibition__002_.pdf

espaço da feira é limitado, então às vezes não se trata de uma galeria não ser boa o suficiente para participar da feira, mas de haver outra melhor.

A movimentação econômica e de público da Art Basel também indica a importância da estrutura da feira de arte, e isso de certa forma justifica o número de eventos realizados ao longo do calendário anual das artes.

Em Londres, por exemplo, duas feiras internacionais são realizadas simultaneamente. Ambas partilham da mesma origem – idealizadas por Amanda Sharp e Matthew Slotover, dois dos fundadores da revista *frieze* – e são realizadas dentro de grandes tendas construídas temporariamente no mesmo parque (o The Regent's Park), mas possuem conteúdos bastante diferentes.

Uma delas, a Frieze, teve sua primeira edição em 2003, e reúne galerias cuja maioria das obras foi produzida depois do ano 2000. Quase dez anos depois, foi inaugurada a Frieze Masters, que age como um complemento à feira contemporânea, trazendo estandes com obras produzidas antes do ano 2000.

Em qualquer uma das duas, um colecionador com poucos recursos financeiros ou espontâneo saíra de mãos vazias, ou no máximo com um catálogo. Outras feiras, porém, têm reconhecido o interesse de colecionadores iniciantes e os têm tornado seu público alvo. Esse foi o caso da (OFF)ICIELLE, realizada em 2014 e 2015. Criada para expor artistas jovens, ela acontecia na mesma época que a FIAC, sua idealizadora. Realizadas em partes distintas de Paris, o visitante que comprasse ingresso para uma delas tinha transporte gratuito até a outra por meio de uma embarcação que se deslocava pelo Rio Sena. A intenção era aproveitar o fluxo de pessoas atraídas pelos grandes nomes do mercado e introduzi-las, talvez, ao futuro, ajudando a fomentar tanto galerias menores quanto os artistas por elas representados.

A diversificação do conteúdo das feiras, que visa atingir um público consumidor cada vez maior – tanto a nível financeiro quanto geográfico –, é de certa forma condizente com os altos valores alcançados em leilões. Ambos são indicativos positivos do crescimento do mercado de arte.

Embora seja imprudente considerar que a alta dessa movimentação financeira continuará por muito mais tempo, é preciso reconhecer os benefícios culturais por ela trazidos. Em especial, o impacto que ela pode ter no desenvolvimento de um artista.

Salvo em casos como na negociação direta entre Hirst e a Sotheby's, os artistas não tem nenhum repasse direto do valor que suas obras alcançam. Normalmente, os únicos contratos em que parte da renda pode ser destinada ao artista são feitos no mercado primário. Dependendo do acordado, galeristas podem dividir os lucros de venda ou assegurar a

continuidade de contrato (algumas galerias oferecem um salário fixo a seus artistas para garantir que se dediquem integralmente à produção de arte). Mas isso não significa que o artista está resignado a ser o produtor que, dentro do sistema da arte, vive alheio à precificação da sua obra. Em alguns casos, o mercado de arte se torna tema do seu trabalho e faz parte de como ele organiza a sua produção.

Um dos exemplos possivelmente mais interessantes nesse sentido é o artista contemporâneo japonês Takashi Murakami (1962-).

2. O PLURALISMO DE TAKASHI MURAKAMI NO MERCADO DE ARTE

A tentativa de apreender a totalidade da atuação de Murakami em um primeiro momento parece frustrante. Isso porque ele soma ao seu papel de produtor dentro do sistema da arte outros, como o de curador, *marchand*, divulgador e colecionador.

Essa diversidade de atuação talvez possa ser entendida por meio do conceito “artista-etc” apresentada pelo artista e crítico brasileiro Ricardo Basbaum (1961-):

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc). (BASBAUM *apud* MOURA, 2005)

O “etc” acrescentado ao título de “artista” ou “curador” transforma um indivíduo que não vê a sua atuação principal como uma restrição, mas um ponto de partida, tendo no vocábulo justaposto a natureza, ou a direção da atividade desenvolvida. Dessa forma, há a explicitação de que não há uma separação entre qualquer um dos papéis, mas um desdobramento. Um artista-curador, por exemplo, ainda segundo Basbaum (2005), é alguém que seria capaz de organizar uma exposição com elementos relacionados à sua investigação.

Faz sentido, portanto, que Murakami tenha sido curador da exposição *Superflat*²² (2001) na Parco Gallery, em Tóquio. O título é homônimo ao manifesto escrito por ele e publicado no catálogo da mostra: no texto, ele apresenta como questão central na sua pesquisa artística: a ocidentalização da cultura japonesa – justificando a sua curadoria como a seleção

²² Optamos por não traduzir do inglês o título *Superflat* e o termo *super flat*, visto que o próprio Murakami faz uso dessa forma escrita mesmo em seus textos em japonês. Além disso, nenhuma opção em português – “super plano”, “super chato”, ou “super achatado” – parece compreender o conceito de *super flat*.

de artistas conterrâneos da sua geração, em cujos trabalhos ele reconhece a presença desse mesmo tema.

Apesar da sua discussão sobre a transformação da cultura no Japão, parece que a influência do Ocidente no seu trabalho ganha força em 1994, quando ele passa um período residindo em Nova York. Na época, Murakami havia acabado de obter seu título de Doutor em Belas Artes (*Fine Arts*) na *Tokyo National University of Fine Arts*, e o deslocamento geográfico não poderia ter resultado em um choque cultural maior.

No final da década de 1980, quando Murakami ainda estava na faculdade, a economia japonesa estava próspera. O poder aquisitivo recém-adquirido motivou empresários japoneses a se aventurarem no mercado de arte mundial, importando para seu país quadros cuja importância era reconhecida internacionalmente. Dentro desse contexto, não é surpresa ver na tabela 1 que, a partir de 1987, por três vezes colecionadores japoneses foram os responsáveis por estabelecer um recorde em leilões de arte. As obras adquiridas – dois Van Goghs e um Picasso – demonstravam que o Japão era capaz de reconhecer, assim como no Ocidente, o valor de uma obra. Mas, principalmente, que ele tinha recursos financeiros para tal.

A aquisição dessas obras também reflete o gosto japonês pela arte ocidental e demonstra uma falta de interesse sobre outros períodos e movimentos da arte. Dessa forma, não é surpresa que Murakami, ao chegar na cidade que era o centro comercial da arte, tenha se surpreendido – e encantado – com as práticas artísticas americanas.

Foi ali que ele conheceu o trabalho de Jeff Koons (1955-), Keith Haring (1958-1990) e teve contato com o legado de Andy Warhol (1928-1987), vendo traços da cultura popular (fossem objetos de consumo ou imagens de revistas produzidas em massa) transformadas em arte. Segundo o sociólogo Andrien Favell (2011), essa influência inspirou a produção da obra “*My Lonesome Cowboy*” [Meu caubói solitário] (1998). A escultura com aparência de personagem de mangá, segundo Favell, é um de seus melhores trabalhos por ser “um casamento brilhante, sucinto e tecnicamente perfeito entre ideia e forma, que é simples porém distinto o suficiente para estourar no mundo da arte global.”²³ (FAVELL, 2011, p. 20, tradução nossa)

A data de produção de “*My Lonesome Cowboy*” contém um período de amadurecimento das experiências e do aprendizado de Murakami nos Estados Unidos. Durante a sua estadia em solo americano, ele abriu um pequeno ateliê onde revisava a arte que ele produzia no Japão, tentando refletir sobre as diferenças culturais a que era exposto.

²³ Texto original: “(...) a brilliant, succinct and technically perfect marrying of idea and form, that was simple yet distinctive enough to break into the global art world.”

Depois de cerca de um ano, Murakami retorna ao Japão, com uma estratégia em mente e funda a *Hiropon Factory* – cujo nome é inspirado pela *Factory*²⁴ de Warhol –, onde começa a desenvolver seus trabalhos com a colaboração de outros artistas, conforme ele mesmo conta:

Na época, a “fábrica” não era nada mais do que um grupo pequeno, como em um *workshop*, me assistindo com minhas esculturas e pinturas. (...) Conforme eu me envolvi em novos projetos, a escala da minha produção cresceu, e em 2001, quando tive uma exposição individual no Museu de Arte Contemporânea, Tóquio, a *Hiropon Factory* tinha crescido em uma organização profissional de produção e administração de arte. Naquele mesmo ano eu registrei a companhia oficialmente como “Kaikai Kiki Co., Ltd.”.²⁵ (MURAKAMI, 2005, tradução nossa)

A transformação da modesta *Hiropon Factory* na empresa com escritórios e estúdios no Japão, em Hiroo e Tóquio, e nos Estados Unidos, em Long Island, viu um aumento maciço de funcionários, adequado à quantidade e diversidade de projetos que Murakami desenvolveria dali para frente.

2.1 Parcerias em design e moda

Em 2003, por exemplo, ele estabeleceu uma parceria com a marca de luxo francesa Louis Vuitton, a convite do então diretor criativo, Marc Jacobs (1963-):

Quando eu vi pela primeira vez o trabalho de Takashi, eu sorri e pensei: De onde vêm essas explosões? (...) Pensei que eu adoraria se essa mente que imaginou esse mundo estonteante de olhos de medusa, musgo cantante, cogumelos mágicos e criaturas mutantes estivesse disposta a reimaginar o monograma da Louis Vuitton.”²⁶ (JACOBS *apud* MEAD, 2009, p. 374)

²⁴ *The Factory* [A Fábrica] foi como Andy Warhol (1928-1987) intitulou o seu estúdio na cidade de Nova York, que funcionou durante mais de vinte anos (1962-1984). O espaço utilizado tanto produção de suas obras (realizadas por ele e seus assistentes) também era um lugar de convivência para outros artistas, como Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e Keith Haring (1958-1990), músicos, performers e *drag queens*.

²⁵ Texto original: “*At the time, the ‘factory’ was nothing more than a small workshop-like group of people assisting me with my sculptures and paintings. Two years before that I had traveled to New York on a scholarship and set up a studio there as well. As I took on new projects, the scale of my production grew, and by 2001, when I had a solo show at the Museum of Contemporary Art, Tokyo, the Hiropon Factory had grown into a professional art production and management organization. That same year I registered the company officially as ‘Kaikai Kiki Co., Ltd.’*”

²⁶ Texto original: “*When I first saw Takashi’s work I smiled and I wondered: Where did this explosion come from? (...) I thought I would love it if the mind that imagined this dizzy-making world of jellyfish eyes, singing moss, magic mushrooms and morphing creatures would be willing to give a go at the iconic Louis Vuitton monogram.*’ After a back-and-forth with Jacobs, Murakami first re-envisioned the Monogram with letters in acid colors on a black or white background; he has continued to produce variations on the theme, a collaboration which Jacobs calls “a monumental marriage of art and commerce.”

A fala de Jacobs, presente no livro “*Louis Vuitton: Art, Fashion and Architecture*” [Louis Vuitton: Arte, Moda e Arquitetura] (2009), traz tanto as características que despertaram seu interesse em convidar Murakami como também introduz o resultado final: dentre os projetos que o artista japonês criou para a marca, está a repaginação da icônica estampa com o monograma da marca. A versão original, datada de 1896, trazia em marrom claro sobre fundo escuro as iniciais “L” e “V” sobrepostas, acompanhadas por trevos e flores estilizados²⁷. Murakami deu à estampa cores vivas (fig. 05) que se destacavam sobre o couro branco ou marrom das bolsas e outros acessórios da marca, incluindo por vezes entre os símbolos da estampa de olhos redondos (“olhos de medusa”).

Figura 05 – bolsa *Eye Love You*, edição limitada produzida pela parceria Takashi Murakami x Louis Vuitton.

Fonte: <https://cjluxury.com/products/authentic-louis-vuitton-multicolor-murakami-eye-love-you-bag-white> (2018)

Não é apenas inspirado pela fala de Jacobs que esse desenho é incluso por Murakami na sua versão do monograma. Os olhos de medusa aparecem em vários de seus trabalhos, e geralmente em quantidades muito maiores, a ponto de ser perturbador, como se a obra é que observasse o espectador.

A origem desses olhos não é clara. Quando a crítica francesa de arte, Jill Gasparina (2010), analisa a escultura “*Kinoko Isu*”²⁸ (2003) – composta por cogumelos multicoloridos cobertos por olhos –, ela menciona como inspiração o personagem *Hyakume*, do desenhista de mangá Shigeru Mizuki (1922-2015). Embora Gasparina não cite Murakami como fonte, podemos ver o que a levou a essa conclusão: *Hyakume* é um monstro sobrenatural japonês de

²⁷ Uma nota oficial sobre a exposição *Volez, Voguez, Voyagez – Louis Vuitton* [Voe, Navegue, Viaje – Louis Vuitton], realizada na cidade de Tóquio em 2016, conta que Georges Vuitton, filho do fundador da marca, era fascinado pelos motivos japoneses, como os encontrados nos brasões das famílias (chamados *mon*), e que isso influenciou o desenho do monograma. Fonte: <http://eu.louisvuitton.com/eng-e1/articles/exhibition-in-tokyo-japan-room>

²⁸ Essa análise faz parte da leituras das obras que integravam “*Murakami Versailles*” (2010), presentes no catálogo da exposição

pele verde, com uma anatomia razoavelmente humana – dois braços, duas pernas, tronco e cabeça – não fosse o fato de ter olhos pelo corpo inteiro (o seu nome significa “cem olhos”).

Outra possível explicação poderia vir da natureza. Os animais da classe cubozoa, que em muitos aspectos são semelhantes à medusa (a tradução mais comum para *jellyfish*), têm como grande diferencial o fato de terem vinte e quatro olhos – alguns capazes apenas de detectar luz e outros cuja estrutura é igual à humana (lente, retina e córnea).

Em outras peças, as características originais do logo foram mantidas, tendo como interferência artística a aplicação de personagens retirados de quadros anteriores – como suas flores sorridentes – ou desenvolvidos especialmente para a Louis Vuitton – caso do *Panda*.

O resultado dessa colaboração não resultou apenas nos itens comercializados pela marca francesa. Murakami transformou os desenhos por ele criados em pinturas, alguns deles executados inclusive no mesmo couro impresso usado na confecção das bolsas e acessórios. Mais além, em 2007, quando o Museum of Contemporary Art (MOCA), em Los Angeles, realizou uma grande retrospectiva do artista, foi montado também no espaço uma loja da Louis Vuitton, em uma conjunção inédita no mercado das artes.

O curador chefe do museu, o americano Paul Schimmel, em entrevista ao jornal *The New York Times* (2007), declarou que “um dos aspectos mais radicais do trabalho de Murakami é a sua vontade de abraçar e explorar a ideia da sua marca, de misturar a sua identidade com uma identidade corporativa e brincar com isso.”²⁹ (tradução nossa)³⁰. A forma como arte e comércio se relacionam era inclusive anunciada no título da exposição: “©Murakami”. O uso do símbolo de *copyright*, que avisa sobre direitos autorais, parece reivindicar a autoria do artista para além das obras em exposição. Afora os quadros e esculturas, a assinatura de Murakami, por meio da Kaikai Kiki, também aparece nos catálogos e em todos os souvenirs à venda na loja do museu, como adesivos e pelúcias. Todos são elementos estratégicos na popularização do seu nome e na divulgação da sua arte.

Em um movimento contrário, um exemplar da bolsa “*Eye Love You*” (fig. 05) – cujo título é uma brincadeira com as palavras *eye* (olho) e *I* (eu), que têm a mesma pronúncia – passou a integrar o acervo do Museum of Fine Arts de Boston. O item foi doado à instituição em 2014, e está registrado na coleção de vestuário.

²⁹SCHIMMEL *apud* LA FERLA. “The Artist’s Fall Collection” [A Coleção de Outono do Artista]. *The New York Times*, 11 de dezembro de 2009. Disponível em http://www.nytimes.com/2007/11/08/fashion/08ART.html?pagewanted=all&_r=0

³⁰ Texto original: “One of the most radical aspects of Murakami’s work is his willingness both to embrace and exploit the idea of his brand, to mingle his identity with a corporate identity and play with that.”

Essa estratégia continuou se desdobrando em outras parcerias, que de certa forma podem ter sido mais bem sucedidas se levarmos em conta a acessibilidade econômica. A Louis Vuitton, por exemplo, embora tenha ampla divulgação e agregue prestígio, circula por um número bastante limitado de pessoas. Dentre as colaborações mais acessíveis, podemos citar: a companhia americana de sapatos Vans (fig. 06), em 2015, com tênis que custavam no máximo duas centenas de dólares; a fabricante holandesa de balas Mentos (fig. 07), também em 2015, vendendo por cerca de 15 reais cada uma das pequenas latinhas que levam a sua assinatura e eram estampadas por seus personagens; e a marca japonesa Uniqlo (fig. 08), em 2018, recriando³¹ imagens em camisetas vendidas por cerca de 15 dólares.

Figura 06 – versões do tênis classic slip-on LX da Vans com estampas criadas por Takashi Murakami.

Fonte: <https://news.artnet.com/art-world/takashi-murakami-vans-collaboration-308994> (2018)

Figura 07 – embalagens criadas por Takashi Murakami para a Mentos.

Fonte: autora (2018)

Figura 08 – camisetas com estampas criadas por Takashi Murakami para a Uniqlo.

Fonte: <https://www.esquiremag.ph/style/fashion/what-do-doraemon-and-kanye-west-have-in-common-a00203-20180413> (2018)

A quantidade de projetos que talvez pudesse oferecer um risco de banalização da sua obra não é vista assim pelo artista:

Os japoneses aceitam que a arte e o comércio irão se misturar; e na verdade ficam surpresos com a rigidez e pretensão da hierarquia Ocidental de “*high art*”. No Ocidente, é certamente perigoso misturar os dois porque as pessoas atirarão todo tipo de pedras.³² (MURAKAMI, 2012, p 228, tradução nossa)

Essa sugestão de Murakami de que a ideia de um artista é criar também objetos comerciais (embora, é claro, obras de arte também sejam vendáveis) seja mais bem aceita no Japão não significa que esse tipo de parceria não aconteça com artistas ocidentais. A diferença

³¹ Essa parceria com a Uniqlo está ligada à exposição “*Create Your Own Original Doraemon*” [Crie seu Próprio Doraemon Original], realizada entre novembro de 2017 e janeiro de 2018 na Mori Arts Center Gallery, Tóquio Japão. A mostra trazia obras de 28 artistas repensando o popular personagem de mangá japonês Doraemon.

³² Texto original: “*Japanese people accept that art and commerce will be blended; and in fact, they are surprised by the rigid and pretentious Western hierarchy of “high art”. In the West, it certainly is dangerous to blend the two because people will throw all sorts of stones.*”

está na quantidade de parcerias, que pode beirar o excesso. Mas, para Murakami, essas estratégias de popularização e comercialização da sua obra representam também fontes de renda que permitem à Kaikai Kiki realizar outros projetos, como por exemplo a abertura de uma galeria.

2.2. Takashi Murakami, galerista e empreendedor

A Kaikai Kiki Gallery foi construída no porão reformado do escritório da empresa de Murakami em Tóquio. Aberta em 2006, ela inicialmente recebia apenas convidados – críticos, curadores, galeristas, e colecionadores – para apresentação privada de obras. Dois anos depois, a galeria abriu as portas para o público, e pode servir ao seu propósito intencional: dar espaço e divulgar a produção artística japonesa contemporânea.

A sua primeira exposição foi bastante institucional e, sob o título “*Kaikai Kiki Artists vol. 1*” [Artistas da Kaikai Kiki vol. 1], apresentava os nove jovens artistas, que compunham o seu portfolio ao lado do próprio Murakami: Chiho Aoshima (1974–), Chinatsu Ban (1973–), Mark Grotjahn (1968–), Seonna Hong (1973–), Akane Koide (1991–), Matthew Monahan (1972–), Mr. (1969–), Rei Sato (1984–), e Aya Takano (1976–). Dentre os nomes selecionados, pelo menos dois trabalhavam no estúdio: Aoshima, *designer* gráfica³³, e Aya Takano, assistente de artista³⁴.

Aoshima havia cursado economia na faculdade mas, frustrada com as aulas, começou a estudar por conta própria softwares editores de imagens vetoriais e, no final dos anos 1990s, começou a trabalhar na *Hiropon Factory*. Ela iniciou a sua carreira de artista quando Murakami a convidou para participar da exposição “*Tokyo Girls Bravo*”³⁵ (1999), na qual era o curador.

A ausência de uma formação formal em artes é responsável quase tanto pela sua estética quanto pelos temas que apresenta: quando Murakami aponta que Aoshima “não possui treinamento ortodoxo japonês nem apresenta nenhum traço de consciência sobre a arte acadêmica Ocidental”³⁶ (MURAKAMI, 2000, p. 117, tradução nossa) ele descreve uma forma

³³ <https://www.wired.com/2008/05/pl-arts-10/>

³⁴ <https://news.artnet.com/market/artnet-asks-superflat-artist-aya-takano-73976>

³⁵ A exposição Tokyo Girls Bravo foi realizada pela primeira vez em 1999, na NADIFF Gallery, em Tóquio, e reunia o trabalho de quatro jovens artistas japonesas - Aya Takano, Ai Yamaguchi (1977–), Chiho Aoshima, Aki Fujimoto -, cujas obras retratavam aspectos da vida em Tóquio. A exposição foi apresentada novamente em 2004, dessa vez na Marianne Boesky Gallery, em Nova York, e, ainda sob curadoria de Murakami e dentro da mesma proposta, havia se expandido, trazendo o trabalho de dez artistas.

³⁶ Texto original: “*Aoshima has undergone none of the orthodox Japanese artistic training and does not bear even a trace of Western academic art consciousness.*”

que não se preocupa nem com técnicas (como pintura) ou parâmetros tradicionais (especificamente no que diz respeito às heranças da arte Ocidental³⁷ nas universidades japonesas). Suas obras eram inicialmente desenvolvidas exclusivamente em meio digital, criadas diretamente no computador. Isso possibilitava que ela realizasse impressões nas dimensões e formatos que quisesse, como é o caso de “*building*” [prédio] (1999) (fig. 09).

Figura 09 – Chiho Aoshima (1974-). “*building*” [prédio], 1999. Jato de tinta sobre papel, 170 x 77,6 cm.

Fonte:

<https://www.artsy.net/artwork/c-hiho-aoshima-building> (2018)

Figura 10 – idem (detalhe)

Fonte: idem

Figura 11 – idem (detalhe)

Fonte: idem

O título da imagem se refere, é claro, às grandes estruturas verticais que ocupam a maior parte do longo painel. Ainda assim, os prédios aqui são apenas coadjuvantes: as formas construídos em linhas retas, cores escuras e poucos detalhes conduzem atenção do espectador ao espaço entre eles. Ali, vemos uma jovem sentada, inclinada em uma das paredes. Seu olhar contemplativo está voltado para o céu estrelado. Ao seu redor, pequenos toques de verdes de vegetação, algumas flores vermelhas, insetos, e uma cobra amarela.

A cena parece formar um mundo à parte, quase fantástico quando contrastado à frieza dos prédios. Esse conceito ganha mais força se nos concentrarmos na figura feminina, que veste uma camisa branca, saia e meias escuras, que parecem um típico uniforme de colegial no Japão. A época de conclusão da escola, é geralmente um período de dúvidas e pressões, na antecipação da escolha da faculdade e tantos outros aspectos da vida adulta. A imagem parece, então, se transformar em uma metáfora: os prédios são como a sociedade, formada de

³⁷ Tradicionalmente, as faculdades de arte japonesas têm entre seus teste de admissão o de desenho e reprodução de objetos. Essa cobrança pela capacidade em construir figuras realistas surge do exemplo das faculdades ocidentais, que também possuem esse tipo de exame.

regras e expectativas, que cercam a jovem, cuja mente cheia de ideias e sonhos tenta existir e fazer algum sentido nesse pequeno espaço que cabe a ela.

Essa interpretação da obra de Aoshima é possível ao nos aproximarmos do conceito de espacialidade japonesa *ma* na definição da filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann:

Ma é simultaneamente intervalo, vazio e entre-espaço. Ele separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendram essa relação do tempo ao infinito própria ao Japão. O intervalo instaura, simultaneamente, uma distância e uma dinâmica, um vazio e uma pluralidade de sentidos. (BUCI-GLUCKSMANN *apud* OKANO, 2012, p. 30)

A ideia de *ma* aqui apresentada não deve ser vista como um recurso japonês de construção equivalente à ideia de perspectiva. A sua existência é mais próximo a uma sensibilidade, que no caso de Aoshima permite que sua personagem central seja capaz de construir esse mundo de fantasia entre os prédios. Ela se apropria desse vazio, como um respiro nas cobranças da sociedade, e se permite sonhar.

Nessa aproximação entre o real e o imaginário, também se encontra a obra de Aya Takano. A artista, que antes de ser representada pela galeria já havia sido selecionada – assim como Aoshima – para participar das exposições “*Superflat*” e “*Tokyo Girls Bravo*”, também tem a figura feminina em um entretempo como tema central em suas obras. Mas, em “*Fallin’-Manma – Air*” [Caindo – Seguir – Ar] (2000) (fig. 12), a personagem central não esboça as preocupações de uma colegial. O seu intervalo não traz a especificação de uma faixa etária; o seu tempo suspenso parece aberto a contemplações e incertezas em qualquer momento da vida.

Há, ainda, uma insinuação de falta de controle nessa obra de Takano, cujo título insinua que a personagem central esteja caindo – e provavelmente de um dos aviões que passam ao fundo, no céu. A vulnerabilidade e a intensidade das sensações sugeridas pela cena são ampliados pelo fato da personagem estar desnuda. Sem apelo erótico, o efeito atingido é de fragilidade e entrega – já que não há alternativa para evitar a terra se aproximando cada vez mais.

Figura 12 - Aya Takano (1976-). “*Fallin’ - Manma – Air*” [Caindo – Seguir – Ar], 2000.
Acrílico sobre tela, 53 x 45,5 cm.

Fonte: https://www.perrotin.com/artists/Aya_Takano/15#images (2018)

Quando olhamos com mais atenção a pele, ela se mostra quase transparente, permitindo observar os contornos do avião e das nuvens atrás. Isso contribui para a percepção dessa existência feminina delicada, mas também funciona como uma metáfora: a figura feminina é a própria artista, ali transposta. Os outros elementos são então vistos através dela, como projeções da sua mente: as coisas que ela vê, as coisas que lhe interessam, que lhe perturbam, que ela procura:

Todos queremos ter sucesso. Todos queremos ser amados. Todos queremos dinheiro. (...) Pode existir um criador de arte que não partilhe desses sentimentos mundanos? Aya Takano é uma pessoa que não apenas têm esses desejos, mas para quem eles são duas vezes mais intensos. Sem ter total consciência desses desejos, no entanto, ela continua criando imagens.³⁸ (MURAKAMI, 2000, p. 117, tradução nossa)

Essa leitura, feita por Murakami sobre o trabalho de Takano, também pode nos apresentar o vínculo entre os dois artistas. Assim como o questionamento de Murakami sobre arte – um ponto recorrente nesta pesquisa – se transforma em uma busca contínua, vemos também o seu interesse por essa inquietude por detrás da imagem pintada.

Embora esse tipo de conexão não seja obrigatório dentro de uma galeria, existe a especificidade deste caso, por ser dirigida por um artista – principalmente se retomarmos a

³⁸ Texto original: “*We all want to succeed. We want to be loved. We want money. (...) Can there be any creator of art who does not share these mundane feelings? Aya Takano is a person who not only has these desires, but for whom they are doubly intense. Without being completely aware of those desires, however, she continues creating images.*”

noção de artista-etc. Isso torna possível que associações entre poéticas sejam construídas tanto com a intenção de manter uma coerência de pensamento como uma escolha inconsciente (ou talvez, instintiva).

Além do espaço da galeria, essas artistas – e os que vieram depois – tiveram a oportunidade de participar de feiras internacionais (nas ocasiões em que a Kaikai Kiki Gallery montava um estande) e de importantes exposições cuja curadoria foi assinada por Murakami, além de exposições individuais e coletivas em outras galerias e espaços culturais fora do Japão.

Ao longo de dez anos, o número de artistas representados dobrou, e passou a incluir nomes internacionais de sucesso como o norte-americano Kaws³⁹ (1974-). Isso não significa, porém, que o foco da galeria mudou. Observando as mais de 50 exposições realizadas, pode-se ver que a Kaikai Kiki Gallery ainda representa a estética de Murakami. Mas hoje existe uma tentativa maior de criar diálogos com a produção internacional.

Este trabalho apresenta parte da reflexão de Murakami sobre o mercado de arte, especialmente no Japão. A sua vontade de transformá-lo fica explícita na sua atuação enquanto artista-ativista e artista-agenciador. Fazendo uso tanto da sua posição econômica quanto do prestígio já conquistado junto à crítica, colecionadores e curadores, Murakami se torna uma espécie de escola de aperfeiçoamento e uma plataforma de conexões e exposição para jovens artistas. Dessa forma, ele altera o seu relacionamento apenas como produtor perante o mercado, buscando vencer a passividade para transformar uma linguagem crítica em uma ação que possa realizar as mudanças que ele deseja.

A galeria não é o único empreendimento de Murakami ligado à arte. Talvez por uma ciência da intimidação que esse espaço é capaz de causar em pessoas fora do meio artístico, ou talvez por considerar que a localização e a fachada⁴⁰ da Kaikai Kiki não são exatamente atraentes, o artista decidiu explorar alguns formatos em uma outra área de Tóquio para divulgar a sua visão.

³⁹ Nome artístico de Brian Donnelly.

⁴⁰ O bairro de Minato, em especial nas proximidades da Kaikai Kiki Gallery, é bastante severo. Há muitos prédios de grandes corporações e embaixadas, todos existindo em quase sigilo, com suas fachadas austeras praticamente idênticas. A galeria está localizada no subsolo do mesmo prédio em que o estúdio de Murakami funciona. A edificação em si não tem nenhum diferencial entre seus vizinhos, nem há grandes placas anunciando a sua existência: apenas uma tímida etiqueta sobre o interfone na entrada. Um visitante que não tenha o endereço preciso em mãos provavelmente não acharia o lugar. Da mesma forma, é difícil imaginar que a galeria receba uma visita espontânea de alguém que esteja de passagem por ali.

O bairro escolhido foi Nakano, na zona oeste da capital japonesa, que é frequentado tanto por turistas quanto por jovens japoneses, atraídos principalmente pelo Nakano Broadway – um prédio com estrutura de shopping que funciona como um reduto *otaku*⁴¹, reunindo lojas e outros espaços dedicados a mangá, animês e produtos relacionados (bonecos, fantasias, etc). Com esse público em mente, Murakami inaugurou nessa mesma edificação quatro diferentes propostas de espaços ligados à arte: Hidari Zingaro, Oz Zingaro, pixiv Zingaro, e Bar Zingaro.

O nome em comum funciona quase como um sobrenome de família, criando uma ligação especial entre esses estabelecimentos, e foi inspirado no lendário escultor Hidari Zingoro, que possivelmente viveu no começo da Era Edo - embora existam diversas esculturas importantes no Japão atribuídas a ele, não existem registros oficiais da sua existência:

Hidari (左), o sobrenome do artista, é também a palavra japonesa para “esquerda”, indicativo de sua natureza anti-social – isto é, ele foi um punk pioneiro. Uma vez que “migi,” a palavra japonesa para “direita”, se refere ao estabelecimento da ordem social, “hidari” é um símbolo de rebelião contra essa ordem.

O primeiro nome, Zingoro (甚五郎) dizem ser uma adaptação da palavra japonesa “Zingaro,” que por sua vez é derivada da palavra cigano [“zingaro”, em italiano], tema de contos que haviam começado a entrar no país vindos da Europa na época.

No todo, o nome era perfeitamente adequado para um artista cujo criativo cartão de visitas era a própria liberdade.⁴² (MURAKAMI, 2010, tradução nossa)

A explicação do significado por detrás do nome reforça a intenção de Murakami ao abrir seus espaços no Nakano Broadway, principalmente por aquele que ele chamou de Hidari Zingaro. O estabelecimento, inaugurado em 2010, funciona como uma interpretação de “cigana” (*zingaro*) para a Kaikai Kiki Gallery devido ao seu deslocamento para uma outra localidade, que a torna mais acessível tanto ao acaso como intencionalmente. A ideia de um espaço de arte dentro de um espaço de comércio popular também não deixa de ser uma provocação, uma pequena rebelião (*hidari*).

Como mencionado anteriormente, esse sobrenome – junto da postura cigana (de comércio e deslocamento) – se espalhou pelos outros estabelecimentos, embora cada um tenha uma proposta diferente. A Oz Zingaro, que inaugurou em 2011, é dedicada à exposição

⁴¹ *Otaku* é, resumidamente, um termo usado para designar fãs de animê e mangá.

⁴² Texto original: “Hidari (左), the artist’s surname, and also the Japanese word for ‘left,’ is indicative of his anti-social nature - i.e. he was an early punk. Since ‘migi,’ the Japanese word for ‘right,’ refers to the establishment of social order, ‘hidari’ is symbolic of rebellion against that order.

The first name Zingoro (甚五郎) is said to be an adaptation of the Japanese word ‘Zingaro,’ which was itself derived from the word Gypsy, tales of whom had begun filtering into the country from Europe at that time. In all, the name was perfectly suited for an artist whose creative calling card was freedom itself.”

e venda de cerâmica contemporânea, o que ainda lhe confere um ambiente semelhante ao de galeria. O Bar Zingaro, por outro lado, é principalmente um espaço social. Apesar das inferências comuns que o nome pode trazer, o Bar não é voltado para a vida noturna nem tem como ponto forte bebidas alcoólicas. Seu cardápio é constituído principalmente de cafés e chás *gourmets*, além de sanduíches e doces.

Apesar de uma estrutura bastante comum, é fácil perceber como o Bar Zingaro se conecta aos outros espaços de Murakami em Nakano. Personagens criados pelo artista se espalham pela decoração e pelos itens à venda: quadros, almofadas, pelúcias, pequenos objetos, e até mesmo sobre a comida.

Figura 13 – imagem interna no Bar Zingaro, com pelúcias à venda nas estantes e nos sofás. Na parede, uma das obras de Murakami em parceria com o artista japonês Madsaki (1974-)

Fonte: <http://bar-zingaro.jp/> (2017)

Figura 14 – outra perspectiva interna do Bar, com uma das bolas de flores sobre a mesa, e mais telas nas paredes

Fonte: idem

Figura 15 – imagem da parte inferior do balcão, onde a lousa verde traz os rostos de dois personagens (Kaikai e Kiki) olhando sugestões ou especiais do dia

Fonte: idem

Figura 16 – um dos pratos da casa, com a flor carimbada, acompanhado de bebida com desenho de flores em uma caneca de flores

Fonte: idem

O personagem mais recorrente são as flores: versões multicoloridas de margaridas com rostos sorridentes criadas pelo artista. Praticamente onipresentes no espaço, elas criam um ritmo quase nauseante. Mas talvez esse excesso seja condizente com o lugar em que o Bar se encontra. As lojas no Nakano Broadway têm as paredes cobertas de mercadorias, muitas vezes de produtos repetidos ou com pequenas variações (por exemplo, um personagem de desenho pode estampar bolsas, lenços, ter sido transformado em chaveiro ou brinquedo, e pode estar em diferentes posições – sentado, lutando, etc – ou humores – sorrindo, chorando,

com raiva, etc). Da mesma forma, as flores de Murakami estão ali em almofadas, desenhadas na espuma do café, em quadros na parede.

É difícil dizer se esses empreendimentos têm dado o retorno esperado pelo artista ou se ao menos são autossustentáveis. Mas até o momento, todos os espaços administrados exclusivamente pela empresa de Murakami estão abertos e funcionando. Na sua empreitada pelo bairro de Nakano, o único a fechar foi o *pixiv* Zingaro, aberto em parceria com o site *pixiv*⁴³. Esse espaço tinha o acervo mais economicamente acessível para compra: impressões, pôsteres, pequenos objetos colecionáveis e mesmo originais assinados por artistas em começo de carreira. Quando encerrou suas atividades em 2017, o *pixiv* Zingaro tinha realizado mais de 130 exposições de jovens artistas (incluindo destaques de edições da feira de arte organizada pela Kaikai Kiki, a Geisai) e ilustradores.

2.3 Feiras de arte no Japão

Outra atividade desenvolvida pela Kaikai Kiki foi a organização da feira de arte Geisai. Com duas edições ao ano entre 2002 e 2014, ela tinha um formato bastante particular: ao invés de reunir diversos estandes de galerias, o espaço eram dividido em pequenas áreas (pouco mais de 3m²) que serviam como portfólios individuais. Quer dizer, os trabalhos eram expostos pelos seus próprios autores: jovens artistas e estudantes buscando essa carreira. A montagem ficava a cargo próprio, frequentemente tendo como resultado uma exposição desorganizada, que refletia orçamento e conhecimento curatorial limitados.

Dentre os atrativos para participar da Geisai existia o possível contato com curadores e críticos que Murakami convidava para visitar a feira – em algumas edições, alguns desses jovens receberam convites para expor na Tomio Koyama Gallery, localizada em Tóquio, e na Yamamoto Gendai, em Shinagawa.

Além disso, existia, entre os jovens, a esperança de alguém lhe dar uma avaliação construtiva de sua obra, de um interessado comprar um trabalho, de ganhar o prêmio da feira, ou até uma oportunidade de trabalho em um dos estúdios da Kaikai Kiki.

Essa última opção, embora pareça uma forma de Murakami de contratar jovens inexperientes porém capacitados – essencialmente mão de obra artística barata – pode ser à primeira vista repreensível. Mas, diante da voracidade do mercado de arte, pode ser promissor

⁴³ Pixiv é uma comunidade online japonesa para artistas, onde eles expõem virtualmente o seu trabalho e podem receber comentários e avaliações de outros usuários. Lançada em versão teste em 2007, em dez anos ela já havia alcançado mais 20 milhões de membros e 43 milhões de trabalhos inscritos.

ser integrado à estrutura da Kaikai Kiki, onde o rigor da produção exigido aperfeiçoa tecnicamente seus funcionários e, caso continuem o desenvolvimento do seu trabalho pessoal em paralelo, contemplam a possibilidade de, no futuro, ser orientados por Murakami e ter seu trabalho exposto na galeria da empresa (como nos casos já mencionados de Aoshima e Takano).

Ao final de doze anos de empreitada e mais de 14 milhões de dólares⁴⁴ investidos, o resultado porém não foi o esperado. A intenção de ajudar na criação de uma nova geração de artistas japoneses encontrou uma barreira já anunciada pelos problemas de feiras de arte em formatos mais tradicionais no Japão: a falta de um mercado bem formado e de um público consumidor.

Esse sintoma fica claro ao observarmos as mudanças pelas quais a NICAF (*Nippon International Contemporary Art Fair*) [Feira Internacional de Arte do Japão] passou. A sua primeira edição foi realizada em 1992, na cidade de Yokohama, e reuniu mais de 90 galerias – a maioria japonesa, embora também tenha recebido representantes dos Estados Unidos, Brasil, Coréia, China e alguns países da Europa. Com o objetivo de apresentar a arte contemporânea – em especial japonesa – para um público tanto nacional quanto internacional, ela teve seu formato inspirado nas grandes feiras internacionais e aspirava ser um lugar para conhecer e discutir arte.

A declaração do comitê executivo da NICAF presente no catálogo da feira era principalmente otimista, e se apoiava no momento econômico favorável do Japão para estimular em seus visitantes um apreço pelo colecionismo da produção contemporânea local. O final do texto, porém, parecia prever as transformações pelas quais seria obrigada a passar: “É absolutamente vital que mantenhamos a busca por novas criatividades, e NICAF deve estar sempre preparada para enfrentar os desafios enquanto mantém seu compromisso central.”⁴⁵ (The Executive Committee, 1992, p. 9, tradução nossa)

Com o fim da bolha econômica, a feira lutou para ter continuidade. O consumo de arte está entre os primeiros cortados durante a recessão, especialmente se é um tipo de produção que o público ainda está tentando entender. Em 2005, ela foi reformulada por um grupo de pessoas da área de cultura⁴⁶ do Japão e relançada como Art Fair Tokyo.

⁴⁴ Dado apresentado por Takashi Murakami em: <https://www.instagram.com/p/BTzOQ1G11IO/?taken-by=takashipom>

⁴⁵ Texto original: “It is absolutely vital that we maintain the search for new creativity, and NICAF must always be prepared to take up the challenge while maintaining its central commitments.”

⁴⁶ Faziam parte do grupo: Hozu Yamamoto, diretor da Tokyo Gallery (a primeira galeria de arte contemporânea japonesa); Shugo Satani, dono da Shugoarts; Tomio Koyama, da Tomio Koyama Gallery; Atsuko Koyanagi, dono da Gallery Koyanagi; e Masami Shiraishi, diretor da SCAI the Bathhouse.

A mudança do título visava tirar o C de NICAF, e com ele a exclusividade de um conteúdo contemporâneo. Ao incluir galerias especializadas em *yōga*, *nihonga* e antiguidades, a feira incluía um mercado que já possuía público cativo. Dessa forma, ela conseguia gerar renda enquanto continuava com a sua missão original de tentar introduzir obras de artistas atuais.

Essa estratégia, segundo a galerista Misa Shin, ex-diretora da Art Fair Tokyo, contornava o grande problema da NICAF: “normalmente, você organiza uma feira a partir de um mercado existente, mas nesse caso a feira de arte foi criada na esperança de forçar o nascimento de um mercado.”⁴⁷ (SHIN *apud* RAWLINGS, 2010, p. 150, tradução nossa) Ainda que esse novo formato da feira tenha esse entendimento, a galerista explica que ainda existem dificuldades a serem vencidas. Há uma falta de expectativa de carreira para profissionais da arte: além de artistas, também curadores, professores e críticos sofrem com a falta de um mercado interno consolidado. Nesse sentido, Shin acredita que o Governo precisa ser mais participativo, e perceber que a feira não representa apenas um lugar de compra e venda, mas de fomento de uma cultura e de uma estrutura social.

Essa situação demonstra que a atuação da Kaikai Kiki não representa apenas um desejo de Murakami. Assim como a Art Basel se destaca entre as feiras de arte e a Gagosian entre as galerias, a empresa de Murakami tem conquistado um papel de destaque no cenário da arte. Isso fortalece não apenas o seu nome enquanto artista, mas também direciona a transformação do mercado de arte no Japão onde o espaço para a arte contemporânea nacional ainda é bastante limitado.

2.4 Ações em curadoria

Além de eventos na *Kaikai Kiki Gallery*, Murakami assinou a curadoria de pelo menos vinte exposições pelo mundo. Esse papel, iniciado em meados dos anos 1990, começou em espaços bastante semelhantes às suas propostas em Nakano. A *shop 33*, por exemplo, era, como dizia o seu nome, uma loja: um ambiente voltado para comércio (e não contemplação e salvaguarda, como poderíamos dizer que é o caso de um museu). Localizada no bairro de Kichijōji, em Tóquio, ela trabalhava com uma variedade de itens ligados à cultura atual, desde fitas cassete até camisetas pintadas a mão e arte assinada por jovens artistas e ilustradores.

⁴⁷ Texto original: “Normally you would set up an art fair on the back of an existing market, but in this case the art fair was being held in the hope of jumpstarting the market.”

As exposições organizadas por Murakami na *shop 33* traziam obras de artistas que mais tarde fariam parte do elenco da Kaikai Kiki Gallery, como Aya Takano e Mr.⁴⁸. Eram, portanto, oportunidades de visibilidade para esses nomes que ainda não faziam parte de nenhuma galeria.

Por se tratar de um ambiente comercial, é possível imaginar que cada evento combinava a apresentação e, se houvesse compradores interessados, venda de obras. A falta de informações, porém, não permite afirmar que o papel desempenhado por Murakami tenha sido apenas de curador, organizando a exposição, sendo o articulador entre o artista e a *shop 33*. Se parte da comissão das vendas o tivesse como destinatário, essa seria então também uma de suas primeiras experiências como galerista. Mas como é a prática curatorial que nos interessa aqui, seguiremos a discussão sob esse foco.

Conforme as obras do próprio Murakami começaram a ter mais espaço no mercado de arte internacional e a sua rede de contatos cresceu, ele teve acesso a espaços maiores e mais “formais” (dedicados a exposição e/ou comercialização de obras de arte), como a NADiff Gallery, em Tóquio, onde aconteceu a “*Tokyo Girls Bravo*” (1999).

Oportunidades como essa fizeram com que Murakami pudesse desenvolver uma prática curatorial menos voltada para promover um único artista de cada vez e mais articulada, reunindo trabalhos a partir de um conceito. Em 2000, com a exposição “*Superflat*” (2000) na Parco Gallery, em Tóquio, ele conectou a produção de diversos artistas contemporâneos à sua própria pesquisa poética, pela identidade japonesa. Aliando nomes já consagrados, como Yoshitomo Nara, a outros menos conhecidos, Murakami criou uma mostra que atraiu o interesse crítico suficiente para que chegasse a um público internacional. Assim, ao longo de 2001, “*Superflat*” ganhou edições no Museum of Contemporary Art, Los Angeles, no Walker Art Center, Mineápolis, e na Henry Art Gallery, Seattle.

Essa mostra se tornou a primeira de uma trilogia em que Murakami discutia o conceito de arte. As outras exposições que compunham o conjunto foram “*Coloriage = Painting by Numbers*” [Coloração = Pintura Numerada] (2002), apresentada na Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, Paris e “*Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture*” [Little Boy: A Arte da Explosão da Subcultura do Japão] (2005), realizada na Japan Society, New York. Em ambas, Murakami continuou trabalhando com artistas contemporâneos cujas obras traziam referências da cultura popular, provocando a reflexão sobre os limites um dia impostos na delimitação da arte.

⁴⁸ Mr. é o nome artístico de Masakatsu Iwato. Seus trabalhos têm como principal referência a figura feminina em mangás. Trabalhou durante muito tempo com Murakami, de quem era protegido.

“*Coloriage*” foi desenvolvida depois da repercussão de Superflat nos Estados Unidos. A França, que havia se encantado com a arte japonesa no século XIX⁴⁹, tinha interesse em apresentar a produção contemporânea, especialmente porque as obras da curadoria de Murakami eram amplamente influenciadas pela cultura ocidental (ainda que majoritariamente americana), o que criava uma espécie de ciclo dado o impacto anterior das gravuras japonesas no desenvolvimento da arte francesa.

A última parte dessa empreitada de Murakami na sua discussão sobre arte surge com um caráter um pouco diverso, ainda mais provocador: o título *Little Boy* foi inspirado pela bomba atômica lançada em Hiroshima ao final da Segunda Guerra Mundial. A exposição realizada em Nova York, porém, não trazia um ranço japonês contra os Estados Unidos. Era principalmente um esforço da Japan Society de retomar (ou talvez reencontrar) o seu papel, que havia começado em 1907 como uma organização fundada por filantropos e empresários norte-americanos ativos no intercâmbio cultural entre o seu país e o Japão e cujas atividades haviam sido profundamente afetadas durante a guerra.

A exposição de 2005 continuava então a investigação de Murakami sobre a arte contemporânea no Japão, selecionando obras que apresentavam referências advindas da presença ocidental no seu país no pós-guerra. O reconhecimento da sua pesquisa veio com o prêmio de Melhor Exposição Temática, concedido pela Associação Internacional de Críticos de Arte dos Estados Unidos (AICA-USA).

Depois de *Little Boy*, Murakami teve um hiato como curador até 2016, quando foi co-curador de “*Juxtapoz x Superflat*”⁵⁰. A exposição trazia uma nova leitura (ou talvez uma leitura atualizada) do conceito de *super flat*, realizada pelo co-curador Evan Pricco, editor da revista Juxtapoz.

Responsável pela maioria dos nomes que ingressaram na mostra (de fato, da original só havia Aoshima), Pricco deslocou o foco da busca por uma identidade japonesa para outra questão que ele viu ser destaque na exposição Superflat de 2000:

Eu adorei a coleção indecifrável de alto e baixo próximo um do outro nivelados em completa igualdade em um cenário de museu. Pintura, brinquedos, moda, produtos, todos em uma apresentação (...) Ela leva em consideração a sensibilidade e experiência das pessoas conforme

⁴⁹ Na segunda metade do século XIX, a abertura dos portos japoneses proporcionou à Europa o contato com parte da sua produção cultural, em especial suas gravuras. Esse contato, nomeado japonismo, teve uma grande influência no desenvolvimento estético e espacial de obras de pintores impressionistas como Édouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet e Vincent Van Gogh.

⁵⁰ A exposição foi realizada na Pivot Art and Culture, Seattle, Estados Unidos, de 04 a 07 de agosto de 2016, e na Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá, de 05 de novembro de 2016 a 05 de fevereiro de 2017.

elas andam por uma galeria ou museu, reconhecendo todas as possibilidades criativas.⁵¹ (PRICCO, 2016, p. 55, tradução nossa)

Essa provocação sobre os limites entre arte e cultura popular transformou-se no tema ao redor do qual os artistas desta edição foram reunidos. Poderíamos antes dizer que nesse desafio é onde a obra de Murakami e o conceito da *Juxtapoz* se encontram: a revista, que teve entre seus fundadores o pintor e cartunista americano Robert L. Williams (1943-), tem como missão conectar diversos tipos de produção atual (como grafite e ilustração) a outras já validadas pela crítica (por exemplo, arte conceitual e *pop*).

2.5 Desenvolvimento e prática do colecionismo

Há mais um papel na pluralidade de Murakami que merece ser vista: a de colecionador. De certa forma, essa é uma prática que ele realiza desde muito jovem, com mangás e seus subprodutos (como bonecos em miniatura dos personagens). Mas se nos detivéssemos nesse aspecto da sua coleção, estaríamos falando de questões talvez demasiadamente pessoais. Na discussão aqui proposta, é mais pertinente nos determos nos objetos de caráter único, e que tornam a atividade de Murakami semelhante a de muitos colecionadores de arte.

Ainda assim, é dentro do seu relacionamento com a cultura popular japonesa que encontraremos um primeiro momento em que Murakami viu a importância de algo exclusivo. Nos anos 1970, ele tentou comparecer à pré-estreias de alguns dos grandes animês (como o “Patrulha Estelar” (*Space Battleship Yamato*), de 1977) nos cinemas japoneses em busca de um dos limitados celuloides que eram distribuídos na ocasião (esses cobiçados itens faziam parte das centenas de imagens desenhadas à mão necessárias para a produção do filme). Quando Murakami finalmente conseguiu o seu exemplar em 1979, na abertura do “*Galaxy Express 999*” [Expresso Galáctico 999], ele ficou decepcionado que o seu celuloide não tivesse o desenho de nenhum dos personagens. Ainda assim, aquele pequeno pedaço de papel seria extremamente significativo: como parte do filme, representava parte do trabalho do animador principal, Yoshinori Kanada (1952-2009), uma importante referência na obra de Murakami, que discutiremos no próximo capítulo.

A celuloide, apesar de ser um objeto singular, ainda é mais representativa de uma conexão de fã de animês e mangás do que da postura de um artista-colecionador, inclusive

⁵¹ Texto original: “I loved that indecipherable collection of high and low right next to each other and on a completely equal playing field in a museum setting. Painting, toys, fashion, products, all of it in one presentation. (...) It takes into account people’s sensibilities and experiences as they walk into a gallery or museum, acknowledging all the creative possibilities.”

porque depois da frustração com o evento não parece ter havido uma continuidade na aquisição de outros itens do tipo. Nos anos seguintes, quando Murakami ingressa na faculdade, é que veremos uma mudança de comportamento e uma crescente seriedade nessa prática de colecionismo.

Durante a graduação, além do desenvolvimento técnico, o artista também ampliou outros aspectos do seu conhecimento em arte. Ele começou a adquirir mais conhecimento sobre a história da arte, tanto japonesa quanto Ocidental, e também passou a ter contato com o mercado de arte. Isso fez com que ele expandisse os seus interesses para além de animês e mangás.

Um desses novos tópicos a chamar a sua atenção foi o de antiguidades japonesas, levando-o a adquirir uma antiga tigela decorada a década de 1980, no distrito de antiguidades de Kyoto. Apesar da ausência de registros quanto ao motivo específico da compra, o dado remanescente é bastante curioso: foi adquirida por apenas 500 ienes (aproximadamente 2 dólares⁵²). O baixo valor, talvez condizente com a verba limitada de um estudante de graduação na época, é inversamente proporcional ao que ele começa a semear.

Algum tempo depois, Murakami viu em uma revista uma tigela de chá que supostamente pertenceu ao artista Rosanjin Kitaōji (1883-1959) pela qual, segundo a curadora Akiko Miki (2016), ele se apaixonou. Infelizmente, essa constatação é um pouco abstrata. Não é possível saber se o laço que o artista criou é com a obra ou com o fato dela ter pertencido a Kitaōji, de cujo trabalho Murakami é fã. Mas o valor, não divulgado, segundo Miki foi bastante alto, e estimulou nele uma vontade de colecionar para justificar aquela aquisição tão cara.

Essa aspiração se desenrola conforme Murakami obtém maior poder aquisitivo mas, principalmente, maior consciência do que pode (ou talvez deva) constituir a sua coleção. Ainda no que diz respeito à antiguidades japonesas, outro marco importante foi o seu contato com Kazumi Sakata (1945-), iniciado depois de ser convidado pela revista japonesa *Geijutsu Shincho* a escrever uma resenha sobre o livro *Hitori Yogari no Monosashi* [Uma medida particular] (2003). A publicação trazia uma seleção de peças feita por Sakata, um comerciante de antiguidades e dono da loja que leva seu nome: a Furudôgu Sakata [Antiquário Sakata].

Diferente de acervos de museus, cujas vitrines frequentemente exibem peças antigas visualmente atraentes, em uma demonstração das mais refinadas técnicas e da riqueza dos materiais usados, a coletânea de Sakata trazia peças simples, sem grandes expressões

⁵² Segundo conversão obtida no *site* <http://fxtop.com/en/currency-converter-past.php>, considerando como data para referência 01 de janeiro de 1980

cromáticas, que dificilmente atrairiam a atenção de compradores, nem tampouco seriam destaques em exposições tradicionais.

Para Murakami, a atenção dada pelo comerciante àquelas peças em lugar de outras desestabilizou os seus parâmetros de avaliação de antiguidades, como relata Miki: “este foi o seu encontro com ‘algo que vai além de ser simplesmente bom ou ruim, representando um desafio ao conceito de antiguidade, sua desconstrução, e o nascimento de um novo conceito que ainda não entendemos’”.⁵³ (MIKI, 2016, p. 40, tradução nossa)

Ao expandir a sua visão – em especial considerando a sua proximidade à estética de mangá e animê –, Murakami viu-se interessado em peças que se afastavam de um visual ao qual ele estava acostumado. A influência de Sakata sobre o artista poderia ser aproximada do discurso do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) sobre o papel do materialista histórico: em seu texto “Sobre o conceito de história”, ele fala das transições de cultura, de como cada monumento histórico que se ergue procura afirmar uma ideologia sobre outra, da mesma forma que um fato histórico esconde outros tantos. Caberia então, ao materialista histórico, “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225) – ou seja, resgatar a cultura de uma época consciente de que o que resta foi construído pelos vencedores (políticos, culturais, econômicos) e que há uma outra cultura debaixo dela.

Essa comparação de Sakata a Benjamin pode encontrar mais argumentos se retomarmos a menção anterior dos esforços japoneses para aquisições de obras de grandes artistas ocidentais como Van Gogh. Isso representa uma falta de atenção com a produção nacional. Além disso, no Japão apenas pessoas muito ricas são capazes de colecionar, nem tanto pelo preço dos objetos em si, mas pelos impostos tributários sobre heranças (aparentemente uma coisa que o Japão e o Brasil têm em comum), e esse parece representar o principal perigo para o artista. Isso porque, com outros países tendo taxas de importação menores, muito do que é produzido em território japonês é exportado e, nas palavras (talvez um pouco dramáticas) de Murakami “nenhuma obra de arte boa permanecerá no Japão”⁵⁴ (MURAKAMI, 2016, p. 34, tradução nossa).

O ato de criar uma coleção se desenvolve, portanto, em uma atitude de reação, mas não limitada às antiguidades japonesas. Da mesma forma como Murakami incentiva a

⁵³ Texto original: “*This was his encounter with ‘something that goes beyond being simply good or bad, representing a challenge to the concept of antiquity, its deconstruction, and the birth of a new concept that we don’t yet understand.’*”

⁵⁴ Texto original: “*no good art will remain in Japan*”

produção contemporânea com a sua galeria, a sua feira de arte e em suas curadorias, ele também a coleciona.

Semelhante à forma como ele adquiriu sua primeira antiguidade – em um mercado desprovido de glamour mas de comércio costumeiro – suas primeiras obras de arte contemporânea vieram de exposições realizadas em lojas de departamento (uma prática comum no Japão). Uma de suas primeiras obras, também adquirida no começo da década de 1980, foi de Horst Janssen (1929-1995) – artista gráfico alemão a quem Murakami credita a revelação de que “arte é liberdade”⁵⁵:

Suas obras me chocaram tanto que eu comecei a fazer estudos sobre elas. (...) Para mim, elas pareciam de bastante mau gosto, mas era isso precisamente que as fazia tão poderosas. Foi a primeira vez em que eu realmente me perguntei, “Isso é arte?”⁵⁶ (MURAKAMI *apud* ZHONG, 2013, tradução nossa)

Assim como aconteceu no seu contato com Sakata, Murakami mais uma vez demonstra a abertura que tem para ideias que desafiem quaisquer noções pré-existentes nele. Essa atitude que o leva a estudar e investir em obras que ele não compreende totalmente são fundamentais e justificam a pluralidade da sua coleção, principalmente no que diz respeito às obras contemporâneas.

A exemplo da presença de Janssen, Murakami não possui um direcionamento exclusivo para a produção de seu país. Ele inclui artistas que o inspiram, provocam, e oferecem possibilidades de respostas para as suas perguntas acerca do que é arte. Dentre eles, estão os fotógrafos americanos Mike e Doug Starn (1961-); o ilustrador americano Henry Darger (1892-1973); o artista alemão Anselm Kiefer (1970-). Entre seus conterrâneos, estão os fotógrafos Nobuyoshi Araki (1940-), Shinya Fujiwara (1944-); os pintores Mokuma Kikuhata (1935-), Tomoharu Murakami (1938-), Kazumi Nakamura (1956-); o escultor Tomio Miki (1937-1978); e os artistas multidisciplinares Shinro Ohtake (1955-) e Yoshitomo Nara (1959-). Fazem parte desta lista ainda nomes anteriormente mencionados em ligações mais diretas ao trabalho de Murakami, como: Andy Warhol (1928-1987); Jeff Koons (1955-); Chiho Aoshima (1974-); Aya Takano (1976-) e Damien Hirst (1965-).

⁵⁵ Em uma linha do tempo publicada no catálogo da exposição “*Takashi Murakami’s Superflat Collection —From Shōhaku and Rosanjin to Anselm Kiefer*” (2016), o impacto do contato com a obra de Horst Janssen aparece como marcante a ponto de mudar o objetivo de Murakami de desenvolver as suas habilidades artísticas para compreender o (real) significado de arte.

⁵⁶ Texto original: “*His pieces were such a shock to me that I began making studies of them on my own. (...) For me, they seemed in quite bad taste, but that was precisely what made them so powerful. It was the first moment that I really asked myself, ‘Is this art?’*”

O tamanho da sua coleção – que entre contemporâneos, antiguidades e outros é estimada em cerca de 5 mil itens – mostra a seriedade com que Murakami tem se dedicado a essa atividade na última década. Essa realização, possível conforme ele passou a ter mais recursos financeiros com o sucesso de venda de obras e parcerias, também se deve ao crescente contato com grandes colecionadores de arte e a sua tranquilidade em frequentar leilões e feiras de arte (territórios evitados por muitos artistas que não gostam de pensar no aspecto mercadológico de suas obras).

Faz-se preciso, no entanto, observar que a atividade de colecionismo não se tornou um mero acúmulo de peças. Além de adquirir itens onde ele reconhece valor histórico ou estabelece uma relação pessoal, a atitude em si de comprá-los se torna parte da sua atividade artística: “não é a alquimia de conduzir transações com grandes colecionadores que têm influência suficiente para controlar o movimento do mundo da arte, e que entendem os preços extremos por experiência própria, arte em si?”⁵⁷ (MURAKAMI *apud* MIKI, 2016, p. 40, tradução nossa). Ao adentrar o mercado de arte no papel de colecionador/consumidor, Murakami pode, por essa nova perspectiva, buscar mais respostas para o seu contínuo questionamento sobre arte.

3. TAKASHI MURAKAMI E A ARTE: DESENVOLVIMENTO ESTÉTICO

A presença de Murakami no mercado de arte é caracterizada pela diversidade: seja nas técnicas e temas de suas obras, nos produtos e colaborações que levam o seu nome, ou mesmo nos papéis que ele exerce. Essa pluralidade, é importante notar, não se desenvolve de forma aleatória ou desconexa, mas sim coerente com a sua pesquisa enquanto artista.

Para compreendermos como isso se dá, faremos um mapeamento de pontos chave na trajetória de Murakami. Tomando como ponto de partida o início do seu desenvolvimento como artista, na graduação em artes na Tokyo National University of Fine Arts and Music (Tokyo Geidai), veremos as questões que motivaram o seu caminho, as principais influências que transformaram seu percurso, e as perguntas para as quais Murakami continua buscando respostas.

⁵⁷ Texto original: “Isn’t the alchemy of conducting transactions with major collectors who have sufficient influence to control the movement of the art world, and who understand the extreme prices from experience, art itself?”

3.1 A formação acadêmica em *nihonga*

No começo dos anos 1980, Murakami ingressou no curso de *nihonga* (“pintura japonesa”) do departamento de pintura da Tokyo Geidai, a mais prestigiosa escola de arte no Japão. A especialidade escolhida havia sido instituída quase um século antes, em um momento político bastante sensível entre as relações de seu país com o Ocidente.

Existia, de ambos os lados, interesses em preservar e aprender aspectos de cada cultura. Por um lado, o contato com a cultura ocidental despertou o interesse nos japoneses pela pintura a óleo, levando-os a conhecer e experimentá-la. Por outro, os estrangeiros que vinham ao país, e buscavam técnicas tradicionais do Japão, que não pudessem ser encontradas na Europa. Havia ainda a posição do governo japonês, que dividido entre a presença ocidental e a sua tradição, apoiou uma nova organização e nomenclatura da produção artística no Japão, conforme conta a professora de história da arte na Universidade de Chicago, Chelsea Foxwell, em seu livro “*Making Modern Japanese-Style Painting: Kano Hogai and the Search for Images*” [Produzindo Pinturas no Estilo Moderno Japonês: Kano Hogai e a Busca por Imagens] (2015):

Quando as palavras para “Japão” e “pintura” foram combinadas para formar a palavra *nihonga* nos anos 1880, pode-se dizer que dois movimentos foram realizados simultaneamente. Primeiro, o conceito ocidental de escola nacional foi aceito no Japão, uma das muitas novas ideias incluídas na noção de “arte” (*bijutsu*), categorias de gênero como pintura histórica (*rekishiga*) ou nú (*ratai*), e a competitiva exposição pública com júri (*hakurankai*, *kyōshinkai*). Segundo, a palavra *nihonga* estabelecia ou funcionava como distinção entre formas e ideias ocidentais importadas recentemente e “japonesas” já existentes. Dessa forma, mesmo que a palavra *nihonga* dependesse dos conceitos estrangeiros de escola nacional, aqueles que a invocavam reforçavam a noção que a arte japonesa deveria buscar independência das influências ocidentais.⁵⁸ (FOXWELL, 2015, p. 6, tradução nossa)

A consciência desse aspecto político em busca de uma convivência harmoniosa entre a cultura Ocidental e japonesa por meio da instituição do *nihonga* é fundamental para compreender a escolha de Murakami. Da mesma forma, é importante notar que somente no

⁵⁸ Texto original: “When the words for ‘Japan’ and ‘painting’ were joined to form the word *nihonga* in the 1880s, it could be said that two different moves took place simultaneously. First, the Western concept of the national school took on life in Japan, one of many new ideas that included the notion of ‘art’ itself (*bijutsu*), genre categories such as history painting (*rekishiga*) or the nude (*ratai*), and the competitive, juried public exhibition (*hakurankai*, *kyōshinkai*). Second, the word *nihonga* enacted or performed the distinction between newly imported Western forms and ideas and existing ‘Japanese’ ones. In this way, even though the word *nihonga* was dependent on foreign concepts of the national school, those who invoked it reinforced the notion that Japanese art should seek Independence from Westernizing influences.

Japão esse estilo artístico fazia sucesso, tendo galerias de arte exclusivas, o que significava espaços expositivos e público cativo para artistas de *nihonga*.

Para Murakami, nada poderia ser mais apropriado do que usar uma técnica nacionalmente valorizada para falar de questões nacionais em uma plataforma com significativa projeção nacional. Assim ele constrói, por exemplo, a pintura “*Picture of a Turtle: ‘Does it dream of the Lindberg Star?’*” [Imagem de uma Tartaruga: “Ela sonha com a Estrela de Lindberg?”] (1987) (fig. 17), em pigmento mineral sobre papel *washi*⁵⁹. No centro da imagem, uma enorme tartaruga se agarra ao teto de uma casa modesta em uma região costeira; atrás dela, pode se ver uma boa distância coberta pelo mar antes de chegar a uma segunda área terrestre, esta povoada por grandes edifícios modernos. Por meio desse contraste, a região da casa com a tartaruga parece uma com poucos recursos, ou abandonada no tempo.

Figura 17 – Takashi Murakami (1962-). “*Picture of a Turtle: ‘Does it dream of the Lindberg Star?’*” [Imagem de uma Tartaruga: “Ela sonha com a Estrela de Lindberg?”], 1987. Pigmento mineral sobre papel *washi*. 73 x 91 cm. Acervo do artista.

Fonte: autora (2017)

A referência trazida pelo título nos permite uma localização mais precisa da cena. A “estrela de Lindberg” a qual Murakami se refere é a estrela de prata conferida ao marinheiro americano Charles Lindberg por suas ações na Batalha de Iwo Jima (1945) durante a Segunda Guerra Mundial.

Hoje, na ilha marcada pela morte de mais de 20 mil soldados de cada lado, existe uma base aeronaval usada em conjunto pelas forças japonesas e americanas. Apesar do valor diplomático desse uso concomitante, Murakami parece insinuar o esquecimento dessa

⁵⁹ O papel *washi* é produzido artesanalmente no Japão a partir de fibras vegetais

tragédia histórica. Essa sensação aumenta quando inferimos sobre a tartaruga gigante a lenda de Urashima Taro⁶⁰, e transparece a ideia da ausência de memória dos dias de luta, apenas o antes e o depois.

Esse questionamento político tem uma presença maior, principalmente nas obras iniciais de Murakami, quando voltado à energia e às bombas nucleares. Esse tema surge a partir de dois episódios principais, o primeiro deles envolvendo a mãe do artista:

Minha mãe nasceu em uma cidade chamada Kokura, na região de Kyushu. Aparentemente, era o local onde a bomba atômica ia ser originalmente jogada, ao invés de Nagasaki. Então quando eu era criança, ela me disse: “Se a bomba tivesse sido jogada em Kokura, você não estaria aqui hoje.”⁶¹ (MURAKAMI, 2012, p. 30, tradução nossa)

O estabelecimento de uma conexão emocional tão próxima com a possibilidade não só da sua não existência, mas com a morte da mãe, multiplica o impacto deixado pelas bombas no seu país. Não é surpresa, portanto, que o desastre nuclear em Chernobyl em 1986 tenha sido outro episódio a ganhar a sua atenção.

Em 1988, por exemplo, Murakami extrapolou os materiais tradicionais do *nihonga* (tinta e pigmento mineral), usando palitos, papelão, e pigmentos de prata e ouro para criar sobre tela a obra “*Nuclear Power Picture*” [Imagem do Poder Nuclear] (fig. 18).

⁶⁰ A lenda conta a história de Urashima Taro, um pescador que um dia salva uma tartaruga que estava sendo maltratada na praia. No dia seguinte, a tartaruga retorna e diz ao pescador que é filha do Imperador do Mar e, como agradecimento, gostaria de levar o pescador para conhecer o palácio no fundo do mar. Como hóspede, ele é muito bem tratado, e acaba permanecendo por um bom tempo. Quando começa a sentir demasiada saudade das pessoas que deixou na superfície, pede para retornar. A tartaruga, que havia assumido a forma de uma princesa quando chegaram ao palácio, fica triste mas entrega-lhe uma caixinha de presente antes de deixá-lo partir. Ao voltar para a sua vila, porém, o pescador não encontra ninguém que ele conheça. Depois de um tempo, ele descobre que, desde o dia em que partira, séculos haviam passado. Solitário, ele retorna à praia, onde abre o presente dado pela tartaruga. A caixinha – que ele não sabia, mas guardava a sua juventude – despeja sobre eles os muitos anos que se passaram, e ele se transforma em um velhinho.

⁶¹ Texto original: “My mother was born in a town called Kokura, in the Kyushu region. Apparently, it was the place the atomic bomb was originally going to be dropped, rather than Nagasaki. So when I was a child, she told me, “If the bomb had been dropped in Kokura, you wouldn’t be here today.”

Figura 18 – Takashi Murakami (1962-). “*Nuclear Power Picture*” [Imagem do Poder Nuclear], 1988. Palito, papelão, e pigmento de prata e ouro sobre tela. 195,5 x 261 cm. Acervo do artista.

Fonte: <https://thirdcoastreview.com/3cr-murakami-nuclear-power-1988/> (2018)

Figura 19 – idem (detalhe)

Fonte: autora (2017)

A imagem retrata no primeiro plano três figuras de pé. A ausência de detalhes deixa-as em uma posição incerta sobre para onde elas olham. Nos vemos olhando para o fundo do quadro, e para cima, um direcionamento reforçado pela textura (fig. 19) criada na pintura. O objeto do seu olhar se torna o do espectador: passando rapidamente pelos silos de uma estação nuclear estão as grandes nuvens de poluição que elas emitem.

A tridimensionalidade que as nuvens atingem pela mistura de materiais sobre a tela ameaça transbordar, transformando o medo do artista em uma realidade para o espectador. Como um alerta sobre as consequências desse sistema de energia difícil de controlar, Murakami parece antecipar consequências muito mais graves que o Japão enfrentaria com os acidentes das usinas nucleares nas cidades de Tokaimura (1999) e Fukushima (2011).

Embora o tema ambiental reapareça em diversos momentos, ao acompanharmos o trabalho de Murakami em uma sequência cronológica, notaremos uma mudança radical de temática e uma série de experimentações técnicas na época em que ele inicia o seu doutorado.

3.2 Experimentações artísticas

Essa transformação se deve principalmente a três fatores principais. Primeiro: Murakami, conforme ele próprio diz em conversa com o fotógrafo Mako Wakasa⁶², havia

⁶² Entrevista realizada em 24 de fevereiro de 2000, no estúdio de Murakami em Nova York, onde conversam sobre temas que interessam ao artista, como cultura e política no Japão. Disponível em: <http://www.jca-online.com/murakami.html>

desistido de mudar uma sociedade que não quer mudar (ou seja, seguir com obras para despertar uma consciência que não existe ou não tem ação). Segundo: a sua crescente consciência das limitações do *nihonga* (que parecia completamente alienado da produção contemporânea no resto do mundo). Terceiro: sua viagem ao final do mestrado para Nova York, onde ele visitou uma grande exposição de Anselm Kiefer⁶³ (1945-) e conheceu o trabalho de Jeff Koons (1955-).

A conjugação desses três pontos impulsionou Murakami a estudar arte contemporânea em diversos aspectos. Quanto aos materiais, ele procurou além das limitações do *nihonga*, logo se identificando, segundo sugerido por Foxwell (2017, p. 46), com Kodai Nakahara (1961-), que discutia questões como consumismo e empregava materiais como modelos de plástico e peças tecnológicas. Murakami deixou então a audiência cativa que poderia ter no público japonês que consumia *nihonga* para discutir o que a sociedade japonesa consumia.

Em “*Polyrhythm*” [Polirrítmico] (1991) (fig. 20) Murakami cria uma estrutura de resina sintética sobre barras de aço inoxidável em uma forma semelhante à de uma tela esticada sobre quadro de madeira. Sua interferência sobre essa base não é feita com um pincel: ele preenche espaços pontuais da “tela” com soldados de infantaria americana em miniatura (fig. 21) – brinquedos de plástico da marca Tamiya. Eles não estão posicionados para caminhar pela superfície: são colados com seus rostos voltados para ela. Ao invés de remeter a um ataque em terra, os soldados encontram-se frustrados não importa o ponto em que tentam adentrar a resina, tendo cada ritmo parado de forma frustrada.

⁶³ Murakami já havia tido contato anterior com o trabalho de Kiefer, cuja influência é aparente nas suas últimas obras derivadas de *nihonga*, quando ele dá às figuras em suas telas um contorno borrado, acentuado pelo traço sobreposto e pela textura tridimensional (alcançada com a incorporação de materiais além da tinta).

Figura 20 – Takashi Murakami (1962-). “*Polyrhythm*” [Polirrítmico], 1991. Resina sintética sobre aço inoxidável. 74,3 x 49,1 x 14 cm. Acervo do artista.

Fonte: *Takashi Murakami: The Octopus Eats Its Own Leg*. Nova York: Skira Rizzoli, 2017

Figura 21 – idem (detalhe)

Fonte: autora (2017)

Murakami fez pelo menos quatro dessas obras, tendo espalhado os bonequinhos em diferentes pontos da superfície, e por vezes construindo estruturas de resina em outros formatos. Como um lembrete constante das cicatrizes de guerra com as quais cresceu a geração de Murakami e que ainda assim formavam um brinquedo popular no Japão.

A sua crítica toma um formato mais direto ao emoldurar o logo da companhia que fabricava esses soldadinhos. O simples título “*Signboard Tamiya*” [Letreiro Tamiya] (1991) (fig. 22) vai direto ao ponto, marcando a ferro com a forma dos bonequinhos (a imagem adesivada, estabelecendo o legado deixado pela empresa.

Figura 22 – Takashi Murakami (1962-). “*Signboard Tamiya*” [Letreiro Tamiya], 1991. Compensado de madeira com adesivo e marcas de ferro em brasa. 47,9 x 70 x 1,4 cm. Acervo do artista.

Fonte: “*Takashi Murakami: The Octopus Eats Its Own Leg*”. Nova York: Skira Rizzoli, 2017

O crítico de arte Noi Sawaragi (1962-) comenta sobre como o deslocamento de um produto de consumo comum para uma obra de arte faz com que ambos tenham seu significado contestado. Principalmente, é relevante a sua percepção da importância que Murakami dá aos detalhes:

A obra criada por Murakami também tem como foco detalhes em um nível não-sensível no geral. As figuras plásticas coladas sobre a superfície não são montadas por ele próprio. Todas são montadas por entusiastas de figuras plásticas. Neste trabalho, Murakami está preocupado com detalhes das figuras em um nível que amadores não conseguem alcançar.⁶⁴ (SAWARAGI, 1991, p. 6, tradução nossa)

Embora não como uma crítica, Sawaragi destaca o uso de mão de obra terceirizada que Murakami faz para alcançar a qualidade de trabalho que ele pretende. Um aspecto importante, que mais tarde se desdobrará em outras proporções.

A investigação sobre o consumo na sociedade japonesa também resulta na série intitulada “R.P.”⁶⁵ (fig. 23 e 24), de 1991. São mochilas, no mesmo estilo das usadas tradicionalmente por estudantes nas escolas japonesas, mas confeccionadas em materiais mais nobres e exóticos: pele de cobra, de foca, de baleia, avestruz, caiman, hipopótamo e tubarão.

De imediato, é impossível não pensar na duradoura parceria futura que Murakami veio a ter com a Louis Vuitton. Com a diferença crucial que as peças “R.P.” não são para consumo e uso. O seu público alvo é de colecionadores e o seu uso correto consiste na sua exposição fixa em uma parede.

⁶⁴ Texto original: “*The piece of work created by Murakami also focuses on the detail at a level which is generally non-sensible. The plastic models attached on the surface are not assembled by himself. All of them were assembled by plastic model enthusiasts. In this work, Murakami is concerned about details of model assembly at a level which amateurs cannot achieve.*”

⁶⁵ Na ausência de uma explicação oficial sobre o significado de R.P., o contexto permite especular que seja uma abreviatura para “*reservation price*” ou “*reserve price*”: o limite de preço para um bem ou um serviço (no caso do comprador, o preço mais alto que estiver disposto a pagar, e no caso do vendedor, o preço mais baixo que ele estiver disposto a aceitar), e é uma prática comum em leilões (ou seja, relacionado geralmente a bens raros ou desejados).

Figura 23 – Takashi Murakami (1962-). “R.P.”, 1991. Couro de avestruz. 30 x 23 x 20cm.

Fonte: Folder da exposição “R.P.”. Tóquio: SCAI, 1992

Figura 24 - Takashi Murakami (1962-). “R.P.”, 1991. Couro de caiman. 30 x 23 x 20cm.

Fonte: Folder da exposição “R.P.”. Tóquio: SCAI, 1992

Segundo aponta o historiador de arte Dana Friis-Hansen, há mais uma questão exercida no deslocamento de um objeto cotidiano ao posto de obra de arte: “(...) pode-se lembrar também a baixa posição social de peleiros na história do Japão, e perceber o artista elevando o ofício desses trabalhadores como um gesto de provocação contra esse preconceito.”⁶⁶ (FRIIS-HANSEN, 1992, p. 3, tradução nossa)

Esse preconceito existia (ou talvez ainda exista) porque peleiros estão entre os profissionais que lidam com sangue e a morte, e portanto eram considerados sujos. Mas se o seu trabalho na produção de bens consumo de luxo segue anônima, é possível, pela perspectiva oferecida por Friis-Hansen, que eles ganhem mais visibilidade. Não por seus nomes, que não são ditos. Mas pelos materiais escolhidos: a raridade de cada couro, que poderia implicar em uma dificuldade tanto de obtenção quanto de manipulação, mas resulta em peças únicas com perfeito acabamento.

Aos poucos, Murakami expandiu a sua crítica sobre objetos e hábitos de consumo da sociedade em geral para as produções artísticas contemporâneas de seus conterrâneos. Em 1993, na época em que conclui o seu doutorado (curiosamente, ainda em *nihonga*), Murakami realizou uma série de pinturas provocadas pela sua incompreensão da obra de On Kawara (1932-2014):

⁶⁶ Texto original: “ (...) one might also recall the low position of the class of leatherworkers within Japanese history, and see the artist elevating their craft as a gesture in defiance against this prejudice.”

Figura 25 – Takashi Murakami (1962-). “*Date Painting 1988/11/1*” [Pintura da Data 1/11/1988], 1993. Acrílico sobre tela com adesivos. 43 x 50,5 x 8,1 cm. Acervo do artista.

Fonte: “*Takashi Murakami: The Octopus Eats Its Own Leg*”. Nova York: Skira Rizzoli, 2017

Figura 26 – On Kawara. “*Oct. 31, 1978 (Today Series, ‘Tuesday’)*” [Out. 31, 1978 (Série Hoje, “Terça-feira”)], 1978. Acrílico sobre tela, com dois jornais. 155 x 226 cm. Art Institute of Chicago, Estados Unidos.

Fonte: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59646> (2017)

À primeira vista, há uma série de semelhanças entre “*Date Painting 1988/11/1*” [Pintura da Data 1/11/1988] (1993) (fig. 25) de Murakami e “*Oct. 31, 1978 (Today Series, ‘Tuesday’)*” [Out. 31, 1978 (Série Hoje, “Terça-feira”)] (1978) (fig. 26) de On Kawara: a tela retangular, pintada por inteiro em uma cor sólida, com poucos caracteres em seu centro.

Um primeiro aspecto que deve ser destacado é o modo como os números são inseridos em cada tela. Kawara os pinta manualmente, enquanto Murakami usa adesivos colados antes da pintura (o que os torna quase invisíveis sob a espessa camada de tinta). Essa diferença não é importante apenas por uma questão de mérito quanto à qualidade do traço do pincel, mas pelo tempo que a obra leva para ser feita.

Os números nas telas de Kawara indicam a data em que a tela foi produzida. Em um mesmo dia, apesar do demorado, minucioso e repetitivo trabalho de pintura das camadas em cada obra, pode ser produzida mais de uma tela. O oposto – a não conclusão da obra em um mesmo dia – implica na sua destruição. Essa relação com o tempo de produção é vital para o significado da obra, conforme explica a pesquisadora Anne Rorimer:

A importância dessas pinturas reside no fato de que elas mostram não apenas uma data, mas também a sua própria data. Se, historicamente, pinturas foram fixadas no tempo a partir de uma data na frente ou atrás da sua tela, a própria data para Kawara se torna o objeto da pintura e é a única forma da imagem figurativa do trabalho. Cada pintura de data, além disso, é única pelo menos por força da sua data particular. Apesar do fato das pinturas de datas necessariamente parecerem umas com as outras, nenhuma combinação numérica ou de letras pode ser idêntica com outra. Letras e números, que podem ser percebidos como objetos independentes, permitem que uma data antes imaterial assuma uma forma material. As pinturas de

data tem então sucesso em transformar a abstrata medida temporal na realidade concreta da pintura.⁶⁷ (RORIMER, 1991, p. 122, tradução nossa)

A atitude de Kawara parece então conceder autonomia à obra de arte. Ainda que sujeita à sua localização temporal, é a data que se torna importante e que é celebrada na superfície da tela.

Esse entendimento, porém, escapa à Murakami. Ao invés de se deter sobre o conceito da obra, ele se fixa sobre a sua repercussão no mercado, conforme comenta o curador Michael Darling, “Murakami achava ridículo a sua [On Kawara] habilidade de se safar com datas aleatórias flutuando no meio de suas telas, e debochando de colecionadores que, como ele interpretava, escolhiam os trabalhos de Kawara com as datas de seus aniversários.”⁶⁸ (DARLING, 2017, p. 24, tradução nossa)

Em sua crítica, Murakami não parece prezar nem ver a necessidade de uma execução técnica precisa para criar seus quadros com datas. Ao fazer o uso de adesivos, ele acelera o processo, diminuindo o caráter manual da produção e o risco tanto do erro quanto do tempo. Além disso, as datas que se escondem sob as camadas de tinta não dizem respeito à produção da obra. No seu deboche, Murakami colou os números conforme lhe eram pedidos, provavelmente⁶⁹ por galeristas.

Talvez possamos aproximar essa postura de brincadeira ao se apropriar de uma obra do processo de criação estético japonês *mitate*. A definição desse termo é bastante complexa, e devido à diversidade de áreas⁷⁰ em que pode ser aplicado (ou reconhecido), iremos apresentar uma breve discussão antes de o analisarmos dentro da obra de Murakami.

No artigo “*Mitate*: a retórica japonesa da repetição renovada” (2013), a pesquisadora Madalena Hashimoto Cordaro nos oferece um panorama bastante amplo, tomando como ponto de partida os significados presentes no dicionário:

⁶⁷ Texto original: “*The significance of these paintings lies in the fact that they depict not only a date, but also their own date. If, historically, paintings have been fixed in time by a date on the front or back of the canvas, the date itself for Kawara becomes the subject of the painting and the sole embodiment of the work's figurative imagery. Each date painting, moreover, is unique if only by virtue of its particular date. Despite the fact that paintings of dates necessarily resemble each other, no combination of numerical or letter forms can ever be identical with another. Letters and numbers, which may be perceived as independent objects, allow an otherwise immaterial date to assume material form. The date paintings thus succeed in turning abstract, temporal measurement into concrete reality of painting.*”

⁶⁸ Texto original: “*Murakami found ridiculous his [On Kawara] ability to get away with floating random dates in the middle of his canvases, and making fun of the collectors who, as he interpreted it, picked Kawara works with the same dates as their birthdays.*”

⁶⁹ Darling afirma que o desinteresse de Murakami com as datas fez com que ele não guardasse registros, o que significa que muitas dessas histórias hoje se perderam.

⁷⁰ Algumas dessas áreas são literatura, arranjos florais, arquitetura e jardinagem.

Mitate: enquanto verbo da segunda conjugação inferior (*shimonidan*): 1. acompanhar por trás; 2. fazer a gentileza de acompanhar por trás; 3. decidir e selecionar após examinar bem; 4. emitir julgamentos sobre estudo doentio, examinar; 5. comparar, substituir, exemplificar; 6. olhar de leve, desprezar, discriminar.

Mitate: enquanto substantivo: 1. atraente coisa que atrai o olhar; 2. ato de acompanhar na despedida; 3. julgamento, valorização; 4. exame médico; 5. comparação; 6. termo técnico de haikai: indica o verso ou a técnica de comparar os versos anterior e posterior; 7. termo das áreas de prazeres: o ato de escolher uma dentre várias das cortesãs examinadas. (ÔNO, SATAKE, MAEDA *apud* CORDARO, 2013, p. 44)

Essa introdução busca apresentar tanto o uso do termo no tempo presente quanto perpassa a complexidade da gama de significados e contextos possíveis. Mas é na sua abordagem do termo dentro da prática artística que encontraremos um caminho para compreender o processo de Murakami.

Cordaro aponta que o termo tem origem na forma como se constrói a poesia *waka*, poesia japonesa onde os objetos sobre as quais se escreve aparecem indiretamente por meio de referências e substituições. Segundo a pesquisadora francesa Sylvie Brosseau (2014) porém, *mitate* teria surgido em outra forma literária, com a poesia em cadeia *renga* – onde um primeiro poeta escreve três versos sobre um tema que deve ser seguido por outra pessoa nos dois versos seguintes e assim por diante.

Há um consenso entre as autoras no que diz respeito às artes visuais: ambas atribuem o seu desenvolvimento ao período Edo, tendo início com as pinturas *ukiyo-e*:

As obras pictóricas de Okumura Masanobu (c.1686-1764), inovador em muitos procedimentos de impressão e recortes composicionais da imagem, e Suzuki Harunobu (c.1725-1770), iniciador da estampa policromática em conjunção a salões poéticos e confecções de calendários ilustrados, utilizam os recursos retóricos do *mitate*, substituindo personagens da tradição por cidadãos seus contemporâneos: um modo de elevação social de atores, servidoras das áreas de prazeres, trabalhadores e cidadãos. (CORDARO, 2013, p. 47)

Essa substituição, ou "jogo associativo" nas palavras de Cordaro, implica, porém, no conhecimento prévio das referências utilizadas, de modo que a valorização mencionada era concedida principalmente pelas classes altas que, educadas, eram capazes de jogar. Independente dessa limitação, o *mitate* continuou a ser empregado ao longo dos anos, em caráter principalmente de elevação, tanto dos objetos que na obra são associados a elementos da tradição quanto pela demonstração do repertório culto do artista que invoca.

No caso de Murakami, há uma pequena distorção sobre as regras desse jogo. Existe o mérito da referência de Kawara, e até uma ousadia por citar uma obra quase contemporânea a ele (as telas aqui usadas como exemplo têm uma diferença de apenas dez anos). Mas não há

uma continuação quanto à significação das datas. O *mitate* é usado então como um recurso de crítica (embora, possa-se dizer equivocada) à obra de Kawara, e à sua aceitação no mercado.

Mesmo que essa incompreensão inicial sobre a obra de Kawara tenha impedido o seu desenvolvimento no campo da arte conceitual, outros encontros primeiramente rejeitados por Murakami o motivaram a novas pesquisas e experimentações, como veremos na próxima parte.

3.3 O nascimento de Mr. DOB

A maior parte desses experimentos no seu afastamento do *nihonga* foi consideravelmente breve, ou mesmo pontuais, com exceção de um.

Em 1993, Murakami apresentou a exposição “*An Evening of Romance*” [Uma noite de romance] na Gallery Cellar, em Nagóia⁷¹. A mostra trazia peças inéditas do artista, que refletiam sobre a influência da cultura estrangeira – mais especificamente, americana – no Japão. Em particular sobre a proliferação do uso do inglês e do alfabeto latino em diversas plataformas (como letreiros nas ruas, títulos de desenhos animados e propagandas). No meio artístico, havia um crescente interesse pelas artistas conceituais americanas Jenny Holzer (1950-) e Barbara Kruger (1945-). O trabalho de ambas faz uso de frases, palavras ou pequenos textos, geralmente impressos ou pintados sobre fotografia, para criar obras de cunho sarcástico ou provocativo.

Na obra de Murakami, o texto escrito possui uma intenção semelhante, mas se manifesta de forma bastante diferente. Uma das obras mais chamativas da exposição era um painel luminoso de forma oval (fig. 27), instalado em uma parede na mesma altura em que placas de lojas de rua anunciam-se a possíveis clientes. Privado de imagens, ele trazia apenas um escrito que seguia a forma elíptica do seu suporte: “*Dobozite Dobozite Oshamanbe. Dobozite Dobozite Oshamanbe*”.

⁷¹ A Gallery Cellar abriu em 1989 em Nagóia e mudou para Tóquio dez anos depois.

Figura 27 – Takashi Murakami (1962-). “*Dobozite Dobozite Oshamanbe*”, 1993. Caixa de luz, 26,5 x 76 x 20 cm

Fonte: “Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning”. Nova York: Harry N. Abrams, 2000.

O escrito é uma apropriação⁷² de uma frase dita pelo personagem principal do mangá *Inakappe Taisho*⁷³: “*dobozite, dobozite*” (uma elocução equivocada de *doshite*, japonês para “por que”) e do bordão do “*oshamanbe*” do comediante japonês Toru Yuri⁷⁴. Ao escolher o *romaji*, ele traz expressões da cultura popular japonesa para o alfabeto latino e isso cria algumas possibilidades, se superadas algumas pontes culturais. Leitores do alfabeto latino podem pronunciar o texto da caixa de luz embora possivelmente alheios ao seu significado, enquanto japoneses e outros que poderiam estar familiarizados com as referências precisam superar a dificuldade da leitura. Mas uma vez que essas falhas são vencidas, fica-se preso no questionamento de Murakami: “por que, por que?”

A pergunta abstrata, que parece sem resposta no infinito criada pela forma oval, na verdade é múltipla. O curador Yusuke Minami, em seu texto *Takashi Murakami strikes back* [Takashi Murakami ataca novamente] (2001), elenca algumas dessas questões: “‘Por que isso é importante?’ ‘Por que isso é significativo?’ ‘Por que isso é bom?’ ‘Por que isso é estudado?’ ‘Por que isso é arte?’”⁷⁵.

A lista de Minami poderia ser infinita e continuamente estendida com interrogações que acompanham Murakami desde a sua insatisfação na prática do *nihonga*.

No começo deste capítulo, vimos como o fato do *nihonga* fazer sucesso no mercado japonês e ser desconhecido no exterior incomodava Murakami. Na sua excursão por linguagens contemporâneas, ele investiga alguns nomes que faziam sucesso no mercado

⁷² Em seu texto *Life as a Creator* [Vida como um Criador], Murakami reconta a construção da frase. In: *Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, 2001, p. 132

⁷³ O mangá *Inakappe Taisho* foi criado por Noboru Kawasaki (1941-) no começo dos anos 1970.

⁷⁴ Toru Yuri foi um personagem de Kiyohji Okuda (1921-1999)

⁷⁵ Texto original: “‘*Why is this important?*’ ‘*Why is this meaningful?*’ ‘*Why is this good?*’ ‘*Why is this read?*’ ‘*Why is this art?*’” (Minami, 2001, p. 61)

internacional – como o caso já mencionado de On Kawara – mas cria a partir deles peças sarcásticas ou depreciativas. Essa discordância com as escolhas do mercado, aos poucos, dá lugar à uma investigação, cujo início podemos encontrar na tese de doutorado de Murakami:

Na época, eu não sabia nada sobre arte contemporânea, e eu não compreendi essa exposição [Banalidade, de Koons], que mais tarde causou um alvoroço entre jornalistas de arte. Eu achei que era apenas uma apresentação de objetos em tamanho gigante, sem sentido e verdadeiramente estúpidos, e eu lembro de atribuir isso à estupidez na América, (eu nem pensei naquilo como arte). Em partes, eu provavelmente pensei certo, mas naquele momento eu acho que tive um pequeno vislumbre das regras do mundo da arte contemporânea. Em outras palavras, eu percebi que o reino da “arte” poderia também induzir uma frustração análoga a tentar assistir futebol americano sem saber as regras!

Foi só quando eu estudei a história da arte ocidental até a arte contemporânea que eu comecei a entender a real posição de Jeff Koons, um tipo de arte que você não espera compreender até ter dominado uma série de regras complexas. A partir do momento que eu comecei a entender essas regras, eu percebi que ao invés de (aderir ao) trabalho em si, a aura estava suscetível a ser transferida para o conceito (por trás da arte), e que sem esse paradoxo, você não pode ter uma discussão sobre arte (*bijutsu*). Eu comecei a entender isso⁷⁶ (MURAKAMI *apud* DARLING, 2017, p. 47, tradução nossa)

A individual de Koons que teve tanto impacto em Murakami foi realizada na Sonnabend Gallery de Nova York, em 1988. Assim como ele menciona, a exposição teve uma grande repercussão entre críticos e jornalistas de arte. Reunidas sob o título “*Banality*” [Banalidade], estavam vinte esculturas que, à primeira vista, poderiam ser confundidas com itens comuns (bugigangas, de fato) de lojas de comércio popular, não fosse suas dimensões (algumas tinham mais de dois metros de altura). Um olhar mais atento, porém, revelaria que a maioria das peças trazia referências a figuras populares, que podiam ser personagens de desenhos (como a Pantera Cor-de-Rosa) ou celebridades⁷⁷ (Michael Jackson, por exemplo). Uma brincadeira contínua que bem ilustra a herança deixada por artistas como Warhol (1928-

⁷⁶ Texto original: “At the time, I didn’t know anything about contemporary art, and I completely misunderstood this exhibition [Koons’ Banality], which later caused such an uproar among art journalists. I thought it was just a showcase for truly stupid, meaningless gigantic objects, and I remember chalking it up to the stupidity of America, (I didn’t even think of it as art.) One part of my response was probably on the mark, but at that moment I think I got a tiny peek into the rules of the world of contemporary art. In other words, I realized that the realm of ‘art’ could also induce a frustration analogous to trying to watch American football without knowing the rules!”

It was only when I had studied the history of Western art up through contemporary art that I first began to understand Jeff Koons’ real position, a type of art that you have no hope of accessing until you master a set of complex rules. From the moment I first began to understand those rules, I realized that rather than [adhering to] the artwork itself, the aura was susceptible to transferring itself to the concept [behind the art], and that without this paradox, you cannot have a discussion about art [bijutsu]. I began to comprehend this.”

⁷⁷ Esses personagens eram famosos principalmente nos Estados Unidos, mas também no Ocidente. Pode ser que as referências não tenham sido compreendidas por Murakami, o que realmente dificultaria parte da intensão irônica de Koons.

1987), Claes Oldenburg (1929-) e Roy Lichtenstein (1923-1997), de trazer elementos da cultura *pop* para a arte.

Mas, para Murakami, isso tudo era novo. A partir dessa sua fala, é possível inferir que *Dobozite Dobozite Oshamanbe* representa também “por que isso faz sucesso?” e “por que isso vende?”. Ele não espera, porém, que alguém lhe dê uma resposta. As questões são lançadas para provocar a reflexão de seu público, enquanto ele conduz a sua própria investigação, criando obras com esse pensamento em mente e observando como o mercado as recebe.

Mas o painel luminoso de 1993 parece uma estratégia confusa para iniciar essa discussão. A dificuldade da sua leitura e da sua interpretação que limitam o seu alcance fazem com que Murakami comece a desenvolver uma nova forma – mais compreensível, mais atraente, e até mais interessante de replicar – para expressar o seu conceito e espalhar as suas perguntas.

A estratégia definida por ele surge a partir da sua leitura de nomes mundialmente conhecidos, advindos tanto do mundo da arte quanto da cultura popular:

Quais ícones do presente servem como contexto para a nossa arte? Que poder os personagens (tanto personagens criadores quanto personagens criados por eles) de Cézanne, Duchamp, Warhol, Picasso e Taro Okamoto têm que sustenta seus trabalhos por décadas de história da arte? Essa é uma investigação para encontrar o “segredo da sobrevivência no mercado,” ou a “universalidade” de personagens como Mickey Mouse, Sonic, Doraemon, Miffy, Hello Kitty, e até mesmo as versões de Hong Kong. A implementação e análise disso foi o primeiro objeto do projeto *DOB* (...) ⁷⁸ (MURAKAMI, 2001, p. 130-131, tradução nossa)

A facilidade com que esses nomes, formas ou estilos são reconhecidos é parte de como eles sobrevivem no mercado. Não basta ir a um museu e reconhecer entre as telas um Picasso, é preciso ter um Picasso. Se a demanda não pode ser atendida – por limitação de exemplares existentes e pelo preço de cada um –, encontra-se alternativas. Reproduz-se a obra, em diversas escalas e suportes, para atender às mais variadas necessidades do seu público consumidor. Talvez ele queira um pôster em tamanho real para fazer de conta que tem a obra na sua casa, ou talvez prefira impressa em uma caneca que fica sobre a sua mesa de trabalho e anuncia aos colegas o seu apreço pelo artista cubista. Dois exemplos em uma longa lista de intenções atendidas pelo mercado de reprodução de obras.

⁷⁸ Texto original: “What icons of the present day serve as the context for our art? What power do the characters (character as a creators, and the character of their creations) of Cezanne, Duchamp, Warhol, Picasso and Taro Okamoto have that sustains their work over decades of art history? This is an inquiry into the ‘secret of market survival,’ or the ‘universality’ of characters like Mickey Mouse, Sonic the Hedgehog, Doraemon, Miffy, Hello Kitty, even the Hong Kong-made rip-offs. The implementation and analysis of this was the first goal of the *DOB* project (...)”

O mesmo ocorre no caso dos personagens fictícios mencionados por Murakami. *Sonic the Hedgehog* [Sonic o Porco Espinho] começou como um jogo de videogame em 1991, mas logo estava presente em toda forma de objetos colecionáveis. A demanda pelo personagem também fez com que ele ganhasse outras mídias, como revistas em quadrinhos e desenhos animados. De maneira parecida se desenrola o caso do Mickey Mouse. Desde o seu primeiro filme animado em 1928 a sua imagem já se transformou em uma infinidade de mercadorias, que frequentemente são prenúncios ou reminiscências do grande sonho de consumo: visitar um dos parques da Disney.

A presença contínua e múltipla de um nome ou uma imagem são constantes reafirmações do seu lugar na cultura popular e, nos exemplos citados por Murakami, em um âmbito mundial que beira a universalidade que ele procura. Isto é, algo cujo público alvo não pode ser limitado a um único país e tampouco a uma faixa etária, econômica, social ou de gênero. Nessa busca reside a sua estratégia para desenvolver o que ele chama de projeto *DOB*.

DOB nada mais é do que a forma abreviada de *dobozite*. Mas o plano não se tratava de fazer um painel luminoso mais condensado. Construir um letreiro com apenas essas três letras tornaria a mensagem de Murakami ainda mais incompreensível, para não dizer provavelmente pouco comerciável. O projeto pretendia, então, desenvolver a partir dessas três letras uma imagem que fosse atraente a diversos públicos, permitindo que as perguntas do artista se espalhassem.

Dentre as referências citadas anteriormente, o caminho escolhido para o desenvolvimento estético de *DOB* (fig. 28) foi o do desenho - uma orientação que vem de uma vontade anterior de Murakami de dar mais visibilidade a uma subcultura japonesa, marcada pela produção e consumo de animês e mangás. Dessa forma, faz sentido que, na transformação de *DOB* em um personagem, duas referências importantes tenham sido *Sonic* (fig. 29) e *Doraemon* (fig. 30). Ambos possuem um corpo relativamente simples – composto de cabeça, tronco, braços, pernas, sem muitos detalhes anatômicos – e são predominantemente azuis, com pequenas exceções (rosto, barriga e mãos) pintados em uma cor clara. Cada personagem possui uma única peça de roupa: *Sonic* tem seus tênis de corredor, *Doraemon* sua coleira com guiso, e *DOB* recebeu uma gravata borboleta fofa - todos esses detalhes pintados em vermelho.

Figura 28 – Mr. *DOB* (1993-)

Fonte: *Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*. Tóquio: Kaikai Kiki, 2001.

Figura 29 – *Doraemon* (1969-).

Fonte: <http://www.doraemon-world.com/en/activities/characters/> (2017)

Figura 30 – *Sonic* (1991-)

Fonte: <http://segabits.com/blog/2014/02/28/the-weekly-five-how-sega-redesigned-sonic-the-hedgehog/> (2018)

Embora o formato da cabeça de *DOB* pareça se afastar do desenho japonês para encontrar Mickey Mouse, a cabeça esférica com duas grandes orelhas redondas não é uma mera apropriação. Cada círculo traz uma letra (“D” e “B”), compondo *DOB* conforme adornam o rosto redondo em forma de “O”, uma continuidade do emprego de letras como recurso gráfico que existia no seu painel luminoso.

Ter o próprio nome embutido em seu desenho faz com que *DOB* seja sempre identificável/reconhecido, independente de onde ou como ele apareça. Um mecanismo embutido por Murakami antecipando as possibilidades de reprodução e transformação do seu personagem.

Essa capacidade começa a ser testada já em 1994, na série com o curioso título “*But, Ru, RuRuRu...*” [Mas, Ru, RuRuRu...] (fig. 31-34), composta de pequenos quadros idênticos exceto por suas cores. Em cada um deles, temos um *close-up* de um sorridente *DOB* lavado de suas cores originais. Os seus traços e o azul de seu corpo adquirem um único mesmo tom cinzento, e funcionam como uma máscara que é impressa em serigrafia sobre seis diferentes bases uniformes. Como resultado, áreas como as letras em suas orelhas e boa parte de seu rosto adquirem a mesma cor que preenche o fundo: vermelho, amarelo, verde ou azul.

Figura 31 – Takashi Murakami (1962-). “*But, Ru, RuRuRu...* (blue)” [Mas, Ru, RuRuRu... (azul)], 1994. Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm

Fonte:

<http://www.artnet.com/artists/takashi-murakami/but-ru-rururu-red-pink-lemon-yellow-green-and-3i7yOfQXlGrtxO3fSl3T7Q2>

Figura 32 – Takashi Murakami (1962-). “*But, Ru, RuRuRu...* (yellow)” [Mas, Ru, RuRuRu... (amarelo)], 1994. Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm

Fonte: idem

Figura 33 – Takashi Murakami (1962-). “*But, Ru, RuRuRu...* (green)” [Mas, Ru, RuRuRu... (verde)], 1994. Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm

Fonte: idem

Figura 34 – Takashi Murakami (1962-). “*But, Ru, RuRuRu...* (red)” [Mas, Ru, RuRuRu... (vermelho)], 1994. Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm

Fonte: idem

Esse estudo sobre a versatilidade do personagem ao manter a forma e variar a cor parece nos indicar outro dos ícones citados por Murakami: Andy Warhol. Construiremos esse argumento aproximando “*But, Ru, RuRuRu...*” da famosa série “*Marilyn Monroe*” (realizada entre 1962 e 1967) (fig. 35-38) para estabelecer semelhanças e diferenças.

Figura 35 - Andy Warhol (1928-1987). *Untitled* (Marilyn Monroe) [Sem título (Marilyn Monroe)], 1967. Serigrafia, 91,5 x 91,5 cm

Fonte:

<https://www.moma.org/collection/works/portfolios/61240?locale=pt&page=1&direction=>

Figura 36 - Andy Warhol (1928-1987). *Untitled* (Marilyn Monroe) [Sem título (Marilyn Monroe)], 1967. Serigrafia, 91,5 x 91,5 cm

Fonte: idem

Figura 37 - Andy Warhol (1928-1987). *Untitled* (Marilyn Monroe) [Sem título (Marilyn Monroe)], 1967. Serigrafia, 91,5 x 91,5 cm

Fonte: idem

Figura 38 - Andy Warhol (1928-1987). *Untitled* (Marilyn Monroe) [Sem título (Marilyn Monroe)], 1967. Serigrafia, 91,5 x 91,5 cm

Fonte: idem

Em ambos os casos, a técnica empregada é a serigrafia⁷⁹: um sistema em que a imagem é “impressa” sobre uma superfície por meio do uso de uma ou mais telas⁸⁰ com partes permeáveis e impermeáveis que controlam a passagem da tinta, aplicada com a ajuda de uma espátula. Esse método permite que uma mesma imagem possa ser reproduzida em uma velocidade considerável. Por se tratar de um processo manual, cópias idênticas são algo difícil de se conseguir, e essa exigência quanto à uniformidade entre as telas é a primeira diferença entre os dois artistas.

Warhol aceitava imperfeições no seu sistema de produção:

“Na opinião de Warhol, os acidentes faziam parte do processo, e por isso ele não corrigia nada. E essas duas características – a reprodução mecânica e a não correção dos eventuais defeitos – se tornaram parte integrante da estética de Warhol, não importa o meio ou suporte com que trabalhasse.” (DANTO, 2012, p. 89)

Entre as telas de *Marilyn*, é possível notar pequenas variações. A sombra colorida sobre os olhos e a cor sobre os lábios, por exemplo, às vezes sofrem pequenos deslocamentos, para o lado ou para baixo. Em outros casos, as combinações de tons escolhidos resultam na perda de alguns detalhes, escondidos sob um pigmento predominante.

No caso de Murakami, a inconstância não é aceitável. No relato da jornalista Sarah Thornton (2008) sobre a sua visita ao ateliê do artista japonês, ela relata a rigidez com que o trabalho é conduzido e supervisionado. Se um dos traços não está uniforme ou se as cores não estão brilhantes o suficiente, é preciso refazer a tela.

O resultado obtido com o rigor da finalização – onde as telas são lixadas e envernizadas, para que fiquem niveladas e tenham uma cobertura superficial homogênea – é semelhante a uma imagem impressa em uma máquina, livre de falha que poderia ser causada pela execução manual. Uma precisão que é característica da cultura japonesa: o exercício contínuo de uma atividade leva a sua perfeição. Uma herança que não estava presente nas obras iniciais de Murakami, mas que com certeza têm se manifestado na produção da *Kaikai Kiki*.

Enquanto o nível de exigência distancia consideravelmente Murakami de Warhol, o objeto retratado por cada um os reaproxima. *Marilyn* foi desenvolvida a partir de uma das fotos de divulgação do filme “*Torrente de Paixão*” (1953), ou seja, uma imagem bastante reproduzida em meios de comunicação, tornando o retrato de uma celebridade quase banal.

⁷⁹ Em textos oficiais, como catálogos, as obras de Murakami sempre descrevem a obra como acrílica sobre tela. Embora muitas de suas obras tenham um acabamento manual, a serigrafia é a principal técnica utilizada.

⁸⁰ Normalmente, se usa uma única cor por tela.

Nas telas de Warhol, ela é ressignificada, adquirindo o *status* de arte. A mesma validação é visada por Murakami para o seu personagem com traços de mangá – uma estética própria da cultura popular.

A quantidade de cores se apresenta como outro afastamento. Nesse estudo inicial, Murakami estava preocupado em tratar *DOB* como um logo (ainda uma derivação do seu painel luminoso), e a simplificação é um conceito chave para ser bem-sucedido nesse sentido. Warhol, por outro lado, explorava combinações de cores, e fazia uso de diversas máscaras para combinar um cabelo laranja a uma pele azul e boca vermelha, por exemplo. Esse distanciamento cromático da realidade apenas reforçava a ideia da imagem de Marilyn como um ícone: por trás das cores fortes, está marcada na mente do observador a imagem da atriz loira, de pele clara e lábios vermelhos. *DOB*, é claro, ainda não tinha conquistado o seu espaço no imaginário das pessoas. Mas Murakami já investigava essa possibilidade, testando combinações de cores e também a capacidade de mudar a sua fisionomia (como acontece com os outros personagens de desenho conforme eles demonstram sentimentos).

A atribuição dessa capacidade de reação faz com que *DOB* sempre expresse emoções diferentes e reaja aos inúmeros ambientes em que Murakami o insere. Uma estratégia de humanização do personagem na qual o espectador pode, ainda que parcialmente, se identificar.

Em “*Mr. DOB*” (1996) (fig. 39), encontramos *DOB* em uma forma tridimensional. Construído em vinil e inflado como um balão, essa versão surgiu para suprir a necessidade de seus galeristas fora do Japão, como Murakami recorda: “As primeiras esculturas que eu fiz eram balões para uma feira de arte. As apresentações nos Estados Unidos e na Europa precisavam de algo grande, mas não era fácil enviar uma coisa grande para fora do Japão”.⁸¹ (MURAKAMI, 2012, p. 25, tradução nossa.)

Figura 39 - Takashi Murakami (1962-). “*Mr. DOB*” (1995). Vinil, 235 x 305 x 180 cm.

Fonte: *Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?* Tóquio: Kaikai Kiki, 2001.

⁸¹ Texto original: “*The first sculptures I made were balloons for an art fair. The US and Europe presentations needed something big, but it wasn’t easy to take something big out of Japan (...)*”

A necessidade de criar algo chamativo para se destacar nas feiras de arte serviu como uma oportunidade para Murakami explorar a versatilidade intendida em *DOB*. Escolhendo trabalhar apenas com a cabeça – que, afinal, resume a existência do personagem –, a primeira mudança é trocar o azul predominante por vermelho. Mais à frente, em outros exemplos, veremos que o esquema de cores de *DOB*, apesar das referências que carregam, não são fundamentais na construção do personagem. Esse peso reside na cabeça redonda com as duas orelhas que, com as letras, formam o seu nome.

De volta ao *Mr. DOB* em vinil: além do vermelho, observamos uma mudança em seus rostos, com olhos dilatados, de íris assimétricas e pupilas contraídas, junto com o sorriso aberto largo, parecem alterar a sua personalidade. Os traços meigos dão lugar a uma expressão intensa que beira a histeria ou a loucura. Essa reação de *DOB* nada mais é do que a do próprio Murakami sobre o ambiente da feira de arte, onde a relação entre público e obra é marcada principalmente pelo consumo.

Esses traços alterados do personagem extrapolam em “*Forest of DOB*” [Floresta de DOB] (1995) (fig. 40). Novamente uma escultura inflável, onde desta vez a cor azul original volta a predominar, embora agora o personagem adquira feições de monstro. Seus olhos se multiplicam, em diferentes tamanhos, espalhando-se, desalinhados. A boca se abre, revelando muitos dentes pontudos e a voracidade dessa versão de *DOB*. Uma agressividade que pode ser vista como um posicionamento de Murakami frente ao mercado internacional de arte, um anúncio de que ele sabe que está na arena e está pronto para lutar.

Figura 40 – Takashi Murakami (1962-). “*Forest of DOB*” [Floresta de DOB] (1995). Vinil, 500 cm de diâmetro.

Fonte: <http://www.artnet.com/magazineus/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp11-9-07.asp> (2018)

O *DOB* de muitos olhos e dentes afiados também aparece na forma de pintura na tela intitulada “727” (1996) (fig. 41). Ainda desprovido de corpo, o personagem aparece envolto

por um traçado curvo e com pontas em caracol que sugere uma onda. Não se pode ter certeza se, dado o seu posicionamento, *DOB* está enfrentando as ondas ou se elas o venceram. Mas parece visível⁸² a referência a um dos trabalhos japoneses mais populares no mundo: “A Grande Onda” (c. 1830-32) (fig. 42) de Katsushika Hokusai (1761-1849).

Figura 41 - Takashi Murakami (1962–). “727” (1996). Polímero sintético sobre tela, três painéis, 299,7 x 449,6 cm. The Museum of Modern Art, Nova York, Estados Unidos.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/88960?#installation-images>

Figura 42 - Katsushika Hokusai (1760–1849). “The Great Wave” [A Grande Onda] (c. 1830–32). Impressão colorida de gravura de madeira em papel, 25.7 x 37.9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>

Observamos o movimento ondulado do elemento marítimo em ambos conduzir uma certa agressividade: a mesma fúria de *DOB* com seus aspectos monstruosos parece existir nas enormes ondas cujas pontas parecem garras que ameaçam engolir as pequenas embarcações. Há, no entanto, um deslocamento. Na obra de Hokusai, a natureza se opõe ao homem, e impõe a sua grandeza superando até o discreto Monte Fuji ao fundo. Em “727”, a onda não intimida *DOB*. A suavização das pontas do traçado branco transfere toda a hostilidade ao personagem transtornado.

Essa expressividade pode ser atribuída a outra referência indicada pela curadora Mami Kataoka⁸³: “*Wind God and Thunder God*” [Deus do Vento e Deus do Trovão] (séc. XVII) (fig. 43), de Sōtatsu Tawaraya (1570-1643), composta por dois biombos duplos, cada qual quase inteiramente despido de elementos senão as duas divindades da mitologia japonesa que dão nome à obra.

⁸² Essa menção aparece na tese de doutorado da galerista americana Cindy Lisica (2010, p. 42) na sua leitura inicial sobre o “727”.

⁸³ KATAOKA, Mami. Palestra “*Fragments of our Time: New Japanese Contemporary Art.*” [Fragmentos do nosso tempo: a nova arte contemporânea japonesa] (02 de dezembro de 2008) Palestra. Londres: Chelsea College of Art & Design. Citada em Cindy Lisica (2010, p. 109)

Ainda que Kataoka não desenvolva essa aproximação, observamos que no primeiro painel à esquerda está *Raijin*, o deus do trovão, cujo som ele teria criado usando os tambores espalhados pelo arco que o envolve e os bastões em suas mãos. No segundo, temos *Fūjin*, o deus do vento. O pano branco que ele segura é na verdade um saco aberto, de onde teriam saído os primeiros ventos desde a criação do Universo, dissipando as nuvens e permitindo assim que a luz do Sol chegasse à terra.

Figura 43 - Sōtatsu Tawaraya (1570-1643). “*Wind God and Thunder God*” (Deus do Vento e Deus do Trovão) (Era Edo, século XVII). Tinta e cor sobre papel folheado a ouro, 169,8 cm × 154,5 cm. Templo Kennin-ji, Quioto, Japão

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Tawaraya_S%C5%8Dtatsu

Parece apropriada a escolha de uma imagem de dois seres criadores para inspirar a composição de “727”. Quando Murakami primeiramente desenvolveu a frase *dobozite dobozite oshamambe*, ele afirmou que esta frase iria salvar a arte japonesa⁸⁴, abrindo precedente para que seu personagem nascesse com uma missão. Ainda que não de caráter divino, isso implica na força com que DOB precisa enfrentar a onda revolta como uma analogia do mercado de arte japonês ou da visão internacional da arte japonesa.

Observando a obra de Tawaraya, também se pode validar a transformação do rosto do personagem de Murakami pela forma como *Raijin* e *Fūjin* são representados – como se a retratação grotesca dos dois personagens mitológicos permitisse que o mesmo ocorresse com DOB.

A nossa análise também aponta para semelhanças quanto à espacialidade dos quadros. Embora Murakami tenha trabalhado com três telas ao invés dos dois painéis, todas as obras parecem desprovidas de outros elementos além do personagem título sobre uma espécie de

⁸⁴ Texto original: “*This is the phrase that will save Japanese Art!*” (MURAKAMI, 2001, p. 132)

plataforma (na forma de nuvens ou onda). O espaço aparentemente vazio, porém, é extremamente significativo. Nos biombos de Tawaraya, o ouro é um elemento decorativo comum a outras obras da escola Rinpa mas, principalmente, cria uma ilusão de profundidade indefinida (ou talvez infinita). Isso contribui para a ideia de divindades que transitam em uma dimensão que não é comum aos mortais.

No caso de “727”, o fundo é composto por uma cor não uniforme, em tons de azul e violeta misturados com branco. Embora possa se pensar em uma invocação de nuvens ou espuma do mar, é relevante a proximidade desse efeito não homogêneo com as suas obras iniciais em *nihonga*. O artista atinge esse visual graças à aplicação, seguida de raspagem/lixamento a cada demão, de cerca de vinte camadas de tinta.

O uso de referências históricas e técnicas tradicionais japonesas é estratégico para a introdução de *DOB*. Aos seus conterrâneos, Murakami demonstra o conhecimento da sua cultura. Ao resto do mundo, ele espera atrair a atenção com elementos que sejam familiares (especialmente no caso de Hokusai). O resultado positivo da sua empreitada pode ser observado com a incorporação de “727” no acervo de um dos museus mais populares no mundo: o Museum of Modern Art em Nova York.

Ainda que esse resultado tenha sido atingido apenas em 2005, a confiança de Murakami em seu personagem já o havia transformado em um experimento contínuo, abrindo precedente para outros personagens que o artista desenvolveria. Nascidos com essa “herança genética de *DOB*”⁸⁵, flores, cogumelos e muitas outras figuras se espalharam por uma série de quadros, podendo em cada qual, assim como seu precursor, ter mudanças da sua imagem.

Conquistando cada vez mais espaço no Ocidente, sendo representado por galeristas importantes e participando de exposições em instituições culturais relevantes, Murakami havia finalmente obtido êxito na sua busca por uma estética pós-*nihonga*. O questionamento que deu origem a *DOB*, porém, estava longe de ser respondido.

Ainda tentando entender o que era considerado arte, o que vendia, quanto valia, etc, o artista começou a desenvolver uma teoria para tentar abarcar a sua compreensão do contemporâneo. Em específico, talvez por se ver entre os poucos nomes japoneses da sua geração que haviam alcançado espaço no mercado internacional de arte, sobre a identidade do seu país e a sua percepção no estrangeiro.

⁸⁵ Expressão cunhada por Michael Darling (2001, p. 70)

3.4 O conceito *Super Flat*⁸⁶

No ano de 2000, Murakami organizou algumas dessas suas reflexões sobre arte em forma escrita, nos textos *The Super Flat Manifest* [O manifesto *super flat*] e *A Theory of Super Flat Japanese Art* [Uma teoria de arte japonesa *super flat*].⁸⁷

Em seu breve manifesto, o artista ambiciona introduzir o leitor ao conceito de *super flat*: uma sensibilidade japonesa presente no desenvolvimento da sua cultura que lhe permite misturar diversas camadas em uma única. Isto lhe concede uma capacidade de transformação contínua de acordo com as diferentes combinações realizadas, seja com novos arranjos ou com a introdução de elementos até então inéditos. O interesse de Murakami nesse conceito reside principalmente no seu impacto na história mais recente do Japão, com a presença influente da cultura Ocidental, já que é nesse período que ele desenvolve o seu trabalho. A relevância dessa sensibilidade ainda hoje também constrói um palco para que ele possa especular sobre o futuro – inclusive em uma perspectiva muito maior: “o mundo do futuro talvez seja como o Japão é hoje – *super flat*.”⁸⁸ (Murakami, 2000, p. 5, tradução nossa)

A imagem que resulta dessa explicação inicial parece um pouco abstrata, em especial por sua descrição como uma “sensibilidade” (em japonês *kankaku*, em inglês *sensibility*). O que parece implícito é uma que se trata de algo não racional, uma forma de perceber ou criar que não é facilmente descrita ou ensinada, mas adquirida pela (con)vivência, tornando-se inerente à cultura japonesa.

Ainda assim, ao escrever a sua teoria de arte japonesa *super flat*, Murakami tenta racionalizar o seu conceito descrevendo a sua própria motivação para criar arte. Novamente, é o seu interesse em vislumbrar o futuro que o impulsiona:

Nós queremos ver as coisas mais novas. Isso porque nós queremos ver o futuro, mesmo que apenas momentaneamente. É o momento no qual, mesmo que não compreendamos completamente o que vemos, ainda assim algo nos toca. Isso é o que chamamos de “arte”.⁸⁹ (MURAKAMI, 2000, p. 9, tradução nossa)

⁸⁶ O termo foi cunhado por dois galeristas de Los Angeles enquanto discutiam estratégias de venda da obra de Murakami. Segundo o artista recorda, eles disseram: “E quanto à esta pintura? É *super flat*, de altíssima qualidade, super perfeita!” (MURAKAMI, 2005, p. 153, tradução nossa) (Texto original: “*How about this painting? It’s super flat, super high quality, and super clean!*”)

⁸⁷ Ambos os textos foram publicados no catálogo da exposição *Super Flat*, a qual, como já mencionado anteriormente, tinha Murakami como curador.

⁸⁸ Texto original: “*The world of the future might be like Japan is today – super flat.*”

⁸⁹ Texto original: “*We want to see the newest things. That is because we want to see the future, even if only momentarily. It is the moment in which, even if we don’t completely understand what we have glimpsed, we are nonetheless touched by it. This is what we have come to call ‘art’.*”

Para ter essas visões, mesmo que sejam incompletas, ele analisa a complexidade que é o seu contínuo processo de criação. Murakami aponta como vitais o repertório, motivação e premissa que, ao mesmo tempo em que são constantes, também são variáveis. Quer dizer, o seu repertório continua a crescer quanto mais ele vive e mais conhece (sobre arte, mas também sobre o mundo em geral), enquanto os motivos e premissas mudam conforme ele tenta resolver uma pergunta ou refletir sobre um novo contexto.

Ao tomarmos consciência desse intrincado conjunto envolvido na produção de uma obra, é possível começar a compreender o conceito de *super flat*: todas as partes envolvidas são condensadas e resultam em uma única imagem.

Apesar da originalidade do seu manifesto, Murakami não é o único artista que produz imagens *super flat*. No seu ver, outros criadores o antecedem, mesmo fora das artes visuais. É o caso do animador Yoshinori Kanada, cujo pioneirismo em efeitos visuais em filmes e desenhos animados cativou a atenção de Murakami desde a juventude. O artista conta que os primeiros estúdios que produziam animações para a televisão japonesa nos anos 1970 tinham pouquíssima verba, e por isso tinham um nível baixo de exigência com seus trabalhadores, além de prazos sempre curtos para cumprir. Isso frequentemente resultava em uma série de celuloides que não encaixavam perfeitamente, fazendo com que o supervisor criasse uma uniformidade por meio do uso de um fundo escuro. Kanada, porém, segundo Murakami (2000, p. 13), valorizava essas diferenças e as incorporava nas animações de efeitos visuais que supervisionava, o que resultava em imagens com mais movimento e dinâmica, aumentando o impacto delas.

A referência de Kanada nos ajuda a observar quase literalmente a ideia de *super flat*, já que em uma animação diversas celuloides são sobrepostas para criar uma imagem. No caso das obras Murakami, embora sejam estáticas, também é possível decompor cada uma delas em camadas. Embora já tenhamos, de certa forma, feito isso em análises anteriores, é a partir do *super flat* que encontramos uma consciência maior do próprio artista sobre o seu processo criativo, inclusive sobre o seu repertório e o impacto dele na construção de seus trabalhos.

Nesse contexto, o livro “*Lineage of Eccentrics - Matabei to Kuniyoshi*” [Linhagem dos Excêntricos – Matabei a Kuniyoshi] (2012) do historiador japonês Nobuo Tsuji (1932-) possui papel de destaque. O volume, originalmente publicado em 1970, reunia uma série de textos de sua autoria sobre seis artistas do período Edo que não pertenceram, ou não se encaixaram, em nenhuma das escolas tradicionais (como a Kano ou a Rinpa), sendo por isso chamados de “excêntricos”: Iwasa Matabei (1578-1650), Kanō Sansetsu (1589–1651), Itō

Jakuchū (1716-1800), Soga Shohaku (1730–1781), Nagasawa Rosetsu (1754–1799), e Utagawa Kuniyoshi (1797-1861).

Quarenta anos mais tarde, o livro foi finalmente lançado em inglês pela Kaikai Kiki. A motivação do trabalho é apresentada por Murakami no prefácio do volume:

Atualmente, no mundo da arte, Itō Jakuchū e Soga Shōhaku são tratados como mestres com certeza, seus trabalhos bem recebidos em grandes museus pelo mundo. Trinta anos atrás, porém, quando eu era um estudante universitário, a chama que se acenderia era apenas uma faísca. A fonte incontestável dessa faísca foram “*Kiso no Keifu*” e “*Kiso no Zufu*”, de Nobuo Tsuji.

Estes dois volumes foram de grande salvação para mim ao longo dos anos. No Japão, o trabalho de uma natureza verdadeiramente de vanguarda sempre foi alvo de críticas, mas os artistas escolhidos pelo Professor Tsuji possuem uma excentricidade memorável que certamente os coloca em destaque na vanguarda de seu tempo.⁹⁰ (MURAKAMI in TSUJI, 2012, prefácio, tradução nossa)

Esse fragmento transmite um vínculo afetivo de Murakami com os excêntricos, talvez por ter reconhecido no fato deles não pertencerem a nenhuma escola a mesma desconexão que ele sentia com a sua formação inicial em *nihonga*. Esse aspecto apenas poderia bastar para justificar o seu papel na tradução desse livro. Quer dizer, ao trazer para um idioma com muito mais leitores – na verdade uma preocupação constante de Murakami, que costuma produzir catálogos bilíngues para as suas exposições – o artista compartilha fragmentos da arte japonesa menos conhecidos no exterior mas muito caros a ele.

Mas a intenção de Murakami não é apenas de caráter emotivo. O impacto dos excêntricos não diz respeito a um consolo ou um incentivo que o libertava das formas estéticas disponíveis. Reside, no entanto, na percepção das formas, temas e composições que esses artistas traziam e poderiam ser incorporados no seu próprio desenvolvimento. Em outras palavras: ao apresentar os excêntricos para o mundo, Murakami também permite que mais camadas da sua própria obra sejam compreendidas.

Um dos excêntricos que mais parece chamar sua atenção é Jakuchū, que tem a obra “*Birds and Animals in the Flower Garden*” [Pássaros e Animais no Jardim de Flores] (século XVIII) (fig. 44-45) mencionada na teoria *super flat*:

⁹⁰ Texto original: “Presently in the art world, Itō Jakuchū and Soga Shōhaku are treated as masters without question, their works well received in major museums the world round. Thirty years ago however, when I was a university student, the fire that was to come was a mere spark. The undisputable source of that spark was Nobuo Tsuji’s *Kisō no keifu* and *Kisō no zufu*.”

These two volumes have provided great salvation for me over the years. In Japan, work of a truly avant-garde nature has always been a target for criticism, but the artists chosen by professor Tsuji all possessed a remarkable eccentricity that surely placed them at the sharpest point of the cutting edge of their times.”

Figura 44 – Itō Jakuchū (1716-1800). “*Birds and Animals in the Flower Garden*” [Pássaros e Animais no Jardim de Flores] (século XVIII). Tinta sobre papel *washi*, 137,5 × 366,2 cm (painel esquerdo)

Fonte: <https://global.canon/en/tsuzuri/works/11.html>

Figura 45 - Itō Jakuchū (1716-1800). “*Birds and Animals in the Flower Garden*” [Pássaros e Animais no Jardim de Flores] (século XVIII). Tinta sobre papel *washi*, 137,5 × 355,6 cm (painel direito).

Fonte: <https://global.canon/en/tsuzuri/works/11.html>

Os dois pares de biombos compartilham o mesmo cenário bucólico: dois terços de água calma e um terço de grama, permeada de flores. Nas laterais externas de cada um, existe uma árvore, cujos galhos cobertos de folhas aparecem em diversos momentos na margem superior dos painéis para terminar de criar uma moldura. A imagem da esquerda é povoada por uma gama de pássaros, trazendo um majestoso galo quase ao centro. No painel da direita, o protagonista se destaca de maneira ainda mais protuberante: um grande elefante branco, que encara de frente o observador, construindo uma estranha sensação visual. Diferentes animais – tigres, panteras, veados, macacos, javalis, cavalos e até um dragão azul – se espalham pela grama, pelos galhos, e pela água, parecendo disputar a atenção do espectador. Porém, a

postura do elefante impõe a sua presença, e exerce continuamente uma força de atração sobre o olhar, controlando o seu percurso.

Embora as primeiras citações de Murakami sobre Jakuchū residam nos efeitos estéticos usados nos painéis (cada um deles é composto por pequenos quadrados de tamanhos regulares, como uma tela de bordado ou uma imagem pixelada) e na movimentação controlada do olhar, é a imagem do elefante branco que viria a ser o ponto mais impactante.

O animal, que aparece novamente em outro par de biombos de Jakuchū, o “*Elephant and Whale*” [Elefante e baleia] (1795) (fig. 46), aqui surge com uma proposta bastante diversa. Ele não mais disputa com outros seres a atenção do observador, nem tampouco têm na sua cor um fator de destaque. Os seus contornos conversam com as ondas do mar ao fundo, integrando harmoniosamente à imagem total. No painel que faz par com ele, existe uma continuação das ondas brancas, que cobrem quase toda a superfície. O único elemento que impede essa paisagem de ser completamente homogênea é o torso de uma baleia que surge timidamente, pintada em tom escuro.

Figura 46 – Itō Jakuchū (1716-1800). “*Elephant and Whale*” [Elefante e baleia], 1795. Tinta sobre papel, 159,4 x 354 cm cada painel

Fonte: <http://www.miho.or.jp/booth/html/artcon/00006482e.htm>

O formato em par, como normalmente esses biombos eram feitos, representa um recurso de equilíbrio – ou, nas palavras do curador japonês Tomoyuki Higuchi, “uma simples base para elementos contrastantes.”⁹¹ (2013, p. xi). Podemos ver como isso se dá ao compararmos a natureza da baleia e do elefante: ambos são criaturas magníficas, de tamanho avantajado, e símbolos de força (um da água, e um da terra). Ao deixá-los isolados em cada painel, estabelece-se uma harmonia.

Essas duas propostas tão diferentes de Jakuchū não transformam o elefante como Murakami faz com o *Mr. DOB*. Em “*Birds and Animals in the Flower Garden*”, a variedade de animais constrói um ambiente quase enciclopédico. Não há nenhum conflito naquele ambiente, apesar de predadores (tigre) e presas (veado) compartilharem o mesmo espaço. Eles

⁹¹ Texto original: “(...) a simple basis for contrasting elements”

apenas existem apenas de maneira ilustrativa. Em “*Elephant and Whale*”, o grande personagem branco parece quase ter ganhado emoção, talvez um papel dentro de uma história (mitológica). A sua boca semiaberta, a tromba levantada, apesar do resto do corpo continuar deitado sobre o chão, parece a postura de uma pessoa que aguarda a chegada de alguém que partiu para o mar. O fato da baleia estar esguichando água bem no momento em que o elefante se comporta dessa maneira parece sustentar essa possível narrativa: há uma saudação vinda do mar, e ela é recebida por aquele que está em terra.

Nas mãos de Murakami, porém, o elefante surge com a já mencionada “herança genética de DOB”. Nesse caso específico, porém, não se trata de uma apropriação tão voluntária, mas da influência direta de Tsuji. Entre outubro de 2009 e dezembro de 2011, a revista japonesa *Geijutsu Shincho* publicou mensalmente uma colaboração entre o historiador – que a cada mês escrevia sobre uma obra de um pintor da história japonesa - e o artista – que em resposta criava uma obra original inspirada por ela.

Em resposta “*Elephant and Whale*” [Elefante e baleia], Murakami criou uma tela (fig. 47) que reúne elementos das duas telas de Jakuchū aqui mencionadas, em uma ação de *mitate*.

Figura 47 – Takashi Murakami (1962-). “*Study of Jakuchū’s elephant and whale screens*” [Estudo dos painéis elefante e baleia de Jakuchū], 2009-2010. Acrílico sobre tela, 367 x 935 cm.

Fonte: Takashi Murakami: *the 500 Arhats*. Tóquio: Mori Art Museum, 2016.

A localização da baleia, à esquerda, e do elefante, à direita, é basicamente tudo que o artista mantém do painel original de 1795. A postura corporal que coloca ambos de frente para o espectador remontam ao outro par de biombos. É de lá também que as cores penetram, embora de maneira mais tímida, a leitura de Murakami: a baleia ganha um vibrante tom azul, a grama debaixo dos pés do elefante é um verde vívido, e há o amarelo – talvez de um céu durante o por do sol – que cobre a maior parte do fundo. Do painel “*Birds and Animals in the*

Flower Garden” também resiste uma flor solitária, que flutua próxima às costas do elefante, e a cor branca do elefante e das ondas.

Essa não é a única obra de Murakami em que encontramos um dos elefantes de Jakuchū. Em “*In the Land of the Dead, Stepping on the Tail of a Rainbow*” [Na terra dos mortos, pisando na cauda de um arco-íris] (2014) (fig. 48), encontramos uma releitura do animal presente no biombo que faz par com a baleia. O elefante (fig. 49) também recebe pequenas intervenções de cor: um pouco de vermelho colore a ponta de suas presas e uma base multicolorida.

Figura 48 - Takashi Murakami (1962-). “*In the Land of the Dead, Stepping on the Tail of a Rainbow*” [Na terra dos mortos, pisando na cauda de um arco-íris], 2014. Acrílico sobre tela, 300 x 2500 cm. The Broad, Los Angeles

Fonte: <https://www.thebroad.org/art/takashi-murakami/in-the-land-of-the-dead-stepping-on-the-tail-of-a-rainbow>

Figura 49 – idem (detalhe)

Fonte: idem

Ao reimaginarmos o emprego novamente do *mitate* como recurso construtivo, veremos um complexo repertório. Além do elefante, uma série de personagens e referências se espalham pelos mais de 25 metros de largura da pintura.

As dimensões grandiosas da tela, por exemplo, representam um esforço do artista de retomar um caráter narrativo que cabia aos *emaki* (“rolos de pintura”), que exigiam o ato contínuo de desenrolar horizontalmente para dar continuidade à história que contavam. Ao mesmo tempo, para se manter em um formato manipulável, era preciso enrolar a parte já lida. No caso da obra de Murakami, a moldura da pintura a deixa permanentemente exposta na sua totalidade. Porém, o seu tamanho torna difícil a sua apreensão em um só tempo, forçando o espectador a se deslocar de trecho em trecho para então apreciá-la integralmente.

A desconstrução de uma narrativa linear que pareça ser possibilitada por essa liberdade, no entanto, não é preocupante. A história contada nesta tela não depende necessariamente de uma sequência; na verdade, existe uma pluralidade de significados afora o conjunto, contados individualmente por cada um dos personagens e elementos retratados, os quais, por serem entidades e seres da mitologia chinesa, carregam em si atribuições (e narrativas) históricas.

O uso dessas referências talvez pareça tornar a obra hermética para boa parte do público – principalmente se considerarmos sua apresentação nos Estados Unidos, onde as mitologias mais conhecidas são a grega e a romana – mas carrega uma intenção recorrente na produção de Murakami, principalmente na última década.

Desde o grande terremoto que atingiu o Japão em 2011, em uma tentativa de valorizar e resgatar parte da sua cultura, o artista têm crescentemente incorporado em suas obras temas e elementos tradicionais de seu país ou de artistas japoneses específicos: “*In the Land of the Dead, Stepping on the Tail of a Rainbow*”, por exemplo, tem como referência principal o painel “*Immortals*” [Imortais] (1764) (fig. 50-51), de Soga Shōhaku (1730 - 1781).

Figura 50 – Soga Shōhaku (1730 - 1781). “*Immortals*” (Imortais), 1764. Tinta e cor sobre papel, 172 x 378 cm. Coleção particular (painel esquerdo)

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/65/af/ee/65afeee194c9123951f648503ed74d5f.jpg> (2015)

Figura 51 – Soga Shōhaku (1730 - 1781). “*Immortals*” (Imortais), 1764. Tinta e cor sobre papel, 172 x 378 cm. Coleção particular (painel direito)

Fonte: http://40.media.tumblr.com/c0ca442faab40c627c1e690224f2d45e/tumblr_mmdwp1XQ5G1rp2wx5o1_1280.jpg (2015)

Ao compararmos os dois trabalhos, encontraremos diversos personagens em comum, que podem ser reconhecidos com considerável facilidade por suas vestes, postura, traços e cores predominantes.

Este é o caso, por exemplo, da figura feminina mais à esquerda na obra de Shōhaku. Seu traje branco, pontuado pelos toques em vermelho na veste inferior e na faixa amarrada na cintura, adquire uma delicada coloração na obra de Murakami (fig. 49). A parte superior de sua vestimenta ainda é principalmente branca, mas agora possui algumas flores em rosa - cor que, em outra tonalidade, se espalha pela parte inferior antes de chegar a barra azul.

As alterações cromáticas, consideravelmente sutis, não interferem no aspecto mais importante da personagem: a bandeja com pêssegos que ela oferece aos Imortais. A presença da fruta, que na mitologia chinesa possui a propriedade mística de conceder longevidade àqueles que a consumirem, remete ao momento em que as divindades retratadas tem sua existência duradoura segura.

Próximo à mulher com os pêssegos na obra de Shōhaku, uma mulher de trajes azuis observa o restante dos Imortais por detrás de um leque transparente. Ela seria a Rainha Mãe do Oeste, responsável por distribuir os pêssegos aos merecedores. “*In the Land of the Dead*”, ela é retirada do seu ponto de contemplação e colocada atrás de uma grande figura masculina de vermelho, tendo seu tamanho e importância consideravelmente reduzidos.

Há, no entanto, outras diferenças entre ambas as obras que nos chamam mais a atenção. Lü Dongbin, por exemplo, que se destaca por sua veste azul, aparece em Shōhaku (fig. 52) como o estudioso e poeta da Dinastia Tang (618-907) que atingiu o status de

divindade na cultura chinesa, tornando-se um dos “Oito Imortais” – um grupo mitológico que possuía diversos poderes, sendo capaz de conceder a vida e destruir o mal. Murakami, porém, o retrata de maneira mais caricata: a face com um sorriso débil que, acrescido da veste aberta, representa o desleixo e a despreensão de um bêbado (fig. 53). O dragão sobre o qual ambas representações do imortal se encontram também difere imensamente: no primeiro, ele surge como uma grande onda cujo rosto de expressão assustada parece indicar que Dongbin conseguiu domar um oponente de grande poder. No segundo, porém, o rosto do dragão é quase imperceptível sobre os pés desnudos, ainda que, como parte do mar multicolorido que preenche o fundo de quase metade do quadro, esteja bastante presente.

Figura 52 – Soga Shōhaku (1730 - 1781). “*Immortals*” [Imortais], 1764. Tinta e cor sobre papel, 172 x 378 (painel direito) (detalhe)

Fonte:

http://40.media.tumblr.com/c0ca442faab40c627c1e690224f2d45e/tumblr_mmdwp1XQ5G1rp2wx5o1_1280.jpg (2015)

Figura 53 – Takashi Murakami (1962-). “*In the Land of the Dead, Stepping on the Tail of a Rainbow*” [Na terra dos mortos, pisando na cauda de um arco-íris], 2014. Acrílico sobre tela, 300 x 2500 x 7.3 cm. The Broad, Los Angeles, Estados Unidos (detalhe)

Fonte: <https://www.thebroad.org/art/takashi-murakami/in-the-land-of-the-dead-stepping-on-the-tail-of-a-rainbow>

Essa transformação de Dongbin, que é quase um deboche, se alinha com a leitura de Tusji (2012) sobre “*Immortals*”. Em sua descrição da obra, o historiador destaca a despreocupação do artista com uma imagem que possa ser reverenciada. Quer dizer, ao invés de construir uma imagem que enalteça os Imortais, trazendo suas características mais louváveis, Shōhaku escolhe aspectos ou versões “menos nobres”, podendo até mesmo distorcê-las.

Um dos casos mais extremos é o de Hārītī, originalmente uma divindade feminina, que é completamente transformada no painel (fig. 49): “(ela) aparece aqui como um homem barbado, uma transformação tanto perversa quanto perturbadora. E no que diz respeito

àquelas crianças demoníacas de rostos rosados, com certeza não as chamaríamos de ‘fofas’.”⁹²
(TSUJI, 2012, p. 115, tradução nossa)

Assim como muitas divindades, Hārītī possui algumas representações clássicas destoantes: a deusa que protege as crianças, assegurando seu nascimento e sua felicidade, pode ser também uma espécie de demônio que aterroriza pais irresponsáveis ou crianças desobedientes.

Mas a retratação de Shohaku não parece seguir nenhum desses caminhos. A alteração de seu gênero não agrega nenhum ponto positivo - como benevolência, disciplina, ou força. O homem aparece quase maltrapilho, com suas vestes em tons marrom, sem estampas, desarrumadas e rasgadas. Seu rosto parece indicar o cansaço resultante da tentativa frustrada de tentar controlar ou ninar a criança em suas mãos, a qual segura desajeitadamente. A forma como olha para as crianças que chegam a ele, tentando agarrá-lo, retrata a sua total incapacidade com essa missão que de alguma forma ou por algum motivo - que não espontâneo ou apropriado - parece ter assumido.

A distorção na obra de Shohaku sobre uma divindade de certa forma parece conceder a Murakami a liberdade da versão que ele constrói, e que poderia ser vista como emprego do *mitate*.

Diferente das regras quebradas na citação sobre Kawara, a influência dos excêntricos sobre Murakami surge como uma forma de difundir artistas pelos quais ele tem enorme apreço. Mais uma possível camada a ser integrada nas obras *super flat* de Murakami.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A denominação de Takashi Murakami como artista contemporâneo japonês parece insuficiente. Sua estética *super flat*, com cores vibrantes e traços de mangá, surge em uma série de contextos: em anúncios de grandes exposições, em estandes em feiras de arte, estampada de produtos de luxo, em camisetas de lojas globais, na forma de balinhas à venda no supermercado. Essa presença que não se limita à esfera da arte, em ambientes de galeria ou museu, provoca o questionamento sobre os limites da sua presença. Claro que, na atualidade, tudo pode ser transformado em commodity. Os vitrais de Frank Lloyd Wright estampam guarda-chuvas, o rosto da Mona Lisa aparecem em meias, e o nome próprio de Picasso virou um modelo de carro. O diferencial de Murakami começa no controle que ele exerce sobre as

⁹² Texto original: “shown here as a bearded man, a transformation both perverse and unsettling. And as for those pink-faced demon children, one would certainly not call them ‘cute.’”

formas em que o seu trabalho aparece. Não são apropriações feitas por museus, herdeiros ou (pseudo)interessados em arte. São escolhas do próprio artista.

A diversidade de maneiras e a frequência com que Murakami se faz presente às vezes parecem perigosas, principalmente porque a ideia de unicidade discutida pelo filósofo alemão Walter Benjamin⁹³ na metade do século XX ainda hoje é vista como algo intrínseco à obra de arte. Mas se, mesmo perto da saturação, um artista permanece benquisto pelo mercado de arte, tendo seu nome representado por grandes galerias e suas obras em importantes instituições culturais, isso pede uma investigação.

Ao mapear essa presença de Murakami, veremos que ela se estende muito além de objetos de consumo, levando-o a atuar como curador, galerista e colecionador. O deslocamento do seu papel de artista não se dá dissociado dessas práticas. A observação de como ele realiza cada uma dessas atividades aponta um profundo interesse pessoal. A curadoria, por exemplo, permite que ele articule um pensamento crítico próprio que ele associa ou reconhece em obras de outros artistas. A construção de uma galeria se transforma em uma plataforma para que ele possa criar espaço no mercado para outros nomes ainda ausentes do circuito de arte. A prática de colecionismo funciona de duas formas: aquisição de peças que o inspiram e oferecimento de salvaguarda de objetos que, segundo ele acredita, não devam se perder na história.

Cada uma dessas atividades funciona, então, como uma forma de Murakami procurar respostas que ele não encontra ao realizar uma obra. A sua motivação por trás de cada uma dessas empreitadas, porém, continua diretamente ligada às questões que impulsionam a sua produção artística.

A facilidade com que Murakami transita entre cada função talvez seja um reflexo da sua movimentação por diferentes linguagens estéticas. A formação inicial em *nihonga*, que lhe causa frustração principalmente pela posição que o coloca no mercado de arte japonês (e, na verdade, o único aberto e favorável⁹⁴ a esse tipo de produção), logo dá lugar a uma série de experimentações, usando diferentes técnicas e materiais. Esse momento de desencanto e inconstância coincide com o crescimento do seu conhecimento sobre história da arte ocidental e da arte contemporânea internacional. A sua pesquisa se transforma então em uma busca pela sua identidade, enquanto artista, contemporâneo, e japonês. A sua resposta, ou talvez o caminho para ela, se desenvolve no conceito de *super flat*, por meio do qual ele é capaz de

⁹³ Tema discutido em seu texto “A obra de na era de sua reprodutibilidade técnica” em BENJAMIN, Walter. “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁹⁴ Como discutimos no capítulo 3, obras em *nihonga* não eram comercializadas fora do Japão.

condensar uma série de camadas em uma única. Essas camadas não são planos como na perspectiva linear renascentista, mas como lâminas de referências culturais e estéticas, que são sobrepostas e misturadas, resultando nessa identidade visual que é (re)conhecida internacionalmente. Murakami parece, enfim, ter alcançado a tão quista sobrevivência dos ícones da arte.

Ter conquistado esse espaço – uma afirmação que essa pesquisa espera ter mostrado não ser presunçosa, mas justificada – possibilita que o artista continue a sua pesquisa com certo respaldo. Visualmente, o traço de Murakami permanece. Mas o conteúdo de suas obras começa a se expandir. Suas referências para criar obras e personagens deixam a cultura popular – como a presença de *Doraemon* e *Sonic* em *Mr. DOB* -, e até mesmo o ineditismo – com a prática do *mitate* – para trazer novos temas. Essa ação, semelhante à intenção no seu papel de colecionador, procura difundir artistas japoneses anteriores a ele e que não necessariamente são conhecidos por um público internacional, mas com os quais Murakami se identifica.

Há o risco, ao impor a sua estética na realização do *mitate*, que o espectador não compreenda as referências ali presentes, assumindo que são apenas novos personagens criados por Murakami. Mas reside aí a importância da constante lembrança de que *super flat* não é apenas um termo para designar a arte *pop*⁹⁵ japonesa contemporânea. Cada camada envolvida na construção de uma obra tem valor e deve instigar uma pesquisa maior. As últimas análises desta pesquisa tinham a intenção de oferecer uma visão sobre esse momento, em que é notável a presença de artistas como Shōhaku e Jakuchū. Esses nomes, praticamente desconhecidos no Brasil – vide a ausência de bibliografia sobre eles publicada em português –, têm conquistado um espaço cada vez maior no cenário internacional. Embora Murakami não esteja sozinho nessa ação de difusão de fragmentos da história da arte japonesa – que muito deve ao seu estimado professor Tsuji – é preciso reconhecer o seu esforço.

⁹⁵ Na verdade, Murakami refutaria o uso desse termo, já que ele considera que a *pop* arte só nasceu na prosperidade da sociedade de consumo de países que saíram vitoriosos da Segunda Guerra Mundial: “As cores alegres dos meus trabalhos talvez evoquem a *Pop* (Arte), mas o contexto de onde eles emergem é completamente diferente. O fenômeno que pode ser observado hoje no Japão não tem a mesma natureza que o *Pop* ocidental” [“*The cheerful colours of my works may evoke Pop, but the backdrop of their emergence is completely different. The phenomenon that we can observe in Japan today is not of the same nature as Western Pop*”] (MURAKAMI *apud* DAGEN, 2010, p. 22) (tradução nossa). Murakami afirma ainda que o significado em inglês de *pop* como algo que estoura, nasce ou brota jamais poderia ser aplicado no Japão. Com a perda da Guerra, eles passaram fome e enfrentaram a pobreza. Culturalmente, a imposição da cultura ocidental os “achatou” (*flattened*), e por isso a pertinência de não chamar de arte *pop* japonesa, mas de *super flat*. Ainda assim, ao longo dessa pesquisa, associamos – como também ocorre na literatura internacional – o trabalho de Murakami ao *pop* pelas referências visuais que evocam.

A complexidade e a pluralidade percebidas em Murakami oferecem temas que parecem não se esgotar, um fato que só deve se intensificar enquanto ele estiver ativo. O reconhecimento contínuo do seu trabalho, por meio da realização de grandes exposições em respeitadas instituições de arte, pelas constantes parcerias bem sucedidas, e pela sua frequente menção por críticos e teóricos, são alguns indícios do prestígio de que goza no cenário mundial.

O deslumbramento, porém, não foi o grande motivador desta pesquisa. A arte contemporânea é extremamente instigante, e oferece uma série de caminhos para estudo, que desafiam antigos conceitos e parâmetros. E na estranha felicidade causada pelas cores e formas de Murakami, instigada pela visita ao estande da sua galeria em 2012, havia uma provocação. A descoberta que se seguiu, do conceito de *super flat* como uma sensibilidade do Japão ocidentalizado, foi a grande catalisadora deste projeto. Talvez parte desse interesse se deva ao fato desta pesquisa se realizar no Brasil, onde o encontro de heranças culturais é tão presente. Mas também, não seria essa uma questão cada vez mais global?

Com a facilidade das viagens e as possibilidades de imigração, há uma replicação cada vez maior de cenários onde há uma fusão de culturas. E, se as barreiras geográficas e políticas vão sendo questionadas e vencidas, como poderia a arte, que existe senão para a sua sociedade, deixar de romper os seus próprios limites?

Murakami não é a única voz que se projeta sobre as divisas: outros vieram antes dele; outros estão a seu lado. Mas a sua atuação quase livre de amarras – ou assim ele com frequência o faz parecer – merece ser estudada. Ela é antecedida por um profundo (e crescente) conhecimento do sistema da arte, que associado à sua compreensão da sociedade (tanto japonesa quanto Ocidental), encontra caminhos para desafiar noções pré-concebidas. Ele empurra até o limite, e então mais um pouco, esperando que essa linha se dissolva.

Não é surpresa que o seu trabalho comece a reverberar em outros artistas contemporâneos. Madsaki, por exemplo, incluiu as flores⁹⁶ de Murakami entre as suas releituras de obras famosas – como “A liberdade guiando o povo” (1830), de Eugène Delacroix (1798-1863), e “A dança” (1909), de Matisse (1869-1954) – que ele produz usando tinta acrílica e aerossol, e substituindo os traços faciais por dois pontos representando os olhos e um único traço simbolizando um sorriso (como um *emoji* de linhas respingadas). Esse processo de construção, que em muito se assemelha ao *mitate* utilizado por Murakami, é a sua própria forma de questionar o mercado de arte.

⁹⁶ Vimos uma de suas obras nas imagens do Bar Zingaro (fig. 13-14), apresentado no segundo capítulo.

Uma análise mais profunda da relação entre esses dois artistas japoneses, porém, seguirá pendente para uma pesquisa futura. Da mesma forma, existe uma série de discussões desenvolvidas neste texto – ou deixadas temporariamente de fora, na forma de esboço – que pretendem crescer depois destas páginas. Talvez uma consequência natural de estudar um artista com a complexidade e a pluralidade de Murakami. Nos resta seguir estudando, acompanhando seus passos, na esperança de conseguir assistir da primeira fila a realização do seu desejo de transformar o mundo da arte.

REFERÊNCIAS⁹⁷**Livros, catálogos e capítulos**

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

BASBAUM, Ricardo. Amo os Artista-Etc. *In*: MOURA, Rodrigo (org.) **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf

BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. Trad. Roger Maioli. São Paulo: Martins Fontes, 2008

BELLINI, Andrea. **Everything You Always Wanted to Know About Gallerists But Were Afraid to Ask**. Zurique: JRP|Ringier, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOCKRIS, Victor. **Warhol - the biography**. Cambrigde: Da Capo Pres/Perseus Book, 2003

BROSSEAU, Sylvie. *Mitate*. *In*: BONNIN, Philippe, MASATSUGU, Nishida, Inaga. **Vocabulaire de la Spatialité Japonaise**. Paris: CNRS, 2014.

CANTON, Katia. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CRUZ, Amada, MATSUI, Midori, FRIIS-HANSEN, Dana. **Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning**. Nova York: Harry N. Abrams, 2000.

DAGEN, Philippe. “All my works are made up of special effects” – Takashi Murakami interviewed by Philippe Dagen. *In*: LE BON, Laurent. **Murakami Versailles**. Paris: Éditions Xavier Barral, 2010.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Unnatural Worlds: essays from the gap between art and life**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2005

DARLING, Michael. Doomed to Survive. *In*: **Takashi Murakami: The Octopus Eats Its Own Leg**. Nova York: Skira Rizzoli, 2017

⁹⁷ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

EVANS, David (ed.) **Appropriation**. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2009.

FAVELL, Adrian. **Before and After Superflat: a short history of Japanese contemporary art 1990-2011**. Hong Kong: Blue Kingfisher, 2011. Disponível em: <http://www.adrianfavell.com/BASF%20MS.pdf>

FOSTER, Michael Dylan. Murakami's Monsters and the Art of Illusion. *In: Takashi Murakami: The Octopus Eats Its Own Leg*. Nova York: Skira Rizzoli, 2017

FOXWELL, Chelsea. **Making Modern Japanese-Style Painting – Kano Hogai and the search for images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

_____. The Total Work of Art: Takashi Murakami and Nihonga. *In: Takashi Murakami: The Octopus Eats Its Own Leg*. Nova York: Skira Rizzoli, 2017

GASPARINA, Jill. Kinoko Isu. *In: LE BON, Laurent. Murakami Versailles*. Paris: Éditions Xaver Barral, 2010.

GREFFE, Xavier. **Arte e Mercado**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013

HILL, Wes. **How Folklore Shaped Modern Art - A Post-Critical History of Aesthetics**. Nova York: Routledge, 2016.

KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans Ulrich. Jeff Koons. Trad. Izabela Leal. *In: OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas: volume 2*. Trad. Diogo Rodrigues et al. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009.

LACEY, Robert. **Sotheby's – bidding for class**. Londres: Little Brown & Co, 1998.

LEE, Pamela L. **Forgetting the Art World**. Massachusetts: The MIT Press, 2012.

LINDEMANN, Adam. **Collecting Contemporary Art**. Colônia: Taschen, 2010.

LIPPARD, Lucy. **A Arte Pop**. Trad. H. Silva Letra. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MCKEENLWAY, Matthew (curador). **Traditions Unbound: groundbreaking painters of eighteenth-century Kyoto**. São Francisco: The Asian Art Museum of San Francisco, 2005.

MEAD, Rebecca. MURAKAMI, Takashi – artist. *In: CASTETS, Simon et al. Louis Vuitton: Art, Fashion and Architecture*. Nova York: Rizzoli, 2009.

MIKI, Akiko (curadora). **Takashi Murakami: the 500 Arhats**. Tóquio: Mori Art Museum, 2016.

_____, KASHIWAGI, Tomoh, MURAKAMI, Takashi. **Superflat Collection —From Shōhaku and Rosanjin to Anselm Kiefer**. Tóquio: Kaikai Kiki, 2016.

MURAKAMI, Takashi, MINAMI, Yusuke, DARLING, Michael. **Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?** Tóquio: Kaikai Kiki, 2001.

MURAKAMI, Takashi. **Ego**. Nova York: Skira Rizzoli Publications, 2012.

_____. **Little Boy: the arts of Japan's exploding subculture**. Nova York: Japan Society, 2005.

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

OKANO, Michiko. **Ma: entre espaço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

PERL, Jed. **New Art City: Nova York, Capital da Arte Moderna**. Trad. Vera Pereira e Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

QUEMIN, Alain, FIALHO, Ana Leticia, MORAES, Angélica de. **O Valor da Obra de Arte**. São Paulo: Metalivros, 2014.

RAWLINGS, Ashley (ed.). **Art Space Tokyo**. Tóquio: PRE/POST, 2010.

RICHIE, Donald. **A Tractate on Japanese Aesthetics**. Berkeley: Stone Bridge Press, 2007.

The Executive Committee. **NiCAF Yokohama'92**. Tóquio: Fukusaburo Maeda, 1992.

THOMPSON, Don. **O Tubarão de 12 Milhões de Dólares – a curiosa economia da arte contemporânea**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2012.

THORNTON, Sarah. **Sete Dias no Mundo da Arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário**. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

TRIGO, Luciano. **A Grande Feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TSUJI, Nobuo. **The Linneage of Eccentrics – Matabei to Kuniyoshi**. Trad. Aaron M. Rio. Tóquio: Kaikai Kiki, 2012.

VARTANIAN, Ivan, WADA, Kyoko. **See/Saw – connections between Japanese art then and now**. Trad. Coliga Books. São Francisco: Chronicle Books, 2011.

WARHOL, Andy. **A Filosofia de Andy Warhol: (de A a B e de Volta a A)**. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

Teses

LISICA, Cindy. **Beyond Consumption: the art, merchandise and global impact of Takashi Murakami and a superflat generation**. Setembro de 2010. Tese de doutorado – University of the Arts, Londres. Disponível em: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5210/>

MCQUILTEN, Grace. **Mis-design: Art in a Consumer Landscape**. Novembro de 2007. Tese de doutorado – The University of Melbourne, Austrália. Disponível em: <http://www.architectureandhygiene.com/thesis/thesis.pdf>

SHARP, Kristen. **Superflat Worlds: a Topography of Takashi Murakami and the Cultures of Superflat Art**. Agosto de 2008. Tese de doutorado – Royal Melbourne Institute of Technology, Austrália. Disponível em: <https://researchbank.rmit.edu.au/eserv/rmit:9886/Sharp.pdf>

Artigos, Entrevistas, Reportagens, Folders de exposição e Relatórios

ADAM, Georgina. Why is Gerhard Richter worth £21 million? *The Telegraph*, 13 de outubro de 2012, 21h00. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/9606489/Why-is-Gerhard-Richter-worth-21-million.html>

ADAMS, Stephen. Damien Hirst Sale Makes £111 Million. *The Telegraph*, 16 de setembro de 2008, 00h01. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/artsales/3560707/Damien-Hirst-sale-makes-111-million.html>

CONNOLLY, Kate. Amount of money that art sells for is shocking, says painter Gerhard Richter. *The Guardian*, 06 de março de 2015, 17h46. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/06/amount-of-money-that-art-sells-for-is-shocking-says-painter-gerhard-richter>

CORDARO, Madalena Hashimoto. *Mitate*: a retórica japonesa da repetição renovada. *Revista Ars*, ano 11, n. 21, p 41-61, 2013

CORK, Richard. The Story of the First Painting to Sell for Over a Million Pounds. *The Spectator*, Londres, 22 de novembro de 2014, 9h00. Disponível em: <http://www.spectator.co.uk/2014/11/the-story-of-the-first-painting-to-sell-for-over-a-million-pounds/>

DAVIES, Lucy. Ambroise Vollard: the original Charles Saatchi. *The Telegraph*, 14 de junho de 2010, 10h47. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/7818407/Ambroise-Vollard-the-original-Charles-Saatchi.html>

DELSALLE, Y-Jean Mun. The Art Fair Boom is Forever Changing the Way the Art Market Does Business. *Forbes*, 7 de abril de 2016, 10h01. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2016/04/07/the-art-fair-boom-is-forever-changing-the-way-the-art-market-does-business/#594cf58556ec>

FONTEVECCHIA, Augustino. Picassos's \$179 Million 'Les Femmes d'Algers Becomes Most Expensive Work Ever. *Forbes*, 5 de novembro de 2015, 21h05. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/afontavecchia/2015/05/11/picassos-179-million-les-femmes-dalgers-becomes-most-expensive-work-ever-as-art-markets-soars/print/>

FRIIS-HANSEN, Dana. Takashi Murakami. Folder da exposição **R.P.**. Tóquio: SCAI, 1992.

HIATT, Fred. Tokyo's Van Gogh Investment. *The Washington Post*, 17 de maio de 1990. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1990/05/17/tokyos-van-gogh-investment/ddf8586a-a1c1-4f46-8ed0-9f2ebe646067/?utm_term=.ed373634774a

KIMMELMAN, Michael. A Populist Museum Chief With a Sense of Wonder. *The New York Times*, 11 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/12/12/arts/design/12hoving.html>

LA FERLA, Ruth. The Artist's Fall Collection. *The New York Times*, 08 de novembro de 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/11/08/fashion/08ART.html?pagewa>

MAYER, Catherine. Damien Hirst: 'What have I done? I've Created a Monster'. *The Guardian*, 30 de junho de 2015, 06h00. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/30/damien-hirst-what-have-i-done-ive-created-a-monster>

MOSQUERA, Gerardo. The Global Sphere: Art, Cultural Contexts and Internationalization. Disponível em: http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/304

MURAKAMI, Takashi. Laying the Foundation for a Japanese Art Market, 2005. Disponível em: <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/message/>

OISHI, Lena. GEISAI Interview with Takashi Murakami. Disponível em: http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2006/09/geisai_interview_with_takashi.html

OKANO, Michiko. Colecionismos: entre Japão e Ocidente. Disponível em: https://www.academia.edu/25375556/COLEZIONISMOS_ENTRE_JAP%C3%83O_E_OCIDENTE

PRICCO, Evan. The New Superflat: Takashi Murakami and Juxtapoz reimagine the gallery show. *Juxtapoz*, São Francisco, v. 23, n. 8, p. 52-61, set. 2016.

REIF, Rita. Van Gogh's "Irises" Sells for \$53.9 Million. *The New York Times*, 12 de novembro de 1987. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1987/11/12/arts/van-gogh-s-irises-sells-for-53.9-million.html>

RORIMER, Anne. The Date Paintings of On Kawara. *The Art Institute of Chicago Museum Studies*, v. 17, n. 2, p.120-137+179-180, 1991. Disponível em: https://publications.artic.edu/sites/default/files/file_assets/Rorimer_Date_Paintings_of_On_Kawara_AIC_Museum_Studies_1991.pdf

RUBIO, Lorraine. artnet Asks: Superflat Artist Aya Takano. *artnet*, 27 de agosto de 2014. Disponível em: <https://news.artnet.com/market/artnet-asks-superflat-artist-aya-takano-73976>

SAWARAGI, Noi. Blow Up. Folder da exposição **Takashi Murakami : 1989-1991**. Tóquio: Threelight Planning, 1991.

SPAENJERS, Christophe, GOETZMANN, William N., MAMONOVA, Elena. The Economics of Aesthetics and Record Prices fo Art since 1701. *Explorations in Economic History*, n. 57, p. 79-94, 2015. Disponível em: www.elsevier.com/locate/eeh

SUZUKI, Sadami. Para uma releitura da história cultural do Japão moderno e contemporâneo – os conceitos de Literatura (bungaku) e Artes (geijutsu). Trad. Eliza Atsuko Tashiro Perez e Shirlei Lica Ichisato Hashimoto. *Estudos Japoneses*, São Paulo, n. 28, p. 39-62, 2008.

TRULLY, Kathryn. The Most Expensive Art Ever Sold At Auction: Christie's Record-Breaking Sale. *Forbes*, 13 de novembro de 2013, 12h34. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/kathryntully/2013/11/13/the-most-expensive-art-ever-sold-at-auction-christies-record-breaking-sale/#1b5039471f9c>

WASAKA, Mako. Takashi Murakami. *Journal of Contemporary Art*, 24 de fevereiro de 2000. Disponível em: <http://www.jca-online.com/murakami.html>

ZHONG, Fan. Five Minutes with Takashi Murakami. *W Magazine*, 16 de abril de 2013, 17h34. Disponível em: <https://www.wmagazine.com/story/takashi-murakami-solo-exhibition-blum-and-poe-gallery>

ZJAWINSKI, Sonia. The Students of J-Pop Artist Takashi Murakami Shine on Their Own. *Wired*, 19 de maio de 2008, 12h. Disponível em: <https://www.wired.com/2008/05/pl-arts-10/>

Works by Damien Hirst lose 30 per cent of their value, while one third fail to sell at all. *The Telegraph*, 27 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9705338/Works-by-Damien-Hirst-lose-30-per-cent-of-their-value-while-one-third-fail-to-sell-at-all.html>

ANEXO A – Tabela original

Year	GBP	Artist	Title	Auctioneer and location	Buyer
1701	320	Dou	Interior with woman and child	Amsterdam	[Unknown]
1713	1095	Van Dyck	Rest on the flight into Egypt	Amsterdam	Cornelis Wittert van Valkenburg
1733	1105	Van Dyck	Rest on the flight into Egypt	Rotterdam	Sir Robert Walpole, first prime minister of Great Britain
1771	1410	Dou	Interior with woman and child	Amsterdam	Catherine the Great of Russia
1798	1522	Rembrandt	The centurion	Coxe-Burrell-Foster, London	British banker Sir Francis Baring
1804	1680	Dou	Hermit in a cave	Paillet-Delaroche, Paris	Art expert and auctioneer Alexandre-Joseph Paillet
1808	1750	Dou	The evening class	Rotterdam	Louis Bonaparte, king of Holland and brother of Napoleon
1811	5250	Rembrandt	Shipwright and his wife	Christie's, London	Prince Regent George IV
1852	24,600	Murillo	Immaculate conception	Paris	Louvre
1910	28,250	Hals	Portrait of a woman	Amer. Art Assoc., New York	Knoedler—sold to American industrialist Henry C. Frick
1912	29,500	Mantegna	Holy family enthroned	Lepke's, Berlin	Kleinberger—sold to American entrepreneur Benjamin Altman
1913	44,000	Rembrandt	Bathsheba	Galerie Georges Petit, Paris	Duveen—sold to American entrepreneur Benjamin Altman
1919	54,600	Romney	The Misses Beckford	Christie's, London	Duveen—sold to American railroad magnate Henry Huntington
1926	60,900	Romney	Mrs. Davenport	Christie's, London	Duveen—sold to American banker Andrew W. Mellon
1926	77,700	Lawrence	Pinkie	Hampton's, London	Duveen—sold to American railroad magnate Henry Huntington
1957	104,630	Gauguin	Apples	Galerie Charpentier, Paris	Greek shipping magnate Basil P. Goulandris
1958	220,000	Cezanne	Garçon au gilet rouge	Sotheby's, London	Paul Mellon, heir to Mellon Bank fortune
1959	275,000	Rubens	The adoration of the magi	Sotheby's, London	British property developer Alfred E. Allnatt
1961	817,052	Rembrandt	Aristotle with a bust of Homer	Parke-Bernet, New York	Metropolitan Museum
1970	2,310,000	Velasquez	Portrait of Juan de Pareja	Christie's, London	Metropolitan Museum

1980	2,507,013	Van Gogh	Le jardin du poète, Arles	Christie's, New York	[Unknown]
1980	2,997,403	Turner	Juliet and her nurse	Sotheby's, New York	Argentine philanthropist Amalia Lacroze de Fortabat
1984	3,564,000	Raphael	Study of a man's head and hand	Christie's, London	Barbara Johnson, heir to Johnson and Johnson fortune
1984	7,370,000	Turner	Seascape, Folkestone	Sotheby's, London	Canadian businessman David Thomson
1985	8,100,000	Mantegna	Adoration of the magi	Christie's, London	J. Paul Getty Museum
1987	24,750,000	Van Gogh	Sunflowers	Christie's, London	Japanese insurance magnate Yasuo Goto
1987	30,280,899	Van Gogh	Irises	Sotheby's, New York	Australian industrialist Alan Bond
1989	32,934,977	Picasso	Les noces de Pierrette	Binoche et Godeau, Paris	Japanese businessman Tomonori Tsurumaki
1990	49,121,762	Van Gogh	Portrait du Dr. Gachet	Christie's, New York	Japanese businessman Ryoei Saito
2002	49,506,650	Rubens	Massacre of the innocents	Sotheby's, London	Canadian businessman Kenneth Thomson
2004	58,223,688	Picasso	Garçon à la pipe	Sotheby's, New York	Italian businessman Guido Barilla [?]
2010	65,001,250	Giacometti	L'homme qui marche I	Sotheby's, London	Brazilian philanthropist Lily Safra
2010	70,452,891	Picasso	Nude, green leaves, and bust	Christie's, New York	[unknown]
2012	74,003,394	Munch	The scream	Sotheby's, New York	American financier Leon Black
2013	89,411,063	Bacon	Three studies of Lucian Freud	Christie's, New York	American casino owner Elaine Wynn