

AIDA MAKOTO, HET MORI ART MUSEUM, EN HET SPEKTAKEL VAN EEN COLLECTIEVE PATHOLOGIE

—
Sarah Walsh

In dit artikel onderzoekt Sarah Walsh de strategie waarmee het Mori Art Museum de persona van de 'geniale' Japanse kunstenaar Aida Makoto construeerde. Hij werd lijnrecht tegenover zijn internationaal bekendere tijdgenoot Murakami Takashi geplaatst.

110

AIDA MAKOTO, THE MORI ART MUSEUM, AND THE SPECTACLE OF COLLECTIVE PATHOLOGY

—
Sarah Walsh

In this article, Sarah Walsh looks at the Mori Art Museum's curatorial strategy in the construction of the persona of 'genius' Japanese artist Makoto Aida, specifically in contrast to his contemporary, the globally recognised artist Murakami Takashi.

Het zou gemakkelijk zijn om te stellen dat de tentoonstelling *Aida Makoto: Tensai de gomen nasai/Monument for Nothing* voor een sensatie zorgde toen deze in 2012–2013 gepresenteerd werd door het Mori Art Museum.¹ Preciezer zou echter zijn te zeggen dat de tentoonstelling als een sensatie werd gepositioneerd. Hoewel Aida al sinds de jaren negentig niet meer is weg te denken uit de Japanse kunstwereld, had hij tot verwondering van velen nog nooit een museale solotentoonstelling gehad voordat het Mori Art Museum hem uitnodigde, wat doorgaans werd verklaard door het feit dat grote publieke instellingen zich niet wilden wagen aan het presenteren van zijn controversiële werken, die vaak seksueel getint zijn en beschuldigingen uitlokken, waaronder vrouwenhaat, zinloos geweld en politieke provocatie. Anticiperend op de verwachte controverse koos het Mori Art Museum voor een directe tegenaanval jegens critici, door Aida in de titel van de tentoonstelling tot een ‘genie’ te bombarderen en een reeks evenementen te organiseren die dat oordeel moesten bekrachtigen, waaronder een panelgesprek met de titel ‘Is Aida Makoto a genius?’, waarin alle deelnemers, behalve de kunstenaar zelf, tot niemands verbazing bevestigend antwoordden op die vraag. Een andere uitdaging voor de curatoren van de tentoonstelling kwam voort uit het besluit om een retrospectief te wijden aan een kunstenaar wiens oeuvre uiteenlopende thema’s omvat, van schoolmeisjes, uitwerpselen tot aan het Japanse oorlogstrauma, en is opgebouwd uit grootschalige schilderijen, video’s, performances, sculpturen, stripverhalen, en andere technieken. Hier werd het Mori Art Museum met de uitdaging geconfronteerd om een samenhangende interpretatie van Aida’s oeuvre te presenteren. Derhalve koos het museum voor ‘chaos’ als het thema van de tentoonstelling, met het argument dat de chaos in het hoofd van de kunstenaar symptomatisch is voor de vermeende grootschalige chaos die de gehele Japanse samenleving zou teisteren. Aida werd door het museum dan ook geprezen vanwege zijn bereidheid om de confrontatie aan te gaan met deze ‘demonen’.

It would be easy to begin by saying that the Mori Art Museum’s 2012–2013 exhibition, *Aida Makoto: Tensai de gomen nasai/Monument for Nothing*, caused a sensation.¹ It is more accurate, though, to say that the show positioned itself as sensational. A fixture of the Japanese art world since the 1990s, Aida had famously never had a solo exhibition in a museum until the Mori took him on; the standard explanation for this has been the reluctance of large public institutions to display his more controversial works, many of which are sexually explicit and invite charges of misogyny, gratuitous violence, and political provocation. Clearly expecting controversy, however, the Mori pre-emptively met criticism head-on with hyperbole, proclaiming Aida a ‘genius’ in the exhibition’s title and preparing a slate of public events designed to support this assertion, including one roundtable titled *Is Aida Makoto a Genius?* in which all participants save the artist himself returned unsurprising replies of ‘yes’. Another challenge to the exhibition’s curators lay in the decision to put on a retrospective show for an artist whose work spans themes from schoolgirls to war trauma to excrement, in media including large-scale painting, video, performance, sculpture, comics, and more. Here the Mori came up against the problem of coherent interpretation, of rendering this artist’s oeuvre comprehensible as such. Accordingly, the museum settled on ‘chaos’ as their theme, arguing in broad strokes that the chaos within Aida’s mind bore a synecdochic relationship to an alleged larger chaos afflicting contemporary Japanese society as a whole. The museum effectively lauded Aida for his willingness to confront these demons.

Yet there was more than simply praise for Aida in *Tensai de gomen nasai*. Not only the ‘chaos’ narrative but also the specific construction of contemporary

Maar er was meer dan alleen lof voor Aida in *Tensai de gomen nasai*. Niet alleen het thema 'chaos', maar ook het idee dat de hedendaagse Japanse samenleving in zorgelijke toestand verkeert, vinden weerklank in het hedendaagse publieke vertoog, voornamelijk in de laatste heropleving van een conservatief nationalisme dat in de laatste decennia zelden afwezig is geweest in de Japanse politiek. Deze strijd om de Japanse identiteit te definiëren in het licht (of in weerwil) van de Japanse geschiedenis gaat vaak over de kwetsbaarheid van de nationale trots, die zou lijden onder de herinnering aan de oorlog, of juist de onderdrukking daarvan, met de grillen van het laatkapitalisme, met vrouwenhaat, met infantiliteit, enzovoort. Een recent geval van zo'n conservatieve terugval viel samen met de vroege carrière van een andere Japanse kunstenaar, Murakami Takashi. Murakami's werken en theorieën verwezen vaak naar de aanklachten van hedendaagse conservatieven, waarbij de donkere gedachten van extreemrechts in sommige werken getransformeerd werden in overdreven groteske beelden. Gelet op deze harmonie tussen kunst en het publieke vertoog in de carrières van Aida en Murakami is het niet verwonderlijk dat Murakami betrokken werd in het debat rondom *Tensai de gomen nasai*. Wat echter wel enigszins verrassend is, is dat terwijl het Mori Art Museum zich voortdurend inspande om Aida te canoniseren als de beschermheilige van een gedesorieëerd hedendaags Japan, Murakami werd neergezet als een soort charlatan. Commentatoren positioneerden hem herhaaldelijk als iemand die het moest afleggen tegen Aida, als een Japans kunstenaar wiens wereldwijde succes afbreuk had gedaan aan zijn Japanse identiteit — terwijl Aida, die minder succes had in het buitenland, paradoxaal genoeg zijn integriteit had behouden dankzij het feit dat zijn werk ogenschijnlijk ongrijpbaar was voor het buitenlandse publiek. Deze concurrerende personae, de internationale verrader en het 'authentiek Japanse' heldhaftige buitenbeentje, werden herhaaldelijk tegenover elkaar geplaatst gedurende de tentoonstelling in het Mori Art Museum, waardoor het museum vanwege haar steun aan Aida zichzelf indirect bombardeerde tot voorvechter van culturele authenticiteit.

Japanese society as deeply troubled have their corollaries in contemporary public discourse, particularly in the latest resurgence of a conservative nationalism that has rarely been far from the surface of politics over the last several decades in Japan. This struggle to define Japanese identity in light (or in spite) of national history frequently focuses on the fragility of national pride, variously beset by the memory of war, or the refusal to remember it; by the vagaries of late capitalism; by misogyny; by infantilism, and so on. One recent iteration of such conservative backlash coincided with the early career of another Japanese artist, Murakami Takashi. Murakami's works and theories often dovetailed with contemporary conservative grievances, some works pointedly rendering the bêtes noires of the far right into exaggeratedly grotesque visuals. Given this compatibility between art and public discourse in both Aida's and Murakami's careers, then, it is not surprising to find that Murakami's name was not far from the debate surrounding *Tensai de gomen nasai*. What is somewhat surprising, though, is that while the Mori consistently worked to canonise Aida as the patron saint of a disturbed contemporary Japan, Murakami was treated as a kind of charlatan. Commentators repeatedly positioned him as the foil to Aida, as a Japanese artist whose global success had watered down his Japaneseness whereas Aida, less successful in his few ventures abroad, had paradoxically maintained his integrity by virtue of being apparently unintelligible to foreign audiences. These competing personae, the international sell-out and the 'authentically Japanese' misfit-hero, were repeatedly pitted against one another over the course of the Mori exhibition, indirectly valorising the museum itself as the champion of cultural authenticity through their advocacy of Aida.

Murakami's sterk gestileerde pop-beelden zijn beroemd, maar een aspect van zijn kunstenaarspraktijk dat recentelijk minder aandacht heeft gekregen, is zijn kunstkritiek. Toen Murakami in 2005 de tentoonstelling *Little Boy* samenstelde voor de Japan Society in New York, had hij al uitgebreid gepubliceerd over zijn 'Superflat' theorie, die hij beschreef als een aanhoudende en ahistorische Japanse esthetiek van visuele vlakheid die dwars door verschillende genres loopt, van houtgravures tot twintigste-eeuwse animaties. Met *Little Boy* affirmeerde Murakami zijn theorie over deze esthetiek en haar historische oorzaken door enerzijds een rechtstreeks verband te leggen tussen atoombommen en de bekendste symbolen van de hedendaagse populaire Japanse cultuur, en door anderzijds zowel de thema's als de stijlen van de tentoongestelde werken te relateren aan het onverwerkte trauma van de Japanse nederlaag in de Tweede Wereldoorlog. Kort gezegd stelde hij dat de natie, die door de 'vredesclausule' in Artikel 9 van de naoorlogse grondwet tot symbolische politieke impotentie werd gedwongen, deze infantilisering had omarmd door een populaire cultuur te creëren die gedomineerd wordt door fantastische strijders, geseksualiseerde schoolmeisjes en apocalyptische verhalen met een paradoxale therapeutische werking — een natie van 'kleine jongetjes' die gefixeerd zijn op louterende afbeeldingen van de oorlogen die ze niet konden voeren.

Murakami bedacht dit dystopische beeld van Japan niet in zijn eentje, noch stal hij het eenvoudigweg uit de *otaku*-cultuur waar hij zijn visuele stijl aan ontleende.² Conservatieve politieke argumenten die steunden op soortgelijke vertogen over trauma en gedwarsboomde geopolitieke ambities namen toe tijdens Murakami's hoogtijdagen in de jaren negentig, een tijd van grote politieke en sociale instabiliteit die werd veroorzaakt door opeenvolgende crises: een stagnerende economie in het kielzog van de uiteengespatte economische bubbel van de jaren tachtig, de aardbeving in Kobe in 1995, en de morele paniek die werd veroorzaakt door een aantal choquerende

MURAKAMI AS PREDECESSOR AND FOIL

Murakami's stylised pop imagery is already famous, but an aspect of the artist's practice that has recently garnered less attention is his criticism. By the time of *Little Boy*, the 2005 exhibition that Murakami curated at the Japan Society of New York, the artist had already published extensively on his theory of 'Superflat', which he described as an ahistorical and culturally Japanese aesthetic of visual flatness that persisted across genres from woodblock prints to twentieth-century animation. With *Little Boy*, Murakami sewed up his argument about this aesthetic and its relationship to historical causality by tying the themes as well as the style of the exhibited works to the unresolved trauma of Japan's defeat in the Pacific War. In short, he argued that the nation, forced into a state of symbolically 'impotent' apoliticality under the Article 9 'peace clause' in the postwar constitution, had embraced this infantilisation by creating a popular culture dominated by fantasy warriors, sexualised schoolgirls, and paradoxically therapeutic apocalypse narratives — a nation of 'little boys' fixated on cathartic depictions of the wars they could not wage.

Murakami did not dream up this dystopic vision of Japan on his own, nor did he simply lift details from the *otaku* culture he mined for visual style.² Again, conservative political arguments that relied on similar narratives of trauma and thwarted geopolitical ambitions increased during Murakami's heyday of the 1990s, a time of severe political and social instability as the nation was beset by successive crises including a flat-lining economy in the wake of the late 1980s economic bubble, a major natural disaster in the Kobe earthquake of 1995, and moral panic following a number of shocking and highly publicised violent crimes. The last several years have likewise seen yet another revival of rightist politics obsessed

gewelddelicten, die breed werden uitgemeten in de Japanse media. In recente jaren was eveneens een herleving waarneembaar van deze rechtse politiek die geobsedeerd is door oorlog en nationale trots. Het is niet overdreven om te stellen dat het vertoog over het onterechte Japanse slachtofferschap, dat Murakami gebruikt in zijn geschriften, hetzelfde vertoog is dat door vele rechtse politici wordt aangegrepen bij iedere heropleving van het debat over de herinnering aan de oorlog, of het nu de erkenning voor troostmeisjes betreft of de voortdurende aanpassingen in de geschiedenisboeken voor Japanse scholieren, die in stimulerende nationalistische vertellingen worden getransformeerd als onderdeel van een offensief tegen datgene wat volgens ultraconservatieve lobbyisten de voortdurende oplegging van een onterecht schaamtegevoel is aan een natie die zich al voldoende geëxcuseerd heeft.³ Gecombineerd met het excuus dat de wreedheden in de oorlog een noodzakelijk kwaad waren, stellen dergelijke argumenten dat kennis van de Japanse oorlogsmisdaden een obstakel is voor nationale trots, waardoor schoolkinderen worden opgezaald met gevoelens van schaamte en schuld. Ondertussen fungeerde de *otaku*-cultuur, die Murakami tot kunst verhief, in conservatieve commentaren uit de jaren negentig als zondebok voor sociale misstanden. Murakami's kunst is eerder een esthetisering dan een veroordeling van *otaku*, maar zijn argumenten in *Little Boy* volgen een vergelijkbare redenering: de naam die Amerikaanse soldaten toekenden aan het wapen dat leidde tot de Japanse capitulatie beschrijft nu de toestand van een natie die gedoemd is tot permanente infantiliteit en slachtofferschap.⁴

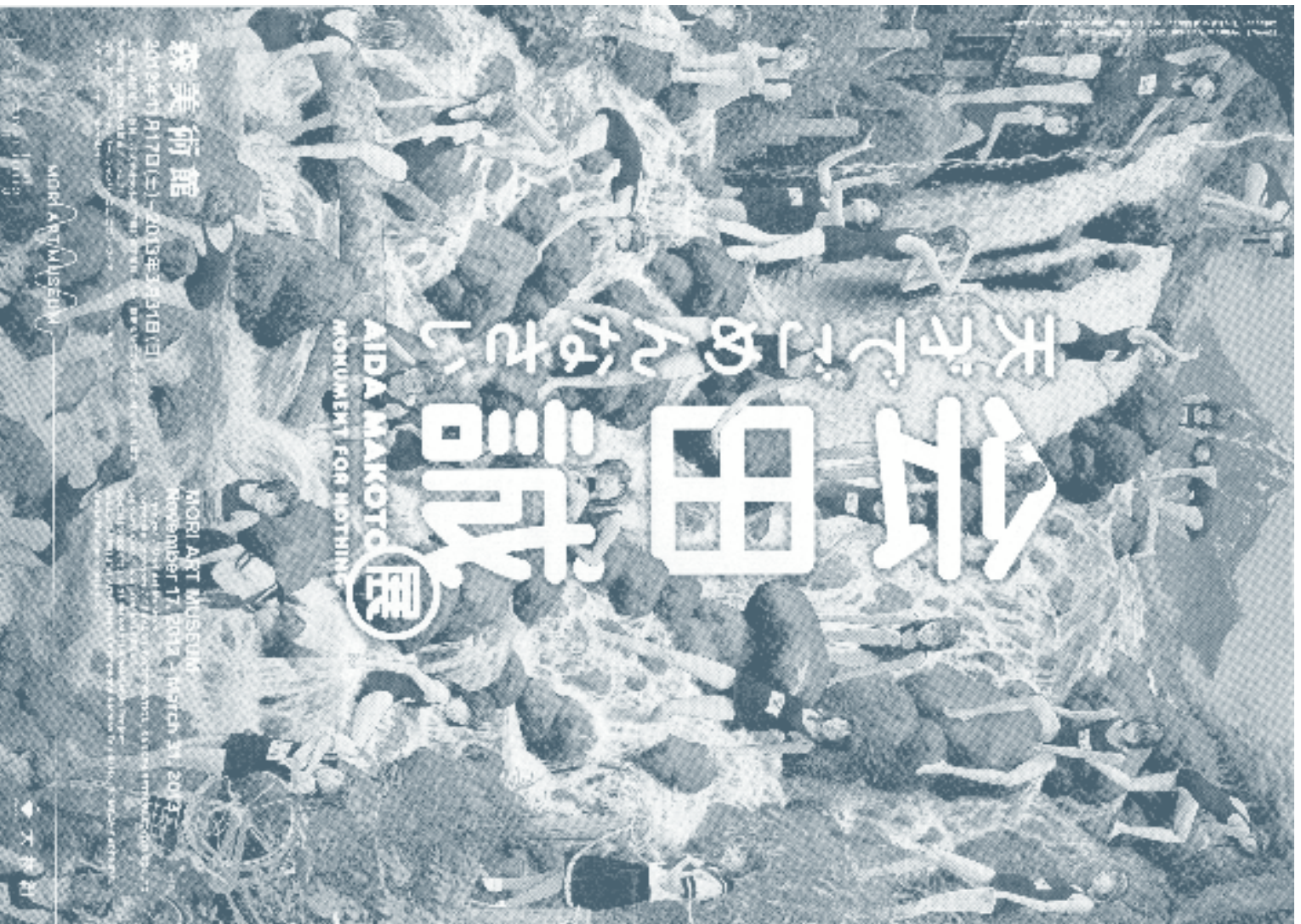
Ondanks het feit dat Murakami's theorieën de Japanse context benadrukken, heeft Pamela Lee geargumenteed dat de Superflat-stijl "zijn vermeende nationalistische retoriek verloochent" door het toe-eigenen van stijlen en thema's die zijn "gestroopt [...] uit het buitenland" en nu figureren naast de bekende kitsch-pop.⁵ Gelet op Murakami's commentaren is dit niet verrassend, want hij is van het begin af aan eerlijk geweest over zijn plan om een prikkelend scheutje exotische invloeden op te nemen in wat verder een strategisch plan was om de internationale markt te

with war and national pride: it is not too much to say that the narrative of Japan's gratuitous 'victimisation' that Murakami exploits in his writings is the same one that many right-wing politicians deploy at each new recurrence of the debates over war memory, from the recognition of 'comfort women' to the ongoing revisionist editing of history textbooks into nationalist booster narratives meant to counteract what ultra-conservative lobbyists say is the ongoing imposition of undue shame on a nation that has already apologised enough.³ Coupled with an apologetics of 'wartime necessity', such arguments contend that the very knowledge of Japan's atrocities is an impediment to national pride, infecting schoolchildren with shame and guilt. Meanwhile, in the 1990s, the *otaku* culture that Murakami turned into art was often designated a scapegoat for social ills in conservative commentary. Murakami's art is an aestheticisation rather than a condemnation of *otaku*, yet his arguments in *Little Boy* follow a similar logic: the name given by U.S. soldiers to the tool of Japan's defeat now describes the nation's doomed afterlife of seemingly permanent immaturity and victimisation.⁴

Despite the heavy-handed 'Japan-specificity' of Murakami's theories, Pamela Lee has argued that the Superflat style "belie[es] its ostensibly nationalist rhetoric" by incorporating styles and themes "poached [...] from abroad" alongside the artist's familiar, kitschified pop.⁵ This is unsurprising given another look into Murakami's prolific commentary, for he has been quite candid from the outset about his plan to incorporate an alluring dash of cultural exoticism into what was otherwise a strategic plan to capture the international market.⁶ Before his earliest successes abroad, moreover, Murakami's use of *otaku* styles is generally understood to have emerged from art-world debate, rather than from any deeply held political stances.⁷ On the

afb. 1
Tentoonstellingsbrochure, *Aida Makoto, Monument for Nothing*. Mori Art Museum, 2013.

fig. 1
Exhibition brochure, *Aida Makoto, Monument for Nothing*. Mori Art Museum, 2013.



天ガてごめん ださじ

全室田誠

AIDA MAKOTO
MONUMENT FOR NOTHING

森美術館
2013年11月21日 - 2013年3月31日
東京都港区新橋3丁目1番1号
MORI ART MUSEUM
〒105-8561 東京都港区新橋3丁目1番1号
TEL: 03-5561-3111
www.mori-art-museum.jp

MORI ART MUSEUM
November 17, 2012 - March 31, 2013
東京都港区新橋3丁目1番1号
MORI ART MUSEUM
〒105-8561 東京都港区新橋3丁目1番1号
TEL: 03-5561-3111
www.mori-art-museum.jp

▶ 不持社

SARAH WALSH — AIDA MAKOTO, HET MORI ART MUSEUM, EN HET SPEKTAKEL VAN EEN COLLECTIEVE PATHOLOGIE

veroveren.⁶ Bovendien wordt over het algemeen aangenomen dat Murakami's gebruik van *otaku*-stijlen in de periode vóór zijn eerste successen in het buitenland vooral voortkwam uit zijn dialoog met de kunstwereld, en niet zozeer vanuit zijn politieke overtuigingen.⁷ Over het geheel genomen was zijn theorie over een gecasteerd Japan een promotiestrategie die vooral gericht was op een westers publiek— teleurstellend effectief maar gemakkelijk te verwerpen. Murakami heeft recentelijk dan ook minder nadruk gelegd op zijn bombastische argumenten over de toestand van de nationale cultuur, en heeft in plaats daarvan zijn status als internationaal commercieel icoon omarmd. De aantrekkingskracht van zijn luxepop kon worden ervaren in grootschalige tentoonstellingen in Los Angeles in 2007 (©Murakami), Versailles in 2010 (*Murakami Versailles*) en Qatar in 2012 (*Murakami-Ego*).⁸ Hoewel Murakami's *self-made* persona in de internationale kunstwereld aanvankelijk nauw samenhangt met zijn Japanse achtergrond, is dus vast te stellen dat zijn merk recentelijk veel internationaler is geworden. Deze wending van zijn carrière werd door het Mori Art Museum aangegrepen om hem te contrasteren met Aida.

Gedurende de periode tussen Superflat en *Tensai de gomen nasai* lijkt Murakami er een goede werkrelatie op na te hebben gehouden met het Mori Art Museum en haar moederinstituut, het enorme Roppongi Hills complex, waarvoor hij een set van zeven mascottes ontwierp. Murakami's eigen producten werden bovendien verkocht in de museumwinkel, en in hetzelfde jaar dat *Little Boy* opende, en de scherpe kanten van het werk van Murakami en zijn compagnons aan het buitenlandse publiek werden geïntroduceerd, nam de Mori Arts Center Gallery zijn dessins voor Louis Vuitton op in een tentoonstelling die de Japanse populariteit van het merk onder de loep nam.⁹ Deze blijken van lokale steun aan Murakami's opmars als internationaal fenomeen zijn consistent met de aanvankelijk internationaal georiënteerde missie van het Mori Art Museum: toen het museum in 2003 haar deuren opende had men opzettelijk een buitenlandse directeur gerecrueteerd, David Elliott, en in de daaropvolgende jaren droeg het museum bij aan de

whole, his theory of an emasculated Japan was a promotional tool pitched primarily to Western audiences, depressingly effective but easily discarded. Murakami has thus, of late, de-emphasised bombastic arguments about the state of national culture, turning instead to a full-on embrace of his status as an international commercial icon. His luxe pop appeal was on display in massive retrospective exhibitions in Los Angeles in 2007 (©Murakami), Versailles in 2010 (*Murakami Versailles*), and Qatar in 2012 (*Murakami-Ego*).⁸ Thus, although Murakami's self-made persona in the international sphere was originally quite directly tied to his Japanese background, recently his brand has become far more global. It was this career transition that the Mori played up in contrasting him with Aida.

Importantly, during the years between Superflat and *Tensai de gomen nasai*, Murakami appears to have remained on good working terms with the Mori and its parent institution, the massive Roppongi Hills complex, for which the artist designed a set of seven signature characters. Murakami's own branded products were staples of the museum shop, too, and in the same year that *Little Boy* opened proclaiming Murakami and his favored cohort's edginess to audiences abroad, the Mori Arts Center Gallery included his designs for Louis Vuitton in an exhibition examining the brand's massive popularity in Japan.⁹ This home field support for Murakami's growth as a global art brand is in accord with the Mori's original, international orientation: when the museum opened in 2003, its administrators deliberately recruited a foreign inaugural director, David Elliott, and in subsequent years worked on developing Kusama Yayoi's international profile, as well.¹⁰ But Adrian Favell has argued that, following the museum's initial success in attracting an international audience to its early, high profile shows, the departure of Elliott in 2006 marked the

ontwikkeling van Yayoi Kusama's internationale reputatie.¹⁰ Maar Adrian Favell heeft beargumenteerde dat het museum na haar aanvankelijke successen in het aantrekken van een internationaal publiek met haar vroege tentoonstellingen die veel publiciteit genereerden, vanaf het vertrek van Elliott in 2006 in toenemende mate is verzelfstandigd en in een niche is beland.¹¹ De huidige directeur, Nanjo Fumio, is voorzichtig een weg ingeslagen die blijk geeft van zijn voortdurende toewijding aan internationale uitwisseling en de noodzaak om meer te doen dan alleen werken te tonen van gevestigde kunststerren, terwijl hij eveneens toegeeft dat tentoonstellingen commercieel succesvol moeten zijn.¹² Terwijl Murakami's merk zijn aanvankelijke Japanse karakter ontgroeiende, ontwikkelde het Mori Art Museum zich gedurende enige tijd juist tot een lokaal georiënteerde instelling.

Ondertussen keerden Murakami's ideeën over collectieve misstanden en onverwerkte trauma's uit de tijd van *Little Boy* terug in Aida's tentoonstelling, zij het ditmaal zonder de link met Superflat. Waar Murakami zijn visie van nationale infantilisering presenteerde als een pop-esthetiek die los stond van politieke overtuigingen, werd deze vermeende systematische pathologie door *Tensai de gomen nasai* min of meer gevierd. Het diende als de hoeksteen van de retorische presentatie van Aida door het Mori Art Museum, waarin elementen van Murakami's vroegere retoriek werden gebruikt om hun 'genie' te positioneren als de remedie tegen de vervaging van Murakami's Japanse identiteit door diens omarming van *global art*. De keuze om de twee kunstenaars op deze morele grond tegenover elkaar te stellen is verrassend, gelet op het feit dat de personen die meewerkten aan *Tensai de gomen nasai* op de hoogte moeten zijn geweest van de achtergronden van beide kunstenaars. Ongeacht wat men van hen vindt, moeten hun grote overeenkomsten genegeerd worden om ze te kunnen behandelen als drastisch verschillende kunstenaars. Ze schelen slechts drie jaar in leeftijd, studeerden af aan dezelfde kunstacademie en verkeerden in vergelijkbare kringen binnen de energieke kunstscene van Tokyo in de jaren negentig.

beginning of a long denouement for the Mori into comparative corporatisation and niche stature.¹¹ For his part, current director Nanjo Fumio has walked a prudent line, reiterating his continuing commitment to global communication in the arts while emphasising the need to do more than simply circulate the works of anointed star artists, yet also admitting the necessity of putting together commercially successful exhibitions.¹² As Murakami's brand outgrew its initial Japan specificity, the Mori, for a while, grew more local.

Meanwhile, Murakami's ideas about collective ills and unresolved trauma from the *Little Boy* days resurfaced in the Aida exhibition, this time without their tether to Superflat. Where Murakami offered his vision of national infantilisation as a pop aesthetic, without real political conviction, *Tensai de gomen nasai* as good as celebrates this alleged systemic pathology. It served as the cornerstone of the Mori's rhetorical construction of Aida, using pieces of Murakami's erstwhile rhetoric to position their 'genius' as an antidote to the dilution of Murakami's Japaneseness in the currents of *global art*. Coming from contributors to *Tensai de gomen nasai* who were likely familiar with the two artists' backgrounds, this moralising opposition seems a surprising choice. Whatever one's opinion of the two artists, to treat them as drastically different ignores the extensive common ground they share. Three years apart in age, they both graduated from the same art school and shared a similar cohort in the energetic 1990s Tokyo art scene. In a discussion between the two artists featured in an issue of the art periodical *Bijutsu Techou* coinciding with the exhibition, Aida describes Murakami as an older brother figure in the art world, particularly when it comes to the content of their work and to the problem of making art that is at once 'Japanese' and 'contemporary'.¹³ Finally, the legacy of war has been a preoccupation

In een gesprek tussen de twee kunstenaars dat werd gepubliceerd in een nummer van het kunsttijdschrift *Bijtsu Techou*, wordt Murakami door Aida beschreven als een oudere broer in de kunstwereld, vooral wanneer het gaat over de inhoud van hun werken en de uitdaging om kunst te maken die zowel 'Japans' als 'hedendaags' is.¹³ Ten slotte is de erfenis van de oorlog ook voor Aida een belangrijk onderwerp geweest: waar Murakami spreekt over 'little boy', spreekt Aida over 'soft' en 'un-macho', terwijl hij lachend opmerkt dat er wellicht wereldvrede zou zijn indien iedere natie zo zwak en introvert zou zijn als Japan.¹⁴ Gelet op deze overeenkomsten rijst de vraag wat het Mori Art Museum wilde aantonen door Aida te behandelen als de meest authentieke van de twee.

Een belangrijk verschil valt op: Murakami's internationale succes. De hoofdcurator van *Tensai de gomen nasai*, Kataoka Mami, stelde bijvoorbeeld dat het werk van Aida té eclectic is om een succesvol 'merk' te vormen, waarmee ze lijkt te beweren dat Aida's onvermogen om Murakami's internationale succes te evenaren juist bijdraagt aan de waarachtigheid van zijn 'chaotische' visie.¹⁵ Dit punt komt nog explicieter naar voren in Kataoka's essay in de tentoonstellingscatalogus. Daarin citeert ze uit vroegere interviews met Aida, waarin hij tegelijkertijd de lof zingt van "tekenen in een werk die wijzen op Japansheid of Duitsheid" en van leer gaat tegen het "'Hollywood-ninja-acteur-achtige' van Japanse kunstenaars die succes hebben bereikt in het buitenland", waarbij hij Murakami noemt als een representatief doelwit van zijn kritiek.¹⁶ In het licht bezien van een analyse waarin Murakami wordt neergezet als een verrader, verwordt de ongrijpbaarheid van Aida's werk voor het buitenlandse publiek tot het teken van diens principiële verzet tegen de tegenstrijdige eisen aan niet-Europese en niet-Amerikaanse kunstenaars om enerzijds zichzelf te ethniciseren (de 'ninja' te spelen) en anderzijds dergelijke tekens van culturele verschillen juist te verdunnen om ruimte te maken voor de standaarden van de elitaire *global art*. Niet-Europese en niet-Amerikaanse kunstenaars worden vaak gedwongen om deze dunne scheidslijn tussen het vertrouwde en het vreemde te bewandelen: David Joselit

for Aida as well: where Murakami says 'little boy', Aida says, 'soft' and 'un-macho', joking that maybe there would be peace around the world if every nation were as weak and introverted as Japan.¹⁴ Given these similarities, then, what was the Mori at pains to prove in their treatment of Aida as the more authentic of the two?

One chief difference stands out: Murakami's global success. Chief curator of *Tensai de gomen nasai* Kataoka Mami, for instance, argued that Aida's work is too eclectic to be successful as a 'brand', seeming to imply that Aida's inability to execute the unilateral market capture performed by Murakami only enhances the veracity of his 'chaotic' vision.¹⁵ This point is even more explicit in Kataoka's essay in the exhibition's catalogue. There, she quotes earlier interviews with Aida in which he simultaneously praises "signs that indicate Japaneseness or Germanness in a work" and lambastes the "Hollywood ninja actor-like quality of Japanese artists who have achieved success abroad", naming Murakami as a representative target.¹⁶ In the face of an analysis that treats Murakami as a sell-out, the opacity of Aida's oeuvre vis-à-vis foreign audiences becomes the sign of his principled resistance to the contradictory demands for non-Euroamerican artists to simultaneously self-ethnicise (play the 'ninja'), and to water down those signs of cultural difference to accommodate the standards of elite global art. Non-Euroamerican artists are frequently obliged to walk this thin line between familiarity and difference: David Joselit has argued that Chinese artist Wang Guangyi, for example, captured the "perfect formula" for global success by mixing a "quantum of native 'Chineseness'" with more recognisable representational tropes of contemporary art.¹⁷ Under this rubric, Murakami is another alchemist of globalism, offering difference, but not too much of it. The indirect discourse on Murakami that emerged from *Tensai de gomen nasai* seems to reply,

heeft beargumenteerd dat de Chinese kunstenaar Wang Guangyi de 'perfecte formule' heeft gevonden voor internationaal succes, door een "deeltje oorspronkelijke 'Chineesheid'" te vermengen met beter herkenbare stijlfiguren uit de hedendaagse kunst.¹⁷ Murakami is in deze categorie ook zo'n 'alchemist' van de globalisering, die weliswaar culturele verschillen toont, maar niet teveel. Het indirecte vertoog over Murakami dat zich aftekende rondom *Tensai de gomen nasai* lijkt daar echter op te antwoorden dat hoewel de kunstenaar er op ingenieuze manier in is geslaagd om vreemdheid en leesbaarheid met elkaar in balans te brengen, zijn werk zielloos blijft. Hierop vormt het bepleiten van Aida's 'ultra-inheemse' kunst het vrome antwoord van het museum.¹⁸

Het vermeende conflict tussen kunst als onderdeel van een internationaal vertoog en de nationale identiteit van individuele kunstenaars is een belangrijk en voortdurend onderwerp van discussie binnen de Japanse kunstwereld. Een relevante uittaling over dit onderwerp is afkomstig van kunstcriticus Noi Sawaragi, die Murakami's praktijk op een zeker moment omarmde als een mogelijke oplossing voor deze impasse. Sawaragi is wellicht het meest bekend van zijn typering van de naoorlogse Japanse avant-garde kunst als de vruchteloze herhaling van een "gesloten cirkel", die gefixeerd is op de vraag naar het onderscheid tussen 'hoge' en 'lage' kunst. Sawaragi betoogt dat dit kortzichtige debat voorbijgaat aan de oorzaak van een veel diepere kloof binnen de Japanse kunst, namelijk het feit dat 'Japan' de problematische categorie is. Hedendaagse kritiek, stelt hij, behandelt artistieke genres als vanzelfsprekende en helder gedefinieerde categorieën, maar het 'remmende' effect dat de Japanse geschiedenis uitoefent op de interacties met bewegingen en stijlen door Japanse kunstenaars verhindert de vorming van duidelijk gedefinieerde categorieën. Het zou ontbreken aan de 'gelijktijdigheid' die nodig is om Japanse kunst te kunnen classificeren in termen van wereldwijde trends, waardoor stijlen zoals Japanse Pop 'achterlopen'.¹⁹ Deze opvatting over de culturele verschillen tussen artistieke scholen zorgt expliciet voor *othering*:

however, that while the artist has skillfully balanced alterity and legibility, he lacks soul. Championing Aida's 'ultra-domestic' art is the museum's pious reply.¹⁸

The perceived conflict between art as part of a global discourse and individual artists' national identity is an important and ongoing debate in the Japanese art world. One relevant articulation of the issue comes from the art critic Sawaragi Noi, who at one time embraced Murakami's practice as a possible solution to this impasse. Sawaragi is perhaps best known for his characterisation of avant-garde art in Japan's post-war era as enacting a 'closed circle' of futile repetition, fixated on questions of 'high' versus 'low'. Sawaragi argues that this narrow debate overlooks a far more important source of division in Japanese art, namely the category of 'Japan' itself. Contemporary criticism, he says, treats artistic genres as self-evident and clearly defined, yet what Sawaragi calls the 'drag' effect that Japan's history exerts on Japanese artists' interactions with movements and styles prevents the categorisation of Japanese works from being cut-and-dried: the 'contemporaneity' required to class Japanese works in terms of global trends is absent, leaving styles like Japanese Pop 'lagging' behind.¹⁹ This is an explicitly *othering* understanding of cultural difference in artistic schools: Japanese Pop to Sawaragi is more different from what he deems the American 'original' than, for example, its British counterpart, and it is not a mere question of contemporaneous stylistic distinctions. His reading posits dialectical development in art as normative but out of reach for Japanese artists, whose careers, thanks to Japan's history, paradoxically unfold outside of history. Of course, Sawaragi states that he rejects 'warped essentialism', and he does not conceive of this lagging effect as explicitly negative, yet despite these fine distinctions his diagnosis facilitates the perpetuation of a flawed yet all too common

Japanse Pop verschilt volgens Sawaragi meer van wat hij het Amerikaanse 'origineel' noemt dan bijvoorbeeld Britse Pop Art. Zijn lezing positioneert dialectische ontwikkeling enerzijds als de norm en houdt deze norm anderzijds buiten het bereik van Japanse kunstenaars, wier carrières zich dankzij de Japanse geschiedenis op paradoxale wijze juist buiten de geschiedenis zouden ontvouwen. Uiteraard verwerpt Sawaragi zo'n 'verwongen essentialisme', en ziet hij het remmende effect niet als iets expliciet negatiefs, maar ondanks deze nuances draagt zijn theorie wel degelijk bij aan de voortdurende van een gebrekkig maar breed gedeeld begrip van de moderne Japanse geschiedenis als een proces waarin westerse ideeën en instituties worden geïmporteerd en aangepast.²⁰ Net als in Murakami's *Little Boy*, wordt beweerd dat 'Japan' in het algemeen en 'Japanse cultuur' in het bijzonder worden gehinderd door een overdosis specificiteit — ondanks het feit dat Murakami juist van deze etnische specificiteit wist te profiteren.

Zoals gezegd had Sawaragi ooit zijn hoop om deze vicieuze cirkel te doorbreken op Murakami gevestigd. De bereidheid van de kunstenaar om grenzen te verleggen en pop-cultuur op een provocerende en onplezierige manier te gebruiken leken een uitweg te bieden, maar in zijn recente kritieken is Sawaragi afgeweken van deze interpretatie. Indien Sawaragi nog steeds zou hopen dat die herhaling wordt doorbroken met behulp van opzettelijke overdrijving, dan zou Aida de ideale opvolger zijn om een echte, zelfstandige 'Japanse' kunst te creëren, die expres onverschillig is tegenover geraffineerde categorieën als genre, stijl en het onderscheid tussen 'hoge' en 'lage' kunst, zodat ze eindelijk kan floreren in de *global contemporary*. Het Mori Art Museum vierde Aida echter niet vanwege zijn extreme overdrijvingen die korte metten maken met verstokte gebruikers in de kunstproductie en kunstkritiek, maar om zijn gave om een vermeende 'werkelijkheid' weer te geven. Hun opvatting over wat de deugd van Aida's werk is doet precies het tegenovergestelde van datgene waar Sawaragi eens op had gehoopt: in plaats van 'hedendaagse' 'Japanse' 'kunst' (Sawaragi's *Nihon Gendai Bijutsu*) te bevrijden van de structurele misinterpretatie

historical understanding of Japan's modern history as a process of importing and modifying ideas and institutions from 'the West'.²⁰ As in Murakami's *Little Boy*, 'Japan' in general and more specifically 'Japanese culture' are allegedly hampered by too much specificity despite the fact that it was precisely that ethnicised specificity that Murakami leveraged to great success.

Again, Murakami was once the focus of Sawaragi's hope for an escape from this vicious circle. The artist's willingness to push the envelope and use pop culture in provocative and unpleasant ways seemed like a way out, yet Sawaragi's recent criticism has reneged on this interpretation. Were it still Sawaragi's hope to punch through the repetition with deliberate grotesquery, Aida would seem to be an ideal follow-up candidate to create a truly 'Japanese' art that stands on its own, deliberately indifferent to the niceties of genre, style, and high-low distinctions, finally able to hold its own in the global 'contemporary'. Yet the Mori did not celebrate Aida for an exaggeration so extreme that it shattered ingrained habits of art making and criticism, but for his skill in depicting an alleged 'reality.' Their understanding of the function of Aida's work performs precisely the opposite action that Sawaragi once hoped to see: instead of jailbreaking 'contemporary' 'Japanese' 'art' (Sawaragi's *Nihon Gendai Bijutsu*) from the prison-house of those three serially misapprehended categories, the Mori deployed Aida's perversity in order to harden the boundaries around a chaotic world of nationalised particularity.

AIDA AS JAPAN

The museum went still further than simply backing Aida over Murakami in this manufactured rivalry. In touting Aida as the authentic option, *Tensai de gomen nasai*

van deze drie categorieën, gebruikt het Mori Art Museum Aida's perversiteit om de grenzen rondom een chaotische wereld van genationaliseerde uitzonderlijkheid te verstevigen.

AIDA ALS JAPAN

Het museum ging nog verder dan Aida alleen te steunen in deze gekunstelde strijd. Door Aida voor te stellen als de authentieke optie, deden de makers van *Tensai de gomen nasai* erg hun best om een 'sterpersona' te creëren die heuglijk rebels is én diep verankerend in de Japanse cultuur. Zelfs als zijn vermeende falen slechts relatief valt te noemen ten opzichte van Murakami's spectaculaire succes, zag het Mori Art Museum zich genooddaakt om vol te houden dat Aida onbekend was gebleven in het buitenland. Teleurstelling over Aida's veronachtzaming door de internationale kunstwereld wordt, zoals gezegd, gedempt door een zekere trots over zijn klaarblijkelijke onvertaalbaarheid, maar het blijft onduidelijk *waarom* zijn werk precies onvertaalbaar is. Zijn eerder genoemde gewelddadige onderwerpen zijn natuurlijk controversieel en zouden een oorzaak kunnen zijn. Maar geweld is nauwelijks nieuw of ongebruikelijk in de kunst, en zijn groteske beeldtaal biedt onvoldoende verklaring voor Aida's onvermogen om een buitenlands publiek aan te spreken.

In plaats daarvan richtte het museum zich op twee methoden om het beperkte aantal buitenlandse tentoonstellingen van Aida zowel te verklaren als te valoriseren. De eerste methode was het benadrukken van de talrijke verwijzingen naar de Japanse kunstgeschiedenis in veel van Aida's werk; de tweede methode was het werk en de persoonlijkheid van de kunstenaar te presenteren als een samenhangende manifestatie van de hedendaagse Japanse cultuur. In de eerste instantie deed het museum haar best om Aida's werk op duidelijke wijze te positioneren binnen de Japanse kunstgeschiedenis. Een groot deel van deze taak kwam voor rekening van de criticus en kunsthistoricus Yamashita Yuuji. In zijn essay in de catalogus en in zijn opmerkingen

went out of its way to create a star persona that was both gratifyingly rebellious and deeply culturally specific. Even if his alleged defeat can only be called one relative to Murakami's literally spectacular success, for consistency's sake the Mori was obliged to insist upon the assertion that Aida has been overlooked internationally. Regret at this neglect by the global art circuit is, again, tempered by a certain pride in his apparent untranslatability, yet it remains unclear exactly *why* his work is untranslatable. His aforementioned violent subject matter, certainly, is controversial and could be partly to blame. But violence is hardly new or unusual in art, and grotesque imagery alone cannot account for Aida's failure to captivate foreign audiences the way Murakami has.

Instead, the museum fixed upon two methods of both explaining and valorising Aida's mediocre foreign exhibition record. First, emphasising the richness of Japanese art historical references in many of Aida's works; and secondly, presenting the artist's oeuvre and self as linked manifestations of contemporary Japanese culture. In the first instance, the museum worked hard to situate Aida's works in a clear lineage of Japanese art. Much of this task fell to the critic and art historian Yamashita Yuuji. In his catalogue essay and his comments in the *Is Aida Makoto a Genius?* symposium, Yamashita pointed out many stylistic and compositional quotations from both pre-modern Japanese art and more recent sources like Leonard Tsuguharu Foujita's wartime works. *Gunjou-zu*, a grouping of schoolgirls, is a reference to Ogata Kourin's famous irises; *Beautiful Flag*, with two heroic girls in torn school uniforms brandishing the flags of South Korea and Japan, replicates the postures of the gods in Tawaraya Sotatsu's *Fuujin Raijin-zu*.²¹ Yamashita likewise insisted upon the works' absolute Japan-specificity and expressing concern that foreign viewers would not only miss out on the richness of "references comprehensible only to Japanese people

op het symposium *Is Aida Makoto a Genius?*, wees Yamashita op de vele stilistische citaten uit zowel de pre-moderne Japanse kunst als uit meer recente bronnen, zoals Leonard Tsuguharu Foujita's werken uit de oorlogstijd. *Gunjou-zu*, een groepje Japanse schoolmeisjes, is een verwijzing naar Ogata Kourin's beroemde irissen; *Beautiful Flag*, dat twee heroïsche meisjes in gescheurde schooluniformen afbeeldt die met de vlaggen van Zuid-Korea en Japan zwaaien, is afgeleid van de poses van de goden in Tawaraya Sotatsu's *Fuujin Raijin-zu byoubu*.²¹ Yamashita drong eveneens aan op het specifieke Japanse karakter van Aida's werk, door zijn zorg uit te spreken dat buitenlandse toeschouwers niet slechts de rijkheid aan "verwijzingen die uitsluitend kunnen worden begrepen door Japanners of sprekers van de Japanse taal" zou ontgaan, maar dat zij ook nog eens niet zouden begrijpen dat Aida's "bespotting" van de "hypocriete farce van de gemakzuchtige globalisering" betekende dat dit werk überhaupt niet voor hen bestemd was — een zoveelste sneer naar Murakami.²² Dit is een opmerkelijke manier om dergelijke verwijzingen te interpreteren, gelet op het feit dat Aida voortspoot uit de kunstscene van Tokyo op het moment dat deze werd gedomineerd door het zogenaamde 'Simulationisme' — een term die wordt toegekend aan de toe-eigeningspraktijken in de contemporaine Japanse kunst uit de late jaren tachtig en jaren negentig. Voorbijgaand aan andere voorbeelden van *appropriation*, zoals Murakami's deelname aan collectieve heruitvoeringen van werken uit Japans avant-gardistische geschiedenis, of zelfs Morimura Yasumasa's kunsthistorische zelfportretten, behandelt Yamashita Aida's verwijzingen als meer dan citaties of toe-eigeningen.²³ In plaats daarvan lijkt hij te stellen dat de sporen die de Japanse kunstgeschiedenis op Aida's doeken heeft achtergelaten wijzen op de onvermijdelijke werkingen van zijn diepgewortelde culturele identiteit.

Door te claimen dat zijn werk simpelweg "të Japans" is voor het buitenlandse publiek verhieven het Mori Art Museum en haar partners de kunstenaar tot een symbool, en bliezen ze aspecten van zijn bestaande persona op tot karikaturale proporties. Kataoko legt bijvoorbeeld

or Japanese speakers", but also that they would misunderstand how Aida's "ridicule" of the "hypocritical farce of facile globalism" signified that his work was not for them anyway — another dig at Murakami.²² This is a curious way to interpret such references, given Aida's emergence from a Tokyo art scene dominated by Simulationism, the name applied to practices of appropriation in Japanese contemporary art of the late 1980s and 90s. Ignoring other examples of appropriation, like Murakami's participation in group reenactments of works from Japan's avant-garde past, or even Morimura Yasumasa's art historical self-portraits, Yamashita treats Aida's references as more than quotation or appropriation.²³ Instead, he seems to argue, the traces of Japanese art history on Aida's canvases reveal the inexorable workings of the artist's deep-seated cultural identity.

In claiming that his work was simply "too Japanese" for foreign audiences, the Mori and its collaborators elevated Aida from artist to symbol, and exaggerated aspects of the artist's existing persona to the point of caricature. For example, Kataoka connects Aida's infamous *Dog* series — in which a nubile, adolescent, quadruple amputee in dirty bandages and a dog collar frolics on all-fours — to the sensational 1989 case of Miyazaki Tsutomu, the 'Otaku Killer' who was arrested for the murder and mutilation of four children around the same time that Aida completed the first painting in the series. Aida has noted this painting's 'unintentional alignment with the Miyazaki incident, saying, "I realized for the first time that if you create things following your instinct in a straightforward way, they may synchronize with the times", giving an impression of only a loose embeddedness within current events.²⁴ Kataoka's essay, by comparison, positively insists upon this connection, saying that the "mind of the viewer cannot escape" the works' resonances with

een verband tussen Aida's beruchte *Dog*-serie — waarin een rijp, adolescent persoon van wie de ledematen zijn geamputeerd in vuil verband is gewikkeld en een halsband draagt terwijl deze ronddoelt op armen en benen — en de sensationele strafzaak uit 1989 tegen Miyazaki Tsutomu, de 'Otaku Killer' die werd gearresteerd wegens het vermoorden en mutilieren van vier kinderen rond dezelfde tijd dat Aida het eerste schilderij uit de serie voltooide. Aida heeft opgemerkt dat het schilderij geen 'opzettelijk' verband houdt met Miyazaki's misdaden: "Ik mij voor het eerst realiseerde dat indien je rechtstreeks je instinct volgt wanneer je dingen creëert, ze zichzelf zouden kunnen synchroniseren met hun tijd", waarmee hij de indruk wekte dat hij slechts een losse relatie had tot actuele gebeurtenissen.²⁴ Daarentegen wordt dit verband juist benadrukt in Kataoka's essay, waarin geschreven staat dat "de gedachten van de toeschouwer niet kunnen ontsnappen" aan dit specifieke voorbeeld van de "duisterheid en somberheid van de Japanse samenleving".²⁵ Niet de duisterheid en somberheid van het kunstwerk, noch de duisterheid van de gedachten van de kunstenaar, maar de duisterheid van Japan als geheel. Het publiek wordt uitgenodigd om via Aida een aandeel te nemen in een afschuwelijke culturele herinnering en de opzettelijke perverse seksualiteit van het schilderij, waarvoor de schuld zodoende wordt verdeeld over het nationaal collectief. Aida's 'genie' is niet subliem, maar herkenbaar en wederkerig, omdat het is gebaseerd op deze gedeelde contemporaine en nationale context.²⁶ En in plaats van zijn werk te kruiden met een strategisch snufje exotische 'Japansheid', was de versie van Aida die door het Mori Art Museum werd gepromoot willens noch bij machte om de kritische afstand te nemen die nodig is om zulk bedrog te laten slagen, maar juist gedreven om zijn Japanse ziel bloot te leggen in zijn werk. Aida's werk en persoonlijkheid zijn tegelijkertijd diagnostisch en symptomatisch in *Tensai de gomen nasai*, en de kunstenaar verwordt tot het spektakel van een collectieve pathologie, een feest van herkenning dat enkel toegankelijk is voor Japanse toeschouwers.

that particular example of the "darkness and gloom of Japanese society".²⁵ Not the darkness and gloom of the painting, nor the darkness of the artist's own mind, but the darkness of Japan as a whole. The audience is invited to participate, through Aida, in both a gruesome cultural memory and the painting's deliberately perverse sexuality, the responsibility for which then diffuses into the realm of the national collective. Aida's 'genius' is not sublime, but recognisable and mutual, because it is based in this shared contemporary and national context.²⁶ And rather than being able to strategically season his work with an exoticised version of 'Japaneseness', the Mori's version of Aida neither sought nor could achieve the necessary critical distance for such a betrayal, but rather is driven to bare his Japanese soul in his works. Aida's work and Aida's self are at once diagnostic and symptomatic in *Tensai de gomen nasai*, and the artist becomes a spectacle of collective pathology, a site of identification for Japanese eyes only.

Thus, despite all the mutilated bodies and faecal matter, the Aida shock in *Tensai de gomen nasai* is meant to be one of recognition. Aida's unflinching cruelty — to the figures in his paintings, and to the greater subject they represent, i.e., 'Japan' — is the symbol of his artistic and moral integrity. Where Murakami and his sweeping theories of Japan's 'little boy' syndrome relied on expendable bombast to sell a highly debatable idea of Japan to foreign audiences, the Mori's interpretation of Aida offers a similarly unitary and similarly corrupt 'Japan' for domestic consumption.

AIDA AS MONUMENT AND THE VIRTUOUS MUSEUM

The Mori and its collaborators did not build this persona from scratch. The exhibition and events took an existing image of Aida — as perverted, as prolific, and difficult

Onlangs al de gemutilleerde lichamen en uitwerpselen, is de shock in *Tensai de gomen nasai* dus bedoeld als een schok van herkenning. Aida's vastberaden wreedheid — tegenover de figuren in zijn schilderijen en het grotere onderwerp dat zij representeren, namelijk Japan — is het symbool van zijn artistieke en morele integriteit. Waar Murakami en zijn zuiverende theorie over het Japanse 'little boy' syndroom geworteld waren in onnodige gewichtigheid om een zeer discutabel begrip van Japan aan een buitenlands publiek te verkopen, biedt het Mori Art Museum met haar interpretatie van Aida een vergelijkbaar totaliserend en gecorrumpert begrip van Japan aan dat is toegespitst op de binnenlandse markt.

AIDA ALS MONUMENT EN HET DEUGDZAME MUSEUM

Het Mori Art Museum en haar samenwerkingspartners hebben dit persona echter niet vanuit het niets hoeven opbouwen. De tentoonstelling en de gerelateerde evenementen grepen een bestaand beeld van Aida — als geperverteerd, buitengewoon productief en moeilijk te categoriseren — aan en gingen daarmee aan de haal. De houding van de kunstenaar in interviews is afwisselend blasé en vol zelfspot, maar niet op een polemische wijze; zijn zelfspot is niet de spot van iemand die daadwerkelijk gelooft dat er iets mis is met hemzelf of zijn methoden. Hij beleeft uiteraard plezier aan zijn eigen schunnigheid en de wellustigheid die werken zoals *I-DE-A* (2000), een video waarin de kunstenaar probeert te masturberen voor een grote uitsnede van het woord *bishoujo* (mooi jong meisje), eerder humoristisch maakt dan huiveringwekkend, ondanks de overdreven sensationele lust geëtaleerd in de ruimte voor bezoekers van 18 jaar en ouder, waarin het werk werd tentoongesteld tijdens *Tensai de gomen nasai*. Aida's persona is lusteloos, niet pathologisch: hij noemt zijn volgers geen discipelen (zoals Murakami), maar drinkmaatjes; hij voert vaak zijn ADHD op als een belangrijke factor in zijn productiviteit, en hij geeft openlijk toe dat het denigrerende stereotype van de Japanse man die geobsedeerd is door jonge vrouwen ook op hemzelf

to categorise — and ran with it. The artist's demeanour in interviews is alternately blasé and self-deprecating, but not polemically so; his self-deprecation is not that of someone who really sees anything wrong with himself or his methods. He takes pleasure in his own coarseness, surely, and in the laid-back lechery that makes pieces like *I-DE-A* (2000), a video in which the artist attempts to masturbate in front of a large cut-out of the word *bishoujo* (beautiful young girl), more humorous than horrifying despite the sensationalised prurience of the over-18 room in which it was displayed during *Tensai de gomen nasai*. Aida's persona is lackadaisical, not pathological: he refers to his affiliates not as disciples (like Murakami), but as drinking buddies; he frequently mentions his ADHD as a key factor in his productivity; and he openly admits that the pejorative stereotype of Japanese men being obsessed with young women applies to him, too.²⁷ Even the celebration of Aida's provocations as a kind of warts and all honesty in facing up to an alarmist vision of Japan's alleged cultural troubles is not original to the Mori show. This reading has its precedents in, for example, the comments of influential collector Takahashi Ryuutarō, who sees the *Dog* series as an allegory for another troublingly morbid image of 'Japan,' representing "the delicate sensibilities that the Japanese possess, while...[also revealing] their brutality."²⁸ Former Mori director David Elliott was likewise ahead of the curve in this as well as the Murakami backlash, praising Aida in the 2011 Japan Society exhibition *Bye Bye Kitty!!!* for work that evinced a "more complicated, adult view of life" than Murakami's cartoon monsters and expressing sympathy with what he calls the artist's "heartfelt critique of a magnificent culture that has lost its way."²⁹

What the Mori did with Aida's easy-going delinquency, and the precedent of interpreting the artist's work as representing his culture rather than himself, then,

van toepassing is.²⁷ De tentoonstelling in het Mori Art Museum is niet origineel in haar lof voor Aida's provocaties als een vorm van openhartigheid waarmee hij een alarmerend beeld van Japans vermeende culturele problemen onder ogen komt. Deze lezing heeft precedenten, bijvoorbeeld in de commentaren van de invloedrijke verzamelaar Takahashi Ryuutarō, die de *Dog*-serie als een allegorie ziet voor een verontrustend morbide beeld van 'Japan', die representatief is voor "de fijnegevoeligheid van de Japanners, terwijl ... [het eveneens] hun brutaliteit [onthult]."²⁸ De oud-directeur van het Mori Art Museum, David Elliott, was in dit opzicht eveneens zijn tijd vooruit, net zoals hij vooruitliep op de publieke afkeer van Murakami toen hij in de tentoonstelling *Bye Bye Kitty!!!* van de Japan Society in 2011 Aida preeste voor diens werk dat blijk gaf van een "gecompliceerdere, volwassene kijk op het leven" dan Murakami's cartoonmonsters, en toen hij te kennen gaf sympathie te hebben voor wat hij benoemde als de "oprechte kritiek op een schitterende cultuur die haar weg kwijt is".²⁹

Wat het Mori Art Museum dus deed met Aida's gemakkelijk verteerbare wangedrag en het precedent om zijn werk te interpreteren als een representatie van zijn cultuur in plaats van hemzelf, was het samenrapen van deze elementen om ze vervolgens enorm te overdrijven. Het overkoepelende 'chaos'-thema van de tentoonstelling vergemakkelijkte deze overdrijving van Aida's perversie en status als nationaal symbool in plaats van Aida's werk te redigeren of te *cureren*, toonde het museum ogenschijnlijk zoveel mogelijk werk, waarmee het een prikkelend beeld construeerde van het wervelende maar autonome en veelzijdige werk dat slechts begrepen kan worden vanuit één verenigend thema: 'Japan'. Het geïmpliceerde begrip van Murakami's carrière dat samenhang met dit beeld van Aida berustte eveneens op hyperbolen en stereotypen — die weliswaar tot op zekere hoogte konden worden ontleend aan de kenmerkende zelfoverdrijving van zijn internationale persona, maar door Murakami te reduceren tot zijn wereldwijde succes leek hij slechts een sjacheraar naast Aida's oprechte harde werk.

was to gather all of these elements together, then push them to the very limits of hyperbole. The 'chaos' theme of the all-inclusive exhibition neatly facilitated this exaggeration of both Aida's perversion, and his status as national symbol: rather than editing, indeed *curating* Aida's body of work, the museum seemingly included everything they could, building a lurid image of swirling yet self-contained heterogeneity that could only be rendered intelligible by the application of a single unifying theme: 'Japan.' The implied understanding of Murakami's career that went along with this image of Aida was also built up from hyperbole and stereotype — drawn to a certain degree from the artist's own self-aggrandising international persona, it is true, but reduced to the single feature of his global success, a huckster compared to Aida's honest labour.

After all this, one is left with the question: why? Why exaggerate Aida's 'perversion' far beyond anything supportable in the artist's own words and actions? Why spin a big name artist who has in fact had moderate success abroad as a martyr-hero of cultural outsidership, labouring in authentic obscurity? Why dilute the potency of certain aspects of Aida's works with a curatorial strategy that emphasised the customary shock tropes of sex and shit? It is perhaps in the controversy surrounding Aida's most graphic works that at least one kind of answer can be found, particularly in the Mori's response to a protest by the group known as *Poruno higai to seibouryoku wo kangaeru kai* (People Against Pornography and Sexual Violence). The group's protest letter charged that the exhibition "actively normalizes [...] [and] promotes the sexual exploitation of girls, violence against women, and discrimination and contempt for people with a disability."³⁰ These are serious accusations, and not without foundation, however inured to violence against female

Na dit alles blijft men achter met de prangende vraag: waarom? Waarom wilde men Aida's 'perversie' zodanig overdrijven dat deze niet langer te rijmen valt met zijn eigen woorden en daden? Waarom wilde men een bekend kunstenaar, die in werkelijkheid redelijk succesvol is geweest in het buitenland, neerzetten als een martelaar en voorvechter van cultureel *outsidership*, die in authentieke onbekendheid doorwerkt? Waarom verwaarloosde men de kracht van bepaalde aspecten van Aida's werk met een tentoonstellingsstrategie die de nadruk legde op de bekende, choquerende retoriek over seks en stront? Wellicht biedt de controverserend rondom Aida's meest choquerende werken tenminste één mogelijk antwoord, indien we de reactie van het Mori Art Museum in beschouwing nemen op een protest van de groep die bekendstaat als *Poruno higai to seibouryoku wo kangaeru kai* (Mensen tegen pornografie en seksueel geweld). De protestbrief van de groep beschuldigde de tentoonstelling ervan "de seksuele uitbuiting van meisjes, geweld tegen vrouwen, en discriminatie van en minachting voor mensen met een beperking" "actief te normaliseren [...] [en] te promoten."³⁰ Dit zijn serieuze beschuldigingen, die bovendien niet ongegrond zijn, hoezeer het kunstpubliek ook gewend mag zijn geraakt aan geweld tegen het vrouwelijk lichaam. Het museum deed echter haar best om deze kritiek op Aida's meest controversiële beelden te transformeren in positieve publiciteit: de reactie van museumdirecteur Nanjo Fumio luidde als volgt: "U zult het ermee eens zijn dat het vermogen van individuen om vrijelijk hun mening te uiten of tentoon te stellen een positief aspect is van de Japanse samenleving."³¹ Met andere woorden: door het tonen van werken die naar hun zeggen aantonen dat de Japanse maatschappij gecorrumpeerd is, vervult het museum niet alleen haar plicht tegenover de kunsten, maar ook tegenover deze paar resterende 'positieve aspecten'. Enerzijds bewijst de tentoonstelling van Aida dat het Mori Art Museum nog altijd een vooruitstrevende instelling is, die bereid is om risico's te nemen — ondanks het feit dat het organiseren van een tentoonstelling waarvan vooraf vaststaat dat deze een groot aantal voor- en tegenstanders naar het museum zal trekken, niet zozeer een

bodies art audiences may have become. The museum, however endeavoured to turn this criticism of Aida's most controversial images into positive publicity: Mori director Nanjo Fumio's reply stated, "You would agree that the ability of individuals to express and present freely a range of opinions is a positive aspect of Japanese society."³¹ In other words, by showing works that, they say, reveal Japanese society to be debased, the museum does its duty to art, but also to these few remaining 'positive aspect[s]'. On the one hand, exhibiting Aida served as proof that the Mori was still an edgy institution, willing to take risks — despite the fact that a show guaranteed to bring in large numbers of both fans and gawkers is less a risk than a safe and lucrative bet. Even better for the museum, though, claiming that to show his most gruesome works constituted an act of curatorial integrity also ensured that a little of the heroism attributed to Aida rubbed off on the museum, too. If Aida, touted as contemporary Japan's seer-saint, is and shows everything that is wrong about a nationalised 'we', then the Mori's willingness to behold, present, and proclaim the unthinkable becomes one small kernel of good — or, a profitable spectacle.

If my interpretation seems bombastic, it is only because the museum's promotion of Aida's genius was equally so. Of course, the circle of paradoxically congratulatory self-abasement only works if viewers consent to the museum's catechism of Aida's significance — and while some did not, it was evident that many people who did so consent turned out in the thousands to see the exhibition. Nonetheless, Aida's most recent act of rebellion in the art world serves to further distance the artist from the persona *Tensai de gomen nasai* created for him. In July, the artist was asked by the Museum of Contemporary Art, Tokyo's chief curator Hasegawa Yuko to take down two works he had contributed to *An Art Exhibition for Children: Whose Place*

risko valt te noemen maar eerder een veilige en lucratieve gok. Wat zelfs nog gunstiger was voor het museum, was de wijze waarop de heldhaftigheid die aan Aida werd toegekend afstraalde op het museum zelf door haar claim dat het tonen van zijn meest controversiële werken een daad van museale integriteit was. Als Aida, die werd geprezen als de clairvoyant van het hedendaagse Japan, alles dat mis is met een genationaliseerd ‘wij’ zowel belichaamt als toont, dan is de bereidheid van het Mori Art Museum om het ondenkbare onder te brengen in haar collectie, te presenteren en te verdedigen een kleine bron van goeds — of een winstgevend spektakel.

Indien mijn interpretatie bombastisch lijkt, is dat slechts omdat de museale promotie van Aida’s genie dat eveneens was. Uiteraard kan deze paradoxale cirkel van opportunistische zelfkastijding enkel slagen als het publiek zich laat overtuigen door de museale catechismus over Aida’s betekenis — en hoewel sommigen zich niet lieten overtuigen, was het overduidelijk dat de overtuigden de tentoonstelling in groten getale bezochten. Desondanks heeft Aida’s meest recente verzetsdaad binnen de kunstwereld hem verder verwijderd van het persona dat *Tensai de gomen nasai* voor hem heeft gecreëerd. In juli werd de kunstenaar door hoofdcurator Hasegawa Yuko gevraagd om twee werken terug te trekken die hij had bijgedragen aan de tentoonstelling *An Art Exhibition For Children: Whose Place Is This?* in het museum voor hedendaagse kunst te Tokyo. De twee werken — waarvan één, genaamd *Manifesto*, een samenwerking betrof met Aida’s vrouw, de kunstenares Okada Hiroko, en hun zoon van middelbare schoolleeftijd — waren het mikpunt van een klacht die was ingediend door een begunstiger van het museum, en die vervolgens onderzocht werd door de Tokyo Metropolitan Government.³² *Manifesto*, een zes meter lange boekrol, ventileert de aanklacht van de familie Aida tegen het Japanse onderwijssysteem, naar Aida’s zeggen niet vanuit een artistiek perspectief, maar vanuit het perspectief van burgers met een eigen positie ten aanzien van hun interacties met de standaarden en instituties van het nationaal onderwijs.³³ Aida weigerde de werken terug te trekken en beargumenteerde bovendien dat de vermeende

is This? The two pieces, one a collaboration with Aida’s wife, the artist Okada Hiroko, and their middle-school aged son, called *Manifesto*, were the target of a complaint by a museum patron that was subsequently investigated by the Tokyo Metropolitan Government.³² *Manifesto*, a six-metre scroll, airs the Aida family’s grievances with Japan’s educational system — not from the standpoint of artists, Aida argues, but as citizens with distinct positionalities in their interaction with national educational standards and institutions.³³ Aida has refused to remove the works, and moreover argued that the allegedly incendiary political content of the works — the focus of the complaint — in fact constituted encouragement for young people to think critically about the world they find themselves in, rather than simply accepting “the structure of the world that adults have made.”³⁴ Though this spirit of skepticism, particularly vis-a-vis nationalism, has certainly been visible in Aida’s previous works, including ones exhibited at the Mori, it would be very difficult to spin this latest controversy in the context of the *Tensai de gomen nasai* persona. A genuine and laudable stand for artistic freedom, Aida’s refusal to self-censor puts him in opposition both to an art establishment that has previously capitalised on his controversial qualities, and to the imagined, helplessly debased national collective that he is supposed to represent.

Ultimately, it is difficult to say whether the museum, its curators, and the other art-world figures called in to sing the artist’s praises were true apostles of Aida’s *Tensai de gomen nasai* persona. How much is belief, and how much is an exceedingly accomplished group of art professionals doing their job to create a compelling interpretation of a controversial artist’s popularity? Here Murakami becomes relevant again. For all the effort to hail Aida as the antidote to Murakami’s traitorous globalism, the artist once dismissed as glibly commercial by Mori collaborators will

provocatieve inhoud van de werken — die het onderwerp waren van de klacht — jonge mensen ertoe wil aanmoedigen om kritisch na te denken over de wereld waarin zij zich bevinden, in plaats van “de structuur van de wereld die volwassenen hebben gecreëerd” simpelweg te accepteren.³⁴ Hoewel deze sceptische houding, voornamelijk ten aanzien van het nationalisme, waarneembaar is in Aida's eerdere werken — waaronder werken die in het Mori Art Museum werden getoond — zou het erg moeilijk zijn om deze laatste controverse in te passen in de context van het persona dat door *Tensai de gomen nasai* werd geconstrueerd. Aida's weigering om zichzelf te censureren — een oprecht en lovenswaardig pleidooi voor artistieke vrijheid — plaatst hem lijnrecht tegenover het establishment dat voorheen profiteerde van zijn controversiële eigenschappen en het gefantaseerde, hulpeloos vernederde nationaal collectief dat hij geacht werd te representeren.

Uiteindelijk valt moeilijk te zeggen of het museum, haar curatoren, of de overige individuen uit de kunstwereld die werden opgetrommeld om de loftrumpet te steken over de kunstenaar de werkelijke apostelen waren van Aida's *Tensai de gomen nasai* persona. Wat is het aandeel van geloof, en wat is het aandeel van een zeer geslaagde groep kunstprofessionals die hun werk doen door een aangrijpende interpretatie te geven aan de populariteit van een controversiële kunstenaar? Hier wordt Murakami weer relevant: ondanks alle moeite om Aida te presenteren als de remedie tegen Murakami's verraderlijke internationalisme, zal de kunstenaar die eens werd verworpen als glad en commercieel in het najaar van 2015 terugkeren naar het Mori Art Museum om zijn *500 Arhats* te tonen, een reactie op de zeebeving nabij Sendai in 2011. Uiteindelijk heeft het museum een kort geheugen en zal haar indringende pleidooi voor Aida uit 2012 haar er niet van weerhouden om de internationale kunstenaar een warm welkom thuis te geven in 2015. Als het Mori Art Museum daadwerkelijk verstoken was van internationale aandacht na Elliotts vertrek, zoals door Favell wordt beweerd, en zich in de tussentijd tevreden moest stellen met een binnenlands publiek, wat is dan een betere manier om opnieuw internationaal aanzien te vergaren dan

return to the museum in late 2015 to show his *500 Arhats*, a response to the 2011 Tohoku disaster. In the end, the museum has a short memory, and their insistent championing of Aida in 2012 will not prevent them from welcoming the global artist back into the fold in 2015. If the Mori was truly left bereft of international attention after Elliott's departure, as Favell argues, and contented itself in the interim with drawing domestic audiences, what better way to rebuild international regard than by proclaiming an exhibition to be enticingly Japan-specific?³⁵ The show clearly constituted a draw to domestic audiences both pro- and anti-Aida, and to non-Japanese audiences. The repeated assertions of Aida's complete incommensurability stood as a challenge: come and see what you can make of this. Perhaps what both the Mori's institutional flip-flopping on Murakami and its overwrought advocacy of Aida speak to most clearly then, is not the fragility of a battered and warped national identity, but the precarity of the private museum itself.

Sarah Walsh is a Doctoral Candidate in History at the University of California, Los Angeles. She is currently researching a dissertation exploring the relationship between art institutions, exhibition making, and the 'bubble economy' of Japan's 1980s.

te verkondigen dat een tentoonstelling verleidelijk specifiek Japans is?³⁵ De tentoonstelling was overduidelijk een trekpleister voor het binnenlandse Japanse publiek, ongeacht of ze nu voor of tegen Aida waren, en voor het niet-Japanse publiek vormde de herhaaldelijke bewering dat Aida's werk totaal ongreepbaar zou zijn een uitdaging: komt u maar eens zien wat u hiervan kunt maken. Wellicht dat het institutionele gedraai van het Mori Art Museum ten aanzien van Murakami en haar overspannen voorspraak voor Aida nog meer zeggen over de precare positie van het private museum dan over de kwetsbaarheid van een beschadigde en verwrongen nationale identiteit.

Sarah Walsh is promovendus in de Geschiedenis aan de University of California, Los Angeles. Ze doet onderzoek naar de relatie tussen kunstinstellingen, tentoonstellingspraktijken en de 'bubbeconomie' van jaren tachtig in Japan.

Vertaling — Tim Roerig

EINDNOTEN

- De Japanse titel kan worden vertaald als *Aida Makoto: Sorry dat ik een genie ben*; de subtitel, *Monument for Nothing*, was in het Engels en is afkomstig van een titel die Aida in het verleden gebruikt heeft voor kunstwerken, tentoonstellingen en publicaties.
- Otaku* kan zowel verwijzen naar de liefhebbers van *anime* als naar de visuele stijl van dit genre en de daaraan gerelateerde producten; in dit geval is de laatstgenoemde betekenis van toepassing.
- Zie, bijvoorbeeld: Laura Hein, Mark Selden, 'Learning Citizenship from the Past: Textbook Nationalism, Global Context, and Social Change', in: *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, 30:2 (1998), pp. 3-15.
- Murakami's eigen uitleg van het fenomeen: "The two atomic bombs have left a permanent scar on Japanese history: they have touched the national nerve beyond the effects

of catastrophic physical destruction. 'Pika-don' [the conventional onomatopoeic rendering of the sound of the atomic bombs' detonations] symbolises the visual, aural, and other sensory imprints made on the Japanese psyche, which has been completely transformed in the wake of the collective subjection of the Japanese people to the horrendous experience of nuclear annihilation. Perhaps from this national trauma did *kawaii* and *otaku* cultures emerge in contemporary Japan." Takashi Murakami, 'Little Boy (Plates and Entries)', in: *Little boy: the arts of Japan's exploding subculture*, New York: Japan Society, 2005 (tent. cat.), 2005, p. 19. Marilyn Ivy, die dezelfde veelzeggende passage citeert, heeft een omvattende analyse geschreven over de manier waarop Murakami's theorie over traumatische infantiliserende bepaalde rechtse nationalistische vertogen nabootst uit Japans jaren negentig en nul, tot aan het eerste kabinet van premier

Abe — vooral in de nu en dan terugkerende oproepen om de vredesclausule te herzien, die soms worden gerechtvaardigd met de bewering dat de clausule een traumatische ontering en castrerende onderdrukking van de Japanse cultuur is, die werd afgedwongen door de Verenigde Staten. Zie: Marilyn Ivy, 'Trauma's Two Times: Japanese Wars and Postwars', in: *Positions: East Asia Cultures Critique*, 16:1 (2008), pp. 165-188.

5 Pamela Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2012, p. 55.

6 Zie, bijvoorbeeld, Murakami's beruchte opmerking over soja saus, die naar mijn inzien onthullen dat zijn gebruik van essentialistische culturele figuren in ieder geval deels met een knipoog is: "(1) First, gain recognition on site (New York). Furthermore, adjust the flavouring to meet the needs of the venue. (2) With this recognition as my parachute, I will make my landing back

in Japan. Slightly adjust the flavouring until they are Japanese. Or perhaps entirely modify the works to meet Japanese tastes. (3) Back overseas, into the fray. This time, I will make a presentation that doesn't shy away from my true soy sauce nature, but is understandable to my audience." Murakami Takashi, *Summon monsters? Open the door? Heal? or Die?*, Tokyo: Kaikai Kiki Co., Ltd., 2001, tent. cat. Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2001, pp. 130-131.

7 Het debat waaraan hier wordt gerefererd vond plaats tussen Murakami en medekunstenaars Nakahara Kodai en Yanobe Kenji in de speciale editie van *Bijutsu Techou* uit maart 1992; de kunstenaar en criticus Nakazawa Hideki heeft gewezen op de discussie over de vraag of Nakahara's *Bishoujo Fuigyua* (*Figuur van een mooi jong meisje*), een standbeeld van een blauw-harige naakte vrouw die een opvallende gelijkenis vertoonde met de hoofdpersoon uit een populaire

anime serie, 'toelaatbaar' was vanuit de respectievelijke perspectieven van de schone kunsten en de *otaku* cultuur. Nakazawa argumenteert dat Murakami zich vanaf dit moment heeft ingespannen om de legitimiteit van *otaku* als kunst aan te tonen; een van Murakami's protegés, de kunstenaar die bekend staat als Mr., heeft deze discussie eveneens aangewezen als een belangrijk keerpunt voor *otaku* inhoud. Nakazawa Hideki, Emily Waking, Matsushita Manabu, *Gendai bijutsushi Nihon hen: 1945-2014*, *Art History: Japan*, Kaiteiban, Tokyo: Atodaiba, 2014, pp. 90-91; Fuminari Yoshitsugu, Mr., NaBaBa, et al., 'Sanka sakka ni yoru zadankai: Kaosu Raunji no go, bokura ha doko wo mezasu no ka', in: *Bijutsu Techou*, 64:967 (2012). Geraadpleegd via: gallery-kaikaikiki.com/nightmare/category/discussion, op 13 May 2015.

8 Voor de laatstgenoemde tentoonstelling installeerde de kunstenaar een grote

130

EINDNOTEN

- The Japanese title may be translated as *Aida Makoto: Sorry for being a genius*; the secondary title, *Monument for Nothing*, was given in English, and is drawn from a title Aida has used in the past for works, exhibitions, and publications alike.
- Otaku* can refer both to the fans of *anime* and to the visual style of the genre and its related merchandise; in this case, it is the latter.
- See, for example: Laura Hein, Mark Selden, 'Learning Citizenship from the Past: Textbook Nationalism, Global Context, and Social Change', in: *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, 30:2 (1998), pp. 3-15.
- Murakami's own explanation of the phenomenon: "The two atomic bombs have left a permanent scar on Japanese history: they have touched the national nerve beyond the effects of catastrophic physical destruction. 'Pika-don' [the conventional onomatopoeic rendering of the sound

of the atomic bombs' detonations] symbolises the visual, aural, and other sensory imprints made on the Japanese psyche, which has been completely transformed in the wake of the collective subjection of the Japanese people to the horrendous experience of nuclear annihilation. Perhaps from this national trauma did *kawaii* and *otaku* cultures emerge in contemporary Japan." Takashi Murakami, 'Little Boy (Plates and Entries)', in: *Little boy: the arts of Japan's exploding subculture*, New York: Japan Society, 2005 (exh. cat.), 2005, p. 19. Marilyn Ivy, who cites this same telling passage, has written a comprehensive analysis of the way in which Murakami's theory of traumatic infantilisation replicates certain right-wing nationalist discourses of Japan's 1990s and 2000s, up to the first Abe cabinet — particularly the periodically resurgent push to revise the Constitution's peace clause, which is sometimes justified by outright claims of traumatic, culture-wide

victimisation and emasculating oppression at the hand of the United States. See Marilyn Ivy, 'Trauma's Two Times: Japanese Wars and Postwars', in: *Positions: East Asia Cultures Critique*, 16:1 (2008), pp. 165-188.

5 Pamela Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2012, p. 55.

6 See, for example, Murakami's notorious 'soy sauce' comment, which I believe reveals the artist's use of cultural-essentialist tropes to be at least partly tongue-in-cheek. Here is Murakami's own game plan for success: "(1) First, gain recognition on site (New York). Furthermore, adjust the flavouring to meet the needs of the venue. (2) With this recognition as my parachute, I will make my landing back in Japan. Slightly adjust the flavouring until they are Japanese. Or perhaps entirely modify the works to meet Japanese tastes. (3) Back overseas, into the fray. This time, I will make a presentation that doesn't shy away from

my true soy sauce nature, but is understandable to my audience." Murakami Takashi, *Summon monsters? Open the door? Heal? or Die?*, Tokyo: Kaikai Kiki Co., Ltd., 2001, exh. cat. Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2001, pp. 130-131.

7 The debate referred to here occurred between Murakami and fellow artists Nakahara Kodai and Yanobe Kenji in the March 1992 special issue of *Bijutsu Techou*; the artist and critic Nakazawa Hideki has singled out the discussion of whether Nakahara's *Bishoujo Fuigyua* (*Figure of a Beautiful Young Girl*), a statue of a blue-haired nude woman bearing a striking resemblance to a main character in a popular anime series, was 'permissible' from the respective perspectives of fine art and *otaku* culture. Nakazawa argues that from this point onward, Murakami turned his efforts to proving *otaku*'s legitimacy as art; one of Murakami's protegés, the artist known as Mr., has also pinpointed this debate

as a significant turning point for *otaku* content. Nakazawa Hideki, Emily Waking, Matsushita Manabu, *Gendai bijutsushi Nihon hen: 1945-2014*, *Art History: Japan*, Kaiteiban, Tokyo: Atodaiba, 2014, pp. 90-91; Fuminari Yoshitsugu, Mr., NaBaBa, et al., 'Sanka sakka ni yoru zadankai: Kaosu Raunji no go, bokura ha doko wo mezasu no ka', in: *Bijutsu Techou*, 64:967 (2012). Accessed through: gallery-kaikaikiki.com/nightmare/category/discussion, on 13 May 2015.

8 For the latter, the artist installed a large circus tent for film screenings, and collected a vast haul of works into what the museum billed as a 'giant self-portrait' — no burden of representing the entire nation is laid on Murakami these days. *Murakami Ego*, exh. booklet, Qatar Museums Authority, QM Gallery Al Riwaaq, Doha, Qatar, 2012, pp. 4-8 (4). Accessed through: qma.org.qa/exhibitions/ego/book_eng.html, on 12 May 2015.

- circustent voor filmvertoningen, en verzamelde hij een enorme lading werken voor wat het museum adverteerde als een "gigantisch zelfportret" — tegenwoordig wordt Murakami niet geacht om de gehele natie te representeren. *Murakami Ego*, tent. brochure. Qatar Museums Authority, OM Gallery Al Riwaq, Doha, Qatar, 2012, pp. 4–8 (4). Geraadpleegd via: qma.org.qa/exhibitions/ego/book_eng.html, op 12 May 2015.
- 9 Zie: Ikeda Kaori, Miura Atsushi, *Rui viton jiku o koeru isho no tabi: Universal symbol of the brand*, tent. cat., Osaka: Yomiuri Shinbun Osaka Honsha, 2004. Het Mori Arts Center Gallery is een separate vestiging van het Mori Art Museum, die de 52e verdieping van de Mori Tower deelt met het beroemde uitkijkplatform van Roppongi Hills.
- 10 Adrian Favell, *Before and After Superflat: A short history of Japanese contemporary art, 1990–2011*, Blue Kingfisher Limited: Hong Kong, 2011, p. 147.
- 11 *Ibid.*, pp. 151–153.
- 12 Nanjo Fumio, 'Globalism and Localism', *Global Art and Diasporic Art in Japan and Asia*, Symposium, Mori Art Museum/Academy Hills, Tokyo, 26 juni 2015.
- 13 Aida Makoto, Murakami Takashi, 'Murakami Takashi x Aida Makoto: Taidan', in *Bijutsu Techou*, 65:977 (2013), p. 63. Murakami merkt aan het begin van het gesprek op dat hij nooit eerder met Aida een dergelijke discussie heeft gevoerd, in het openbaar noch privé; dit lijkt te suggereren dat de 'confrontatie' tussen de twee georganiseerd werd met het oog op de tentoonstelling, en met kennis van het standpunt van het Mori Art Museum dat Aida een alternatief is voor de dominantie van Murakami.
- 14 Aida Makoto, 'Interview with Makoto Aida – Bye Bye Kitty!!!', Japan Society, Flash video, 28 februari 2011. Geraadpleegd via: youtube.com/watch?v=6TvmXsx9KfE, op 10 maart 2014.
- 15 Katakao Mami, lezing door de curator: 'Aida Makoto and Japan, Chaotic and Complex', lezing, Mori Art Museum, Tokyo, 16 december 2012.
- 16 *Ibid.*, 'Japan, the Chaotic, and Aida Makoto', in Aida Makoto, Katakao Mami, Sasaki Hitomi, et al., *Aida Makoto: tensai de gomen nasai*, Kyoto: Seigensha, 2013, tent. cat. Mori Art Museum, Tokyo, 2012, p. 37.
- 17 David Joselit, *After Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013, p. 20.
- 18 Katakao Mami, in: *Art and Social History Referenced in Viewing Aida Makoto: 'Is Aida Makoto a Genius?'*, Symposium, Mori Art Museum, Tokyo, 16 december 2012.
- 19 Sawaragi Noi, *Nihon Gendai Bijutsu*, Tokyo: Shinchousha, 1998, pp. 94–97.
- 20 *Ibid.*, p. 105.
- 21 Tijdens de discussie kwam het meer dan eens voor dat Aida schouderophalend reageerde op Yamashita's betoog over de visuele verwijzingen in een bepaald werk: tijdens het flatterende symposium was de houding van de kunstenaar eveneens onwelwillend. Hij leek afwisselend bezwaar te hebben tegen sommige van de minder gematigde interpretaties van zijn 'genie', of zijn lanterfantende persona aan te nemen. Elders heeft de kunstenaar ook gezegd dat het spottende gebruik van het woord 'genie' in de titel van de tentoonstelling een slecht gekozen grap is, geleet op wat hij zelf beschouwt als zijn gebrek aan een doelgerichte strategie, zoals die van Murakami, of een werkhouding zoals die van zijn tijdgenoot, Yamaguchi Akira. Yamashita Yuuji, in: *Art and Social History Referenced in Viewing Aida Makoto: 'Is Aida Makoto a Genius?'*, Symposium, Mori Art Museum, Tokyo, 16 december 2012; Aida Makoto, op. cit. (noot 7), p. 63.
- 22 Yamashita Yuuji, 'Aida Makoto, Pretend Villain: Premeditated Quotations from Japanese Art History', in: Aida Makoto, Katakao Mami, Sasaki Hitomi, et al., *Aida Makoto: tensai de gomen nasai*, Kyoto: Seigensha, 2013, tent. cat. Mori Art Museum, Tokyo, 2012, p. 191.
- 23 Morimura is vooral bekend om zijn fotografische zelfportretten, die *re-enactments* zijn van beroemde schilderijen, waaronder Manet's *Olympia* en Velázquez's *Las Meninas*. Murakami, de kunstenaar Ozawa Tsuyoshi en de kunstenaar-criticus Nakazawa Hideki werkten in de vroege jaren negentig samen onder de naam Small Village Centre aan de heropvoering van de beroemde performance *Metropolitan Clean-Up Promotion Campaign* van Hi-Red Center, een avant-garde groep uit de jaren zestig. Nakazawa, op. cit. (noot 7), p. 90.
- 24 Aida Makoto, Gabriel Ritter, *Monument for Nothing*, Tokyo: Graphic-sha Publishing Co., 2007, p. 206.
- 25 Katakao, op. cit. (note 15), p. 42.
- 26 When Aida responded indifferently to Yamashita's suggestion that he was "protesting a superficial globalism" in the *Genius* symposium, claiming that he was just a "loser who can't learn English", Yamashita's insistence on the former, anti-global reading revealed the mechanics of this conflation of the artist with

- 24 Aida Makoto, Gabriel Ritter, *Monument for Nothing*, Tokyo: Graphic-sha Publishing Co., 2007, p. 206.
- 25 Kataoka, op. cit. (noot 15), p. 42.
- 26 Toen Aida onverschillig reageerde op Yamashita's suggestie tijdens het symposium dat de kunstenaar "protesteert tegen een gemakzuchtig globalisme", door te beweren dat hij gewoon een "loser is die geen Engels kan leren", verraade Yamashita's aandringen op de voorgaande, antiglobalistische lezing de werking van deze gelijkstelling van de kunstenaar aan een collectief zelf: "Ik herkende het [antiglobalisme dat specifiek tegen Amerika gericht is] in jouw werken, wat de reden is dat ze weerklink bij mij vonden." Dit sentiment werd bevestigd door diverse bezoekers, die zich uitspraken om blijk te geven van een vergelijkbare reinigende identificatie met sommige van de donkerdere onderwerpen van de kunstwerken.
- 27 Aida, op. cit. (noot 13), p. 66; en Aida, op. cit. (noot 14).
- 28 Ashley Rawlings, Takahashi Ryuutarō, 'A Collection With a Personal Edge', in: Craig Mod, Ashley Rawlings (red.), *Art Space Tokyo: an intimate guide to the Tokyo art world*, Seattle: Chin Music Press, 2008. Geraadpleegd via: read.artspacetokyo.com/interviews/ryuutarō-takahashi, 4 februari 2013.
- 29 David Elliott, 'Bye Bye Kitty!!!', in: David Elliott, Tetsuya Ozaki (reds), *Bye Bye Kitty!!!: Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art*, New York: Japan Society, 2011, pp. 7, 10.
- 30 Poruno higai to seibouryoku wo kangaeru kai, 'Letter of Protest to the Mori Art Museum', People Against Pornography and Sexual Violence (PAPS), 25 januari 2013. Accessed through: paps-jp.org/action/mori-art-museum/statement-english, on 20 March 2013.
- 31 Nanjo Fumio, 'Mori Bijutsukan no Kaitou', in: *Mori Bijutsukan ni okeru "Aida Makoto ten" no seibouryoku tenji ni kougi wo*', People Against Pornography and Sexual Violence (PAPS), 5 February 2013. Accessed through: paps-jp.org/action/mori-art-museum/kaitou, on 20 March 2013.
- 32 Aida Makoto, 'Tokyo-to Gendai Bijutsukan no "Kodomo ten" ni okeru Aida-ke no sakuhin tekkyo mondai ni tsuite', Makoto Aida Tumblr, 25 juli 2015. Geraadpleegd via: m-aida.tumblr.com/post/124971450230/2015%E5%B9%B47%E6%9C%8825%E6%97%A5, op 28 juli 2015.
- 33 Ibidem.
- 34 Ibidem.
- 35 Favell's bewering wordt sporadisch bediscussieerd, vooral in de jaren na het verschijnen van zijn boek: hoewel de reputatie van het Mori Art Museum in Europese en Amerikaanse kringen wellicht is gedaald, is de betrokkenheid van het museum bij de regionale kunst in Oost en Zuidoost-Azië juist gestegen. De *Roppongi Crossing* reeks, waarvan de openingsevenementen terecht door Favell werden bekritiseerd, werd in 2013 en in de aankomende editie in 2016 samengesteld door een gevarieerder team van curatoren, waaronder specialisten uit Zuid-Korea en Taiwan, alsook uit de Verenigde Staten en Australië. Afgelopen juni was het Mori eveneens medesponsor van een vruchtbaar tweedaags symposium, getiteld 'Global Art and Diasporic Art in Japan and Asia', met sprekers vanuit heel Azië, die spraken over "transnationale mobiliteiten in relatie tot artistieke productie." Dit zou ook moeten gelden als een "internationale"
- activiteit. Zie: Mori Art Museum, 'Global Art and Diasporic Art in Japan and Asia'. Geraadpleegd via: mori.art.museum/eng/nyu/index.html, op 5 juni 2015.
- a collective self: "I saw it [anti-globalism, specifically anti-Americanism] in your works, which is why they resonated with me." This sentiment was echoed by several audience members who spoke up to voice a similarly cathartic identification with some of the artwork's darker themes. Yamashita, op. cit. (note 21).
- 27 Aida, op. cit. (note 13), p. 66; and Aida, op. cit. (note 14).
- 28 Ashley Rawlings, Takahashi Ryuutarō, 'A Collection With a Personal Edge', in: Craig Mod, Ashley Rawlings (eds), *Art Space Tokyo: an intimate guide to the Tokyo art world*, Seattle: Chin Music Press, 2008. Accessed through: read.artspace.tokyo.com/interviews/ryuutarō-takahashi, 4 February 2013.
- 29 David Elliott, 'Bye Bye Kitty!!!', in: David Elliott, Tetsuya Ozaki (eds), *Bye Bye Kitty!!!: Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art*, New York: Japan Society, 2011, pp. 7, 10.
- 30 Poruno higai to seibouryoku wo kangaeru kai, 'Letter of Protest to the Mori Art Museum', People Against Pornography and Sexual Violence (PAPS), 25 January 2013. Accessed through: paps-jp.org/action/mori-art-museum/statement-english, on 20 March 2013.
- 31 Nanjo Fumio, 'Mori Bijutsukan no Kaitou', in: *Mori Bijutsukan ni okeru "Aida Makoto ten" no seibouryoku tenji ni kougi wo*', People Against Pornography and Sexual Violence (PAPS), 5 February 2013. Accessed through: paps-jp.org/action/mori-art-museum/kaitou, on 20 March 2013.
- 32 Aida Makoto, 'Tokyo-to Gendai Bijutsukan no "Kodomo ten" ni okeru Aida-ke no sakuhin tekkyo mondai ni tsuite', Makoto Aida Tumblr, 25 July 2015. Accessed through: m-aida.tumblr.com/post/124971450230/2015%E5%B9%B47%E6%9C%8825%E6%97%A5, on 28 July 2015.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid.
- 35 Incidentally, Favell's claim is open to debate, particularly in the years since his book was published: while the Mori's profile in European and US circles has perhaps fallen, the museum's involvement in the regional art spheres of East and Southeast Asia has increased. The *Roppongi Crossing* series whose opening events Favell rightly criticises has, in its 2013 and upcoming 2016 iterations, diversified its curatorial rosters to include professionals from South Korea and Taiwan, as well the U.S. and Australia. In June of this year, too, the Mori co-sponsored a valuable two-day symposium entitled 'Global Art and Diasporic Art in Japan and Asia', featuring speakers from across Asia addressing "transnational
- mobilities in relation to artistic production." This, too, should count as "international" activity. See Mori Art Museum, 'Global Art and Diasporic Art in Japan and Asia'. Accessed through: mori.art.museum/eng/nyu/index.html, on 5 June 2015.