



Tabaimo: innovación e identidad. La sociedad japonesa desde la Bienal de Arte de Venecia (2011)

Pilar Cabañas¹

Recibido: 16 de diciembre de 2019 / Aceptado: 9 de noviembre de 2020

Resumen. Esta investigación analiza la obra de la artista japonesa Tabata Ayako (Nagano, 1975) desde las perspectivas de innovación e identidad, centrándose en el trabajo de su participación en la Bienal de Arte de Venecia de 2011, un punto decisivo en su carrera, al ocupar el puesto de abanderada en estas llamadas “olimpiadas del arte”. A lo largo del artículo se encuadra su trabajo en la Bienal en el contexto de la diplomacia cultural, y se desgranán los planteamientos de la artista que intenta poner de relieve que las verdaderas aportaciones de las que se cree capaz proceden del color y el sabor local, considerando que su yo japonés es la aportación propia con la que puede contribuir al mundo del arte de forma singular. Sin embargo, un apartado dedicado a estudiar el significado del término *nippon* en sus títulos nos hace ver que este posicionamiento no deja de lado una crítica hacia su propia sociedad, pidiendo a sus compatriotas mayor capacidad crítica e implicación personal en la sociedad. Por otro lado, analizando su obra se hace evidente que la identidad no es algo anclado en el pasado, como ella misma demuestra zambulléndose en el mundo digital. Para llevar a cabo esta investigación se ha empleado una metodología fenomenológico-hermenéutica que nos ha permitido alcanzar una serie de conclusiones particulares sobre su obra, pero también con un carácter más general sobre el tema de la identidad, la innovación y las interrelaciones artísticas.

Palabras clave: Identidad; tradición; *nishiki-e*; Tabaimo; Japón.

[en] Tabaimo: Innovation and Identity. Japanese Society from the International Biennial Art of Venecia (2011)

Abstract. This research analyzes the work of Japanese artist Tabata Ayako (Nagano, 1975) from the perspective of innovation and identity. Focus is put on her exhibition at The Venice Biennale in 2011, a decisive point of her career, since she was selected as the flag bearer in this so-called “art Olympics”. Along this paper, her work at the Biennial is framed in the context of cultural diplomacy and it is analyzed how the the artist’s approach trying to highlight that her most authentic contributions come from local color and local flavor. It emerges that her Japanese self is the contribution she can make to the world of art in a unique way. However, a section dedicated to studying the meaning of the term *nippon* in her titles makes us see that this positioning does not leave aside a criticism of her own society, asking her compatriots for greater critical capacity and personal involvement in society. On the other hand, analyzing her work makes it clear that identity is not something anchored in the past, as she herself demonstrates by plunging into the digital world. In order to carry out this research, a phenomenological-hermeneutical methodology has been used that has allowed us to reach a series of particular conclusions about her work, but also with a more general character about the subject of identity, innovation and artistic interrelations.

Keywords: Identity; tradition; *nishiki-e*; Tabaimo; Japan.

¹ Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: pcabanas@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0001-9786-040X>

Sumario: 1. Las protagonistas: Uematsu Yuka y Tabata Ayako. 2. 2011. LIV Bienal de Arte de Venecia. 3. Identidad e innovación. 3.1. Más que *nishiki-e*. 3.2. Nippon. 3.3. Innovación. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Cabañas, P. (2021) Tabaimo: innovación e identidad. La sociedad japonesa desde la Bienal de Arte de Venecia (2011). *Arte, Individuo y Sociedad* 33(2), 361-379.

1. Las protagonistas: Uematsu Yuka y Tabata Ayako

Para abordar el tema de Tabaimo: innovación e identidad. La sociedad japonesa desde la Bienal de Arte de Venecia (2011), la estructura más adecuada para la exposición de la investigación realizada, en función de su claridad, consiste en definir en primer lugar a sus protagonistas, la comisaria y la artista responsables del proyecto desarrollado en la LIV Bienal de Arte de Venecia (2011) como representantes del Pabellón Japonés. En segundo lugar analizaremos su participación en la Bienal, para después argumentar en qué medida consideramos su obra innovadora, y en qué aspectos remite a una identidad colectiva japonesa.

La propuesta presentada por la comisaria Uematsu Yuka a la Fundación Japón, entidad encargada del Pabellón Japonés de la Bienal de Arte de Venecia, fue la elegida para representar a su país en la quincuagésimo cuarta edición.

El proyecto estaba avalado por su experiencia en el mundo del arte contemporáneo y el comisariado de exposiciones, tanto en Japón como en la esfera internacional.

A diferencia de las participaciones que se sucederían en la segunda década del siglo XXI, la de Uematsu, nada tenía que ver con la tragedia que aquel 2011 asoló el país. El Gran Terremoto del Este y la consecuente crisis nuclear de Fukushima, todavía no habían permitido a Japón volver a una completa normalidad. Pero el trabajo de Uematsu y la artista estaba ya en marcha.

La trayectoria profesional de Uematsu había comenzado en 1993 al incorporarse al Museo de Arte Contemporáneo Marugame Genichiro-Inokuma / Fundación para la Promoción de las Bellas Artes MIMOCA. Cuando tuvo lugar la elaboración del proyecto para la Bienal, Uematsu estaba ya realizando funciones de conservadora en el Museo Nacional de Arte de Osaka (Osaka).

Se inició de forma notoria en el mundo del comisariado en 1997 a través de las exposiciones temporales del museo Marugame, arrancando con una interesante exposición colaborativa entre el escultor Noguchi Isamu, las pinturas de Inokuma Genichiro, el arquitecto Taniguchi Yushio y el diseñador Miyake Issey. Le siguieron destacados trabajos en torno a Jan Fabre (2001) y Kusama Yayoi (2003), interesantes exposiciones con la fotógrafa y video artista Yanagi Miwa (2004, 2009) o Suda Yoshihiro (2006), de la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila (2008), y la videoartista Pipilotti Rist (2008), en el mismo museo. Había participado en la primera retrospectiva de Marina Abramovic en Japón (*The Star*) celebrada como inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Kumamoto en 2004, y co-comisarió la obra de la sudafricana Marlene Dumas en *Broken White* (2007) en el Museo de Arte Contemporáneo Tokio. Con Tabata Ayako (n. 1975), la artista que nos ocupa, había preparado la exposición *Tabaimo: Danmen no sedai* [束茅断面の世代, *Tabaimo: generación de intersecciones*] en 2010, expuesta primero en Yokonama un año antes. Fue llevada a cabo desde su nuevo puesto de conservadora en el Museo

de Arte Contemporáneo de Osaka. Se trató de una muestra que ligó sus trayectorias y propició la presentación de su propuesta para la participación en la LIV Bienal de Arte de Venecia.

A raíz de la experiencia entorno a dicha exposición Uematsu planteó a Tabaimo y a la Fundación Japón, organismo encargado de la gestión del pabellón, un proyecto a desarrollar en el Pabellón Japonés de Il Giardini de la Bienal de Venecia, que una vez hecho realidad fue titulado *telecosoup*.

Tabaimo [束芋] es el nombre artístico de Tabata Ayako (Nagano, 1975). Este deriva de la primera parte de su apellido, *taba* [束], que significa haz; manojó o gavilla y de *imooto* [芋] que porta el significado de hermana pequeña. Al tratarse de un juego de palabras, que además asume como nombre propio, aunque lo escribe con minúsculas, no puede ser traducido. A lo largo del estudio veremos que esto sucede también en la mayoría de los casos con los títulos de sus obras.

Desde 2002, con tan solo 27 años, desempeña un papel docente en la Universidad de Arte y Diseño de Kioto donde se formó. Internacionalmente es bien conocida por sus exposiciones individuales y colectivas en destacados museos y galerías de Francia, Gran Bretaña, México, Finlandia, Estados Unidos, Australia, Canadá, Alemania, Italia, Brasil o Bélgica. En España pudo contemplarse su obra *hanabi-ra* [花びら, Pétalos, 2003], en la Cámara Oscura del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, en 2018.

La artista ya sobresalió por su proyecto de fin de grado, *Nihon daidokoro* [日本台所, Cocina japonesa, 1999], con el que ganó el Kirin Contemporary Art Award de aquel año.

En esta pieza disfrutó y exploró sus habilidades con el dibujo, un trazo seguro y una atención al más mínimo detalle de los entornos cotidianos en los que se desenvuelve, empleando un recurso o estilo llamado *heta-uma* [ヘタウマ]. Este, surgido en el manga en los años setenta, consistente en simular torpeza en el trazo. Asume así un estilo de dibujos animados parpadeante temprano con el que nos presenta una realidad que nos interpela, potenciada por bandas sonoras de música discordante que contribuyen al extrañamiento.

Después de la cocina llegaron otros lugares comunes como aseos, balnearios o trenes, y motivos característicos de Japón como determinadas flores, animales o comidas. En la Trienal de Yokohama de 2001 presentó su obra *Nippon no tsukin kaisoku* [日本の通勤電車, Tren de cercanías japonés], siendo la más joven de los 100 artistas que participaron.

Sus video instalaciones consisten en la proyección de dibujos animados sobre pantallas múltiples, que se pueblan de imágenes y escenas a escala natural, en las que en ocasiones se incorporan objetos reales. Un buen ejemplo es *Aitaisei-josei* [あいたいせいじょせい] de 2015 (6 min 35 sec.). La fonética del título invita a múltiples interpretaciones en función de los ideogramas con los que pudiera haber sido escrito, escondidos tras la utilización del silabario romaji. Al no dejar constancia de ellos, Tabaimo deja abierto el título a la imaginación del espectador. En este caso, sugerencias de las posibles lecturas pueden verse en Aono (2019).

Entre las imágenes y objetos el espectador es como un fantasma ignorado que contempla lo cotidiano, pero también otras situaciones que no son tan comunes. Y esta es una característica muy suya. En entornos familiares, suceden cosas no habituales y sí sumamente sorprendentes, pero que parecen no provocar reacción alguna en los personajes, como si estos estuvieran alienados por la rutina. Así, un

cerebro flota en la cacerola del guiso, dos luchadores de sumo se dan un apretado beso, o en el vagón del tren, arrinconados, descubrimos una montaña de brazos cortados a la altura del codo.

La artista parte de la convicción de que únicamente un entorno incómodo es capaz de estimular al espectador, de quien depende el 50% de la obra. Por ello su creación puede resultar surreal, y sin duda alguna disturbadora, pero también reflexiva, elocuente, y novedosa, jugando siempre en los límites cada vez más disueltos del arte y sus disciplinas.

Habitualmente sus minuciosos dibujos son realizados por ella a mano, como forma de aprehender los motivos, mientras que en el coloreado, aunque no siempre, si emplea programas digitales. Después los trabaja con técnicas de animación y posteriormente procede al diseño del montaje. Tanto en el proceso de animación como en la instalación, se vale de una sofisticada tecnología y de un cálculo milimétrico para que las pantallas, el movimiento, el sonido, no dejen ninguna pequeña merma en la obra.

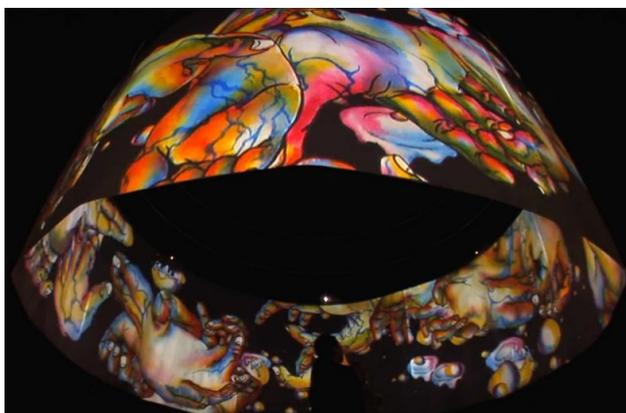


Figura 1. Tabaimo, Fotograma de la obra imomushi (Kishimoto, Y. (dir.) (2007). *imo-la Tabaimo 2007*. Ufer! Art Documentary. (<https://vimeo.com/ondemand/imolatabaimo>).

Busca en la instalación un tratamiento original y efectista que posteriormente traslada al espacio con el que cuenta en cada ocasión, para conseguir generar una experiencia inmersiva en el espectador: rampas, superficies cóncavas, pantallas que se prolongan en los suelos, o paredes curvas para crear un entorno circular, son algunos de sus recursos, a los que a partir de 2006 añade el empleo de espejos, que incrementan la experiencia de confusión, de sensación envolvente, sugieren la posibilidad de existencia de un mundo distinto, al que, en este, caso ella logra trasladarnos.

Utilizó espejos por primera vez en el Museo de Arte Contemporáneo Hara de Tokio en su obra *Mayonaka no umi* [真夜中の海, Mar de medianoche], en la exposición *Yoroyoron* (2006), una práctica que después reaprovechó en la muestra *Tabaimo: Danmen no sedai* (2009) y posteriormente, como se estaba señalando, en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia.

Su serio compromiso con el espectador y la obra resulta evidente en sus palabras, cuando en una entrevista concedida en 2011, advertimos su sorpresa acerca de cómo,

una vez que pasaba el día de la inauguración, apreciaba descuido y abandono en algunos de los pabellones de Venecia, por la carencia de una correcta atención y mantenimiento de las obras. Mientras ponía de relieve sus exigencias, con cambios de bombillas de los proyectores cada semana, e incluso de los cañones de proyección para mantener el nivel de calidad y lo que la obra dice al espectador, de modo que todo aquel que entrara en el Pabellón Japonés, desde el primero al último viera la obra en las condiciones óptimas, dado que estaba en juego su responsabilidad como artista (Tabaimo on Venice Biennale, 2019b, parr.19).

Se trata de una artista muy particular que no puede encuadrarse en una tendencia específica, pero muestra elementos del apropiacionismo, de la pintura *yamato*, de las estampas *ukiyo* (incluso en sus escenas de horror y violencia), y de los *emakimono* narrativos, que mezcla con elementos tomados de las artes decorativas. Según Livia Monnet (2006), entre sus referencias están las obras de Iwasa Matabei (1578–1650), Itô Jakuchû (1716–1800) y Utagawa Kuniyoshi (1797–1861), mientras que comparte afinidades con artistas como Aida Makoto (1965), sumergido en el mundo del manga, Yamaguchi Akira (1969), con fuertes referencias a la cultura de Momoyama, o a sus biombos de ciudades del periodo Edo, y Tenmyouya Hisashi (1966), quien también dirige su mirada hacia las manifestaciones artísticas y soluciones formales de Edo (Monnet, 2006, p. 190). Menos llamativa es su aproximación a la cultura *otaku* o al pop tipo Murakami Takashi (1962), Yoshimoto Nara (1959), Nishiyama Minako (1965), Yanobe Kenji (1965) o Aoshima Chiho (1974). Monnet menciona también otras referencias como las de los mangakas Umezu Kazuo (1936), Itô Junji (1963) y Maruo Suehiro (1956) que se mueven en los géneros de terror y de lo erótico grotesco; y la de los cartelistas Yokoo Tadanori (1936) y Tanaami Keichi (1936), este último, profesor suyo en la universidad y creador de cine de animación y experimental. Su influjo ha resultado muy notable en la gran variedad de medios que Tabaimo emplea, así como en los temas a los que recurre, bien estudiados por Morishita (2005).

2. 2011. LIV Bienal de Arte de Venecia

Como ya hemos mencionado, Tabaimo había participado en la Bienal de 2007. Lo hizo con *Dolefullhouse*, en la exposición *Pensar con los sentidos – Sentir con la mente: Arte en tiempo presente* comisariada por el director de la Bienal de ese año, Robert Storr. Aquello se limitó a ser la exhibición de la obra sobre una sencilla pantalla, y aunque podría traducirse como “casa de muñecas”, sería restringir sus connotaciones.



Figura 2. Tabaimo. Fotograma del montaje de *Tabaimo*. Dolefullhouse, 2007. Instalación, video, 6' 21" en bucle. (<https://www.youtube.com/watch?v=UmU5t7zsR1c>).

Pero, en 2011, en el Pabellón Japonés, el edificio estaba completamente a su disposición y la intención era muy distinta. Empleó todo el espacio interior del pabellón, pero también el exterior que cobijan sus pilares. El pabellón fue concebido como una ligera arquitectura sustentada sobre columnas en la segunda mitad de los años cincuenta por el arquitecto Takamasa Yoshizaka (1917-1980). En el centro de su espacio interior abrió el suelo y el techo con una gran abertura cuadrada. La intención era que el interior estuviera conectado con el exterior de manera que la lluvia, el aire y la luz penetran por ella. Una característica interesante arquitectónicamente, pero que a lo largo de las décadas ha complicado trabajar los proyectos expositivos en dicho espacio, si bien ha servido de pie forzado a muchos de los artistas para buscar las mejores soluciones. En el caso de *Tabaimo* su idea fue aprovechar estas aberturas tratándolas como un eje, como una vía de comunicación, perfectamente integradas en la instalación.

En todo momento la artista concibió una instalación inmersiva en la que la obra sería trabajada exprofeso para el lugar. Referentes y experiencias anteriores como *Yoroyoron*,² en el Museo de Arte Contemporáneo Hara de Tokio (2006) o la ya mencionada *Tabaimo: Danmen no sedai*, en el Museo de Arte de Yokohama (2009) le sirvieron para afrontar esta empresa.

Requirió para el montaje dieciocho proyectores perfectamente sincronizados y grandes espejos. Todo ello para conseguir que el espectador contemplara lo que sucedía a su alrededor y se sintiera interpelado dentro de un mundo reinterpretado por ella metafóricamente, fuera del tiempo y del espacio (Monnet, 2006, p. 190).

El título elegido según se fue conformando la obra fue *teleco-soup*, y aventurándonos a simplificar su contenido, podríamos decir que su tema principal es una reflexión sobre la peculiaridad de la identidad japonesa.

A través de las entrevistas concedidas por la artista y la comisaria en los días previos y los que siguieron a la inauguración de la Bial, sabemos que en el punto de partida hubo una reflexión sobre el proverbio de Zhuāngzǐ, filósofo taoísta del

² Se trata de una palabra de gran sentido onomatopéyico, inventada por la artista, y que podría significar algo así como "Opinión pública tambaleante". Se verá más adelante.

siglo IV a.C. Dicho proverbio reza: “Una rana en un pozo, no puede conocer el océano” [*i no naka no kawazu, taikai o shirazu, 井の中の蛙、大海を知らず*].

Durante su año de estudios en Londres, en 2003, sumergida en una sociedad multicultural y multiétnica, distanciada de su entorno habitual, al percibir claramente por contraste, afloraron en ella algunos temas como las particularidades de la cultura japonesa: “Las cosas que yo pensaba que eran ciertas, de repente se volvieron inciertas. Necesité reconfirmarlo contemplándome más de cerca” (Kino, 2011, parr. 18). Esta experiencia se aproxima bastante al proverbio de Zhuāngzǐ.

Inicia con el trabajo para la Bienal una reflexión sobre la insularidad de Japón, y anticipándose a quienes pudieran identificar a su país con la rana, con aquella gente que nunca conoce el mundo más allá de la experiencia de su alrededor, que permanece anclada sin romper el muro que los aísla, aclara que en Japón dicho proverbio fue completado con una oración adversativa: “pero conoce la altura del cielo” (Tabaimo on Venice Biennale, 2011, parr. 6).

Con este añadido y considerando que el título provisional en la primera rueda de prensa fue *Beyond Galapagos Syndrome*, podemos afirmar que detrás de un tema con carácter universal, se sustenta una particular defensa de la identidad japonesa.

El título *Síndrome Galápagos* procedía del nombre utilizado para denominar una contrariedad tecnológica sufrida por la industria de telefonía en Japón en 2002. En las islas Galápagos, Darwin descubrió nuevas especies que habían evolucionado de un modo distinto debido a su aislamiento del continente. De modo similar, en el archipiélago japonés se habían estado desarrollando aplicaciones y utilidades para los teléfonos móviles que incluían televisión, identificación personal, empleo como tarjeta de crédito, billete de metro, etc. Ofrecían servicios y funcionalidades más avanzadas que en Europa y Estados Unidos pero, requerían otros estándares distintos a las tendencias globales. Las redes telefónicas de Japón reunían las características especiales requeridas para el funcionamiento de dichos teléfonos, pero no se ajustaban a los patrones internacionales. Esto generó que su tecnología, mucho más avanzada, quedara aislada, como las especies de las Galápagos.

No obstante nuestra artista hace una lectura del síndrome en positivo. Los japoneses habían llegado a encontrar unas soluciones distintas como consecuencia de un modo diferente de pensar. Y en una sociedad global, la multiculturalidad es una gran riqueza, puesto que permite una diversidad de perspectivas. Por tanto, incluso si en algún momento Japón hubiera sido una rana en el pozo, y a modo de ejemplo podemos pensar en el periodo Edo (1600-1868), en el que su población vivió un largo aislamiento con el decretado cierre de sus fronteras, las particularidades generadas en su pozo debido a las circunstancias, serían lo máspreciado que podría ahora aportar: nuevos modos de pensar, de enriquecer la mirada y el hacer de los demás.

Tabaimo ha imaginado ser esa rana, sumergida en el pozo, que bucea y excava en la búsqueda común a todos los hombres, y nos invita como espectadores a acompañarla en su exploración. Las proyecciones y los espejos transforman el pabellón en un pozo, pero el mundo de la rana, el que habitamos como visitantes, nos hace pensar que estamos boca abajo. Así, el espacio inferior, donde se hallan los pilares que sustentan el edificio, se convierte en el cielo, al que podemos asomarnos a través de la abertura del suelo de la planta principal. Una subersión de arriba y abajo, según nuestra percepción, que es siempre la que tendemos a considerar “correcta” o “normal”.

Acertadamente la obra se fue llenando de matices, y el título de la exposición se hizo más genérico, más personal, y al mismo tiempo más japonés en su disfrute con los juegos de palabras, *goro awase*. Para quien esté familiarizado con su idioma, el título despierta una sonrisa por su ingeniosidad, y para quien no, lo lleva a preguntarse su significado y si tiene coherencia con lo expuesto. Ante la razón de ser Tabaimo explica que era importante que tuviera un color local, pues no se trataba de cualquier exposición, sino del Pabellón Japonés (Tabaimo on Venice Biennale, 2011b, parr. 27).

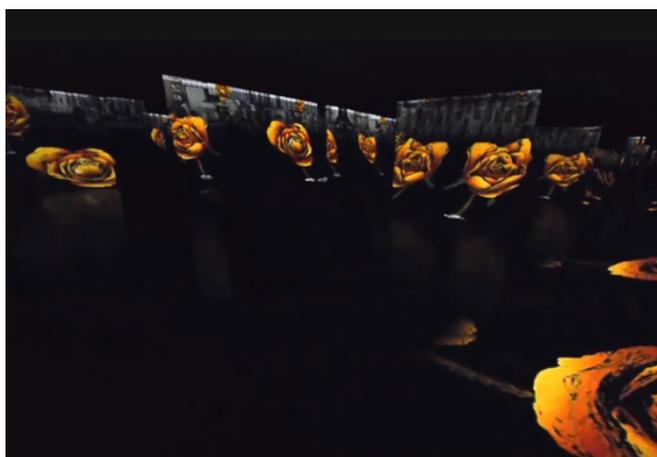


Figura 3. Tabaimo. Fotograma del montaje de *Tabaimo: teleco-soup*. Bienal de Arte de Venecia, 2011. Pabellón Japonés. (<https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s6/tabaimo-in-boundaries-segment/>).

teleco-soup consiste en un juego de palabras en el que yuxtapone telescopio y sopa, ambos términos tomados del inglés, *telescope* y *soup*, en japonés son *teresucoopu* [テレスコープ] y *suupu* [スープ]. Por cuestiones onomatopéyicas la última parte de *telescope*, suena en japonés próximo a *soup*. Pero podemos identificar otro nivel de lectura cuando descubrimos que *tereko* [てれこ] (telescope) es una palabra que en el dialecto de Kansai significa inverso, invertido: “sopa invertida”, cobrando este juego de palabras del título y la multiplicación envolvente de imágenes de la obra, pleno sentido.

El canal de la abertura podemos asimilarlo al telescopio al que alude, y el lugar donde nos encontramos a una sopa primigenia donde flotamos bajo el cuenco invertido. Sopa primigenia porque también adquiere la connotación de magma, de componente líquido donde comienza la vida (Kent, 2014, parr. 14). Y esta idea tiene un antecedente en su obra *Nippon daidokoro* cuando el ama de casa abre un sobre de algas *wakame* y deja caer su contenido en un cuenco de agua. Los pedazos secos de algas se van hidratando y cobran vida.

El espectador en medio de la instalación tenía la sensación de estar sumergido en el agua, dentro de un espacio en plena expansión y movimiento. Casas, flores, cuerpos, fragmentos, ... un mundo que esperaba a que cada uno de los espectadores sumergidos lo definiera.

3. Identidad e innovación

3.1. Más que *nishiki-e*

Tabaimo ha expresado en múltiples ocasiones que su generación se ha entretenido y ha vivido a través de las filmaciones del animé emitidas en televisión, y por ello podríamos entender que igual que aprendemos de nuestro entorno el idioma hablado, ella, atraída por el dibujo, hizo del animé su lenguaje, uno destinado a narrar sus observaciones, sus reflexiones con las historias de su imaginación. Sin embargo, frente al intenso color que suele caracterizar este medio, en sus dibujos optó por el color ya desvaído de los antiguos grabados a color sobre madera del periodo Edo, *nishiki-e*. Especialmente se sintió atraída por los esquemas de colores de Hokusai Katsushika (1760-1849), tanto en el uso de monocromos, como en las gradaciones entre el amarillo y el azul, o el amarillo y el rojo. No obstante, este recurso le permite provocar una sensación de extrañamiento frente a la familiaridad del público con el colorido de los dibujos animados de la infancia.

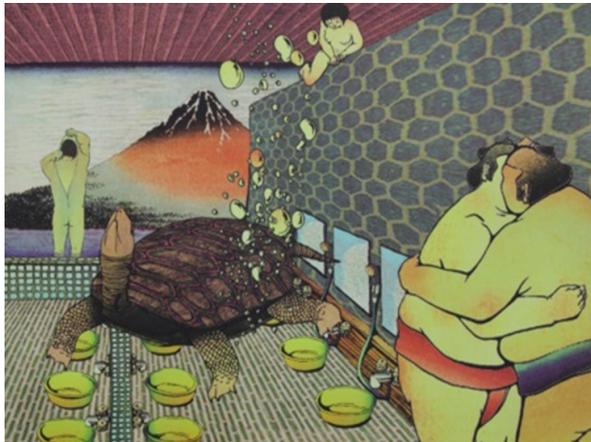


Figura 4. Tabaimo. Fotograma de la obra *Nippon no yuya-otokoyu* [にっぽんの湯屋男湯, Baño japonés de caballeros, 2000]. Instalación, video 7:46 min. en bucle. (<https://www.jamescohan.com/exhibitions/tabaimo?view=slider#2>).

Hay unos elementos formales en la representación tomados del arte del periodo Edo y de otros procedentes de la pintura *yamato-e*, como son los de carácter compositivo consistente en el empleo de unas nubes flotantes y alargadas en horizontal, *suyarigasumi* o *yarigasumi*, y la perspectiva de tejados volados, conocida como *fukinuki yatai*, que frecuentemente intersecta con la axonometría occidental.

Como en una gran mayoría de los grabados *nishiki-e*, los objetos y temas que aparecen tienen que ver con la vida cotidiana, con esa vida que fluye y en la que oficinistas, colegas, banderas, arquitecturas de *shoji*, sanitarios de suelo, *sushi* o cuencos de *ramen*, son dibujados porque son parte de la vida diaria en el archipiélago japonés. Pero, en cuanto las obras son expuestas en otros contextos, se cargan con significados distintos, resultando interesante mencionar al respecto la polémica en relación a los tópicos de eurocentrismo de Ringelber (2017).

Desde esta convicción mencionada anteriormente de superar con recursos propiamente japoneses el síndrome Galápagos, encontró en el grabado *nishiki-e*, un camino asentado en la tradición, en lo autóctono, que le permitía tener un punto de partida japonés, de carácter totalmente identitario desde el que ir más allá.

En esta elección, hay que tener en cuenta una serie de matices, que conscientemente o no, están presentes. Uno de ellos es que este tipo de grabado con la llamada temática *ukiyo-e*, o del mundo flotante, que aludía a lo pasajero de la vida, a su ciclo vital³ y a las diversiones del momento, como parte de la realidad cotidiana, constituyó una de las puertas principales a través de las cuales Occidente se aproximó a Japón, Los grabados pusieron en manos de los europeos y americanos el monte Fuji, el camino del Tōkaidō, los desfiles de las cortesanas, la imagen de sus fieras batallas, o los abundantes repertorios de dibujos del Manga de Hokusai. Todo ello con una técnica apenas explorada por nuestros artistas.

De manera que, cuando Tabaimo habla en una entrevista, efectuada en 2003, para la Walker Art Gallery de Liverpool de una especie de japonismo en su obra (Walker, 2003, 0:14), está recuperando un término asociado con el arte europeo y americano que se generó a partir de la irrupción de Japón en el panorama internacional (1854) y que se prolongó en las primeras décadas del siglo XX, vinculado con la moda por lo japonés. Jarrones, kimonos, crisantemos, iris, parasoles, abanicos, y nuevas perspectivas, planitud del color, expresividad de línea y juego de contornos, fueron todos ellos elementos comunes en el arte europeo y americano, que probablemente llevarían hoy a Tabaimo a repetir frente a aquellas creaciones las palabras por ella mencionadas ante su propia obra: *nihon rashii* (Walker, 2003, 1:02).

Resulta muy relevante tener presente este japonismo, porque si regresamos al síndrome Galápagos, nos damos cuenta que fue gracias al aislamiento del *sakoku* que Japón pudo desarrollar un carácter particular como pueblo, y un estilo plástico muy peculiar, que con el tiempo, cuando los occidentales estaban sumergidos en una intensa búsqueda, cuando se sentían estancados en su propia tradición, puso en bandeja nuevos modos de mirar ante nuestros artistas, facilitando la evolución de nuestro arte contemporáneo. Japón ofreció entonces un modo diverso de enfocar la realidad, representada en aquellos grabados.

¿Pero puede una artista japonesa hacer japonismo?

Personalmente creo que no. El japonismo es algo impostado, algo desarrollado al “modo de”, o “fascinado por”, desde una personalidad ajena.

No obstante, quizás el término empleado por ella, tenga más el sentido de “japonizarse” o “ser japonés”, salvando las diferencias, bastante en línea con el posicionamiento de Murakami Takashi (Trujillo, 2013, 2015). En realidad, lo que Tabaimo propone es fomentar y desarrollar aún más la cultura tradicional de Japón empleando el anime con puntos de partida como los grabados en madera, sin descuidar la atención hacia la escuela Rinpa, con la que se relaciona sin sentir a través de la cerámica de su madre Tabata Shion (1947). Estos dos puntos de referencia son para ella hoy, además de una señal de identidad, una herramienta diversificadora

³ Su obra *hanabi-ra* (花びら, Pétalos, 2003) aborda entre otros temas el ciclo vital, representado en sí mismo por el bucle de la proyección. Del cuerpo de un hombre tatuado con flores, al estilo de las representadas en los grabados, estas se van cayendo al suelo, poco a poco, conforme se van marchitando.

en el panorama internacional, una oportunidad para intentar hallar otras vías en las búsquedas comunes de una comunidad global. Se trata de un juego entre innovación e identidad. Tabaimo explicó así su posicionamiento tras la apertura de la exposición del Pabellón Japonés:

De alguna manera no puedo entender los conceptos artísticos de Occidente y crear mis obras de acuerdo con ellos. Soy consciente de que los conceptos occidentales son importantes para el arte contemporáneo. Aún así, no tengo ganas de adoptarlos como propios. Este estado mental también se refleja en la palabra *tereco*. Al moverme en una dirección “local”, quería expresar un mundo que se extendiera inversamente hacia afuera. Sentí fuertemente en Venecia que ganar reconocimiento por tu trabajo y los conceptos artísticos occidentales son dos cosas diferentes. No hay duda de que el arte moderno y los conceptos occidentales han progresado de la mano. Los críticos también han creado ideas artísticas al estudiar obras occidentales. Pero considero que la creación de nuevos conceptos será posible a medida que el número de trabajos que no encajen con los conceptos existentes continúe aumentando. La rana en el pozo no siempre quiere ir a ver el océano. También existe la posibilidad de que esta rana pueda seguir cavando en el suelo a sus pies, ampliar sus horizontes y llegar a un concepto universal (Tabaimo on Venice Biennale, 2011b, parr. 28).

Sabias palabras con las que nos invita a reflexionar sobre su propuesta artística, pero que también traen a nuestra mente el hermoso ensayo de Tanizaki Junichiro, *El elogio de la sombra* (1933):

...sin embargo, si Oriente y Occidente hubieran elaborado cada uno por su lado, e independientemente, civilizaciones científicas bien diferenciadas, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían diferentes de lo que son? [...] Y si hubiéramos inventado nosotros el fonógrafo o la radio es probable que hubieran sido concebidos para destacar las cualidades de nuestra voz y de nuestra música (pp. 21, 26).

Siguiendo con el análisis de los recursos por ella utilizados, percibimos que en Tabaimo, no es solo el color, la línea y determinadas iconografías lo que la emparenta con el *nishiki-e* y el mundo *ukiyo*. También comparte un espíritu común con aquella sociedad que creó los famosos grabados japoneses: humor, juego, provocación, diversión y desbordamiento imaginativo, entre otros.

Fruto de aquel espíritu surgieron con fuerza los *mitate-e*, es decir representaciones en las que suelen emplearse alusiones, juegos de palabras e incongruencias, que con frecuencia tomaban como referencia obras de arte clásicas. El nombre de Tabaimo es ya en sí mismo un ejemplo de este espíritu y del empleo de este recurso.

Ella utiliza reiteradamente estos juegos de palabras en sus títulos, buscando por un lado trascender un aparente primer significado, y por otro, introducir elementos incongruentes ignorados por los personajes en sus representaciones.

En ambos casos, juegos de palabras e incongruencias. La clave está en el término *mitateru* [見立る], que significa unir una cosa con otra. Y esto es exactamente lo que ella hace, llegando incluso a inventar palabras.

Es el caso del título de la exposición *Utsutsushi utsushi* [2016] en el Museo de Arte Asiático de Seattle. Se trataba de una muestra en la que tuvo que elegir una serie de obras del pasado y trabajar en diálogo con ellas. Tabaimo imagina y narra una serie de historias que tienen que ver con las propias obras del museo, e inventa un nuevo verbo *utsutsushi*, para denominar la acción de hacer una emulación, *utsushi*

[写し]. En este caso se remeda la obra del maestro con intención de comprender su obra y su técnica, así como para reconocer su talento, de modo que compone, con la acción y con lo que se hace, un título a modo de trabalenguas, con el objetivo de describir con ingenio su participación en la exposición.

Otro ejemplo interesante lo constituye el título de la exposición *Yoroyoron* [ヨロヨロン], un término acuñado por la artista a partir de la palabra onomatopéyica o mimética, *yoroyoro* [ヨロヨロ], que significa tambalearse, y jugar con ella al yuxtaponer *yoron* [世論], que significa opinión pública. Aunque Tabaimo al escribir su título no lo compone con ideogramas, al añadir una “n” en él, en la mente del japonés aparece, por su fonética, esta asociación de imágenes: el tambalearse de la opinión pública, como si de un tentetieso se tratara, introduciendo así en su muestra la idea de que ni la sociedad, ni la opinión pública son algo fijo y estático.

En *Kōshū benjo* [公衆便女, 2006], de nuevo hay un juego de palabras imposible de traducir a otro idioma, pues se trata de un fino hilado entre los paralelismos fonéticos de distintos ideogramas. *Kōshū benjo*, habitualmente significa aseo público, y es escrito como 公衆便所, sin embargo Tabaimo sustituye el último ideograma, el correspondiente a lugar, 所, por el de mujer, 女. De manera que al ser fonéticamente idénticos uno tiende a imaginar el significado más habitual de *benjo*, 便所, como “lugar de excrementos”, pero cuando leemos el título hallamos que realmente habla de “excrementos de mujer”, 便女.

public conVENiENCE es la traducción en inglés dada por ella, pero no es literal, ya que pretendía mantener, como en japonés, un juego de palabras, aunque fueran con distinto significado, lo que potencia aún más su idea de diversión intelectual.

Se observa pues que los títulos de sus obras y exposiciones son plenamente significativos en japonés. Estos forman parte de ellas, las configuran, y en su traducción a otros idiomas, pierden parte de su riqueza sonora, visual y semántica. Tienen un gran color y sabor local.

3.2. *Nippon*

A través de obras anteriores a su participación en la Bienal Tabaimo había ido configurando un proceso muy personal al margen de tendencias occidentales y, como ya hemos señalado, inspirada en contextos cotidianos propiamente japoneses, aquello que conoce, que vive y donde radica su experiencia. Esto es precisamente lo que hace que los japoneses se sientan cómodos y familiarizados con su obra, e incluso los occidentales aprecien su *nihon rashii*, aroma japonés (Walter, 2003, 0:24).

En bastantes de los títulos de obras anteriores a 2003, no alude a generalidades, sino que enfatiza en la realidad japonesa utilizando para ello el término *nippon*:

Nippon daidokoro (にっぽん台所, Cocina japonesa, 1999)

Nippon no ōdanhodō (にっぽんの横断歩道, Paso de peatones japoneses, 1999)

Nippon no yuya-otokoyu (にっぽんの湯屋男湯, Baño japonés de caballeros, 2000)

Nippon no tsukin kaisoku (にっぽんの通勤快速, Tren japonés de cercanías, 2001)

Nippon no onuchi (にっぽんの御内, Interior japonés, 2002)

En el modo en el que usa la palabra *nippon* (Japón), con dos “p” en su transliteración, otorga la connotación de exaltación, pues es lo que los propios japoneses gritan, por

ejemplo, cuando animan a su selección en una competición internacional. Hay en el término un matiz de carácter emocional.

A dicho vocablo que aparece en el título, se suman en las obras referencias nacionales distintivas y otras señales visuales. Esto hace sentirse incómodos a algunos japoneses, por estar unidos a un pasado y una realidad nacionalista.



Figura 5. Tabaimo. Fotograma de la obra *Nippon no tsukin kaisoku* [日本の通勤電車, Tren de cercanías japonés, 2001]. Instalación, video 8:03 min. en bucle. (<https://www.youtube.com/watch?v=g4RXCR5eo9w>).

Morishita Akihiko analiza la personalidad de Tabaimo en su artículo “The Pain of Ordinariness: The Art of Tabaimo” (2005). En él afirma que ella se consideró a sí misma siempre “lo más ordinario entre lo ordinario” y por ello inició un proceso de reconstrucción a partir de los reveses y los puntos negativos de su carácter. En un intento de ser honesta consigo misma, la artista identifica sus absurdos, su superficialidad y su vulgaridad, y en paralelo intenta, a través de su obra, visualizar, hacer aflorar lo que hay de absurdo, sucio y superficial en la sociedad japonesa, revelando aquello que, si bien no es avergonzante, se prefiere evitar o ignorar como si no existiera (p. 91). Posteriormente, conforme evoluciona la sutileza de la obra y su experiencia, el término *nippon* o la bandera, de la que llega a decir que “es únicamente un símbolo” (Rawling, 2006, parr. 22), dejarán de aparecer explícitamente en sus títulos e imágenes, si bien no estarán ausentes, pues la artista se reconoce a sí misma al identificarse como japonesa. Así, una década después, vemos que Tabaimo había avanzado en su conocimiento personal, en su madurez artística y en el conocimiento de su país. Además redescubre una idiosincrasia de su nación, de la que siente orgullo por su singularidad, porque siendo ella “lo más ordinario de entre lo ordinario”, su peculiaridad como japonesa la diferencia en una sociedad internacional.

El año 2003 fue significativo porque trabajó como diseñadora en Gran Bretaña. A pesar de sus tempranos éxitos no tenía claro todavía a qué ámbito dedicar sus mayores esfuerzos profesionales. Esta estancia en Londres supuso un interesante enriquecimiento personal:

Estaba viviendo con un joven brasileño en Inglaterra, y cuando veíamos las noticias en televisión y discutíamos sobre los problemas de la sociedad, me di cuenta de que existía una gran diferencia entre el modo en que yo veía la sociedad y cómo lo hacía él. Percibí cuán distintos pueden ser los puntos de vista, cuán diferentes dependiendo de la sociedad en la que has crecido.

Sin embargo, cuando estaba en Japón, solía poder expresar puntos de vista claros sobre las cosas y justificar mi punto de vista. Esto fue hasta que experimenté la vida en el extranjero, pero una vez que conocí gente y comencé a construir relaciones, empecé a ver la sociedad de manera diferente. Me hallaba en este estado de flujo, y no estaba segura de cómo debía dibujar exactamente. Hasta ese momento, había mirado a la sociedad y la consideraba como un espejo en el que podía verme a mi misma, y había trabajado contemplando dicho reflejo (Fujitaka, 2008, parr. 31).

De regreso a Japón, su primera gran obra es *Ginyo-ru* [ギニョル, Guiñol] de 2005, de la que hace una nueva versión en *Guignorama* [ギニョラマ, 2006]. Se trata de una video instalación con una animación de 2 minutos 3 segundos proyectada en bucle y en círculo alrededor del espectador, donde manos que se mueven y se entrelazan, son las protagonistas. “Fue tras mi regreso de Inglaterra cuando realicé *Ginyo-ru*, y mi experiencia allí influenció notablemente mi decisión de hacerla y pensar sobre esa pieza” (Fujikata, 2008, parr. 31).

Cambio, transformación, interacción, visibles a través del juego de manos que interpretan a sus múltiples protagonistas, pueden ser algunas de las posibles lecturas de una obra directamente condicionada por su experiencia en el extranjero. Una sociedad en la que Tabaimo aprecia sus tajantes categorizaciones: sí/no, blanco/negro, aunque considera en una entrevista que quizás gracias a la difusión de la cultura japonesa, comienza a vislumbrarse en positivo un “entremedias” en Occidente (Ufer, 2007).

3.3. Innovación

En la obra de Tabaimo, hemos señalado la presencia de elementos tomados de la tradición del grabado xilográfico a color, y de su familiaridad con la escuela Rimpa, sobre todo en relación con sus temas vegetales. Pero también se nutre del *manga* y el *anime*.

Aunque en sus exposiciones pueden disfrutarse obras en soporte de papel o dibujadas sobre la pared, y estas manifiestan la gran calidad de su trazo y sus juegos de color, son precisamente, aquellos trabajos elaborados para generar una experiencia inmersiva en el espectador, los que han subrayado el carácter particular de su obra.

Sus proyecciones, de escasos minutos, son bucles en los que está presente el concepto circular del tiempo de India y Asia Oriental. Y si bien son animaciones, no podríamos calificarlas simplemente de *anime*. No están pensadas para ver en el sofá de casa, o sentados en una sala mientras comemos palomitas.

La clasificación más próxima a sus creaciones es la de *media art*, para cuya realización se vale en un primer momento de los dibujos hechos a mano, como ya se ha señalado, para después aplicar la tecnología disponible más avanzada. Bien planificado, ajustadamente diseñado, recurre a toda aquella que se requiera para situar al espectador en el contexto más conveniente, para conseguir que este sintonice con la intención de la obra, para quede inmerso en su propia experiencia.



Figura 6. Montaje de una instalación. (Kishimoto, Y. (dir.) (2017). *tabi-imo: Tabaimo 2011-2017*. Ufer! Art Documentary <https://vimeo.com/ondemand/tabiiimo>).

En este campo se está produciendo una ilimitada experimentación basada en el cruce de géneros. Tabaimo juega con la arquitectura, el sonido, la tecnología digital, el dibujo y la imagen en movimiento. El *site-specific* y el montaje de sus instalaciones requieren de arquitecturas teatrales que permitan crear el más acorde de los escenarios, de modo que en unidad con el contenido de sus narraciones, sus efectos de luz, color y movimiento, alcance sus expectativas. En ocasiones, como hemos indicado, son rampas, en otras, espejos que multiplican las imágenes y confunden, paredes envolventes. Por otro lado el sonido se incorpora como parte fundamental de su obra, músicas muy pensadas, o ruidos más o menos cotidianos, como la respiración de una persona traqueotomizada.

La obra de Tabaimo, no se limita a ser video arte basado en el *anime* e inspirado en el *ukiyo-e*. De hecho, según ha ido evolucionando su obra, la sencillez de la pantalla plana ha quedado descartada. Si en el cine, la película gana en veracidad en la consecución de las tres dimensiones a través de las gafas del espectador, si la realidad virtual es capaz de trasladarnos a un contexto artístico específico creado por el artista, en el que incluso se nos permite, como en los juegos de ordenador, elegir nuestro avatar, nuestro propio recorrido y la exploración de la obra, en el caso de Tabaimo, no es a través de nuestra imaginación que penetramos en la realidad virtual, sino que penetramos físicamente en un espacio de ilusión, experimentamos el entorno en el que la artista nos ubica, donde nos narra lo por ella vivido, pensado, imaginado, no con palabras, sino exclusivamente a través de arquitecturas, movimiento, imágenes y sonido. Con todo ello reta nuestra comprensión de la realidad mostrándonos mundos ocultos, aquellos que habitan bajo las superficies de la calma: “Espero que lo que los espectadores se lleven consigo sea una experiencia singular, una que es únicamente suya” (Quaroni, 2007, p. 12).

Sus proyectos hubieran sido imposibles de llevar a cabo sin la precisión de los ordenadores, y sin las opciones que proporcionan de reducir costes y ahorrar tiempo en el proceso de trabajo, no obstante su creación se mueve en la cuerda floja, pues la

artista confiesa no querer sentirse atada a la eficiencia de la tecnología [DeBevoise, 2011, parr. 61], de hecho, como ya hemos señalado, incluso utilizó en los inicios un estilo de torpeza buscada, *heta-uma*.

4. Conclusiones

Después de todo lo señalado y expuesto, hemos de concluir que la obra de Tabaimo no se entiende sin la especificidad de su identidad japonesa. No solo por las fuentes que de su trabajo hallamos en el arte del periodo Edo, tanto en la xilografía a color, como en la elegancia de la escuela Rimpa, sino también por los valores sociales y culturales que impregnan su personalidad, así como su inspiración en la observación de sus entornos cotidianos. Pero además, ella desea ser reconocida nacional e internacionalmente como japonesa, y consideramos que por este posicionamiento fue seleccionada para representar a su país en Venecia. Aquello fue antes del desastre de Fukushima, en unos años en los que la diplomacia cultural japonesa estaba sumergida todavía en el fenómeno Cool Japan. Sin embargo, esto no implica que en su obra haya una exaltación de lo japonés con tintes nacionalistas, pues en esta subyace una crítica hacia la cultura y la sociedad en la que vive inmersa, como cuando representa a una mujer en la cocina hirviendo un cerebro, o una pila de brazos cortados en el vagón del tren, donde todos los pasajeros la ignoran como si no existiera. Porque es muy japonés el considerar que lo que no se ve, no existe. Desde su perspectiva falta juicio crítico, capacidad de reacción, de personalidad, en una cultura en la que un proverbio reza: *deru kui wa utareru* [出る杭は打たれる], el clavo que sobresale hay que remacharlo.

Tabaimo, al tiempo que exige un cambio en su sociedad, adopta una actitud de resistencia a adoptar lo occidental como un parámetro incuestionable, tanto en lo social como en el arte. Dicha actitud la identifica con autores clásicos del pasado como Okakura Kakuzō, quien escribió para los occidentales *El libro del té* (1906), o como Tanizaki Jun'ichirō, escritor de *El elogio de la sombra* (1933), en este caso un ensayo para los propios japoneses. Los tres podemos decir que plantan cara a Occidente al hacernos reflexionar sobre nuestra actitud cotidiana que asume la normalidad exclusivamente desde sus propios parámetros culturales.

En el análisis de sus palabras y por lo que observamos en su obra, se advierte una oposición a un cierto colonialismo encubierto, e inconsciente, por parte de Occidente, que tiende a considerar “normal” y “mejor” lo propio, con un convencimiento que provoca un sentimiento de ser avasallado.

Como ambos autores, Tabaimo, convencida de la riqueza cultural que encierra la diferencia, en su caso, lo que su ser japonesa puede aportar, realiza una obra que no intenta encajar en los parámetros occidentales. Cree que el mundo perdería beneficiosas aportaciones si todos recorriéramos el mismo camino, y este pensamiento la ayuda a sentirse libre de verse obligada a tener que encajar.

Tabaimo busca sus referencias en el pasado y sus temas en el contexto cotidiano, y encuentra en el grabado a color, en el manga y anime, vínculos entre ambos entornos culturales por la amplia difusión que tuvieron y tienen en Europa y América, siendo reconocidos por todos como “auténticamente japoneses”. Sin embargo, en ocasiones este sabor y color local impide al espectador occidental apreciar los múltiples niveles de lectura que tienen sus obras, tal y como se ha expuesto, por ejemplo, al detenernos

en el significado y juegos de ideogramas y onomatopeyas de sus títulos. Se requiere una descodificación que provoca un descubrimiento que se transforma en fruición.

Todo lo anteriormente apuntado nos invita a valorar cómo Tabaimo está inmersa en un entorno cultural del que se alimenta, que le proporciona un punto de referencia en el mundo, que le enorgullece de sus diferencias, y que lejos de estimarlas una barrera en sus relaciones con los demás, las considera una aportación propia con la que nadie más puede contribuir, pues cada uno, cada cultura es singular.

Considera que las diferencias de culturas y sociedades no condicionadas por Occidente podrían, por sus particularidades, por su pensar de un modo diverso, aportar nuevas perspectivas al panorama internacional, en concreto, desde su campo artístico. Y desde nuestro particular campo de investigación en el ámbito de las interrelaciones artísticas y filosóficas, entre Asia Oriental y Europa/América, podemos afirmar que ha sido ampliamente constado a lo largo del siglo XX, como puede apreciarse en publicaciones como las de Westgeest (1996), Cabañas (2000), Baas (2005), Lazaga (2007), Cabañas y Trujillo (2012), Rodríguez (2012) o Almazán, Arias, Baas, Barlés, Cabañas, Ferro,... Vallejo, (2018).

Opinamos que Tabaimo con su participación en el Pabellón Japonés de Venecia, muy consciente de su posicionamiento y reconocimiento artístico, convirtió su inspiración y su estilo en un elemento de diplomacia cultural, como atestigua la siguiente afirmación: “Pero pensamos que podríamos superar esta condición [se refiere al síndrome Galápagos] fomentando y desarrollando aún más la cultura tradicional de Japón, como el anime y los grabados en madera de *ukiyo-e*” (Tabaimo on Venice Biennale, I, parr. 9).

Por último, señalar que la identidad no está anclada al pasado, y que por tanto la innovación, tanto en formas, como conceptos, o herramientas, es posible sin que un país o sus artistas renuncien a su idiosincrasia, y el ejemplo que nos proporciona Tabaimo es una constatación real y en desarrollo. Ella se zambulle así en el mundo digital para explorarlo, no simplemente asumiéndolo como una herramienta más que sustituya al lápiz, el pincel, el papel o al lienzo, sino para explorar las características que le son propias y descubrir sus posibilidades artísticas, políticas y culturales. Con estos medios logra colocar al espectador en el centro y ofrecerle una experiencia totalmente inmersiva.

Otro modo de ser, otro modo de ver es posible. Sus obras así lo ponen de manifiesto. Lo que nos lleva a concluir que son sus propias señas de identidad lo que enriquece, en este caso, el panorama artístico internacional.

Referencias

- Almazán, D., Arias, M., Baas, J., Barlés, E., Cabañas, P., Ferro, M^a J., ... Vallejo, I. (2018). *Principio Asia. China, Japón e India y el arte contemporáneo en España (1957-2017)*. Madrid: Fundación Juan March.
- Aono, N. (28 de abril de 2019). “アーティストが作品を選んだら? “横美”30周年記念展へ | 青野尚子の今週末見るべきアート [¿Qué pasaría si el artista eligiera una obra? En la exposición del 30 aniversario de “Yokobi”. Arte para ver este fin de semana según Naoko Aono]. Brutus Casa. Tokio, Japón. Recuperado de <https://casabrutus.com/art/103657/2>

- Baas J. (2005). *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*. Berkeley: University of California Press.
- Cabañas, P. (2000). *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Madrid: Electa.
- Cabañas, P. y Trujillo, A. (2012). *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente*. Madrid: Grupo de Investigación Asia.
- Chinatsu, K. (2009). *Tabaimo: DANMEN*. Yokohama: Yokohama Museum of Art.
- DeBevoise, J. (15 de septiembre de 2011) A Walkthrough with Tabaimo. *Asian Art Archives in America*. Recuperado de <http://www.aaa-a.org/programs/a-walkthrough-with-tabaimo/>
- Fujitaka, K. (27 de mayo de 2008). Video Installation in Translation: an interview with Tabaimo. NY Art Beat. Recuperado de <http://www.nyartbeat.com/nyablog/2008/05/video-installation-in-translation-an-interview-with-tabaimo/>
- Kent, R. (10 de septiembre de 2014). Unquiet waters: Tabaimo. Museum of Contemporary Art Australia. Recuperado de <https://www.mca.com.au/stories-and-ideas/unquiet-waters-tabaimo-curatorial-essay/>
- Kino, C. (13 de octubre de 2011). Cutting through Cute to the Real Japan. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2011/10/16/arts/design/tabaimo-video-show-at-james-cohan-gallery.html>
- Kishimoto, Y. (dir.) (2007). *imo-la Tabaimo 2007*. Ufer! Art Documentary (111 min.)
- Lazaga, N. (2007). *La caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*. Madrid: Hiperión.
- Monnet, L. (2006). “Such is the Contrivance of the Cinematograph”: Dur(anim)ation, Modernity, and Edo Culture in Tabaimo’s Animated Installations. En Brown, S.T. (ed.) *Cinema Anime: Critical Engagements with Japanese Animation* (pp. 189-225). New York: Palgrave Macmillan.
- Morishita, A. (2005). “The Pain of Ordinairiness: The Art of Tabaimo”. En Gehman, Ch. y Reinke, S. *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema* (pp. 85-95). Toronto: YYY Books.
- Quaroni, G. (2007). *Tabaimo*. París: Fondation Cartier pour l’art contemporain.
- Rawlings, A. (23 de julio de 2006). Interview with Tabaimo. Tokyo Art Beat. Recuperado de http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2006/07/interview_with_tabaimo.html
- Ringelberg, K. (2017). Little sister, big girl: Tabaimo and the gendered devaluation of contemporary Japanese art. *Woman’s art journal*, Vol. 38 (2), 31-41.
- Ringelberg, K. (2018). *Tabaimo*. Oxford University Press.
- Rodríguez, R. (2012). *Japón en Occidente. Arquitecturas y paisajes del imaginario japonés: del exotismo a la modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid
- Tabaimo on Venice Biennale: A Complete Report (Part I) (1 de septiembre de 2011). *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/topstory/2011/09/venezia-biennale01.php>
- Tabaimo on Venice Biennale: A Complete Report (Part II) (1 de septiembre de 2011b). *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/topstory/2011/09/venezia-biennale02.php>
- Tabaimo, Hara Bijutsukan (2006). ヨロヨロン 束芋 = *Yoroyoron Tabaimo*. Tokyo: Hara Bijutsukan.
- Tabaimo, Kuma, Ch., Yokohama Bijutsukan, Kokuritsu Kokusai Bijutsukan (2009). 束芋 : 断面の世代 [Tabaimo: Danmen no sedai]. Kyoto: Seigensha.
- Tanizaki, J. (1ª ed. 1933, 2011). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Trujillo, A. (2013). “Superflat” o el carácter híbrido de la cultura japonesa según Takashi Murakami. *Anales de historia del arte*, 23 (1), 67-77.

- Trujillo, A. (2015). *La identidad como estrategia en la obra de Murakami Takashi: un discurso de ida y vuelta* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/38190/1/T37412.pdf>
- Uematsu, Y., “Media Art, Evolving into Actuality”. En Art Division: Jury Critiques. *Japan Media Arts Festival Archive*. Recuperado de: http://archive.j-mediaarts.jp/en/festival/2013/art/jury-critiques/17jc_a_UEMATSU_Yuka/
- Walker Art Center (7 de febrero 2003). *Artist interview: Tabaimo* [Archivo de video]. Recuperado de <https://walkerart.org/magazine/artist-interview-tabaimo>.
- Westgeest, H. (1996). *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West*. Zwolle: Waanders; Amstelveen: Cobra Museum voor Moderne Kunst, 1996.