

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Facultad de Filosofía

Departamento de Filosofía, Lógica y Estética

Área de Estética y Teoría de las Artes



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

TESIS DOCTORAL

Neojaponismo

Estéticas de seducción entre Oriente y Occidente

Autor: Jaime Romero Leo

Director: Dr. Domingo Hernández Sánchez

Salamanca, 2021

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Facultad de Filosofía

Departamento de Filosofía, Lógica y Estética

Área de Estética y Teoría de las Artes



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

TESIS DOCTORAL

Neojaponismo

Estéticas de seducción entre Oriente y Occidente



Salamanca, 2021

Resumen

En torno a la década de 1990 empezó a consolidarse en Occidente un interés creciente por los productos de la cultura popular nipona. Esta fascinación contemporánea por “lo japonés” y su asentamiento en el ámbito cotidiano occidental hizo que, a comienzos de la década del 2000, ciertos autores, artistas y comisarios de arte empezaran a utilizar el término “Neojaponismo” para referir a ese particular gusto que en Europa y América estaba conformándose en torno a los productos del entretenimiento japonés, entre los cuales el manga y el anime tuvieron un papel protagonista. La presente Tesis Doctoral tiene como objetivo situar el origen de aquello que ha dado en denominarse “Neojaponismo”, las causas, el contexto en el que se generó y las peculiaridades que posee el fenómeno desde un punto de vista estético. Para ello se traza una comparativa con el Japonismo decimonónico con el fin de establecer las similitudes y, sobre todo, las diferencias que existen entre la fascinación por “lo japonés” decimonónica y aquella surgida a finales del siglo XX. A la hora de llevar a cabo el análisis se ha prestado especial atención al ámbito del arte (tanto las artes mundanas y del entretenimiento como las bellas artes) a través del cual se ha reflexionado sobre los procesos que han llevado a Occidente a establecer ciertos imaginarios estéticos en torno a la cultura japonesa. Estos imaginarios han representado a Japón como un paraíso artístico, una suerte de utopía en la que el exotismo, el entretenimiento y las fantasías escapistas marcan la tónica.

Abstract

Near the 1990s decade, an increasing interest towards Japanese popular culture products began solidifying in the West. This contemporary fascination for “the Japanese character”, together with its assimilation into the world of Western everyday life, led to the coining of the term “Neojaponisme” at the beginning of the 2000s decade. Several authors, artists and art curators began using this term to refer to that particular taste developing in Europe and America for the Japanese entertainment products, among which manga and anime played a central role. The present doctoral dissertation aims to pinpoint the origin of what has been called “Neojaponisme”, its causes, the context it arose in and the peculiarities of this phenomenon from an aesthetic point of view. To this end, a comparison with the nineteenth-century Japonisme is established in order to determine the similarities and, above all, the differences between the nineteenth-century fascination for “the Japanese character” and the one which arose at the end of the 20th century. In this analysis, close attention has been paid to the field of art in particular (including mundane and entertainment arts as well as the fine arts), leading to a reflection on the processes which led the West to establish certain aesthetic imaginaries around the Japanese culture. These have portrayed Japan as an aesthetic paradise, a sort of utopia wherein exoticism, entertainment and escapist fantasies take the spotlight.

AGRADECIMIENTOS

Mis primeras palabras de agradecimiento son para Domingo Hernández, quien me ha visto crecer en lo personal y lo académico desde aquella primera clase en 2014, en la asignatura de Teoría del Arte, una asignatura inolvidable en la que Duchamp, Brancusi y otras “bromas” se entremezclaron, y en donde me enseñó que la ironía y lo “friki” no solo tienen cabida en nuestra Facultad, sino que van de la mano del rigor académico y de la Filosofía. Gracias por mostrarme desde entonces hasta hoy que la Estética y la Teoría de las Artes es un campo apasionante y lleno de posibilidades, por la paciencia, los consejos y la dedicación, y por darme la confianza para embarcarme en esta Tesis Doctoral.

Junto a mi director debo mencionar también a los miembros del Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Salamanca, así como a los profesores y doctorandos del Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, quienes me han ofrecido su ayuda en todo momento y me han hecho sentir como en casa.

Por otra parte, este proyecto no habría sido posible sin la financiación de las *Ayudas de la Universidad de Salamanca, cofinanciadas por el Banco Santander*, que me han permitido desarrollar mi investigación al amparo de un contrato predoctoral con esta Universidad. En este contexto institucional, merecen también mención el Centro Cultural Hispano Japonés de la Universidad de Salamanca y la Universidad Nanzan, cuya beca de colaboración me permitió realizar mi primera estancia de investigación en Japón a comienzos del doctorado. Así mismo, debo mi agradecimiento también a Fundación Japón, cuya financiación en el marco del *Program for Specialists in Cultural and Academic Fields* me concedió la oportunidad de realizar una segunda estancia de investigación en el Centro de Fundación Japón-Kansai, imprescindible para mi formación como investigador y para mi crecimiento personal. No tengo palabras para agradecer el cariño, la bondad y la ayuda que todos aquellos profesores, alumnos, comisarios, doctorandos e investigadores que, desde Salamanca hasta Japón, pasando también por Corea, me han ofrecido a lo largo de estos años. Sin duda, la relación profesional y la amistad que hoy nos une son algunas de las grandes satisfacciones que esta Tesis Doctoral ha traído consigo.

Ha existido un lugar especial entre la Academia y el bar, en donde los consejos y el amor de personas como Rosa, Teresa, Sayaka y Misaki, entre tantas otras, se ha hecho

incalculable. Gracias por haber sido hogar y lugar de reposo mental y sentimental. El doctorado en ocasiones es una montaña rusa de la que en ningún momento he querido bajarme gracias a los ratitos con vosotras.

A mis amigos de Cáceres y Salamanca les agradezco todos los momentos de pura desconexión. De risas, de bromas y sin sentidos, pero también de charlas infinitas en el corazón de aquel bar, totalmente alejado de la Academia, y que es bastión necesario para conservar la cordura.

Termino estos agradecimientos con las tres personas más importantes de mi vida. Mis padres, Valérico y María Luisa, y mi hermana, Celsius. Gracias por vuestro amor y esperanza, los cuales han sido, son y serán mi motor, siempre.

NOTA SOBRE EL TEXTO

En esta Tesis Doctoral los NOMBRES PROPIOS JAPONESES aparecerán escritos con el apellido en primer lugar, siguiendo el modelo tradicional nipón. Además, con el fin de respetar la pronunciación original de todas las palabras japonesas utilizadas, se añadirá a las vocales que lo requieran el signo diacrítico «-», lo cual indica que se trata de una vocal larga.

Junto a los TÉRMINOS Y EXPRESIONES EN JAPONÉS se ha colocado, entre corchetes, su traducción al español. A lo largo de la investigación se ha preferido usar los términos en japonés para conservar los matices y diferencias que pueden existir entre dichos conceptos y la traducción de los mismos a las lenguas occidentales.

En relación a ciertos TEXTOS Y OBRAS ACADÉMICAS EN JAPONÉS referidos en la Tesis Doctoral, en los casos en los que se mencione su título original, se añadirá entre corchetes el título traducido al inglés si dicho texto ha sido traducido al menos a esta lengua o, en español, mediante una traducción propia, si dicho texto se encuentra tan solo escrito en japonés.

En el caso de los CUADROS Y FIGURAS que acompañan al análisis, se ha decidido traducir los títulos al español. En el supuesto de que en alguna ocasión concreta sea necesario referir al título de la obra en su lengua original, se añadirá entre corchetes.

INTRODUCCIÓN

HACIA TOKIO 2020

Veintiuno de agosto del año 2016. En el centro del estadio Maracaná, el más grande de Brasil y recinto principal de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro, una curiosa estructura ha sido colocada en el centro. Se trata de un cilindro verde de unos dos metros de diámetro que emerge del suelo como si de una tubería se tratase. El acto de clausura de los Juegos está a punto de llegar a su momento álgido, coincidiendo con la presentación de la que será la próxima sede que acogerá la cita olímpica: Tokio. Las luces del Maracaná se apagan y en las pantallas del estadio, así como en la de los televisores y ordenadores de todos aquellos que siguen el acto desde sus casas, empieza a proyectarse un vídeo. Se trata de la pieza audiovisual que Japón ha preparado como presentación de los próximos Juegos de 2020: en medio del famoso paso de cebra de Shibuya una estudiante, ataviada con su uniforme escolar, suelta su mochila y comienza a realizar acrobacias de gimnasia rítmica a la vez que una frenética música de jazz resuena en los altavoces. Imágenes de deportistas japoneses enfrascados en sus especialidades empiezan a sucederse. En todas las transiciones el protagonismo lo copa una pelota roja, símbolo central de la *hinomaru*, la bandera nacional nipona, con la que los deportistas interactúan. Conforme avanza el vídeo, entre las imágenes de los atletas, personajes de los mundos del manga, el anime y los videojuegos aparecen en la escena: el capitán Tsubasa golpea de chilena la bola roja, Pac Man hace lo propio con los puños, mientras una Hello Kitty en traje de animadora agita dos pompones alentando a los deportistas.

Finalmente, la bola acaba llegando de imprevisto a las manos del por entonces primer ministro, Abe Shinzō, a quien vemos sentado en la parte de atrás del coche presidencial que avanza dejando tras de sí el emblemático edificio de la Dieta. Mientras sostiene la bola Abe mira su reloj preocupado, temiendo no llegar a tiempo al acto de clausura de Río 2016. Por fortuna, Doraemon, el popular personaje de manga, acude volando en su ayuda. Así, de su bolsillo mágico saca la boca de una tubería verde que sitúa en medio del paso de cebra de Shibuya, en el que comenzó el vídeo, y que conecta directamente con aquella otra tubería situada en el Maracaná. Segundos después, el vídeo concluye y las cámaras enfocan la boca de la tubería del estadio por la cual, entre vítores

y aplausos, asciende el presidente de Japón ataviado con la ropa y la gorra de Super Mario, el fontanero más famoso del mundo y rostro de la internacionalmente conocida empresa Nintendo.

ORIGEN Y PROCEDIMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

Como cabe imaginar, el singular espectáculo fue ampliamente comentado en periódicos, canales televisivos y web de noticias en todo el mundo. También desde Japón, voces como la de Watanabe Hiroataka, ex Ministro Consejero en Francia y actual Director del Instituto de Relaciones Internacionales de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio, señalaron directamente el episodio protagonizado nada más y nada menos que por el presidente del país, debatiendo sobre lo que simbolizaba, su alcance y sobre la manera en la que Japón, actualmente, se presentaba ante el mundo.

Para muchos no resultó extraño que en la toma de relevo de los Juegos Olímpicos, Japón decidiese recurrir a algunos de los elementos más representativos de su cultura contemporánea, entre los que destacan el manga, el anime y los videojuegos. Al contrario, en cierto modo, era lo esperado. Con el definitivo boom internacional de la cultura del entretenimiento nipón, a finales de la década de 1980, los representantes tradicionales de Japón: geisha, sumo, samurái, etc., habían dejado espacio a otros nuevos surgidos de los mundos del cómic y la animación, personajes con los que los jóvenes y no tan jóvenes americanos y europeos se habían criado, jugado, coleccionado, intercambiado, disfrazado... Desde la consolidación definitiva de la cultura popular japonesa en el mundo han sido numerosas las obras, como la recientemente publicada *Pure Invention: How Japan's Pop Culture Conquered the World*, que han analizado cómo Japón, a la vez que fue perdiendo el músculo económico que lo caracterizó en la esfera internacional en las décadas de 1970 y 1980, logró consolidar su posición e influencia a través del *soft power* que el manga, el anime y los videojuegos le ayudaron a construir.

Este interés creciente por Japón que los productos de la cultura popular ayudaron a fomentar fue rápidamente designado por investigadores, artistas, escritores y coleccionistas como una suerte de “Neojaponismo”. Es decir, inmediatamente comenzó a establecerse un trasvase directo entre el gusto por “lo japonés” surgido en la segunda mitad del siglo XIX en Europa y ese nuevo gusto por “lo japonés” acaecido a finales del siglo XX. Así es como el uso del término Neojaponismo empezó a consolidarse en los últimos años. De este modo, si hoy se teclea la palabra en alguno de los buscadores de

internet más usados, aparecerán una cantidad ingente de entradas que remiten a blogs, ensayos, noticias, reseñas, etc., todos ellos relacionados, normalmente, con productos como el manga y el anime. También en el ámbito académico, en artículos, trabajos de máster y tesis doctorales, el término ha sido utilizado con frecuencia desde principios del siglo XXI. En este sentido, el concepto no resulta algo nuevo ni genuino para aquellos que están interesados en el ámbito de la cultura japonesa contemporánea.

Sin embargo, si se examina detalladamente el uso que suele hacerse del mismo, rápidamente se aprecia que es meramente descriptivo y en la mayoría de los casos, además, ciertamente superficial: el concepto es manejado desde la aceptación tácita de que hoy, en la actualidad, nos encontramos ante un nuevo Japonismo desde el que se explica la fascinación que el archipiélago nipón causa sobre todo en Occidente. Este discurso de que la fascinación contemporánea se presenta como un correlato de la decimonónica y que, por ello, comparten nombre, lleva a la mayoría de investigaciones que mencionan el Neojaponismo a establecer una serie de comparaciones directas y descontextualizadas entre los dos Japonismos. Un ejemplo sintomático es el escrito del profesor David Almazán, «Del *Japonismo* al *Neojaponismo*. Evolución de la influencia japonesa en la cultura occidental», publicado en 2010 dentro de la obra *Japón y el mundo actual*. El título del capítulo resulta ciertamente sugerente y en el inicio del mismo el autor se aventura a hacer aportaciones clave, como el intento de marcar cronológicamente el inicio del fenómeno neojaponista. A pesar de que el estudio es riguroso y proporciona un acercamiento imprescindible al concepto, incurre en las comparativas comunes que suelen establecerse entre el gusto “por lo japonés” decimonónico y aquel que comenzó a gestarse a finales del siglo XX. Así, entre los epígrafes en los que se encuentra dividido el escrito destacan: “del libro del viaje al *blog*”, “del *inrō* al teléfono móvil”, “del *manga* de Hokusai al *manga* y *anime*” y “del disfraz de japonesita al *cosplay*”, entre otros. También en la obra de Pilar Cabañas y Matilde Rosa Arias, *Zen, Tao y Ukiyoe. Horizontes de inspiración artística contemporánea*, publicada en marzo de 2021, en el último capítulo, dedicado a los imaginarios artísticos contemporáneos, se recurre a este tipo de alusiones. Al final de dicho capítulo, Matilde Rosa Arias asegura que nos encontramos ante un nuevo orientalismo surgido a finales del siglo XX “que impregna a una nueva generación de jóvenes occidentales”, un “estilo neoasiático” que se ha ocupado de redefinir y reinventar ciertos arquetipos del pasado. A pesar de que este tipo de obras se presentan como una puerta idónea desde la que acceder al Neojaponismo, no parecen no obstante llegar a abordar el fenómeno de manera concisa, es decir: se asume la relación

del Neojaponismo con el fenómeno japonista impulsor, pero no se proporciona una definición concreta de qué es, por qué surge, qué características posee y qué lo conecta y lo diferencia del Japonismo primigenio.

Esta Tesis Doctoral viene motivada, precisamente, por ese vacío teórico que, se considera, sigue dándose en torno a este fenómeno. Es sabido que existe un corpus bibliográfico sólido y amplio sobre el Japonismo, respaldado por figuras de la talla de Michael Sullivan, Kōdera Tsukasa, Siegfried Wichmann, Ricard Bru y Lionel Lambourne, entre otras. Sin embargo, no existen obras semejantes que, desde campos como el del arte y la estética, planteen un acercamiento en líneas similares al Neojaponismo. La investigación que a continuación se presenta pretende contribuir a este incipiente campo de estudio, identificando al fenómeno neojaponista, situándolo cronológicamente, describiendo sus particularidades e incidiendo en esa relación que se establece con el Japonismo originario para tratar de identificar qué es el Neojaponismo, pero también qué no es.

Resulta necesario advertir que esta investigación situará y definirá ambas fascinaciones por “lo japonés” y las comparará, pero en ningún caso las tratará como fenómenos equivalentes o como capítulos de un mismo relato en el que los códigos e imaginarios estéticos operan indistintamente y de manera idéntica. En la actualidad, cuando se alude al Neojaponismo, lo que se hace es establecer un puente entre dos pedestales situados uno en la segunda mitad del siglo XIX y otro a finales del siglo XX. Por supuesto, es lícito transitar este puente. Puede resultar enriquecedor descontextualizar ciertos elementos decimonónicos y contemporáneos y enfrentarlos con el fin de nutrir el debate, la reflexión y tomar nuevas perspectivas sobre las relaciones entre Occidente y Japón. A pesar de ello, creemos que para llevar a cabo un análisis conciso del Neojaponismo, en relación al Japonismo, deben tenerse en cuenta también aquellos aspectos que dicho puente pasa por alto. Es preciso no perder de vista que en el siglo que transcurre entre el Japonismo originario y el Neojaponismo se han sucedido guerras, auges económicos, ocupaciones, hibridaciones culturales y crisis de todo tipo. Japón ha cambiado a lo largo de este tiempo la percepción de sí mismo, de Occidente y de su relación con él, a pesar de que para Europa y Estados Unidos el archipiélago nipón aún siga representando, en ocasiones, una fuente de exotismo y de ensoñaciones utópicas y escapistas. Para no incurrir en un conocimiento sesgado en torno a la fascinación neojaponista experimentada por Occidente, esta Tesis Doctoral atenderá todos esos factores en ocasiones obviados por los análisis más generalistas.

ESTRUCTURA Y DESARROLLO DE LOS OBJETIVOS

La metodología que seguirá esta investigación viene representada por su estructura, la cual será dispuesta en dos bloques claramente definidos que traten de abordar, por un lado, la fascinación experimentada con el Japonismo y, por el otro, aquella surgida en el Neojaponismo. En este sentido, se organizarán ambos bloques siguiendo un mismo esquema que quedará reflejado en los títulos que componen las cuatro partes en las que se divide esta Tesis Doctoral. De este modo, el primero de ellos, dedicado al fenómeno del Japonismo, estará conformado por la primera parte, “El imaginario japonista”, y la segunda parte, titulada “Japón en la época del Japonismo”. A su vez, el segundo bloque contendrá la tercera parte, “El imaginario neojaponista” y la última, bajo el título “Japón en la época del Neojaponismo”. Debe aclararse que, aunque la organización que se seguirá es la misma, los temas que tratará cada bloque variarán sustancialmente. Ello se debe a que, como se decía, el Neojaponismo no puede ser aprehendido como mera imagen especular del Japonismo decimonónico. Esto hace que también las fascinaciones surgidas en uno y otro Japonismo planteen diferencias fundamentales. Precisamente, uno de los objetivos principales de esta investigación será abordar dichas fascinaciones japonistas, situarlas, observar sus modos de acción y, llegado el caso, identificar qué puntos tienen en común y en cuáles se diferencian. Este interés central por comprender la estructura y los modos de acción de ambas fascinaciones tendrá como fin tratar de desvelar cómo y por qué surgieron los imaginarios estéticos contruidos en torno a Japón y cuáles son sus particularidades.

En relación a la manera en que dichos imaginarios serán abordados cabe hacer una aclaración importante. Una Tesis Doctoral como la que aquí se presenta, amplía en el apartado teórico y bibliográficos, pero también en lo que concierne a la línea temporal que abarca, englobará factores heterogéneos que se dilatan en el tiempo y se interrelacionan entre sí: las causas y consecuencias de la modernización Meiji, los discursos de la especificidad de la cultura japonesa (*nihonjinron*), la rendición incondicional tras la guerra del Pacífico, la asunción de un modelo económico, social y cultural norteamericano, el auge y consolidación de la sociedad de consumo y el boom de la burbuja económica y su estallido en 1989, son algunos de los más destacables. El ámbito que se escogerá como eje vertebrador del discurso es el del arte, una de las piezas fundamentales en la construcción del gusto por “lo japonés”. Su importancia se deja entrever ya desde el título que ha decidido dársele a la Tesis Doctoral: *Neojaponismo*.

Estéticas de seducción entre Oriente y Occidente. Es desde el arte, entendido en todas sus facetas (desde la pintura a la literatura) y a todos los niveles (desde las bellas artes hasta los productos decorativos y del entretenimiento) desde donde se gestan los imaginarios estéticos japonistas. Debido, precisamente, al interés que se otorgará a estos imaginarios, se ha decidido llevar a cabo un análisis estético, antes que un tratamiento puramente histórico-artístico. Por supuesto, esto no quiere decir que la historia del arte japonés será dejada de lado, al contrario. Los trabajos de autores como Satō Doshin, Daniel Sastre, Kitazawa Noriaki y Tsuji Nobuo, entre otros, se presentarán como piezas fundamentales desde las que sustentar el análisis.

En la PRIMERA PARTE de la investigación se abordará la fascinación japonista desde la utopización que ciertos artistas, curadores, coleccionistas y críticos de arte occidentales llevaron a cabo del archipiélago nipón. Para este apartado se tendrán en cuenta figuras clave de la pintura, como Van Gogh, Whistler y Monet y de la literatura, como Zola, los hermanos de Goncourt, Kipling, Loti y Hearn, entre otros. Todos ellos fueron representantes de aquella primera fascinación que quedó reflejada en sus retratos, sus diarios de viaje, su correspondencia y sus comentarios sobre las bondades de “lo japonés” frente a la que consideraron, decadente tradición europea. Las artes y objetos del Japonismo, entre los que destacó la estampa *ukiyo-e*, llevaron a estos artistas a configurar sus propias idealizaciones sobre un Japón que nunca existió o que, al menos, estaba en pleno proceso de cambio tras los avances modernizadores que empezaron a acontecer en Japón a partir de 1853. Aquel Japón soñado, aquel paraíso estético que fue idealizado durante la segunda mitad del siglo XIX, fue mordazmente retratado por Oscar Wilde en su ensayo *La decadencia de la mentira* como “simplemente una modalidad de estilo, una exquisita fantasía del arte”.

En la SEGUNDA PARTE de la investigación el foco será puesto sobre Japón, en aquellos mismos años en que en Europa se conformaba y consolidaba el gusto japonista. El objetivo será contrastar la utopía japonesa imaginada por los occidentales, con las derivas en las que el Japón real se estaba embarcando en aquellos años. Sin duda, lo que marca esta época es un desfase evidente entre Europa y Japón. Así, mientras Europa trataba de salir de los problemas que traía consigo la modernización, anhelando esos paraísos estéticos, salvajes, puros e inmaculados del idealizado Japón, el archipiélago nipón se embarcó en un proceso de modernización del país sin precedentes. Esta modernización, iniciada en el período Meiji, tenía como objetivo alcanzar cuanto antes el estadio de las potencias “civilizadas” con el fin de que fuese aceptado como un igual por

Occidente y, así, poder mantener su independencia. Para esta parte de la investigación se tendrán sobre todo en cuenta figuras clave de la modernización como Fukuzawa Yukichi y Nishi Amane, así como a otros intelectuales que en aquellos primeros años del período Meiji conformaron la vanguardia del pensamiento japonés.

El punto fundamental de esta segunda parte de la investigación se encuentra, precisamente, en la reacción que se llevó a cabo desde ciertos sectores artísticos, frente a esa modernización-occidentalización que se fomentó durante aquellos años. Para ciertos intelectuales y artistas de la época, esta modernización desenfrenada podía resultar peligrosa para la salvaguarda de la cultura y tradición autóctona. En este contexto se destacará el proyecto artístico nacional que Ernest Fenollosa y Okakura Kakuzō pusieron en marcha a través del *nihonga* [pintura japonesa]. Así, el *nihonga* fue puesto en contraposición al *yōga* [pintura occidental], como una manera de reivindicar, en el terreno del arte, “lo japonés” frente a la influencia occidental. Son dos los aspectos clave en los que esta Tesis Doctoral incidirá con respecto al proyecto que Fenollosa inició y Okakura continuó.

Por un lado, a pesar de reivindicar un arte apegado a la tradición, los discursos y teorías que Fenollosa promulgó fueron inspirados desde ámbitos de las bellas artes [*bijutsu*] y la estética [*bigaku*], hasta entonces inexistentes en Japón. La irrupción del sistema de las bellas artes occidentales llevó al arte nipón a experimentar una serie de profundos cambios en cuanto a reorganización, clasificación y comprensión de ramas como la pintura, que aún hoy en día son objeto de debate entre críticos y artistas contemporáneos. Por otro lado, el proyecto *nihonga* de Fenollosa, a pesar de gozar del apoyo gubernamental desde el Ministerio de Educación, apenas tuvo un impacto reseñable en Occidente. Fenollosa, Okakura y el resto de artistas e intelectuales que sustentaron su proyecto, en pos de un arte japonés “elevado” que pudiese mirar cara a cara a los sistemas artísticos de las potencias occidentales, dejaron fuera aquellos elementos que consideraron menores o de poca importancia [*kōgei*]. En aquellos primeros años, el *nihonga* fue prácticamente ignorado por las naciones occidentales, las cuales se mostraron más interesadas en aquellas otras artes y objetos decorativos y cotidianos que quedaron fuera del proyecto *nihonga* y en torno a las que se gestó el Japonismo.

Es en este punto en donde autores como Satō Doshin señalarán, a través de este episodio de desencuentros artísticos, el desfase que se produjo entre Japón y Occidente en aquellos años. A pesar de ello, cabrá incidir en que la falta de comprensión del gusto por “lo japonés” no fue total en Japón y que desde el Ministerio de Agricultura y

Comercio se impulsaron algunas estrategias para sacar beneficio directo de ese interés en Occidente por las artes decorativas. Sin embargo, estas estrategias decimonónicas que sí tuvieron en cuenta la fascinación japonista palidecerán si se las compara con aquellas que el gobierno nipón fomentaría a comienzos del siglo XXI para aprovecharse del gusto neojaponista.

La TERCERA PARTE de la investigación se centrará en situar y describir el imaginario neojaponista. Las primeras voces que volvieron a llamar la atención sobre “lo japonés” y a anunciar la conformación de un segundo Japonismo erigido desde los productos de la cultura popular nipona vinieron desde los museos europeos y norteamericanos a comienzos del 2000. Comisarios y críticos como Magrit Brehm, Hélène Kelmachter y Robert Rosenblum, entre otros, tuvieron un papel central a este respecto. Los ámbitos del Neojaponismo pueden ser comparados con los del Japonismo en ciertos aspectos. Es aquí donde autores como el citado Almazán, pero también otros como Susan J. Napier o Philippe Forest establecen las sinergias entre ambas fascinaciones. Así, en sus escritos, se observa cómo, por ejemplo, la influencia de las estampas *ukiyo-e* en los artistas y diseñadores del siglo XIX es conectada con la influencia que la Estética Manga en los dibujantes y diseñadores occidentales contemporáneos, el gusto por las artes decorativas y ciertos objetos del Japonismo es comparado con las figuras de plástico y resina de temática manganime que los fans coleccionan y el interés decimonónico por el kimono y por ser retratado con él en cuadros y fotografías es relacionado con el fenómeno *cosplay* contemporáneo.

Esta investigación es consciente de que dichas comparativas existen y no las rechaza, pero sí tratará de dejar claro desde el comienzo que un análisis apropiado sobre el Neojaponismo no puede quedarse ahí, en la capa más superficial de la cuestión. En el ámbito de la adquisición y colección de las figuras de resina y plástico de Estética Manga por ejemplo, a las que se compara con aquel gusto decimonónico por adquirir y coleccionar ciertos objetos nipones, se observará cómo las prácticas artístico-mercantiles de Murakami Takashi trastocan de entrada aquellas primeras equivalencias. Al fin y al cabo, las prácticas de artistas contemporáneos como el citado Murakami se insertan en el contexto de la sociedad de consumo y de un mercado global en el que arte, entretenimiento y mercancía diluyen sus fronteras y que no existía en el contexto del Japonismo original. En el ámbito del viaje, también existen diferencias consustanciales respecto a aquellos escritores-viajeros decimonónicos y a los turistas contemporáneos. Hoy, Japón no solo se complace de observar como florecen las guías para el turismo *otaku*

que los propios extranjeros redactan y publican, sino que el propio país se implica activamente en la creación de mapas, localizaciones y escenarios para atraer a un público ávido de experimentar “lo japonés”.

Precisamente, los objetos de deseo en torno a los que se configura el imaginario neojaponista, y por los que el fan-consumidor es atraído a la órbita de “lo japonés”, son lo que imposibilitarán una asociación radical y descontextualizada entre ambos Japonismos: si bien en el siglo XIX los viajeros occidentales contemplaron con horror cómo aquello que habían acudido a visitar formaba parte de otra época que Japón estaba soterrando bajo la nueva estructura de la modernización, lo que compone la base de la fascinación neojaponista son, en gran medida, productos como el manga y el anime, es decir, pura ficción. Esto es: no arquetipos como la geisha y el samurái o paisajes, estructuras arquitectónicas y modos de vida que, por el devenir de los tiempos van desapareciendo paulatinamente, sino criaturas, personajes y entornos puramente irreales en la mayoría de los casos. Este hecho lleva a presentar al imaginario del Neojaponismo como una ficcionalización de la realidad, una fantasía utópica si se prefiere, de mayor amplitud que aquella que se conformó en el Japonismo del siglo XIX y con unos códigos completamente nuevos y diferentes.

Esto planteará una serie de dificultades para todas esas manidas comparativas que, por ejemplo, tratan de equiparar el “*cosplay* decimonónico” con el contemporáneo. Cuando Van Gogh se retrató así mismo bajo rasgos asiáticos en *Autoportrait dédié à Gauguin* era para parecer japonés, mientras que hoy, cuando un joven lleva a cabo su práctica *cosplay*, lo hace para parecer un personaje del manganime. Autores como Iwabuchi Koichi han señalado que esto trae consigo una serie de cuestiones importantes en torno a una estética *mukokuseki* (apátrida) que sugieren el surgimiento de una cultura contemporánea japonesa aparentemente “inodora”, es decir, una cultura japonesa carente del inmediato “aroma japonés” que elementos como la geisha, el *ukiyo-e*, la ceremonia del té o el samuráis traían consigo. Sin embargo, a pesar de que la fisionomía, carácter y modales de los personajes del manga, el anime y los videojuegos poco o nada tienen que ver con los japoneses de hoy en día, dichos personajes han pasado a representar al Japón contemporáneo, tal como el vídeo proyectado en las pantallas del estadio Maracanã y la transmutación del presidente Abe en Super Mario atestiguan.

En esta tercera parte de la investigación, la más extensa de las cuatro que compondrán la Tesis Doctoral, se ofrecerá un recorrido histórico por algunos de los episodios que explican el auge de una cultura popular como la que hoy exhibe Japón. En

dicho recorrido se hallará otro de los puntos básicos que diferencian a los dos Japonismos. Cabe recordar que a mediados del siglo XIX Japón acababa de salir de un aislamiento de más de dos siglos en los que se gestaron aquellos productos sobre los que se sustentó la fascinación japonista. Muy diferente sería el panorama de finales del siglo XX, en el que Japón se alzaba como una nación con una cultura híbrida, fruto de la ocupación estadounidense y de la asunción de sus modelos económicos y sociales. Así pues, la singular cultura popular que floreció en Japón y que hoy entusiasma a millones de seguidores en todo el mundo no puede comprenderse sin tener en cuenta estas sinergias con Estados Unidos, en torno a las que autores y artistas como Azuma Hiroki, Sawaragi Noi, Murakami Takashi y Ōtsuka Eiji, entre otros, han reflexionado. De esta forma, resultará de gran importancia para esta investigación analizar los modos en los que dicha hibridación se produjo y consolidó. Las reflexiones críticas que desde principios del siglo XXI se llevan a cabo en Japón en torno a conceptos estéticos como el de lo *kawaii*, figuras como la del *otaku* y otros elementos propios del mundo de la cultura popular nipona resultarían incomprensibles sin tener en cuenta estas sinergias culturales.

Así pues, será fundamental atender a estas sinergias e hibridaciones culturales entre Japón y Estados Unidos para entender el bagaje en el que la cultura popular japonesa se conforma. Precisamente, atender o ignorar a dicho bagaje histórico-cultural es lo que en la actualidad marcará los ejes de acción de las dos grandes esferas que en Japón han abrazado a la cultura popular: el arte contemporáneo y las campañas del *Cool Japan*. En la CUARTA PARTE de la investigación se contrapondrá ambas esferas, tratando así de dilucidar qué ha estado ocurriendo en Japón en aquellos años en los que el Neojaponismo se ha consolidado en Occidente.

De este modo, el primer ámbito sobre el que se pondrá el foco del análisis será el arte contemporáneo, incidiendo en la obra de artistas como Murakami Takashi, Aida Makoto y Tenmyouya Hisashi, pero también en las teorías de autores como los citados Sawaragi Noi, Kitazawa Hiroki y Tsuji Nobuo, entre otros. La esfera del arte contemporáneo mostrará cómo algunos de los problemas que surgieron con la irrupción del sistema artístico occidental en el siglo XIX siguen vigentes en los debates y prácticas artísticas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. La formación de artistas como Murakami en arte *nihonga* o la propuesta de un proyecto *neo-nihonga* por parte de Tenmyouya evidenciarán cómo la reflexión en torno a la “pintura japonesa” y su especial relación con la influencia occidental siguen presentes.

En este contexto, uno de los temas centrales que ha recorrido la historia del arte nipón, desde el período Meiji hasta hoy, es el de la identidad japonesa. De este modo, para situar el análisis se llevará a cabo un breve recorrido por algunos de los artistas y corrientes más influyentes de la posguerra nipona hasta llegar al contexto actual. Concretamente, se pondrá el acento en las prácticas artísticas del grupo Gutai y las de Okamoto Tarō, las cuales han sido abordadas desde la óptica de las teorías de Sawaragi Noi. Cabe afirmar que los trabajos de ciertos artistas contemporáneos continúan las reflexiones que estos artistas de vanguardia llevaron a cabo en su día con respecto al arte nipón, la identidad nacional y la búsqueda de nuevas vías desde las que abordar estos temas. Precisamente, si ha decidido utilizarse alguno de los análisis de Sawaragi en esta investigación es porque permitirán establecer una linealidad histórica y teórica entre el arte de la inmediata posguerra y el contemporáneo.

A pesar de que Sawaragi “salvaría” a algunos artistas de aquellos años como Okamoto, fue contundente al criticar que el arte de las vanguardias de posguerra no abordó temas acuciantes como la guerra, el auge imperialista y la posterior supeditación de Japón a Estados Unidos tras la ocupación. Sawaragi habló, así, de una “amnesia” que no solo privó al arte de la capacidad de tratar las relaciones de poder existentes, sino que también impidió que el arte se acercase a la modernidad de una manera autorreflexiva y que pudiese cambiarla desde adentro. Según reflexionarían el propio Sawaragi y artistas como Murakami, el auge y consolidación de estéticas dulcificadas y pueriles como la de lo *kawaii* habrían sido evidencia de la debilidad y amnesia de un Japón que, como si de un niño se tratase, dejaba tutelarse por su nuevo padre cultural: Estados Unidos. En opinión de Sawaragi, esto habría cambiado a finales del siglo XX, con la llegada del “malicioso y anti-*cute*” neo-pop japonés, del que Aida Makoto y el propio Murakami Takashi serían representantes. Se trató este de un arte pop que puso sobre la mesa alusiones directas a la derrota, la ocupación y la final sumisión ante Estados Unidos y que lo hizo, además, imbricando estas referencias con los códigos de la cultura popular que había surgido, precisamente, de esa relación especial con Estados Unidos. De este modo, cabrá afirmar que la cultura *otaku* y aquellos productos con la que se la asociaba (manga, anime, *cosplay*, figuras, videojuegos, etc.) fueron reivindicados por este arte, pero no glorificados. Al contrario: se presentaron de manera grotesca, hipersexualizada, violenta, desquiciada, enfermiza y, como el propio Murakami afirmaría, “monstruosa”. Se trataba este de un arte que se realizaba desde los mismos productos de la cultura del

entretenimiento sobre la que se originó el Neojaponismo pero que guardaban dentro de sí una reflexión, en principio, profunda y oscura sobre el devenir histórico del país.

Este tipo de reflexiones fueron las que, precisamente, quedaron fuera de las campañas del *Cool Japan* que, a partir de la primera década del año 2000, el gobierno nipón ha puesto en marcha. El *Cool Japan* ha tratado de expandir y consolidar la influencia de Japón en el extranjero a través de estrategias de *soft power*, las cuales toman como protagonistas de sus relatos a productos como el manga, el anime y los videojuegos. En cierto sentido, se trata de un proceso que intenta potenciar la fascinación surgida en Occidente por los productos de la cultura popular nipona, con el fin de valerse de ello para proyectar al mundo una imagen muy concreta de Japón. Para el *Cool Japan*, los elementos de la cultura popular, al igual que cualquier otro elemento nacional, sirven para promocionar el carácter singular, exótico y, en definitiva, *cool* de “lo japonés”. Como cabe imaginar, el *Cool Japan* deja de lado aquellos debates sobre el origen híbrido de la cultura popular nipona que han abierto autores como Azuma para quien, entender fenómenos como el del *otaku* o elementos de la cultura popular como el manga, requiere comprender la influencia que la americanización tuvo en Japón. Este discurso no cabe en el *Cool Japan* para el cual el manga, el anime o el *cosplay* son tan puramente japoneses como el samurái, la geisha o la ceremonia del té.

De este modo, en esta última parte de la Tesis Doctoral, se identificarán dos vías, dos caminos, por los que la fascinación neojaponista puede llevarnos a transitar. El primero de ellos será el que desemboca en una aprensión superficial y pueril del Japón contemporáneo. Es aquel que el *Cool Japan* trata de fomentar a través de los productos del entretenimiento nipón. Japón se presenta aquí como una ilusión, como una utopía de la que emanan esos productos del mundo del entretenimiento nipón que apasionan a millones de fans en todo el mundo. El conocimiento que puede extraerse desde aquí sobre el Japón contemporáneo es cuanto menos sesgado. El segundo de los caminos será aquel que lleva a ámbitos como el arte. Al igual que el *Cool Japan*, también ciertos artistas contemporáneos han hecho de la cultura del entretenimiento una de sus herramientas principales. El interés, primero, por estos elementos que se nos presentan de manera más inmediata, como son el manga o el anime, puede llevarnos a descubrir ciertas corrientes artísticas que plantean preguntas y reflexiones sobre el devenir artístico, cultural e histórico de Japón que sí aporten un conocimiento real, más allá de la pura fascinación.

ALCANCE Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN

La labor de acotar un campo tan amplio como el del Neojaponismo no resulta sencilla. No existe un tratamiento previo del fenómeno que incida en sus características, usos y evolución. Tanto en la literatura occidental como en la japonesa, el término es ampliamente utilizado con el objetivo de referir la fascinación que hoy existe en torno al Japón contemporáneo. Sin embargo, no queda claro qué es el Neojaponismo. Esta inconcreción del fenómeno neojaponista ha ocasionado que pase a ser un concepto comodín en el que se alberga una gran cantidad de productos y derivas culturales que se relacionan, en primera instancia, con el mundo del entretenimiento japonés (manga, anime, videojuegos...).

Esta investigación se plantea como uno de los primeros intentos de abordar al Neojaponismo de manera concreta, atendiendo a las comparativas que suelen establecerse con el Japonismo original, pero buscando sobre todo desentrañar sus peculiaridades y aquellas derivas desde las que se conformó. Sin embargo, debe tenerse en cuenta algo que queda reflejado en la bibliografía que se incluirá en las últimas páginas del estudio: el fenómeno del Japonismo decimonónico ha sido ampliamente investigado. Se ha creado un corpus bibliográfico amplio a lo largo de los años, sobre todo en el ámbito del arte, que ha facilitado enormemente su tratamiento como imaginario estético. Esto no ocurre con el ámbito del Neojaponismo, que, si bien es ampliamente citado, no ha llegado a generar una bibliografía que lo aborde. Esto es lo que explica que las fuentes que esta Tesis Doctoral maneja a la hora de tratar este ámbito sean tan heterogéneas y pertenezcan a áreas del conocimiento tan diversas como la historia, el arte, la filosofía, la economía, la política y la estética.

Desde cada una de estas áreas se tratará de incidir en los puntos que ayuden a proponer un aparatage teórico que contribuya a asentar el ámbito de estudio sobre el Neojaponismo. De este modo, si bien esta investigación no plantea una novedad en cuanto a la identificación del fenómeno (el término “Neojaponismo” lleva siendo referido en artículos e investigaciones desde hace años), sí pretende contribuir a fundamentarlo y delinearlo. Algo que, consideramos, aún no ha sido llevado a cabo de manera apropiada. Esta vocación de “sustrato” o fundamentación obedece a una imposición investigadora más que a una decisión particular. Si el concepto “Neojaponismo” es usado hoy, tanto en la literatura divulgativa como en la académica, se requiere de investigaciones, obras y artículos que identifiquen a este ámbito y aporten información sobre el mismo, más allá

de afirmar que se trata del mismo fenómeno del Japonismo decimonónico acontecido un siglo después.

Esta Tesis Doctoral tratará, así, de identificar algunos de los problemas de base que existen a la hora de acotar el fenómeno neojaponista. A pesar de eso, probablemente una definición clara sobre qué es el Neojaponismo tan solo podrá ser sugerida. Ello se debe, sobre todo, a la dificultad que entraña manejar la gran cantidad de productos y ámbitos culturales que la investigación plantea y que deben de situarse en un relato coherente: *softpower*, arte contemporáneo, *nihonjiron*, utopizaciones japonistas, *Cool Japan*, Estética Manga... Sin embargo, lo que esta investigación sí hará es disponer los primeros pasos para organizar un espacio dentro de la estética, en relación a los estudios japoneses, que aborde al Neojaponismo como un ámbito concreto, un ámbito que, si bien comparte relaciones con el Japonismo decimonónico, constituye un fenómeno diferenciado, con un bagaje complejo que debe de tomar en cuenta las derivas históricas del Japón de mediados del siglo XX hasta hoy.

CONCLUSIONES

El interés que en los últimos años han cosechado fenómenos como el Neojaponismo y todos aquellos ámbitos y elementos de la cultura popular con los que se le relaciona, se hace patente en las numerosas sinergias e hibridaciones que están produciéndose en la cultura del entretenimiento occidental. Uno de los numerosos ejemplos, mencionado en esta investigación, es el de la *Nouvelle Manga*, una nueva corriente surgida a principios del siglo XXI en el seno de la novela gráfica europea, iniciada por el dibujante francés Frédéric Boilet tras una estancia de doce años en Japón. La propuesta de Boilet tuvo como objetivo principal aunar las estéticas de la *bande dessinée* y del manga, obteniendo una notable popularidad durante la década de 2010 entre lectores, críticos y dibujantes europeos y japoneses de gran renombre que se unieron a dicha corriente. La *Nouvelle Manga* de Boilet mostraba, así, la popularidad que en Europa habían alcanzado los productos del entretenimiento nipón y que empezaba a derivar en intercambios, propuestas y asunciones culturales surgidas en el seno de la cultura popular japonesa. Como Boilet, son numerosos los dibujantes, animadores, diseñadores y artistas europeos y americanos que están haciendo suyos los códigos estéticos de dicha cultura popular contemporánea e integrándolos en su propia tradición historietista, fílmica y artística. Debido a esto, dichos códigos resultan cada vez menos ajenos y extraños al público occidental, a pesar de que su identificación con Japón sigue siendo total. Esto quiere decir que “lo japonés” se asienta en terreno occidental, penetra nuestra cotidianidad y convive con nuestros referentes culturales más cercanos, pero sin perder cierto halo de exotismo que lo mantiene anclado a aquel lejano país de Asia Oriental que fascina a los seguidores del manga, el anime, los videojuegos, el *cosplay*, etc.

La importancia concedida a este nuevo gusto por “lo japonés”, no solo en el terreno de lo lúdico, sino también en el de lo académico, queda respaldada con el surgimiento en las dos últimas décadas de una bibliografía heterogénea y en constante crecimiento en torno a las características, problemáticas y peculiaridades de los productos del entretenimiento que hace posible su abordaje desde ámbitos como la comunicación audiovisual, la sociología, la historia y el arte, así como desde la reflexión filosófica y estética. Elementos como la citada *Nouvelle Manga*, así como el aumento de trabajos de fin de grado, de máster, tesis doctorales y, en general, todo tipo de publicaciones académicas, en torno a ellos, evidencian cómo los productos de la cultura popular nipona

pueden ser una puerta de entrada idónea al sugerente bagaje estético de la cultura contemporánea japonesa. Penetrar en Japón desde este ámbito del entretenimiento resulta, además, en primera instancia, más sencillo e inmediato que hacerlo desde otros como la literatura o el cine, debido, en parte, a la omnipresencia que el manga y el anime tienen en las plataformas digitales, el auge de literatura especializada, la popularidad creciente de los salones de manga en Europa y América, etc. De este modo, cabe afirmar que la fascinación actual por Japón está estrechamente ligada con ese aire *cool* que desprende su cultura popular y del que se han valido tanto ciertas corrientes del arte contemporáneo nipón, como las campañas gubernamentales como el *Cool Japan*. Sin duda, este sentido de lo *cool*, de lo nuevo, exótico y entretenido, permite identificar algunas de las bases de los imaginarios estéticos que se han generado en Occidente sobre Japón tanto en el período decimonónico como en el actual. Esta investigación ha tenido como fin abordar de manera pormenorizada dichos imaginarios y confrontarlos.

Cabe advertir que desde el inicio de esta Tesis Doctoral, hasta su culminación en el año 2021, han transcurrido cinco años, cinco años en los que se ha corroborado la presencia cada vez más tangible de “lo japonés” en Occidente: el número de festivales de manga y anime y el número de asistentes han crecido exponencialmente, los grados y másteres en estudios de Asia Oriental han visto acrecentar su popularidad entre los estudiantes, editoriales especializadas han permitido el acceso progresivo a un amplio abanico de literatura japonesa, las plataformas digitales dedicadas a las teleseries han incrementado de manera considerable sus títulos de anime y las librerías han aumentado el número de estanterías dedicadas al manga. La generación nacida en la década de 1990 en Occidente ya creció rodeada de los productos del entretenimiento nipón, pero al alcanzar una determinada edad aquel nicho quedaba relegado a un pequeño grupo de fanáticos, entusiastas o “frikis”. Hoy, el gusto contemporáneo por “lo japonés” se ha democratizado y resulta difícil encontrar a jóvenes de cualquier edad que no estén consumiendo en estos momentos algún anime, manga o videojuego japonés, que no tengan en su habitación algún póster o figura inspirada en estos mundos del manganime o que no estén familiarizados con términos como *otaku* o *kawaii*. Entender este progresivo asentamiento de “lo japonés” en el contexto occidental requiere conocer cómo y porqué comenzó la fascinación contemporánea por Japón y, sobre todo, en qué consiste dicha fascinación a la cual ha dado en denominarse “Neojaponismo”.

A partir de este contexto, y una vez culminado el trayecto que nos ha traído hasta aquí, la PRIMERA CONCLUSIÓN que cabe extraer de esta investigación es que el término

“Neojaponismo” se presenta como un concepto problemático en relación a su uso y a una posible definición que lo acote. De entrada, identifica la fascinación por Japón surgida a finales del siglo XX en Occidente como un nuevo Japonismo o un Japonismo contemporáneo. Esto plantea una serie de dificultades concretas que esta Tesis Doctoral ha abordado y que tienen que ver directamente con esa referencia que, desde el contexto actual, se hace al Japonismo. Debido a ello, en la presente investigación se ha dedicado un análisis pormenorizado del fenómeno japonista, surgido en el siglo XIX, no tanto desde la óptica de la historia del arte, como desde la reflexión estética. En este sentido, cabe asumir que las primeras concepciones decimonónicas de “lo japonés” partieron de una idealización exacerbada de Japón que fue reflejada en el entorno de las artes europeas. El imaginario estético que se configuró en relación al archipiélago nipón desde medios como la pintura, la literatura y el coleccionismo en aquel entonces incurrió en una suerte de utopización de Japón que sentó las bases de la fascinación japonista. De este modo, la SEGUNDA CONCLUSIÓN que se establece es que, en efecto, existen una serie de códigos y estructuras conceptuales que se erigen desde Occidente en torno a Japón y que se repiten tanto en la fascinación japonista decimonónica, como en la nueva fascinación que surge por Japón a finales del siglo XX. En ambos contextos Japón se alza como una suerte de paraíso estético, fuente de exotismo, novedad y entretenimiento. Así pues, ciertos ámbitos del Japonismo, que permiten abordar al fenómeno entendido como “estilo” (en el contexto artístico), “moda-decorativa” (en el contexto social), “objeto de consumo” (en el comercial) y “viaje” (en el contexto de la aventura) pueden ser repensados en el contexto del Neojaponismo mediante el *cosplay*, el coleccionismo de figuras manganime, el uso e integración de la Estética Manga por parte de ciertos dibujantes y artistas occidentales y el turismo creciente de los fans que desean visitar el país en el que surgieron sus videojuegos, animes y mangas favoritos.

El problema que surge, y que cabe proponer como TERCERA CONCLUSIÓN, es que, si se pretende abordar de manera exhaustiva el Neojaponismo (origen, características y evolución), la asunción primera e inmediata de que estamos ante fenómenos similares, equiparables o directamente intercambiables al hablar de Japonismo y Neojaponismo entorpece el análisis. Así pues, esta investigación ha debido afrontar una doble tarea: la primera de ellas ha consistido en situar los puntos en los que la mayoría de estudios, artículos y discursos que recurren al término “Neojaponismo” conectan ambos fenómenos a través de ciertos ámbitos del Japonismo. Es decir, se han abordado los ámbitos citados en los que, suele afirmarse, Japonismo y Neojaponismo confluyen. A pesar de que, en

efecto, pueden establecerse sinergias importantes entre dichos ámbitos de la fascinación japonista y los de la neojaponista, esta Tesis Doctoral ha prestado especial atención, sobre todo, a la segunda tarea: la de identificar las diferencias que existen entre ambos fenómenos. Una vez analizados las derivas y circunstancias en los que se vio envuelto Japón entre el origen del Japonismo y el del Neojaponismo utilizando como catalizador el campo del arte, y teniendo en cuenta también ámbitos como la política, la filosofía y la economía, se ha llegado a la CUARTA CONCLUSIÓN: aunque el término Neojaponismo se popularizó a comienzos del siglo XXI como un intento por ciertos entornos artísticos, académicos y divulgativos de asociar la fascinación contemporánea por Japón con aquella que surgió en el siglo XIX, lo cierto es que existen más diferencias entre el Japonismo y el Neojaponismo que similitudes. Estas diferencias son, además, ciertamente significativas y resultan importantes a la hora de entender el imaginario contemporáneo que se ha forjado en Occidente en torno a Japón y, en líneas generales, se producen debido a que el Neojaponismo consiste en un fenómeno mucho más complejo y global que el del Japonismo. Esa complejidad proviene de las derivas que Japón experimentó a partir de su derrota en la Segunda Guerra Mundial: la imbricación con la cultura estadounidense, el auge económico y la crisis que sobrevendría al boom de la burbuja económica, entre otros factores, explican el origen y evolución de una cultura popular contemporánea tan característica como la japonesa, eje vertebrador de la fascinación neojaponista. De este modo, la QUINTA CONCLUSIÓN que cabe establecer es que esas derivas históricas, económicas, artísticas y políticas son desde las que es necesario empezar a identificar el origen y consolidación del Neojaponismo, las mismas que, paradójicamente, mediante una conexión reduccionista y simplista entre Japonismo y Neojaponismo son ignoradas.

Como forma de abordar el análisis sobre la fascinación neojaponista se ha puesto el foco en la cultura popular desde la que se gestó. Sobre todo, se ha considerado de especial relevancia el modo en que Japón ha usado el interés internacional por sus productos del entretenimiento para beneficio propio. De esta forma, la SEXTA CONCLUSIÓN a la que se ha llegado en esta investigación es que puede asumirse que existen dos maneras de valerse de la fascinación neojaponista y que, a su vez, plantean un acercamiento al fenómeno del Neojaponismo ciertamente diferenciado. Así pues, cabe hablar del uso gubernamental que se ha hecho desde las campañas del *Cool Japan*. Con el fin de mejorar las exportaciones, el turismo en Japón y la buena imagen del país en el extranjero, el gobierno nipón ha tratado de fomentar el interés en su cultura del entretenimiento. De ello, se resuelve que el *Cool Japan* busca potenciar esa idea de Japón

como reino del divertimento, el exotismo y el placer: una utopía estética en el que los elementos como el manga, anime, *otaku*, *kawaii*, etc., marcan la tónica. Japón ha contribuido así a generar una imagen muy concreta y positiva de sí mismo a partir de ese interés y fascinación que en Occidente surgió en torno a estos productos de su cultura popular. Otro discurso posible, que puede ser contrapuesto al del *Cool Japan*, es el que se establece desde algunas corrientes del arte contemporáneo japonés que, haciendo suyos los mismos elementos de la cultura del entretenimiento de los que el *Cool Japan* se vale, permite una reflexión crítica y menos amable con la realidad contemporánea del país. En este caso, elementos como el *otaku* o lo *kawaii*, entre otros, no son directamente criticados, pero sí son sacados de ese ámbito idílico y pueril con el que el *Cool Japan* trata de asociarlos y puestos como evidencias o resultados de algunos acontecimientos políticos y económicos en los que Japón se vio envuelto desde la posguerra.

Esto lleva a proponer la SÉPTIMA CONCLUSIÓN: los usos de los elementos de la cultura popular japonesa plantean una situación paradójica según la cual, la fascinación neojaponista, surgida de los elementos del entretenimiento nipón, puede ser barrera y, a su vez, puerta de acceso a un conocimiento más amplio sobre la realidad actual de Japón. Sin duda, es el uso descontextualizado de estos elementos de la cultura popular que el *Cool Japan* lleva a cabo lo que puede derivar en un primer interés por parte del público occidental de “lo japonés”. Esta fascinación por los productos del entretenimiento nipón es uno de los motivos principales que explican que el número de alumnos que escogen aprender el idioma japonés e interesarse por ciertos aspectos de la cultura pop nipona esté aumentando. El problema es que un conocimiento derivado desde esta aprehensión superficial, exotizada e idílica del país incurre en una comprensión cuanto menos sesgada, e incluso errónea de la realidad japonesa. Por otro lado, esta primera toma de contacto puede ser una vía que lleve a un progresivo interés por aquello que se encuentra detrás de esa pulida y brillante superficie manganime con la que ciertos sectores gubernamentales tratan de recubrir Japón. En este caso, el ámbito del arte puede alzarse como un sendero idóneo para penetrar el imaginario estético que se proyecta desde los productos del entretenimiento nipón y reflexionar sobre él, sus peculiaridades, origen y problemáticas.

Precisamente, la importancia que esta investigación ha depositado en el ámbito del arte, y que ha orbitado a lo largo de toda la investigación, ha llevado a la OCTAVA CONCLUSIÓN: comprender esos modos en que el arte contemporáneo japonés hace suyos los códigos de la cultura popular y los reelabora, imbricándolos en ocasiones tanto con tradiciones artísticas pre-modernas como con corrientes pictóricas surgidas en el Japón

Meiji, implica tener en cuenta qué ocurrió en Japón en aquellos años en los que en Occidente surgieron las fascinaciones por “lo japonés”. A la hora de hablar sobre Japonismo y Neojaponismo suele tenerse en cuenta únicamente el contexto occidental, es decir, la recepción de “lo japonés” y su influencia en ciertos ámbitos de las artes, del entretenimiento y, en líneas generales, de la cultura europea y americana. A pesar de ello, si se parte de la idea de que Japón, ya en la época del Japonismo, pero sobre todo en la del Neojaponismo, ha sido un agente activo hasta cierto punto en la conformación de dicho gusto por “lo japonés”, resulta crucial atender también al contexto nipón. En el ámbito del arte, concretamente, se observa cómo en el siglo XIX la irrupción del sistema artístico occidental introdujo cambios profundos y complejos en el sistema que hasta entonces había operado en el archipiélago japonés. Ciertas cuestiones que por aquel entonces se entretujieron, como la contraposición de las bellas artes y las artes mundanas, de la pintura japonesa y la pintura de influencia occidental y del arte serio y aquel relacionado con lo excéntrico y entretenido, continúan vigentes hoy día en las obras de artistas como Murakami Takashi, Aida Makoto, Mr. y Tenmyouya Hisashi, entre otros. Entender los discursos que en ocasiones estos artistas esgrimen sobre la cultura popular japonesa, y que tienen como fin reunificar los campos como los mencionados, implica tomar en consideración algunas de las derivas en las que el arte japonés se embarcó desde el período Meiji hasta hoy.

En este contexto, cabe establecer como NOVENA CONCLUSIÓN el papel fundamental que el *nihonga* posee a la hora de organizar el análisis. En este punto se han tenido presentes las reflexiones de autoras como Weston y Foxwell, las cuales, si bien afirman que existen otras corrientes y derivas artísticas a tener en cuenta, conceden un papel protagonista al *nihonga* a la hora de comprender la evolución de aquel sistema artístico que empezó a operar en el Japón moderno, así como de las secuelas que dicho sistema aún plantea hoy en día. A través de esta corriente, Fenollosa, Okakura e intelectuales afines, concretaron la primera gran escisión en el seno del arte acaecido en Japón entre el *nihonga* y el *yōga*, de la cual se derivarían esas otras escisiones y contraposiciones mencionadas, lo que, a su vez, llevó a Kitazawa a denominar al *nihonga* con el sobrenombre de *Kanashimi no kaiga* [La pintura de la tristeza]. El *nihonga*, además, se presenta como un punto de conexión entre algunos de los artistas contemporáneos que han sido tenidos en cuenta en esta investigación: Aida reacciona ante el *nihonga* en sus años de juventud en series como *Perros*, Murakami fue uno de los primeros estudiantes

en la historia de la Tōkyō Geijutsu Daigaku en doctorarse en el programa de arte *nihonga* y Tenmyouya bautizó a sus propuestas artísticas como *neo-nihonga*.

En cierto modo, el recorrido trazado a lo largo de esta Tesis Doctoral es resultado de este camino de contradicciones, posibilidades y enfrentamientos que el ámbito del arte moderno y contemporáneo, la cultura popular y del entretenimiento y lo *cool* traen consigo. Como forma de concluir la investigación, ha sido añadida una última crítica a la fascinación neojaponista, en todos sus niveles, entretejida desde los comentarios de autores como Ōtsuka Eiji. Las reflexiones extraídas en esta última parte de la investigación tuvieron como objetivo preguntarse por el valor de una investigación como la propuesta, por la importancia de abordar críticamente la fascinación neojaponista y por la pregunta de si, verdaderamente, tal distancia crítica es posible. Este colofón sirve para establecer la última y DÉCIMA CONCLUSIÓN a la que se ha llegado: el complejo debate sobre la fascinación neojaponista no se agota en estas páginas. Al contrario, debido al amplio espectro cultural que alberga el Neojaponismo son numerosos los elementos que, a pesar de estar presentes en esta Tesis Doctoral, no han podido abordarse de manera pormenorizada y con la suficiente exactitud y minuciosidad que, en ocasiones, se requiere. Ello se debe a que, en la mayoría de las ocasiones, estos ámbitos pueden ser asumidos como campos de estudio en sí mismos, tal y como demuestra el hecho de que, poco a poco, comienzan a surgir investigadores especializados en ellos.

Así pues, por ejemplo, algunos de los fenómenos con los que se relaciona al Neojaponismo, como el del *cosplay* y el coleccionismo de figuras y objetos de los mundos del manga, entre otros, plantean cuestiones importantes en relación al uso que ciertas corrientes del arte están haciendo de ellos, de las cuales esta investigación tan solo ha mencionado algunas. Consideramos que esta imbricación entre el ámbito de las instituciones artísticas y el de la cultura popular, enmarcada en un contexto japonés, permite seguir reflexionando y añadiendo nuevas perspectivas sobre interrogantes que ya acontecieron en Occidente con el advenimiento de corrientes como el arte pop. Del mismo modo, quedan aún por establecer definiciones concretas de elementos recurrentes en las investigaciones sobre la cultura popular nipona como el de la Estética Manga. Es decir, queda por delinear cuáles son los aspectos básicos de la Estética Manga, catalogar qué sub-estéticas la conforman y proponer descripciones precisas que permitan saber con exactitud a qué refieren los investigadores cuando usan este tipo de designación. En este contexto, consideramos que el concepto *mukokuseki*, llevado al ámbito de la estética y puesto en diálogo con la cultura popular japonesa, posibilita profundizar aún más, desde

una perspectiva contemporánea, sobre ciertos aspectos de la *nihonjinron* en el contexto de la globalización. En relación a estos temas y conceptos desde los que extraer nuevas reflexiones sobre el nacionalismo nipón y la defensa de la japonesidad, se ha prestado especial atención al ámbito del arte contemporáneo y al uso de ciertos aspectos de la cultura del entretenimiento japonés. Se han presentado los discursos que pueden extraerse de ciertas prácticas artísticas contemporáneas como la contrapartida del relato reduccionista y auto-orientalista del *Cool Japan*, pero como se ha evidenciado, a través de autores como el citado Ōtsuka Eiji, es posible plantear un análisis crítico también a esta integración de la cultura popular que el arte contemporáneo plantea. Esta investigación tan solo ha hecho referencia a estas críticas, pero lo cierto es que este tipo de reflexiones pueden ofrecer puntos de vista novedosos e importantes. Aunque se considera que en la presente Tesis Doctoral se ha situado, descrito y diferenciado al Neojaponismo contemporáneo en relación al Japonismo decimonónico, ámbitos como los mencionados evidencian las numerosas y variadas ramas que se desligan del fenómeno neojaponista y que requieren ser tenidas en cuenta en investigaciones futuras.

CONCLUSIONS

The interest sparked in recent years by phenomena like Neojaponisme, and all the fields and elements of popular culture it is associated with, manifests itself in the numerous synergies and hybrid works arising in Western entertainment culture. One of these examples, mentioned in this piece of research, is that of *Nouvelle Manga*, a new movement emerging at the beginning of the 21st century at the heart of the European graphic novel. It was started by French draftsman Frédéric Boilet following a twelve-year stay in Japan and its main objective was to combine the aesthetics of *bande dessinée* and manga. During the 2010s decade, it became remarkably popular among readers, critics and widely acclaimed European and Japanese draftsmen, who joined the movement. Boilet's *Nouvelle Manga* thus evidenced the popularity attained in Europe by Japanese entertainment products, which was increasingly deriving into cultural exchanges, proposals and assumptions born at the heart of Japanese popular culture. Like Boilet, numerous European and American draftsmen, animators, designers and artists are currently incorporating the aesthetic codes of this contemporary popular culture into their works and into their cartoon, film and artistic traditions. As a result, these aesthetic codes are increasingly less foreign and strange to the Western audience, even though they are still clearly identified as Japanese. That is, “the Japanese character” settles in Western land, penetrates our daily life and coexists with our closest cultural references, without losing however a certain exotic aura which keeps it linked to that faraway East Asian country which fascinates the fans of manga, anime, videogames, cosplay and so on.

The importance bestowed on this new taste for “the Japanese character” —not only in ludic matters, but in academia as well— is backed by the appearance in the last two decades of an heterogeneous and ever-growing bibliography regarding the characteristics, the peculiarities and the problems arising from entertainment products. This provides the means to undertake analyses from the fields of audiovisual communication, sociology, history and art, as well as from a philosophical reflection and aesthetic perspective. Elements such as the cited *Nouvelle Manga*, the increasing number of bachelor, master and doctoral theses and, in general, all kinds of academic publications dealing with those Japanese popular culture products prove that these can be an ideal gateway into the evocative aesthetic substance of contemporary Japanese culture. Entering Japan through this entertainment sphere is additionally, in the first instance, simpler and more immediate than doing so from others such as literature or cinema. This

is in part due to the ubiquity of manga and anime on digital platforms, the rise of specialized literature, the increasing popularity of manga exhibitions in Europe, America and so forth. Thus, it can be stated that the current fascination for Japan is tightly linked to that air of coolness emanating from its popular culture, which has been utilized both by contemporary Japanese art movements as well as governmental campaigns such as *Cool Japan*. Undoubtedly, this sense of coolness, novelty, exoticity and entertainment makes it possible to identify a few of the foundations of the aesthetic imaginaries of Japan arising in the West both in the nineteenth-century period and in the current one. This piece of research has aimed to undertake a thorough analysis of these imaginaries and to contrast them.

It is worth mentioning that five years have passed from the start of this doctoral dissertation until its completion in the year 2021, during which the presence of “the Japanese character” in the West has become all the more tangible. The number of manga and anime festivals, along with the number of people attending them, has grown exponentially; bachelor and master degrees in East Asian Studies have seen an upsurge in popularity among students; specialized publishing houses have progressively provided access to a wide range of Japanese literature works; digital streaming platforms have considerably incremented the amount of available anime titles; and bookshops have increased their number of manga shelves. The Western generation born in the 1990s decade already grew up surrounded by Japanese entertainment products, but upon reaching a certain age, that niche was relegated to a small group of fanatics, enthusiasts or “geeks”. Today, the contemporary taste for “the Japanese character” has been popularized and it is hard to find young people of any age who at the moment are not consuming any anime, manga or Japanese videogame, who do not have in their rooms any poster or figure inspired by this manganime worlds, or to whom the terms *otaku* and *kawaii* are not familiar. Understanding this progressive settling of “the Japanese character” in the Western context requires learning how and why this modern fascination for Japan began and, above all, what that fascination eventually named “Neojaponisme” means.

Starting from this context, and having retraced the path leading to this point, the FIRST CONCLUSION to be drawn from this piece of research is that the term “Neojaponisme” is a problematic concept with regards to its use and a possible delimiting definition. First, it identifies the fascination for Japan emerging at the end of the 20th century in the West as a new Japonisme or a contemporary Japonisme. This leads to a series of concrete difficulties dealt with in this doctoral dissertation and which are directly related to that

reference to Japonisme from the current context. Owing to that, part of this doctoral dissertation is dedicated to carrying out a thorough analysis of the phenomenon of Japonisme originated in the 19th century, though not from the viewpoint of art history so much as from the standpoint of an aesthetic reflection. In this regard, it can be assumed that the first nineteenth-century conceptions of “the Japanese character” originated in a disproportionate idealization of Japan which was reflected in the European art world. The aesthetic imaginary established in regard to the Japanese archipelago through painting, literature, art collecting and other media back then resulted in Japan becoming a sort of utopia, which laid the foundations for the Japonique fascination. Hence, the SECOND CONCLUSION that is drawn is that, indeed, there exist a series of conceptual codes and structures built around Japan from the West, which appear both in the nineteenth-century Japonique fascination and in the one emerging at the end of the 20th century. In both contexts, Japan is erected as a sort of aesthetic paradise, source of exoticism, novelty and entertainment. Thus, certain domains of Japonisme, which help approach the phenomena of “style” (in the artistic context), “decorative-trend” (in the social context), “commodity” (in the commercial one) and “travel” (in the context of adventure), can be reinterpreted in the context of “Neojaponisme” through cosplay, the collecting of manganime figurines, the use and and assimilation of Manga Aesthetics by certain Western draftsmen and artists and the growing number of tourists who want to visit the country where their favorite videogames and anime and manga works were produced.

The problem this leads to, which is put forward as the THIRD CONCLUSION, is that, if Neojaponisme is to be approached in an exhaustive manner (dealing with its origin, characteristics and evolution), the first and most immediate assumption that Japonisme and Neojaponisme are similar, comparable or directly interchangeable phenomena hampers the analysis. Therefore, this piece of research has undertaken a two-fold task. Firstly, it has been necessary to determine what links both phenomena through certain aspects of Japonisme, as per the majority of studies, articles and discourses utilizing the term “Neojaponisme”. That is, the aspects where Japonisme and Neojaponisme are frequently stated to converge have been examined. Although important synergies between aspects of the Japonique and Neojaponique fascination can indeed be established, this doctoral dissertation has paid close attention to the second task in particular: to identify the differences between both phenomena. After analysing the drifts and circumstances surrounding Japan between the starting points of Japonisme and Neojaponisme through an artistic viewpoint, and taking into consideration other fields like politics, philosophy

and economy, a FOURTH CONCLUSION is reached: although the term Neojaponisme was popularized at the beginning of the 21st century by certain artistic, academic and educative circles in an attempt to relate the contemporary fascination for Japan to the one that had emerged in the 19th century, the truth is there are more differences between Japonisme and Neojaponisme than similarities. In addition, these differences are certainly significant and important in understanding the contemporary imaginary of Japan constructed in the West, and are, by and largely due to Neojaponisme being a much more complex and global phenomenon than Japonisme. This complexity stems from the drifts experienced by Japan since its defeat in the Second World War. The intertwining with American culture, the economic boom and the crisis subsequent to the burst of the economic bubble, among other factors, explain the origin and evolution of such a characteristic contemporary popular culture as the Japanese one, main axis of the Neojaponesque fascination. Thus, the FIFTH CONCLUSION to be drawn is that those historical, economic, artistic and political drifts are necessary for identifying the origin and consolidation of Neojaponisme; the very same drifts that, paradoxically, are ignored by reductionist and simplistic connections between Japonisme and Neojaponisme.

The analysis of the Neojaponesque fascination has been approached by focusing on the popular culture it developed from. Above all, the way in which Japan has made use of the international interest in its products for its own benefit has been considered especially relevant. Thus, the SIXTH CONCLUSION reached in this doctoral dissertation is that it can be assumed that two different ways of taking advantage of the Neojaponesque fascination exist, which in turn certainly constitute differing approaches to the phenomenon of Neojaponisme. Hence, it is worth commenting on the governmental use from the *Cool Japan* campaigns. With the aim of boosting exports, stimulating Japan tourism and improving the country's image abroad, the Japanese government has promoted the interest in the country's entertainment culture. From that it is clear that *Cool Japan* seeks to foster that idea of Japan as kingdom of entertainment, exoticism and pleasure: an aesthetic utopia wherein elements like manga, anime, *otaku*, *kawaii* and so forth take the spotlight. Japan has thus contributed to creating a very specific and positive image of itself from the interest and fascination towards its popular culture products that arose in the West. Another plausible perspective, which may be juxtaposed to the *Cool Japan* one, is the one adopted by several contemporary Japanese art movements. These, by embracing the same entertainment culture elements that *Cool Japan* takes advantage of, provide the means for a critical and less indulgent reflection on the country's

contemporary reality. In this case, elements such as *otaku* or *kawaii*, among others, are not directly criticized; they are instead withdrawn from that idyllic and childish domain which *Cool Japan* seeks to link them to and brandished as the evidence and the results of several political and economic incidents Japan became involved in during the postwar period.

This leads to the SEVENTH CONCLUSION: the uses of the Japanese popular culture elements create a paradoxical situation wherein the Neojaponesque fascination, stemming from the Japanese entertainment elements, can be both a barrier and a gateway to a vaster knowledge about Japan's current reality. Undoubtedly, the decontextualized use of these popular culture elements by *Cool Japan* can result in a preliminary interest in “the Japanese character” from the Western audience. This fascination for the Japanese entertainment products is one of the main motives explaining the increase in the number of students that choose to learn the Japanese language and engage with certain aspects of its pop culture. The problem is that the knowledge derived from this superficial, exoticized and idyllic grasp of the country results in a biased —at times even erroneous— understanding of the Japanese reality. On the other hand, this first approach can be a path leading to a further gradual interest in whatever is found behind that polished and gleaming manganime surface certain governmental sectors attempt to cover Japan with. In this case, the art world can serve as an ideal route into the aesthetic imaginary projected from the Japanese entertainment products, making it possible to reflect on it, its peculiarities, origin and issues.

Precisely, the importance this doctoral dissertation has placed in the field of art throughout the whole research process leads to the EIGHTH CONCLUSION: understanding the ways in which Japanese contemporary art embraces and reconstructs the popular culture codes, at times intertwining them with both premodern artistic traditions and pictorial movements emerging in the Meiji period, requires taking into consideration what happened in Japan during the years when the fascination for “the Japanese character” arose. When approaching Japonisme and Neojaponisme, frequently only the Western context is taken into account; that is, the reception of “the Japanese character” and its influence on certain art and entertainment circles and, by and large, on European and American culture. However, considering that Japan —already in the development period of Japonisme and all the more in Neojaponisme's one— has to a certain extent played a part in the configuration of the taste for “the Japanese character”, paying attention to the Japanese context as well is crucial. In the field of art specifically, it is noticeable that the

irruption of the Western artistic system in the 19th century introduced deep and complex changes into the system operating in the Japanese archipelago until then. Certain topics which interweaved at that time —such as the juxtaposition of the fine and the mundane arts, of the Japanese and the Western-influence paintings and of earnest art and art associated with eccentricity and entertainment— are very alive today in the works of artists like Murakami Takashi, Aida Makoto, Mr. and Tenmyouya Hisashi, among others. Understanding the arguments endorsed by these artists on the topic of Japanese popular culture, which aim to reunify fields like the ones mentioned above, requires taking into consideration several of the drifts Japanese art experienced from the Meiji period until today.

In this context, the NINTH CONCLUSION arrived at is the fundamental role *nihonga* plays in the organization of the analysis. For this point the reflections of authors like Weston and Foxwell have been taken into consideration: notwithstanding their stating that there are other artistic movements and drifts to be taken into account, they assign the main role in the understanding of the evolution of the artistic system which began operating in modern Japan and of the sequels derived from it today to *nihonga*. Through this movement, Fenollosa, Okakura and other affine intellectuals determined the first great divide at the heart of the art conceived in Japan between *nihonga* and *yōga*, from which the mentioned divisions and juxtapositions would later derive. This led Kitazawa to refer to *nihonga* by the name *Kanashimi no kaiga* [Paintings of sadness]. In addition, *nihonga* is presented as the nexus between several of the contemporary artists taken into account in this piece of research: Aida reacts to *nihonga* in his younger years in series like *Dog*, Murakami was one of the first students in the history of the Tōkyō Geijutsu Daigaku to earn a PhD from the *nihonga* art program and Tenmyouya dubbed his artistic proposals *neo-nihonga*.

In a sense, the academic trajectory culminating in this doctoral dissertation is the result of this passage through the contradictions, possibilities and confrontations that the worlds of contemporary and modern art, popular entertainment and *cool* culture bring about. By way of conclusion, a final criticism to the Neojaponesque fascination across all aspects, interweaved from the comments of authors like Ōtsuka Eiji, has been added. The reflections in this final part of the doctoral dissertation were aimed at examining the value of a piece of research like the proposed one, the importance of a critical approach to the Neojaponesque fascination and the question of whether such critical distance is achievable. This denouement leads to the last and TENTH CONCLUSION: the complex

debate over the Neojaponesque fascination is not settled on these pages. On the contrary, owing to the broad cultural spectrum encompassed by Neojaponisme, there are numerous elements which, albeit present in this doctoral dissertation, have not been approached with all the thoroughness and attention to detail that is occasionally required. In many cases, this is due to these domains constituting fields of study of their own, as proven by the gradual appearance of researchers who specialize in them.

Thus, for example, several of the phenomena Neojaponisme is linked to —such as *cosplay* and the collecting of figurines and objects from manga worlds, among others— pose important questions regarding the use certain art movements are making of them, of which only a few have been mentioned in this piece of research. We believe this intertwining between the domains of the artistic institutions and of popular culture, framed in a Japanese context, makes it possible to continue reflecting and adding new perspectives to questions already arising in the West from the advent of movements like pop art. Similarly, many recurrent elements in Japanese popular culture research, such as Manga Aesthetics, are yet to be defined concretely. That is, there is still a need to outline the basic aspects of Manga Aesthetics, to catalog the sub-aesthetics comprising it and to propose precise descriptions permitting the understanding of what researchers refer to when they use this kind of designation. In this context, we believe the concept of *mukokuseki*, imported into the domain of aesthetics and brought into dialog with Japanese popular culture, makes it possible to delve further, from a contemporary perspective, into certain aspects of the *nihonjinron* in the context of globalization. With regard to these topics and concepts, which stimulate new reflections on Japanese nationalism and the defense of a Japanese way of being, close attention has been paid to the sphere of contemporary Japanese art and to certain aspects of Japanese entertainment. The arguments that can be extracted from certain contemporary artistic practices have been presented as the other side of *Cool Japan's* reductionist and self-Easternizer narrative, yet, as proven by the ideas of previously mentioned authors like Ōtsuka Eiji, it is also possible to question this integration of popular culture that contemporary art suggests. This piece of research has merely referenced these criticisms, but the truth is this kind of reflections can provide novel and important perspectives. Although the present doctoral dissertation is intended to place, describe and differentiate contemporary Neojaponisme in relation to nineteenth-century Japonisme, aspects like the mentioned ones evidence the numerous and varied branches moving away from the phenomenon of Neojaponisme which will need to be taken into account in future research.