

Takashi Murakami

De nieuwe Andy Warhol?



OWG II - Het Atelier
Docent: dr. A.C. Kisters
15-6-2012
Nick Terra
3513912

Inhoudsopgave:

Inleiding	- 1 -
Onderwerp en hoofdvraag	- 3 -
<u>1. Andy Warhol</u>	- 4 -
Andy Warhol's ateliers	- 4 -
Andy Warhol's atelierpraktijk	- 5 -
<u>2. Takashi Murakami</u>	- 10 -
Takashi Murakami's ateliers	- 10 -
Takashi Murakami's atelierpraktijk	- 12 -
<u>3. Vergelijkingen</u>	- 15 -
Vergelijking kunst	- 15 -
Vergelijking atelierpraktijk	- 17 -
Vergelijking marketing	- 18 -
<u>4. Conclusie</u>	- 20 -
Literatuurlijst	- 21 -
Afbeeldingen	- 25 -

“I’m very sad to be compared with Warhol and The
Factory, because I have no drugs, you know.”¹ – Takashi
Murakami

¹ Alison Gingeras, ‘Takashi Murakami’, http://www.interviewmagazine.com/art/takashi-murakami#_ (bezoekt op 27-5-2012).

In Japan start in 1850 een nieuw tijdperk. De feodale heersers verdwijnen en worden vervangen door de Meiji heersers, een centralere heerschappij. Deze promoten Westerse idealen en ideeën. Hierdoor verwesterde de eeuwenoude Japanse cultuur. Kunstvormen en andere culturele uitingen raakten bedreigd.² Na een korte periode van verwestering kwam er rond 1880 een initiatief van de bevolking om terug te keren naar de originele kunstvormen. Zo ontstaat er in deze tijd de Nihonga stijl, de traditionele manier van schilderkunst, en de Yōga stijl, een verwesterde manier van schilderkunst.³ De Tokyo University of Fine Arts is een instituut waar de Nihonga stijl nog steeds wordt geleerd.⁴ Met een master degree in Nihonga is Takashi Murakami (1962-) nu een van de weinige in deze kunstvorm geleerde kunstenaars.⁵ Toch wordt hij vaak niet gezien als een traditionele Japanse kunstenaar. De Japanner wordt namelijk in het Westen, maar ook in sommige Aziatische kranten en tijdschriften de Aziatische of Japanse Andy Warhol (1928-1987) genoemd. Zo schrijft het magazine People Weekly in september 2003:

“Called the Japanese Warhol, a flattered Murakami says, “The nickname might stick for a few years, but it will fade in time.”⁶

Deze vergelijking komt niet omdat Andy Warhol Nihonga schilderde, maar vooral omdat Murakami net als Warhol bekend is om zijn fabrieken waar zijn kunst gemaakt wordt. In april 2008 legt de Londense versie van de *Economist* echter een link tussen de twee kunstenaars om hun “savvy publicity and branding” ook daar wordt hij de Japanse Andy Warhol genoemd.⁷ In een interview voor het boek *Andy Warhol Enterprise* legt ook voormalig werknemer in Andy Warhol’s atelier Vincent Fremont de link tussen Andy Warhol en Takashi Murakami. Fremont reageert daar op de stelling: “Het idee dat Warhol aan het hoofd van een creatief bedrijf stond is een interessant idee, de atelier praktijken die hij overzag gingen tegen de typische concepten van de rol van een kunstenaar van die tijd in.”⁸ Fremont antwoord bevestigend al zegt hij dat “Andy’s bedrijf er wat verouderd uitziet in terugblik, vergelijkend met kunstenaars als Jeff Koons (1955-), Damien Hirst (1965-) en Takashi Murakami en hun grote atelier praktijken.”⁹ In Sarah Thornton’s *Seven Days in the Art world* zegt Murakami zelf “Warhol’s genius was his discovery of easy painting. I am jealous of Warhol. I’m always asking my design team, why our work so

² Yutaka Tazawa (ed.), *Biographical Dictionary of Japanese Art*, New York 1981, pp. 43-44.

³ Idem.

⁴ Website: Tokyo University of Fine Arts < <http://www.geidai.ac.jp/english/art/painting.html#01> > (bezocht 17-5-2012).

⁵ Claude Pommereau, *Murakami. Versailles*, Parijs 2010, p. 40.

⁶ Allison Adato, ‘Mr. Pointy’, in: *People Weekly* Volume 60 issue 11, sept 15 2003, p. 75.

⁷ Anoniem, ‘Infantile Capitalism’, in: *Economist(London)*, volume 387, issue 8576 (April 19, 2008) p. 104.

⁸ Allison Unruh, ‘Interview with Vincent Fremont’, in: Sarah Green (ed.), *Andy Warhol Enterprise*, Ostfildern 2010, p. 153.

⁹ Idem.

complicated?”¹⁰ Over de vergelijking met Warhol’s *Factory* geeft Takashi in *Interview* magazine het volgende Warholeske, weinig zeggende antwoord: I’m very sad to be compared with Warhol and The Factory, because I have no drugs, you know.”¹¹

In relatie tot de omschrijvingen van Murakami als de nieuwe Warhol wil ik graag onderzoek doen naar Andy Warhol en Takashi Murakami. Ik wil onderzoeken of Takashi Murakami de nieuwe Andy Warhol is. Dit wil ik onderzoeken aan de hand van hun atelierpraktijken, het artistieke werk en de marketing van hun werk.

De hoofdvraag die volgt is: Is Takashi Murakami een nieuwe Andy Warhol?

De voorlopige hypothese op de hoofdvraag of Takashi Murakami de nieuwe Andy Warhol is, is dat Murakami dit niet is. Murakami is meer een volgeling die delen van Andy Warhol bedrijfsmatigheid overneemt, of iemand de ervan heeft geleerd en dit verder en op een eigen manier uitwerkt in zijn kunstpraktijken.

¹⁰ Sarah Thornton, *Seven days in the art world*, New York 2009, p. 199.

¹¹ Alison Gingeras (zie noot 1).

1. Andy Warhol

Om Takashi Murakami te kunnen vergelijken met Andy Warhol is het eerst van belang te weten welke ateliers Warhol had, hoe Warhol's atelier te werk ging en hoe de kunst van Andy Warhol tot stand kwam.

Andy Warhol werd geboren in 1928. In 1949 komt hij na afgestudeerd te zijn aan Carnegie Tech, te Pittsburgh, met Philip Pearlstein naar New York.¹² Daar begint hij zijn carrière. Hij startte als reclame tekenaar, maar nadat hij daar furore had gemaakt kon hij zich veroorloven om ook kunst te gaan maken.¹³ Na een periode werken met de hand te hebben gemaakt, zoals te zien is in het werk *Superman*, stapte hij over op de zeefdruktechniek. (afbeelding 1) Met zijn kunst verweefde Warhol de hoge en lage cultuur. Hij appropriateerde alledaagse producten om beelden te maken die voor iedereen herkenbaar waren.¹⁴ Geen onherkenbare persoonlijke beelden zoals de abstract expressionisten uit de jaren '50 voor hem maakten.¹⁵

Warhol's ateliers

Warhol had in de loop van zijn carrière vele ateliers. Het bekendste is de *Factory*, maar het begon als de kamer van het appartement dat hij samen met Pearlstein huurde aan St. Mark's Place.¹⁶ In het midden van de jaren '50, Warhol's topjaren als reclame tekenaar, had hij een woning op Lexington Avenue.¹⁷ Hier had Warhol ook al zijn eerste assistent Vito Giallo, die hem hielp tijdens de drukke tijden als reclame tekenaar.¹⁸ (afbeelding 2) Warhol maakte zijn werken in een vloeiblad techniek.¹⁹ Giallo en later Nathan Gluck hielpen Warhol door het maken van voorstudies voor Warhol. Tijdens deze periode werkte Warhol ook aan zijn eigen kunst, Nathan Gluck, die Giallo had vervangen, werkte verder aan de reclametekeningen om zo geld te verdienen voor Warhol. Omdat Warhol's huis vol kwam te liggen met doeken, verf en inkt van het zeedrukken waarmee hij net voor het eerst was gaan werken vond Andy het in 1963 tijd om een groter atelier te nemen. (afbeelding 3) Hij huurde een verlaten brandweergebouw op East Eighty-Seventh Street.²⁰

¹² Kynaston McShine, 'Introduction', in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 13.

¹³ Erika Doss, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002, p. 155.

¹⁴ Irving Sandler, *Art of the postmodern Era. From the late 1960s to the early 1990s*, Boulder 2004, p. 74.

¹⁵ Idem, p. 6.

¹⁶ Victor Bockris, *Andy Warhol*, Amsterdam 1992, p. 71.

¹⁷ David Bourdon, *Warhol*, New York 1989, p. 33.

¹⁸ Bockris 1992, (zie noot 16), pp. 107-108.

¹⁹ Marco Livingstone, 'Do it yourself: notes on Warhol's techniques,' in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 63.

²⁰ Marjorie Nathanson, 'Chronology' in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 407.

In dit nieuwe atelier ging Warhol hard aan het werk en besloot een extra assistent in te huren, om hem te helpen met zeefdrukken. Dit werd Gerard Malanga.²¹ In november 1963 verhuisde Warhol zijn atelier van het oude brandweergebouw naar East Forty-Seventh Street.²² Hier betrok hij een oude fabriek waar vroeger petten werden gemaakt. Het was op de vierde verdieping van 231 East Forty-Seventh en besloeg een grote ruimte met wat toiletten en een telefooncel achterin.²³ Andy vroeg Billy Linich om zijn nieuwe atelier net als Billy's appartement te maken. Het werd een grote zilveren hal. (afbeelding 4) Billy had zijn appartement en nu ook Warhol's atelier totaal zilver geschilderd en met zilverfolie beplakt. Andy vond het geweldig, 'al had dit ook door de amfetaminen kunnen zijn gekomen,' vertelde hij.²⁴ De drugs die Andy gebruikt had toen hij bij Billy op bezoek was geweest. Toen op een dag Andy, Billy en Ondine, een ster in Warhol's films die eigenlijk Robert Olivo heette, zich afvroegen hoe ze Andy's atelier zouden noemen kwamen ze op de *Factory*, de nu legendarische naam en een eeuwig aan Warhol verbonden begrip. Ze zeiden tegen elkaar: 'we noemen het de Lodge of de Factory,' en omdat het een fabriek was geweest noemden ze het maar *The Factory*.²⁵

Vijf jaar nadat Warhol naar de *Factory* was gegaan verhuisde zijn atelier weer. De *Factory* kwam nu op de vierde verdieping van 33 Union Square West. De ruimte was meer een kantoorruimte dan een atelier, waar de twee grote vertrekken met glanzende houten vloeren en schone witte muren waren ingericht. (afbeelding 5) Andy's laatste atelier was op 158 Madison Avenue.²⁶ Warhol's ateliers veranderen dus van een kamer in zijn eigen huis, naar een oude fabriek tot een soort kantoorachtige, ruimte, die netjes is ingericht.

-Warhol's atelierpraktijk

Deze verschillende soorten ateliers hebben ook verschillende werkwijzen. Warhol verwierf toen hij in 1949 in New York kwam al snel bekendheid als reclametekenaar.²⁷ Warhol kreeg hierdoor zoveel opdrachten dat hij Vito Giallo en Nathan Gluck in huurde om hem te helpen.²⁸ Giallo, die eerder manager was geweest bij de Loft Gallery in New York, werkte een jaar bij Warhol in zijn woning aan Lexington

²¹ Livingstone 1989, (zie noot 19), p. 63.

²² Doss 2002, (zie noot 13), p. 157.

²³ Bockris 1992, (zie noot 16), p. 189.

²⁴ Idem, p. 193.

²⁵ Idem, p. 195.

²⁶ Bruno Bischofberger, 'Last Call,' in: Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006, pp. 574-575.

²⁷ Bockris 1992, (zie noot 16), pp. 74.

²⁸ Matt Wrubican, 'Fabulous Moolah: Andy Warhol and Money', in: Sarah Green (ed.), *Andy Warhol Enterprise*, Ostfildern 2010, p. 117.

Avenue.²⁹ Giallo hielp Warhol met het maken van de reclametekeningen. Nathan Gluck zou van 1955 tot 1964 bij hem blijven werken.³⁰ Gluck werkte vaak van tien uur 's ochtends tot ergens in de middag.³¹ Terwijl Gluck aan de reclametekeningen werkte begon Warhol zich te richten op zijn eigen kunst. Gluck maakte dan ontwerpen en realistische tekeningen van mode accessoires, hij gaf die aan Andy en die maakte er dan veranderingen of correcties op zodat ze zijn bij zijn idee paste.³²

- De introductie van de zeefdruktechniek

De kunst die Warhol's in het begin van zijn carrière maakte, werd allemaal met de hand gemaakt. Net als de reclame tekeningen die hij maakte, maar een duidelijk verschil met zijn latere werken. Hij maakte door stripverhalen geïnspireerde werken, zoals *Dick Tracy* en *Superman*. (afbeelding 1) Warhol kocht van Muriel Latow, een binnenhuis architect, het idee om geld en de alledaagse dingen die mensen zien, te schilderen. Iets wat ze meteen zouden herkennen. Warhol's moeder werd de volgende dag gevraagd naar de supermarkt te gaan en daar alle smaken Campbell soep te kopen. Andy maakte van de Campbell soep blikken een serie tekeningen. (afbeelding 6) Ook maakte hij verschillende kleurendia's van de blikken die hij projecteerde op een scherm zodat hij kon experimenteren met grote en combinaties. Hij deed hetzelfde voor de dollar biljetten die Muriel hem had gesuggereerd.³³ Warhol wilde het maken van de dollar biljetten automatiseren zodat hij er veel snel op het doek kon zetten. Om dit te doen probeerde hij het maken van stempels.³⁴ Toen dit niet goed lukte bracht Nathan Gluck Warhol op het idee om met zijdezeefdrukken te werken.³⁵ (afbeelding 7) Deze vernieuwing in de kunst, Warhol was een van de eerste samen met Robert Rauschenberg (1925-2008) om zijdezeefdruk in schilderkunst te gebruiken, verdedigde Warhol vier jaar na zijn start daarin nog.³⁶ "Silkscreen work is as honest a method as any, including hand painting."³⁷

De zeefdrukken zouden later Warhol's kenmerk worden. Warhol zei over deze belangrijke overstap naar zijdezeefdruk:

²⁹ John O'Conner, 'Vito Giallo on working with Warhol in the Early Years,' in: John O'Conner, *Unseen Warhol*, New York 1996, p. 19.

³⁰ Nathanson 1989, (zie noot 20), p. 405.

³¹ Bockris 1992, (zie noot 16), p. 108.

³² Anoniem, 'A collective portrait of Andy Warhol,' in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 425.

³³ Bockris 1992, (zie noot 16), p. 142.

³⁴ Sarah Urist Green, 'Andy Warhol: Master of Exchange', in: Sarah Green (ed.), *Andy Warhol Enterprise*, Ostfildern 2010, pp. 128-129.

³⁵ Bockris 1992, (zie noot 16), pp. 150-151.

³⁶ Benjamin Buchloh, 'Andy Warhol's One-Dimensional Art:1956-1966' in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 49.

³⁷ Idem, p. 50.

“I tried doing them by hand [...] but I find it easier to use a screen. This way, I don’t have to work on my objects at all. One of my assistants or anyone else, for that matter, can reproduce the design as well as me.”³⁸

Warhol’s overstap naar zijdezeefdruk maakte hem in staat assistenten te hebben die het werk voor hem konden doen. De eerste stap naar de ‘business art’ die Warhol voor ogen had.³⁹ Terwijl Nathan Gluck aan de reclame tekeningen werkte, waar door de vloeiblad-techniek die Warhol gebruikte ook de hand niet te zien was, maakte Warhol samen met Gerard Malanga zeefdrukken.⁴⁰ Malanga, die Warhol in dienst had genomen in juni 1963, had de zomer voordat hij bij Warhol begon, bij een bedrijf gewerkt wat met de zeefdruk techniek stropdassen bedrukte en dus had Malanga ervaring die goed van pas kwam.⁴¹ Malanga startte met een loon van 1,25 dollar per uur en startte met het helpen van Warhol bij het maken van de zilveren Liz (Elizabeth Taylor) portretten.⁴²

Warhol zou de zijdezeefdruk techniek tot het einde van zijn leven gebruiken. Samen met zijn assistent maakte hij de zeefdrukken of Warhol en de assistent maakte ieder apart werken, dit lag vaak aan de grootte.⁴³ (afbeelding 8) Andy’s procedure om een werk te maken wordt als volgt beschreven:

“ De procedure begon met een fotosessie. Andy maakte de ene polaroidfoto na de andere [...] Vaak waren er extra fotosessies nodig voordat Andy had wat hij hebben wilde – meestal een driekwartsprofiel in televisiestijl. [...] De gekozen foto werd naar Alexander Heintici van Chromacomp gestuurd, een in kunst gespecialiseerde drukker in de bloemenwijk van Manhattan, die afdrukken ter grootte van het uiteindelijke schilderij maakte. [...] Andy gebruikte de afdrukken om het beeld op doek over te tekenen. Vervolgens schilderde hij de achtergrondkleur, de ogen, lippen en andere delen van het gezicht. Daarna gaf hij de geschilderde doeken aan Heintici terug, en die maakte zijdezeefdrukken van de zwart-witbeelden. Ten slotte verfraaide Andy de zijdezeefdruk met nog meer schilderwerk. Andy wekte graag de indruk dat hij de portretten ‘automatisch’ op doek zette, maar zo was het niet. De hele procedure nam minstens evenveel tijd in beslag als een traditioneel portretschilderij.”⁴⁴ (afbeelding 9, 10 en 11)

³⁸ Livingstone 1989,(zie noot 19), p. 63.

³⁹ Neil Printz, ‘Warhol in his own words,’ in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 457.

⁴⁰ John Wilcock, *The autobiography and sexlife of Andy Warhol*, New York 2010, p. 111.

⁴¹ Bockris 1992, (zie noot 16), p. 165.

⁴² Wilcock 2010,(zie noot 40), p. 111.

⁴³ Idem, p. 111.

⁴⁴ Bockris 1992, (zie noot 16), pp. 373-374.

- De *Factory*

Na in juni intrek in de brandweerkazerne te hebben genomen verhuisde Warhol vijf maanden later naar het later als *The Factory* bekend geworden gebouw. Billy Linich die *The Factory* had omgetoverd in *The Silver Factory* zorgde er al snel voor dat er meerdere mensen, vrienden van Billy, langs kwamen in Warhol's atelier.⁴⁵ Door het toenemend aantal mensen dat langs kwam en het toenemend drugsgebruik onder deze mensen nam Billy al snel de rol op zich van bedrijfsleider.⁴⁶ Hij hielp niet met het maken van kunst maar hij zorgde dat Warhol niet werd lastig gevallen en rustig verder aan zijn werk kon gaan.⁴⁷ Toen later Frederick Hughes, wie door zijn eerdere werkgevers, kunstmecenas John de Menil en zijn vrouw Dominique in contact was gekomen met Warhol en de mensen in de *Factory*, entree maakte in Warhol's atelier zorgde hij al snel voor een meer zakelijke sfeer.⁴⁸ Malanga had Warhol al eerder voorgesteld aan Paul Morrissey, volgens Malanga een drukke jongen die eventueel als technisch assistent voor het maken van films gebruikt kon worden.⁴⁹ Morrissey zou samen met Frederick Hughes de *Factory* omgooien tot een strak werkende machine.⁵⁰

- Een zakelijke sfeer in het atelier

Het veranderen van Warhol's atelier naar een strak werkende machine kan gezien worden als nog een stap in de richting van de 'business art.' Dit gebeurde toen Andy in 1968 verhuisde naar het atelier op 33 Union Square West. Bij de verhuizing werd Malanga vervangen door de jonge Jed Johnson.⁵¹ Warhol had volgens Vito Giallo, Andy's eerste assistent, vaak de neiging "mensen na een tijdje te laten vallen" daarnaast stelde hij vaak hoge eisen en werd niet verwacht dat de assistenten nee tegen een uitnodiging om iets met Warhol te gaan doen zouden zeggen.⁵² Hierdoor veranderde Warhol menig keer van assistent of werknemer. Alleen Billy Linich verhuisde mee vanuit de oude *Factory*, waar hij in het nieuwe atelier nog steeds de orde bewaarde.⁵³

De nieuwe *Factory* was dus niet meer het terrein wat Malanga en Linich hadden gecreeërd, maar het atelier wat door Frederick Hughes en Paul Morrissey was opgezet. In de nieuwe *Factory* werd alles strakker geregeld nadat Warhol eerder op drie juni 1968 in de oude *Factory*

⁴⁵ Idem, p. 194.

⁴⁶ Wilcock 2010, (zie noot 40), p. 118.

⁴⁷ Jennifer Doyle e.a., 'Introduction' in: J. Doyle, J. Flatley, J. Munoz, *Pop Out. Queer Warhol*, Durham 1996, p. 1.

⁴⁸ Andy Warhol & Patt Hackett, *Popism: The Warhol Sixties*, New York 1980, p. 216.

⁴⁹ Bockris 1992, (zie noot 16), p. 231.

⁵⁰ Idem, p. 291.

⁵¹ Idem, p. 293.

⁵² Idem, pp. 111-112.

⁵³ Idem, p. 293.

neergeschoten was door Valerie Solanis.⁵⁴ De reden voor haar was omdat “he [Warhol] had too much control over my life.”⁵⁵ Er werd toen veel meer gelet op wie er naar binnenkwamen in de *Factory*. Ook Hughes en Morrissey zorgden ervoor dat het strakker geregeld werd. Zo gaf Morrissey uiteenzettingen over de films die ze maakten aan de pers, en zorgde Hughes vooral voor veel inkomsten door portretcommissies.⁵⁶ Na een tijdje te hebben gewerkt in de *Factory* op 33 Union Square West werd ook Billy Linich vervangen. Hij werd vervangen door Vincent Fremont.⁵⁷ Hierdoor ontstond het best lopende team voor Warhol.⁵⁸

Hughes regelde vanuit zijn ruimte vooral klanten voor de schilderijen en verkocht ook werk wat al gemaakt was. Bob Colacello zorgde ervoor dat het blad wat Andy eerder had opgezet, *Interview*, goed liep.⁵⁹ De vervanger van Billy Linich, Vincent Fremont, zorgde voor orde in het atelier.⁶⁰ Andy's secretaresse en notulist, Pat Hackett, hield al Andy's uitgaven bij en fungeerde daarnaast als luisterend oor voor Andy.⁶¹

In de laatste periode van Warhol's leven zou Warhol, naast Jed Johnson, worden bijgestaan door Ronnie Cutrone, die Andy bij het schilderen hielp en Rupert Smith, die Andy had aangenomen als zeefdrukker.⁶² Ronnie werd in 1980 nog vervangen door Jay Shriver. Rupert zou nog wel blijven werken voor Andy.⁶³ Warhol had voor het op zijn gewilde grootte en vorm maken van zijdezeefdrukken iemand die niet bij hem in de *Factory* werkte maar hem wel lange tijd hielp. Alexander Heintici werkte bij Chromacomp, hij zorgde ervoor dat de polaroids die Warhol maakte groter werden gemaakt en uiteindelijk gebruikt konden worden om de uiteindelijke werken mee te maken.⁶⁴ Naast vaste werknemers waren er ook veel freelancers die voor specifieke projecten mee werkten in de *Factory*, dit was vooral voor de films die er gemaakt werden.⁶⁵ Warhol had zijn assistenten niet specifiek nodig om het hoge niveau van produceren te behouden, naast het helpen bij grote werken waren ze er vooral omdat Andy niet graag alleen was en bevestiging voor bepaalde ideeën zocht.⁶⁶

⁵⁴ Nathanson 1989, (zie noot 20), p. 413.

⁵⁵ Richard Polsky, *I bought Andy Warhol*, New York 2005, pp. 25.

⁵⁶ Idem, pp. 27-28.

⁵⁷ Bockris 1992, (zie noot 16), p. 336.

⁵⁸ Idem, p. 336.

⁵⁹ Polsky 2005, (zie noot 55), p. 38.

⁶⁰ Idem, p. 16.

⁶¹ Bockris 1992, (zie noot 16), p. 353.

⁶² Livingstone 1989, (zie noot 19), p. 63.

⁶³ Idem, p. 63.

⁶⁴ Bockris 1992, (zie noot 16), pp. 373-374.

⁶⁵ Andy Warhol, *The philosophy of Andy Warhol. (From A to B and back again)*, (S. Aronson ed.) New York 1975, pp. 91-92.

⁶⁶ Livingstone 1989, (zie noot 19), p. 63.

2. Takashi Murakami

Toen in 1962 Andy Warhol zijn *Campbell's Soup Cans* maakte werd datzelfde jaar in Tokio Takashi Murakami geboren. Nog niet bewust van de vergelijking die later zou worden gemaakt startte hij zijn opleiding. Takashi haalde in 1986 zijn bachelor en in 1988 zijn master in schilderkunst aan de Tokyo University of Fine Arts and Music, hij is hierbij gespecialiseerd in Nihonga. Later zou hij in 1993 zijn doctoraal aan die universiteit halen.⁶⁷ Murakami is onder andere bekend van zijn samenwerking met het luxemerk Louis Vuitton. Hij veranderde voor het merk het klassieke monogram patroon in een kleurrijk stuk decoratie voor op de tassen van het merk en voor op zijn eigen panelen.⁶⁸ (afbeeldingen 12 en 13) De kleurrijke kunst is ook een bekend stuk uit Takashi's oeuvre. Bloemen, vrolijke stripfiguurachtige poppetjes Kaikai en Kiki en de op Mickey Mouse lijkende DOB sieren vaak zijn werken. (afbeelding voorpagina) Murakami heeft in 2001 een succesvolle solotentoonstelling *Summon Monsters? Open the door? Heal? Or Die?* in het museum van hedendaagse kunst in Tokio en in 2007 in het MOCA in Los Angeles de ©Murakami tentoonstelling. In 2010 sieren zijn werken de vertrekken van paleis Versailles.⁶⁹ Murakami wordt geruime tijd al de nieuwe Andy Warhol genoemd, maar klopt dit?

-Murakami's ateliers

Nadat Takashi in 1988 zijn master haalt start hij in 1989, twee jaar na het overlijden van Andy Warhol, met het maken van kunst in samenwerking met vrijwilligers. Deze vrijwilligers, die fungeren als zijn assistenten, zijn vaak studenten aan kunstacademies.⁷⁰ Hiermee start hij zijn studio, studio 1 in Asaka, Saitama, wat later de kern van de *Hiropon Factory* wordt. (afbeelding 14) Dat het een *factory* genoemd wordt is volgens Artforum een hommage aan Andy Warhol.⁷¹ Van de zeven assistenten in het begin die niets meer dan een lunch als vergoeding krijgen, Gerard Malanga kreeg maar 1,25 dollar per uur bij Warhol toen hij er pas kwam werken, groeide *Hiropon Factory* binnen vijf jaar naar meer dan veertig werknemers.⁷² De naam *Hiropon Factory* wordt in 1996 gegeven en is afgeleid van een soort medicatie, geproduceerd in Japan in de periode na de Tweede Wereld Oorlog. Het opzetten van deze fabriek is ontstaan

⁶⁷ Website: Kaikai Kiki Co. Ltd., < http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/profile_murakami/ > (bezocht 9-6-2012).

⁶⁸ Thornton 2009, (zie noot 10), p. 186.

⁶⁹ Website: Kaikai Kiki Co. Ltd., < http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/profile_murakami/ > (bezocht 9-6-2012).

⁷⁰ Takashi Murakami, *Summon Monsters? Open the door? Heal? Or Die?*, Tokyo 2001, p. 125.

⁷¹ Pamela Lee, 'Economies of Scale', in: Tim Griffin (ed.), *Artforum. The Art of production*, Oktober 2007, p. 340.

⁷² Margrit Brehm, 'Art production now', in: Margrit Brehm (ed.), *The Japanese Experience. Inevitable*, Ostfildern 2002, p. 54.

door een doel dat Takashi heeft, 'I wanted to be commercially successfull.' Hij heeft daarvoor een drie-punts programma voor zijn carrière.⁷³

- Verschillende functies van het bedrijf

Takashi Murakami's bedrijf bestaat uit verschillende delen. De *Hiropon Factory* fungeert als plaats voor het maken van zijn kunst, het ontwerpen van merchandise en het managen en financieren van zeven andere Japanse kunstenaars hun carrière. Daarnaast wordt er door het bedrijf een kunstbeurs, genaamd Geisa, georganiseerd en doet het bedrijf freelance werk voor de mode-, televisie- en de muziekindustrie.⁷⁴ Het grootste gedeelte van het bedrijf werkt aan de kunstproductie en management van Murakami's carrière. In hetzelfde jaar van de naamgeving *Hiropon Factory* start Murakami ook een New Yorkse afdeling van zijn bedrijf. De studio in New York is via moderne media als email, iChat en conference calls met het hoofdkantoor verbonden.⁷⁵ Met de kunstproductie opgesplitst over twee werelddelen is deze vierentwintig uur per dag aan de gang.⁷⁶ De studio in New York concentreert zich op het maken van kunst voor de Amerikaanse en Europese markt en is opgezet om zo onder andere ook invoerkosten te beperken.⁷⁷ Een keuze zoals multinationals die maken.

In 1999 wordt het bedrijf nog verder uitgebreid, waardoor er meerdere studio's in Asaka zijn. In dezelfde tijd wordt een betaalmethode voor de voltijd assistenten geïntroduceerd. Deze voltijd assistenten omvatten maar het kleinste gedeelte van werknemers in de ateliers van Murakami.⁷⁸ Als Murakami in 2000 een solo tentoonstelling in Tokio heeft, genaamd *Kai Kai Ki Ki: Superflat*, leidt dit de veranderingsperiode in waarin *Hiropon Factory* overgaat naar *Kaikai Kiki Co. Ltd.* In 2001 wordt Takashi Murakami hier president van en zo wordt het atelier nog bedrijfsmatiger. In 2000 wordt een tijdkaart systeem en een webshop geïntroduceerd en de focus van het nieuwe bedrijf is vooral te richten op 'art products'. Ook wordt er gefocust op efficiëntie en uitbreiding, wat te zien is aan het aantal werknemers.

In 2001 hebben de ateliers in Asaka ongeveer zeventig werknemers, en die in New York ongeveer vijfentwintig.⁷⁹ In 2009 zijn dit er in het New Yorkse gedeelte al

⁷³ Margrit Brehm, 'A lesson in strategy (Morphed Double Loop)', in: Margrit Brehm (ed.), *The Japanese Experience. Inevitable*, Ostfildern 2002, p. 36.

⁷⁴ Thornton 2009, (zie noot 10), p. 185.

⁷⁵ Idem, p. 190.

⁷⁶ Website KaiKai Kiki Co. Ltd., < <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activitylist/abroad/> > (bezocht op 2-6-2012).

⁷⁷ Brehm 2002, (zie noot 72), p. 54.

⁷⁸ Idem, p. 55.

⁷⁹ Murakami 2001, (zie noot 70), p. 123.

veertig.⁸⁰ Tesamen met de afdeling in Tokio zijn het er dan honderdvijftig.⁸¹ Naast het rekruteren van nieuwe mensen voor het maken van kunst komen er nu ook afdelingen voor het distribueren en marketen van het bedrijf haar eigen producten.⁸² In 2004 wordt er ook een Kaikai Kiki animatie studio opgezet in Daikanyama, Tokio.⁸³ Naast deze studio's is er ook een hoofdkantoor in Tokio zelf, waar Murakami's bedrijf drie verdiepingen in de 'Crest Building' inneemt. Hier is er één verdieping een eigen Kaikai Kiki galerie om grote klanten te ontvangen. De rest is een grote ontwerpstudio en het managementkantoor voor kunstwerken en merchandise.⁸⁴

-Murakami's atelierpraktijk

Dat Murakami wordt vergeleken met Warhol komt niet alleen door de ateliers, ook de kunst, vaak in felle kleuren, lijkt vergelijkingen te hebben. (afbeelding 15) Wordt deze kunst dan ook op eenzelfde manier als Warhol's kunst gemaakt? Murakami's ateliers zijn een stuk ingewikkelder. Er is niet Warhol die het ontwerp maakt, iemand die het omzetten van foto's naar zeefdrukken doet en één assistent die de zeefdruk maakt. De studio's van Murakami werken met verschillende teams en managers, zo is er in Japan een algemene manager, een hoofd schilderkunst, iemand die de kleuren mengt en het recept opslaat, managers voor de sculpturen en een algemene staf van mensen waaronder de ontwerpers voor sculpturen vallen. De ontwerpers maken via 3-D computer programma's modellen voor de sculpturen.⁸⁵ (afbeelding 16) Deze worden daarna uitbesteed naar speelgoed figuur producenten.⁸⁶ Ontwerpers voor de 2-D afbeeldingen gebruiken Adobe Illustrator om de lijnen en compositie zo strak mogelijk te krijgen.⁸⁷ Er zijn daarnaast accountants en merchandise managers, iemand die ervoor zorgt dat alle computers goed blijven werken en onderhouden worden en publiciteit managers.

De belangrijkste medewerkers zijn een grote groep van 'manufactures' zoals ze in Murakami's eigen lijst worden genoemd, die over verschillende studio's en groepen zijn verdeeld, te noemen manufacture A, B en C en team osaka en team PICO². Dit zijn mensen die panelen voorbereiden, zeefdrukken en schilderen. In de Amerikaanse studio in Long Island is er een schilderkunst manager, iemand die de computers

⁸⁰ Fabrice Bousteau, 'En apestanteur dans la galaxie Murakami', in: Claude Pommereau, *Murakami. Versailles*, Parijs 2010, p. 17.

⁸¹ Sean O'Hagan, 'The art of selling out,' *The observer*, 6 September 2009.

⁸² Brehm 2002, (zie noot 72), p. 55.

⁸³ Website Kaikai Kiki Co. Ltd., < <http://english.kaikaikiki.co.jp/company/history/> >(bezocht 2-6-2012).

⁸⁴ Bousteau 2010, (zie noot 80), p. 15.

⁸⁵ Murakami 2001, (zie noot 70), p. 123.

⁸⁶ Idem, p. 92.

⁸⁷ Lee 2007, (zie noot 71), p. 341.

onderhoudt, twee accountants en voor de rest ‘manufacturers’.⁸⁸ Alle managers krijgen instructies van de algemene manager of Murakami zelf en verdelen dit werk weer onder de mensen onder hun. Murakami eist wel dat er van alle stadia van werk notie en foto’s worden gemaakt.⁸⁹ Ook moeten alle werknemers iedere dag hun bezigheden en moeilijkheden noteren in een logboek en iedere dag het prikbord lezen voor nieuwe aankondigingen.⁹⁰

Murakami’s werken, met hun strakke lijnen en heldere kleuren, worden in net zo een strakke omgeving gemaakt, deze nette ruimte is een stap verder dan Warhol’s laatste atelier. Alle schilder assistenten werken in bruine sandalen en dragen witte katoenen handschoenen met de vingertoppen ervan afgeknipt. Geen van alle heeft meer dan twee verfspatten op hun kleren en ze werken alle in hun eigen iPod wereld.⁹¹

(afbeelding 17) De schilderijen van Murakami komen alle tot stand door kleine tekeningen op papier. (afbeelding 18) Deze worden door zijn werknemers ingescand en overgetrokken met het programma Adobe Illustrator CS2. Hier perfectioneren ze de lijnen. Het programma zorgt ervoor dat lijnen gedraaid, bewerkt en vergroot kunnen worden zonder dat er kwaliteit verloren gaat. Murakami’s assistenten sturen bij iedere verandering die ze maken de veranderde versie naar Murakami, die er hierdoor commentaar op kan geven. Als het uiteindelijke ontwerp klaar is kan dit naar de schilderstudio.⁹² De veel gebruikte figuren en bloemen zijn opgeslagen op de computers zodat er sneller een compositie gemaakt kan worden door kleine aanpassingen te doen aan de figuren in plaats van deze in zijn geheel opnieuw te tekenen.⁹³ Na in te hebben gezien dat bepaalde deadlines niet gehaald konden worden zonder gebruik te maken van zijdezeefdruk techniek besloot ook Takashi Murakami de techniek te gebruiken.⁹⁴

De hoofdlijnen van de op de computer gemaakte ontwerpen worden overgezet op zeefdrukken en hiermee worden de met bijna twintig grondlagen bewerkte panelen, die zo glad als glas zijn, met de hoofdlijnen bedrukt.⁹⁵ De rest van de lijnen en kleuren wordt nu met de hand ingevuld, dit zou ook met zeefdrukken gekund hebben maar volgens assistent Takumi Kaseno kost dit te veel en is dat “where Mr. Murakami drew the line.” Met druktechniek als zijn hoofdrichting vindt Kaseno het leuk om te werken met zeefdrukken en probeert hij kosten drukkende methode te vinden die uiteindelijk sneller is om mee te werken. Bij het invullen van de figuren wordt meestal dertienmaal

⁸⁸ Murakami 2001, (zie noot 70), p. 123.

⁸⁹ Thornton 2009, (zie noot 10), p. 188.

⁹⁰ Murakami 2001, (zie noot 70), p. 122.

⁹¹ Thornton 2009, (zie noot 10), p. 188.

⁹² Bousteau 2010, (zie noot 80), p. 19.

⁹³ Murakami 2001, (zie noot 70), pp. 84-85.

⁹⁴ Idem, p. 78.

⁹⁵ Thornton 2009, (zie noot 10), p. 188.

maar soms ook achtentwintig maal een dunne laag verf over hetzelfde stuk
aangebracht om zo de hoogste en mooiste kwaliteit kleur te krijgen.⁹⁶ De met de
zeefdruk techniek gemaakte lijnen worden uiteindelijk nog deels overgetrokken met
penselen om zo er voor te zorgen dat niet te zien is welke lijnen er wel en welke er niet
met de hand gemaakt zijn.⁹⁷ Uiteindelijk komen op de achterkant van het werk alle
namen van de medewerkers die eraan hebben meegewerkt, van de designers tot de
'manufacturers.' (afbeelding 19)

⁹⁶ Murakami 2001, (zie noot 70), p. 78.

⁹⁷ Bousteau 2010, (zie noot 80), p. 19.

3. Vergelijking kunst

De vergelijking tussen de kunst van Andy Warhol en Takashi Murakami is moeilijk. De onderwerpen van beide kunstenaars zijn in eenzelfde lijn te plaatsen, al geven de verschillen in cultuur en tijd waarin ze leven een moeilijkheid bij het vergelijken. Murakami stelt wel dat Warhol's kunst, samen met die van Damien Hirst, binnen zijn superflat theorie passen.⁹⁸ Warhol zei zelf dat er geen betekenis achter zijn werken zat. Hij beeldde de populaire cultuur van de jaren 60 en 70 af.⁹⁹ Een kritische noot op de populaire cultuur zou hieraan verboden kunnen worden.

Ook Murakami beeldt de populaire cultuur af. De populaire cultuur van de Japanse 'Otaku,' aan animé (stripverhalen) verslaafde mensen. Volgens Murakami zijn de strips een manier om het leed van de atoombom aanvallen van Amerika op Japan te verwerken. Een werk als *Time Bokan*, een paddenstoel vormige figuur, refereert aan de paddenstoel wolk na een atoomexplosie. (afbeelding 15) De animé verhalen laten vaak totale destructie van steden zien en er spelen vaak gemuteerde personen in de verhalen. Murakami legt een connectie met de atoom aanvallen op Japan in de tweede wereld oorlog. Hij zegt dat de Japanse cultuur na de tweede oorlog haar nationale identiteit verloren is.¹⁰⁰ Murakami heeft dus een duidelijke kritische toon naar de populaire cultuur, waarvan hij vele onderwerpen en technieken, het maken van sculpturen door dezelfde producent als de animé figuurtjes, voor zijn eigen kunst gebruikt. Warhol beeldt wel de populaire cultuur af, maar komt zelf niet naar voren dat hij hiermee kritiek op deze cultuur uitoefent.¹⁰¹ "If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it."¹⁰²

Een mooie vergelijking is te maken tussen Andy Warhol's *Flowers* uit 1966 en Murakami's *An homage to IKB, 1957 D* uit 2012. (afbeelding 20 en 21) De twee werken, beide met bloemen zijn totaal verschillend maar toch ook niet. Warhol's werk komt van een foto van fotografe Patricia Caulfield uit het magazine *Modern Photography*. Daarvan is een zijdezeefdruk gemaakt, met één zeefdruk. Murakami's werk ontstaat uit een schets van een eerder gebruikte bloem. Deze bloem is met onnoembaar veel verschillende zeefdrukken, waarop de bloem telkens verschillende groottes heeft, op het paneel gezet. Beide werken wekken weinig suggestie van diepte. Het gras of de bladeren rond de bloemen geven bij Warhol een suggestie dat er iets onder de bloemen zit, bij Murakami is door de overlapping van de bloemen te zeggen dat er

⁹⁸ Cheryl Kaplan, 'Takashi Murakami: Lite happiness + Super Flat' in: *Flash Art*, juli-september 2001, p.97.

⁹⁹ Printz 1989, (zie noot 39), p. 457.

¹⁰⁰ Thornton 2009, (zie noot 10), p. 205.

¹⁰¹ Video: Ben Lewis, *Art Safari: Takashi Murakami: toying with art*, BBC4, <<http://www.youtube.com/watch?v=SE2VgKy5DUc>> (bezocht 9-6-2012).

¹⁰² Printz 1989, (zie noot 39), p. 457.

diepte in het werk is, maar duidelijk is dit niet. Een andere vergelijking tussen beide werken zou het kleurgebruik kunnen zijn, bij Murakami heeft het werk een overtoon aan blauw. Bij Warhol hebben de bloemen in wit de overtoon over het gehele werk. De complexiteit van Murakami's werk is een mooi contrast met het werk van Warhol. Toch zit er in het werk van Warhol, net als dat van Murakami een duidelijke kijklijn.

Murakami, die Warhol ook binnen zijn theorie van superflat rekent, schrijft hierover in zijn manifest.¹⁰³ De werken, al vanuit de oude Japanse schilderkunst, tot in de strips en tekenfilms uit de jaren 80 van de twintigste eeuw in Japan, hebben bepaalde kijklijnen en geen diepte volgens Murakami.¹⁰⁴ Ze laten dingen weg. Murakami schrijft over de kijklijnen die onze blik over het werk laten gaan. "Rather than balancing the main picture, they establish a minimum of balance that reaches out toward each of the four corners of the square."¹⁰⁵

Bij Warhol's *Flowers* is dit terug te zien. (afbeelding 20) De vier bloemen zijn verdeelt in twee groepen, drie aan de ene kant, één apart in een hoek. Je blik start bij de bloem die alleen is afgebeeld en van daaruit kijk je naar de bloem links boven. Nadat je naar de bloem rechts onder daarvan kijkt, kijk je naar de middelste van het groepje van drie, om vervolgens nadat je naar de vierde bloem bent gegaan, weer terug te gaan naar de eerste bloem. Van daaruit begint het kijken opnieuw. Dit alles gebeurt in luttele seconden en vaak onbewust. Een plat werk met weinig tot geen diepte, wat een spel speelt met je blik. Murakami's *An homage to IKB, 1957 D* doet hetzelfde. (afbeelding 21) De blik begint bij de opvallende gele fel gele bloem midden aan de onderste helft van het werk. Je blik schiet daarna naar boven naar de witblauwe bloem er vlak boven om vervolgens naar de grootste bloem van het werk in blauwtinten te gaan. Zo maken de verschillende groottes en kleuren van de bloemen een kijklijn waarlangs het oog beweegt.

Een duidelijk verschil tussen de werken van Warhol en Murakami is dat Murakami's werken strak en net zijn en perfectionistisch zijn gemaakt. Daar tegenover staan Warhol's werken, zijn zeefdrukken, die vaak het menselijke maakproces laten zien. Sommige zouden zeggen dat er fouten in de zeefdrukken zitten, er is namelijk niet overal met dezelfde kracht de zeefdruk gemaakt waardoor sommige stukken van de afbeeldingen duidelijker of juist onduidelijker zijn. Er is te zien dat er verschil is, en voor Warhol maakte dit niet uit.¹⁰⁶ Murakami is daarentegen een perfectionist, hij laat soms hele werken opnieuw maken als het hem niet bevalt.¹⁰⁷

¹⁰³ Kaplan 2001, (zie noot 95), p.97.

¹⁰⁴ Takashi Murakami, *Superflat*, Tokio 2005, pp. 9-25.

¹⁰⁵ Idem, p. 15.

¹⁰⁶ Bockris 1992, (zie noot 16), p. 171.

¹⁰⁷ Murakami 2001, (zie noot 70), p. 78.

-Vergelijking atelierpraktijk

Murakami's theorie is toe te passen op de werken uit Warhol's oeuvre maar is er ook een vergelijking te maken tussen de atelierpraktijken? Warhol startte met een foto, die door Heintici omgezet werd in zeefdruk, hiermee kon Warhol deze zelf weer veranderen, stukken bepaalde effecten geven en stukken van de foto laten wegvallen. Dit ging weer terug naar Heintici waardoor er uiteindelijk een zeefdruk kon worden gemaakt die Warhol beviel.¹⁰⁸ Met dit eerste stuk is een vergelijking naar Murakami's kunstpraktijk te trekken. Murakami's handgemaakte ontwerp, Warhol's foto, wordt door anderen vergroot en gedigitaliseerd naar Murakami's wens. Na meerdere keren verandert te zijn kan het uiteindelijk gedrukt worden. Hier stopt de vergelijking tussen Andy en Takashi's kunstpraktijk want waar er bij Warhol vaak maar één zeefdruk nodig was om het uiteindelijke werk te maken, in het proces een paar meer, zijn er bij Murakami soms wel duizend zeefdrukken nodig.¹⁰⁹ Warhol maakt met deze laatste zeefdruk zijn uiteindelijke werk en signeert dit op de achterkant als het de *Factory* verlaat.¹¹⁰

Bij Murakami begint nu een lang proces. De afbeeldingen worden gezeefdrukt op de panelen, deze worden met een enorm aantal lagen verf, vaak dertien maar soms wel tot achtentwintig lagen, ingevuld, om zo de gewenste kleuren te verkrijgen, daarna worden delen van de lijnen die zijn gezeefdrukt nog met de hand overgedaan om zo geen duidelijkheid te geven wat is gezeefdrukt en wat niet.¹¹¹ Murakami wilde eerst niet als Warhol zeefdruktechniek gebruiken maar kon door zijn drang tot andere soorten werk en een hogere productie niet anders.¹¹²

Takashi Murakami's atelierpraktijk wordt door sommige gezien als dat van een renaissance kunstenaar, met assistenten en jonge kunstenaars die voor hem werken. Hij zelf zegt dat zijn praktijk van de tempel school uit de Edo periode(1603-1868) komen. Murakami zegt zelf over de vergelijking met Warhol's *Factory*: “: I'm very sad to be compared with Warhol and The Factory, because I have no drugs” al wordt later door de interviewster de link gelegd met de *Factory* uit de jaren 70 en 80, die strakker werd geregeld met minder drugs.¹¹³ De vergelijking zou hier deels opgaan, al is Murakami's atelier praktijk vele malen professioneler en groter, een echt bedrijf. Een bedrijf zoals Warhol zijn uiteindelijke doel voor ogen had, business art, zo kan de

¹⁰⁸ Bockris 1992, (zie noot 16), pp. 373-374.

¹⁰⁹ Bousteau 2010, (zie noot 80), p. 19.

¹¹⁰ Polsky 2005, (zie noot 55), pp. 31.

¹¹¹ Bousteau 2010, (zie noot 80), p. 19.

¹¹² Murakami 2001, (zie noot 70), p. 78.

¹¹³ Alison Gingeras (zie noot 1).

atelierpraktijk van Murakami gezien worden.¹¹⁴ Dat Murakami's atelierpraktijk lijkt op die van Warhol kan komen omdat Murakami een doel heeft, hij wil iets toevoegen in de geschiedenis en zet omdat te halen het volgende doel. "I think that my goal is to produce a number of works capable of vying with Warhol's productions!"¹¹⁵ Senior editor voor Artforum Scott Rothkopf zegt het volgende over de vergelijking tussen Warhol's en Murakami's atelierpraktijk: "Takashi's practice makes Warhol's look like a lemonade stand or a school play."¹¹⁶ Murakami zegt zelf over de uitspraak van Warhol, 'good business is the best art,' dat dit een fantasie is.¹¹⁷

- Marketingconcept

In 2008 stond mode ontwerper, Marc Jacobs (1963), op de cover van Andy Warhol's *Interview* magazine. Hij werd neergezet als Warhol. Dit omdat hij net als Andy, die dat jaar 80 zou zijn geworden, vandaar een ode aan hem, begrijpt dat je moet samenwerken in de wereld van grote bedrijven. Kunst samenwerken met mode en met andere grote bedrijven. Om mee te kunnen doen in de wereld moet je een bedrijf leiden, 'businessart,' zei Warhol.¹¹⁸ Marc Jacobs heeft onder andere samengewerkt met Richard Prince (1949), Barbara Kruger (1945) en Takashi Murakami. De zeer succesvolle lijn die Murakami samen maakte met Marc Jacobs, ontwerper voor Louis Vuitton was een enorm succes. Interview magazine wilde Marc Jacobs verkleed als Warhol op de cover, om zo de samenwerking tussen kunst en bedrijven te laten zien.¹¹⁹ Iets waar Warhol een voorloper in was. Zo ook Murakami, die door zijn samenwerking met Louis Vuitton bekendheid krijgt. Murakami zegt zelf over de vergelijking dat het zijn 'urinoir' is. Kan dit opgevat worden als een 'urinoir' zoals dat van Duchamp, commercie samen met kunst?¹²⁰

Ook Murakami zet zichzelf neer als Andy Warhol, zo staat hij op de cover van het magazine *L'Optimum* met een pruik zoals Warhol die droeg.(afbeelding 22) Murakami stelt daarnaast dat hij het belangrijk vindt om pers in zijn ateliers te ontvangen.¹²¹ Dit is belangrijk voor zijn marketing. Hierdoor lijkt ook te zijn ontstaan dat Murakami met Warhol wordt vergeleken. Murakami wordt door *The Economist* vergeleken met Andy Warhol door hun gelijkenis in branding en marketing.¹²² De interviews die met de pers over zijn atelier en atelierpraktijken heeft lijken daarnaast op de interviews die

¹¹⁴ Printz 1989, (zie noot 39), p. 457.

¹¹⁵ Bousteau 2010, (zie noot 80), p. 19.

¹¹⁶ Thornton 2009, (zie noot 10), p. 211.

¹¹⁷ Idem, p. 199.

¹¹⁸ Printz 1989, (zie noot 39), p. 457.

¹¹⁹ Video: Interview : Marc Jacobs, < <http://blog.interview.de/Videointerview-Marc-Jacobs> > (bezoekt 9-6-2012).

¹²⁰ Thornton 2009, (zie noot 10), p. 212.

¹²¹ Idem, p. 196.

¹²² Anoniem, 'Infantile Capitalism', in: *Economist(London)*, volume 387, issue 8576 (April 19, 2008) p. 104.

Andy Warhol gaf. Nietszeggende en soms suggestieve antwoorden die open staan voor eigen interpretatie. Vaak wat hilarische antwoorden waardoor het niet zeker is of het antwoord klopt, of dat het alleen voor marketing redenen is.

Warhol markete zichzelf soms ook door hilarische gebaren. Nathan Gluck vertelt dat hij ook een keer vogelzaad gaf aan vrienden en mensen uit de reclame wereld. Ze moesten het planten en kijken hoe de vogels zouden groeien. Zelfpromotie met originaliteit.¹²³ Ook maakte hij als reclameteenaar handgemaakte kerstkaarten, promotionele boeken van zijn werk, buttons of tekeningen die hij weg gaf.¹²⁴ Takashi Murakami promoot zichzelf ook door het maken van reclames waar in de reclame zijn sculptuur *Inochi* de hoofdrol speelt.¹²⁵ Daarnaast ontwierp hij voor onder andere muzikant Kanye West zijn album hoes, voor het album *Graduation*. Murakami maakt ook kleine speelgoed figuren, die je bij kauwgom in de supermarkt krijgt, van zijn sculpturen en bekende personages uit zijn kunst, zijn er placemats te koop en kussens die eruitzien als Murakami's bloemen.

¹²³ Anoniem, 'A collective portrait of Andy Warhol,' in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 425.

¹²⁴ David Dalton, 'America the beautiful,' in: Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006, p. 158.

¹²⁵ Video: *Inochi*, <http://www.youtube.com/watch?v=ZagGfBC7wPU&feature=player_embedded&oref=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fv%2FZagGfBC7wPU> (bezoekt 9-6-2012.)

4. Conclusie

Takashi Murakami is twee jaar na de dood van Warhol verder gegaan waar Warhol stopte. Een professioneel bedrijf waar kunst en merchandise worden gemaakt en bedacht. Een merk. Maar mag hierom Murakami de nieuwe Warhol, of de Aziatische Warhol genoemd worden? Hij gebruikt de cultuur van de animé, iets wat voor iedereen bereikbaar is, net als de Campbell soep was voor Warhol, als onderwerp van zijn kunst. Hij gebruikt het als kritische noot, iets wat Warhol uitsloot te doen. Murakami omsluit Warhol's kunst in zijn eigen superflat theorie, maar benijdt Warhol voor het uitvinden en maken van makkelijke te produceren kunst. Dit is te zien in Murakami's atelier praktijk, dat vele malen complexer is dan dat van Warhol. Maar het proces heeft tot op een bepaalde hoogte een gelijkenis met dat van Warhol, het proces start bij een foto of een schets. Het wordt door iemand anders omgezet, in zeefdruk of een computer bestand, en uiteindelijk gemaakt door een assistent.

Murakami is dus op bepaalde vlakken als Warhol, maar op andere vlakken juist weer niet. Ze lijken op elkaar, maar dat doen vele kunstenaars. De ene schilder uit de Renaissance leek ook op de andere schilder uit de Renaissance, ze hadden een atelier, werkten op panelen en gebruikten tempera. Warhol en Murakami hebben hetzelfde, ze zijn bekend om hun *factories*, maken vergelijkbare kunst en promoten zichzelf om zo hun afzet markt en bekendheid te kunnen vergroten. Ik zeg daarom dat Takashi Murakami niet een nieuwe Andy Warhol is, maar tot eenzelfde stroming hoort, die van de business artists.

Literatuurlijst:

Andy Warhol:

- Bischofberger, Bruno, 'Last Call,' in Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006.
- Bockris, Victor, *Andy Warhol*, Amsterdam 1992.
- Bourdon, David, *Warhol*, New York 1989.
- Buchloh, Benjamin, 'Andy Warhol's One-Dimensional Art:1956-1966' in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989.
- O'Conner, John, 'Vito Giallo on working with Warhol in the Early Years,' in: John O'Conner, *Unseen Warhol*, New York 1996.
- Doss, Erika, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002.
- Doyle, Jennifer e.a., 'Introduction' in: J. Doyle, J, Flatley, J, Munoz, *Pop Out. Queer Warhol*, Durham 1996.
- Green, Sarah Urist, 'Andy Warhol: Master of Exchange,' in: Sarah Green (ed.), *Andy Warhol Enterprise*, Ostfildern 2010.
- Livingstone, Marco, 'Do it yourself: notes on Warhol's techniques,' in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989.
- Nathanson, Marjorie, 'Chronology' in: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989.
- Polsky, Richard, *I bought Andy Warhol*, New York 2005.
- Sandler, Irving, *Art of the postmodern Era. From the late 1960s to the early 1990s*, Boulder 2004.
- Unruh, Allison, 'Interview with Vincent Fremont,' in: Sarah Green (ed.), *Andy Warhol Enterprise*, Ostfildern 2010.
- Warhol, Andy (ed. S. Aronson), *The philosophy of Andy Warhol. (From A to B and back again)*, New York 1975.
- Warhol, Andy & Patt Hackett, *Popism: The Warhol Sixties*, New York 1980.
- Wilcock, John, *The autobiography and sexlife of Andy Warhol*, New York 2010.
- Wrbcian, Matt, 'Fabulous Moolah: Andy Warhol and Money,' in: Sarah Green (ed.), *Andy Warhol Enterprise*, Ostfildern 2010.

Takashi Murakami:

- Adato, Allison, 'Mr. Pointy', in: *People Weekly*, Volume 60 issue 11, sept 15 2003.
- Bousteau, Fabrice, 'En apestanteur dans la galaxie Murakami', in: Claude Pommereau, *Murakami. Versailles*, Parijs 2010.
- Kaplan, Cheryl, 'Takashi Murakami: Lite happiness + Super Flat' in: *Flash Art*, juli-september 2001.
- Lee, Pamela, 'Economies of Scale', in: Tim Griffin (ed.), *Artforum. The Art of production*, oktober 2007.
- Pommereau, Claude, *Murakami. Versailles*, Parijs 2010.
- Brehm, Margrit, 'Art production now', in: Margrit Brehm (ed.), *The Japanese Experience. Inevitable*, Ostfildern 2002.
- O'Hagan, Sean, 'The art of selling out', *The observer* 6 september 2009.
- Murakami, Takashi, *Summon Monsters? Open the door? Heal? Or Die?*, Tokyo 2001.
- Murakami, Takashi, *Superflat*, Tokio 2005.
- Anoniem, *Infantile Capitalism*, in: *Economist* (London), volume 387, issue 8576 (april 19, 2008).
- Gingeras, Alison, 'Takashi Murakami',
http://www.interviewmagazine.com/art/takashi-murakami#_ (bezocht op 27-5-2012).
- Thornton, Sarah, *Seven days in the art world*, New York 2009.

Niet specifiek:

- Tazawa, Yutaka (ed.), *Biographical Dictionary of Japanese Art*, New York 1981.

Websites:

- Website Tokyo School of Fine Arts, <
<http://www.geidai.ac.jp/english/art/painting.html#01> > (bezocht 17-5-2012).
- Website Kaikai Kiki Co. Ltd., < <http://english.kaikaikiki.co.jp/company/history/> >
(bezocht 2-6-2012).
- Website: Kaikai Kiki Co. Ltd., <
http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/profile_murakami/ > (bezocht 9-6-2012).

Video's:

- Ben Lewis, *Art Safari: Takashi Murakami: toying with art*, BBC4, <
<http://www.youtube.com/watch?v=SE2VgKy5DUc> > (bezocht 9-6-2012).
- Interview : Marc Jacobs, < <http://blog.interview.de/Videointerview-Marc-Jacobs> >
(bezocht 9-6-2012).

Afbeeldingen

Afbeelding voorpagina: Takashi Murakami, *Rainbow Flower 7 O'Clock*, 2007, 39.4 cm in diameter, acryl en blad-platinum op canvas op paneel gemonteerd.

Foto: <http://art.sy/#!/artwork/takashi-murakami-rainbow-flower-7-oclock>



Afbeelding 1: Andy Warhol, *Superman*, 1960, 170 x 133 cm, synthetische polymeer verf en krijt op doek, collectie Gunter Sachs.

Foto: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 147,



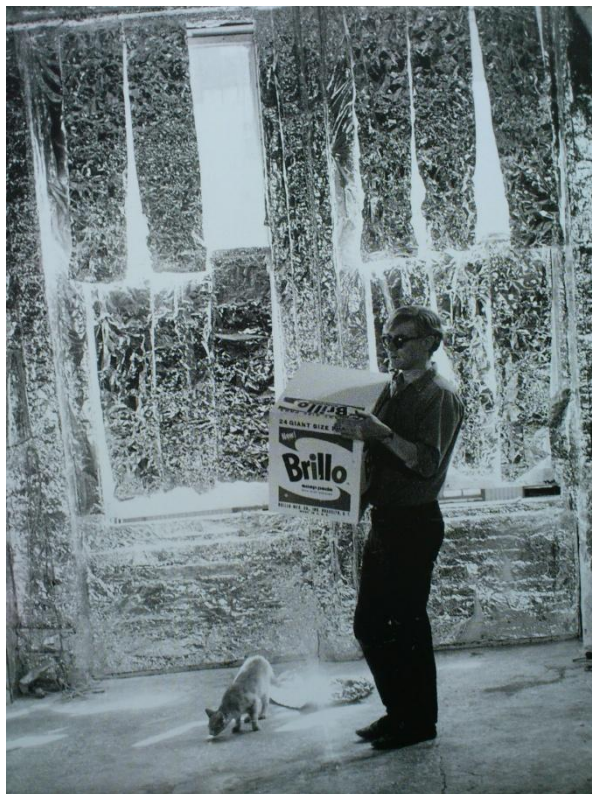
Afbeelding 2: Andy Warhol, *A la Recherche du Shoe Perdu*, 1955, 16 keer 24.8 x 34.9 cm, lithography, waterverf, pen en inkt, Estate Andy Warhol.

Foto: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 105.



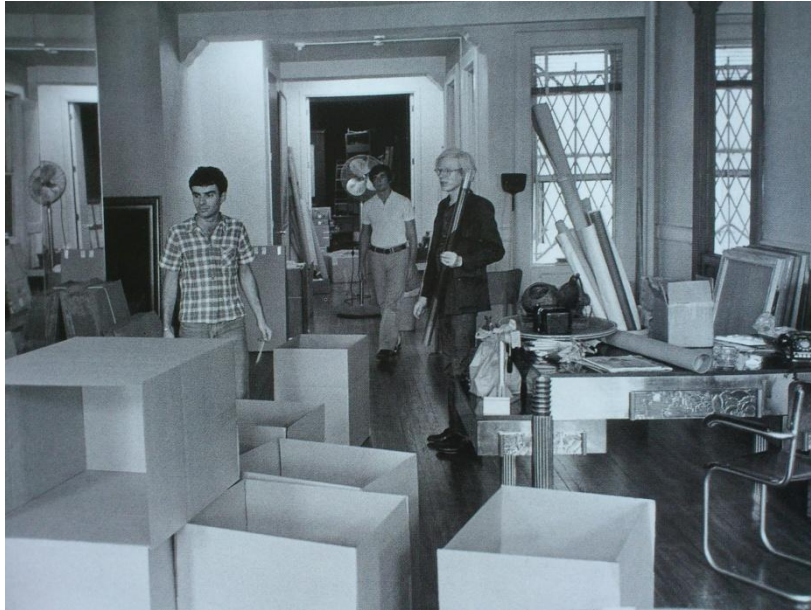
Afbeelding 3: Andy Warhol in zijn woning op 1342 Lexington Avenue, 1962.

Foto: Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006, p. 143.



Afbeelding 4: Andy Warhol met een Brillo Box sculptuur in *The Silver Factory*, 1964.

Foto: Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006, p. 157.



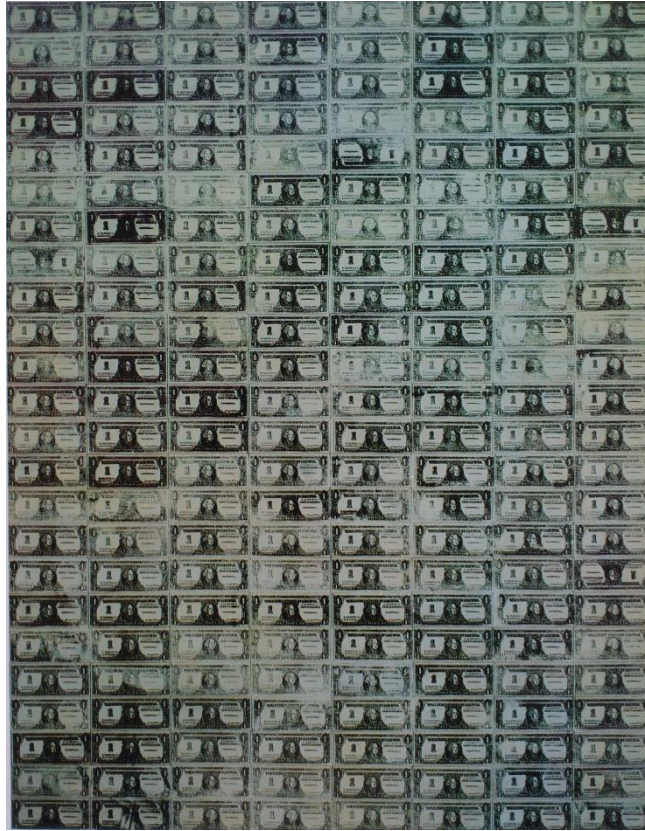
Afbeelding 5: Warhol verhuist van 33 Union Square West naar een nieuw atelier, 1974.

Foto: Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006, p. 456.



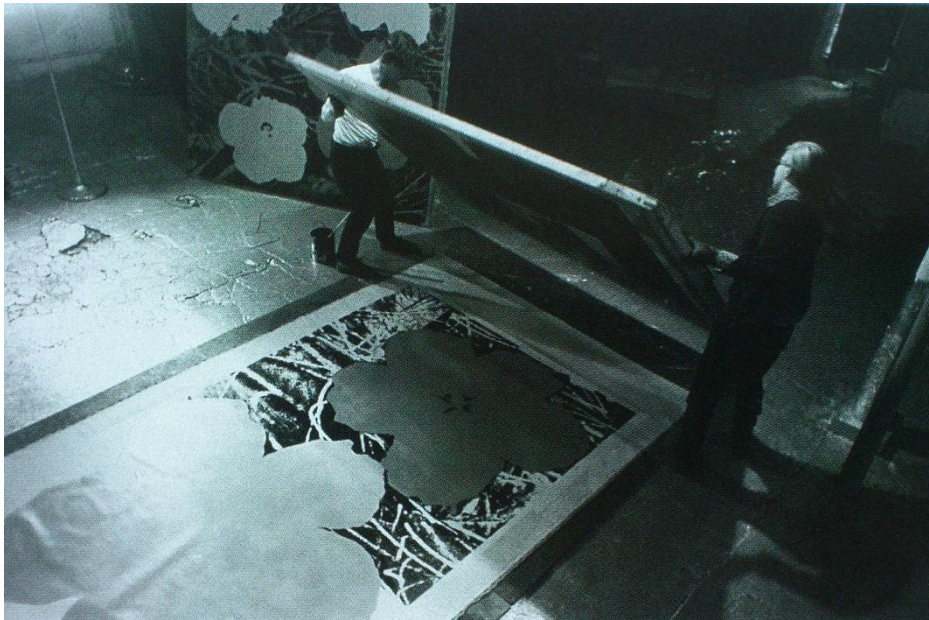
Afbeelding 6: Andy Warhol, *One Hundred Cans*, 1962, 182.9 x 132.1 cm, olie op doek, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

Foto: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 195.



Afbeelding 7: Andy Warhol, *192 One-Dollar Bills*, 1962, 242 x 189 cm, zeefdruk inkt op doek, collectie Dr. Marx.

Foto: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 166.



Afbeelding 8: Andy Warhol en Gerard Malanga maken een van de werken uit de *Flowers* serie, 1965.

Foto: Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006, p. 372.



Afbeelding 9: Andy Warhol en Debbie Harry tijdens een fotoshoot, 1980.

Foto: Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006, p. 468.



Afbeelding 10: Debbie Harry haar Polaroid, 1980.

Foto: Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006, p. 469.



Afbeelding 11: Andy Warhol, *Debbie Harry*, 1980, 106.7 x 106.7 cm, synthetische polymeer en zeefdruk inkt op doek, collectie The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Foto: Steven Bluttal, *Andy Warhol. "Giant" size*, London 2006, p. 469.



Afbeelding 12: Louis Vuitton en Takashi Murakami, Portefeuille Sarah.

Foto: http://www.louisvuitton.fr/front/#/fra_FR/search/murakami



Afbeelding 13: Een assistent van Murakami werkt aan een paneel met het Louis Vuitton monogram, 2005.

Foto: <http://www.nytimes.com/imagepages/2005/03/31/magazine/03mura.184.2.ready.html>



Afbeelding 14: Takashi Murakami (op de rug) en Tomio Koyama voor de Hiropon Factory in Asaka, februari 2001

Foto: Margrit Brehm (ed.), *The Japanese Experience. Inevitable*, Ostfildern 2002, p. 61.



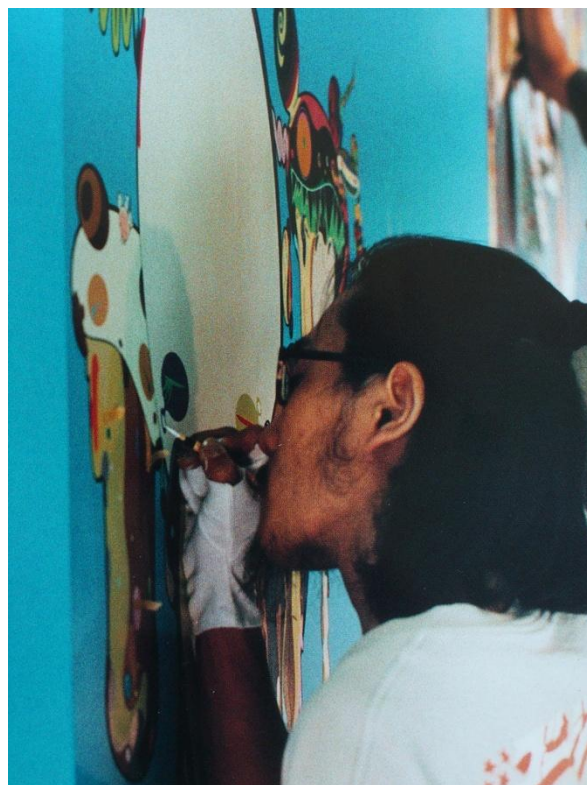
Afbeelding 15: Takashi Murakami, *Time Bokan (camouflage pink)*, 2009, 299.7 cm x 299.7 cm, acryl op canvas.

Foto: <http://art.sy/#1/artwork/takashi-murakami-bokan-camouflage-pink-3>



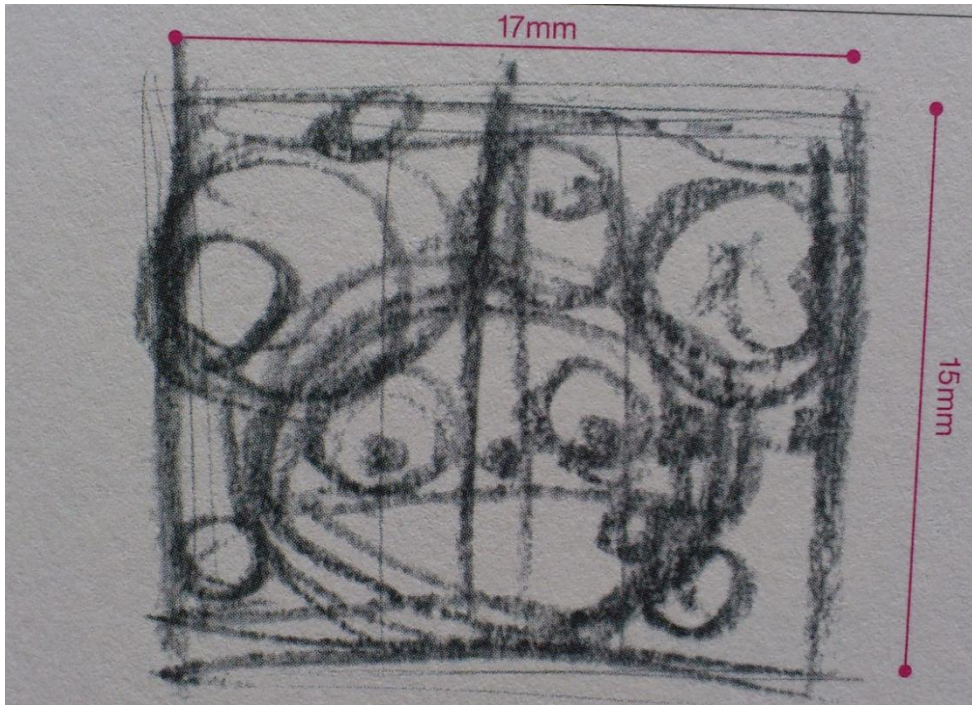
Afbeelding 16: Takashi Murakami met op de achtergrond een van zijn designstudios.

Foto: www.twitter.com/#!/takashipom



Afbeelding 17: Een assistent van Murakami werkt aan *Tan Tan Bo Peking*.

Foto: Margrit Brehm (ed.), *The Japanese Experience. Inevitable*, Ostfildern 2002, p. 81.



Afbeelding 18: Schets *Tan Tan Bo*.

Foto: Takashi Murakami, *Summon Monsters? Open the door? Heal? Or Die?*, Tokyo 2001, p. 42.



Uiteindelijke *Tan Tan Bo*



Afbeelding 19: Achterkant van Takashi Murakami, *Sansetu*, 2000, 120 x 90 cm, acryl op canvas op paneel gemonteerd, privé collectie.

Foto: Margrit Brehm (ed.), *The Japanese Experience. Inevitable*, Ostfildern 2002, p. 52.



Afbeelding 20: Andy Warhol, *Flowers*, 1966, 293.4 x 293.4 cm, zeefdruk inkt op synthetisch polymeer op canvas, collectie De Menil, Houston.

Foto: Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol. A retrospective*, New York 1989, p. 296.



Afbeelding 21: Takashi Murakami, *An homage to IKB, 1957 D*, 2012, acryl op canvas, galerie Perrotin, Parijs.

Foto:

http://www.perrotin.com/fiche.php?id_pop=21588&&idart=12&&dossier=Takashi_Murakami&&num=61&&p=3



ALL ARTWORKS © TAKASHI MURAKAMI/KAWAII KIKI CO., LTD. ALL RIGHTS RESERVED.

Afbeelding 22: Takashi Murakami met een Warhol pruik op de cover van L'Optimum, september 2010.

Foto: http://patrimoine.jalougallery.com/loptimum-numero_26-page_52-detailp-19-6669-52.html