



KAZUO I FUJIKO SHIRAGA

UNA APROXIMACIÓ A L'EXPRESSIONISME ABSTRACTE JAPONÈS

VICTORIA MORALES VICÉN
TUTORA: M. JOSEP BALSACH PEIG
UNIVERSITAT DE GIRONA
GRAU EN HISTÒRIA DE L'ART
JUNY 2016

Agraïments

A la meva tutora Maria Josep Balsach i Peig, per l'encoratjament, la seva valuosa orientació i guia.

A Michel Batlle i Namiko Kunimoto per la seva assistència a la recerca, i molt especialment a Yuko Kato per contribuir desinteressadament a la traducció dels textos del japonès.

A la meva família per la seva comprensió i ajuda, per escoltar-me amb paciència quan sovint divago en veu alta.

Als companys d'aules, gràcies, perquè no ha estat fàcil. Amb vosaltres el camí s'ha tornat planer i ample.

Al meu company Dominik, cada paraula seria un dubte sense tu.

Índex

1 INTRODUCCIÓ	2
2 EL JAPÓ DESPRÉS DE 1945	5
2.1 HIROSHIMA I NAGASAKI: L'ATÒMIC FINAL DE LA II GUERRA MUNDIAL.....	5
2.2 L'OCUPACIÓ DEL JAPÓ: 1945 – 1952	6
2.3 POST OCUPACIÓ: 1952 – 1970s	7
3 EL GUTAI: PIONERS DE L'ART DE POSTGUERRA JAPONÈS	9
3.1 EL GRUP GUTAI.....	10
3.2 ELS PRIMERS ANYS DEL GUTAI (1954-1957).....	13
3.3 PERÍODE INTERMEDI (1957- 1965).....	13
3.4 DARRER GUTAI (1965-1972).....	14
3.5 LES PUBLICACIONS.....	15
3.6 MAIL ART	16
3.7 ÚLTIMS MOVIMENTS: DESPRÉS DEL GUTAI.....	16
4 KAZUO I FUJIKO SHIRAGA	18
4.1 LA DONA AL JAPÓ DE 1950	19
4.2 KAZUO I FUJIKO SHIRAGA: APUNTS BIOGRÀFICS.....	21
4.3 PRIMERES OBRES ABSTRACTES.....	23
4.4 KAZUO I FUJIKO SHIRAGA DINS DEL GUTAI.....	29
4.5 LES DARRERES OBRES DE FUJIKO SHIRAGA	38
4.6 L'EXPERIÈNCIA MONÀSTICA DE KAZUO SHIRAGA	42
4.7 PER QUÈ VA DEIXAR FUJIKO SHIRAGA DE PINTAR? UNA APROXIMACIÓ AL PENSAMENT DE L'ARTISTA —	46
5 CONCLUSIONS	49
6 BIBLIOGRAFIA.....	52
6.1. WEBGRAFIA	54
ANNEXOS.....	56
ANNEX 1 MANIFEST GUTAI – GUTAI BIJUTSU SENGEN	57
ANNEX 2 FRAGMENT DE L'ENTREVISTA PER LA ORAL HISTORY ARCHIVES OF JAPANESE ART A SHIRAGA KAZUO (23 D'AGOST, 2007)	60

1 | Introducció

El filòsof i teòric T. W. Adorno va sentenciar que no podia escriure's poesia després d'Auschwitz, que de l'atrocitat més monstruosa de l'home no hi podia sorgir cap complaença estètica. Sembla que Adorno anava errat, ja que arreu el globus—especialment a aquelles zones més devastades per la guerra— sorgiran nombrosos grups d'artistes que desenvoluparan simultàniament una nova aproximació a la pintura basada en la idea de la destrucció com a procés creatiu.

«Faig forats al llenç per tal de deixar enrere les velles fórmules pictòriques, la pintura i la visió tradicional de l'art.», va dir Lucio Fontana¹. Amb la màxima de trencar amb les ideologies de la tradició i el passat, els artistes van desenvolupar una gran varietat de processos destructius que els havien de portar a la creació de quelcom sincer, positiu i autèntic; una nova forma d'art que com l'au fènix renaixés de les cendres realitzant un acte de redempció, de regeneració, de curació.²

La revisió històrica de l'art d'aquest període es va realitzar als Estats Units i a Europa, els tradicionals centres de poder econòmic, social i cultural. El discurs que en sorgirà dels seus grans museus, institucions, comissaris i circuits d'exhibició va silenciar les pràctiques artístiques que no es situaven en aquests principals nuclis, generant el que avui en dia es coneix com a art de la perifèria. La visió colonial de les pràctiques no-occidentals va tendir a ubicar-les en una seqüència històrica marginal, recalcant el seu exotisme i diferència, observant-les com a moviments d'imitació, influència o còpia.³

Tanmateix, a les darreres dècades s'ha observat una tendència cap a la re-avaluació crítica d'aquesta narració jeràrquica, estudiant les pràctiques artístiques globals de forma horitzontal, fent èmfasis no tant en la precisió temporal o categorització historiogràfica, com a les característiques intrínseques i el seu context. D'aquesta manera, els museus i les universitats introdueixen en els seus programes el nou discurs de la modernitat, donant veu a moltes figures de la història de l'art situades al marge dels criteris hegemònics que havien configurat la nostra percepció de l'art contemporani per tal de poder, en un futur, abandonar el concepte d'art de la perifèria per parlar d'art global.

Aquest és el cas dels artistes del grup Gutai, que foren vistos tradicionalment com una associació d'artistes que es van emmirallar de l'art de l'Expressionisme Abstracte nord-americà. Com es desenvoluparà més endavant, aquesta noció simplista ha estat superada per la concepció del Gutai com un grup d'artistes

¹ Fontana, L. (19 de juny, 1968). *Entrevista a Lucio Fontana*. Studio International 1972. Recuperat de <https://farticulate.wordpress.com/2010/12/06/6-december-2010-lucio-fontana-selected-paintings-interviewexcerpts/> [Darrera consulta: 22/5/16]

² Vegeu: Rip it, burn it, tear it, cut it: the art of destruction. (Gener, 2016) *Christie's*. Recuperat de <http://www.christies.com/features/The-art-of-destruction-in-the-1950s-7006-1.aspx> [Darrera consulta: 24/5/16]

³ Vegeu: Santaolalla, P. (2015). Apunte metodológico para un abordaje del arte conceptual nacional: ¿Mimesis o especificidad? *Interartive*. Recuperat de <http://interartive.org/2015/09/pablo-santaolalla/> [Darrera consulta: 20/5/16]

fortament influents pels seus homòlegs europeus i estatunidencs; un col·lectiu que va produir obres molt complexes que no es poden explicar sota el reduccionista argument de la còpia.

El meu treball arrenca amb l'ambició d'examinar en profunditat un personatge que generalment havia estat considerat una figura menor del Gutai: Fujiko Shiraga, la dona de Kazuo Shiraga, un dels grans noms del Gutai.

Fujiko Shiraga va produir obra pròpia durant poc més de cinc anys, abandonant sobtadament la pràctica artística individual per poder dedicar-se a cooperar a les creacions de Kazuo, amb qui col·laborarà fins la seva mort en el que seran més de cinc dècades de treball conjunt. Recentment, l'any 2008, van aparèixer quinze obres inèdites de Fujiko a l'estudi de Kazuo Shiraga, iniciant la revisió de l'artista. Les peces recuperades han desvetllat l'interessant exercici que Fujiko va desenvolupar al voltant de les nocions d'originalitat del Gutai: complexos collages de varies capes de paper violentat, escultures de formigó, peces de fusta dividides per un tall llarg i serpentejant o obres experimentals amb cera, fragments de vidre i pigments sobre paper japonès *washi*, entre d'altres.

La singularitat i forta personalitat de l'obra de Fujiko Shiraga sembla que comença a rebre el reconeixement que es mereix. Tanmateix encara hi ha molt per descobrir sobre l'artista: s'ha exhibit la seva obra entre les peces dels seus companys del Gutai, s'ha fet una exposició conjunta de la seva obra al cantó de la del seu espòs, s'han publicat assaigs, articles breus i se l'ha esmentat fugaçment com a companya de Kazuo Shiraga, però encara no hi ha una biografia completa, un estudi atent de la seva producció o de la tasca col·laborativa que va iniciar amb Kazuo. (Fig. 1)

L'objectiu principal d'aquest treball és el de desvetllar algunes de les incògnites que hi ha al voltant del personatge i l'obra de Fujiko Shiraga. Per fer-ho, he realitzat una incursió al Japó de la postguerra, així com una aproximació al món de l'Expressionisme Abstracte Japonès del grup Gutai; per poder capçar la realitat de l'artista, també he cregut necessari atendre breument a l'estat i consideració històrica de la dona japonesa.

Més endavant he presentat l'obra pictòrica de Kazuo i Fujiko Shiraga en forma de biografia comparada i il·lustrada; aquesta forma d'examen bidireccional és molt eloqüent, ja que ens permet observar i destacar les semblances i diferències entre les obres de la parella, no tant per mostrar una dicotomia, sinó per analitzar atentament l'entorn creatiu de Fujiko.

Per concloure, a partir de l'única entrevista documentada que van realitzar en vida la parella de Kazuo i Fujiko Shiraga, així com d'una aproximació als conceptes de l'individu nipó, el col·lectiu i la dona japonesa, he volgut plantejar una hipòtesi que aprofundís en les raons perquè ella va decidir abandonar la producció individual.

El treball consta també de dos annexos: El primer annex conté la traducció íntegra al català del Manifest Gutai, un escrit molt interessant per les implicacions i els conceptes que en desprèn; El segon annex és un fragment traduït del japonès al

català d'una entrevista datada l'any 2007 a Kazuo Shiraga. Aquesta conversa és excepcional, ja que l'entrevistador va poder parlar directament amb l'esquiva Fujiko Shiraga, que mai no havia concedit cap entrevista oficial. Les paraules de Fujiko Shiraga són concises, però molt reveladores a l'hora d'esbrinar les causes de la seva renúncia.



Figura 1: Fotografia de Christo Coetzee amb el grup Gutai, [Fujiko i Kazuo Shiraga: la segona i tercera persona des de dreta, respectivament] 1959, Osaka. © University of Pretoria.

2 | El Japó després de 1945

Després de la decebedora derrota a la Segona Guerra Mundial, el país nipó va viure no només la humiliació de veure's obligat a patir la primera ocupació directa del territori per forces estrangeres de la seva història —sofrint així les responsabilitats que solen recaure al bàndol dels derrotats—, sinó que també va haver d'enfrontar-se a la difícil tasca de reestructurar tot el seu sistema social, polític i econòmic. Aquesta empresa, en un ambient de pobresa, devastació i depressió, fou viscuda per la ciutadania japonesa com una oportunitat de canviar radicalment tot allò que els havia portat a la humiliació de la derrota.

És difícil trobar a la història de la humanitat cap altre moment on s'hagi donat un intercanvi cultural tan intens, imprevisible, ambigu, difús i eclèctic com va succeir durant l'ocupació americana del Japó. La cultura tradicional va conviure amb les noves formes introduïdes per les forces estrangeres, acceptades i traduïdes per molts japonesos que desitjaven esborrar tot rastre de deshonra, recuperant-se ràpidament i esdevenint una potència mundial en detriment de molts sacrificis tant nacionals com personals. L'historiador John W. Dower argumenta sobre l'existència de subcultures japoneses que van iniciar una recerca espiritual-passional de les raons que els havien portat a ser derrotats; segons Dower, aquestes “*cultures of defeat*” van ésser els principals crítics de les elits, l'estat germinal d'una nova cultura iconoclasta de decadència sexual i pornografia, una cultura “hedonista” anomenada *kasutori* que igualava l'amor i el sexe a la revolució, proposant “l'adoració de la carn” o *nikutai* enfront el culte obligatori al *kokutai*, el “cos nacional” que personificava les característiques del poder al Japó, fins aleshores consagrat per la Constitució Meiji.⁴

2.1 | Hiroshima i Nagasaki: l'atòmic final de la II Guerra Mundial

Mesos abans de la fi de la guerra, el paisatge urbà japonès ja es trobava absolutament transformat: una rere l'altre, les ciutats del país nipó eren objecte de bombardejos, com ara a Tokyo, que el mes de març de 1945 fou atacada, matant a 83.793 persones, ferint a 40.918 i deixant més d'un milió de ciutadans sense llar.⁵ Les bombes estatunidenques van continuar caient sobre moltes altres ciutats, però malgrat tot l'imperi no cedia. El 6 d'agost la ciutat d'Hiroshima fou devastada per la que seria la primera de les dues bombes atòmiques que els Estats Units farien caure sobre el Japó; tres dies després Nagasaki seria el segon objectiu. Les grans boles de foc dels fongs atòmics van assolir més de 250 metres de diàmetre i un milió de graus centígrads. S'estima que 185.000 persones van morir a conseqüència directa de les ferides provocades per les bombes al primer any. La xifra no ha deixat d'augmentar amb el transcurs del temps, donat que tots els supervivents van

⁴ Dower, J. W. (1999). *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*. (p. 676) New York: WW Norton & Company. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0393345246> [Darrera consulta: 14/5/16]

⁵ Hane, M.; Perez, L. (2012). *Modern Japan: A Historical Survey*. (p. 326) Boulder: Westview Press. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0813349702> [Darrera consulta: 15/5/16]

exposar-se als perills de la radiació —unes emissions que van afectar a qualsevol persona que es trobés en un radi d'aproximadament 2 km de l'epicentre—.

Els supervivents, coneguts com a *hibakushu* —literalment, “persones bombardejades”— no només van patir seqüeles físiques: a més de sofrir d'ansietat i estrès post-traumàtic, van ésser repudiats per la societat, que els veia com els vestigis de la humiliació que havien patit, pàries socials rebutjats per les seves pròpies famílies i amics.⁶



Figura 2: *Hiroshima arrasada per la bomba atòmica* © Getty.

Un dels indicatius que ens poden mostrar el gran impacte que van tenir les bombes atòmiques per la societat japonesa és el vocabulari específic que va néixer entorn els incidents d'Hiroshima i Nagasaki. *Pikadon* fou una paraula que va néixer com a resultat dels atacs nuclears. Si ho traduïm, “*Pika*”, que significa “llum brillant”, i “*Don*”, que vol dir “bomba”, ens podem arribar a fer una imatge visual del que van veure i sentir les persones que aleshores es trobaven al radi d'afectació. Aquells supervivents que van estar més a prop de l'explosió solen referir-se a les bombes amb el nom de *Pika*, donat que la proximitat a l'epicentre va provocar que només veiessin el desmesurat flaix de llum, sense arribar a sentir l'horrible esclat que el va seguir.⁷

2.2| L'Ocupació del Japó: 1945 – 1952

Després de la rendició japonesa, els aliats, concretament els Estats Units, van ocupar el país iniciant el que s'anomena *Operation Blacklist*, una ocupació que consistia en transformar el país nipó en una societat democràtica i moderna. L'ocupació fou dirigida pel general americà Douglas MacArthur i va finalitzar l'any

⁶ Criado, M. A. (8 d'agost de 2015). Hiroshima y Nagasaki, 70 años de efectos secundarios. *El País*. Recuperat de http://elpais.com/elpais/2015/08/08/ciencia/1439021562_402040.html [Darrera consulta: 14/5/16]

⁷ In Their Words: Recollections of Hiroshima & Nagasaki. (2009) *1945: Never Again* Recuperat de <https://1945neveragain.wordpress.com/pikadon/> [Darrera consulta: 14/5/16]

1952 amb el tractat de San Francisco, havent transformat el país nipó en una societat similar als Estats Units dels anys 1930 després del *New Deal*.

La societat japonesa va ser subjecte d'una transformació; des d'una societat feudal on l'emperador era venerat com a un Déu fins a una societat més oberta i moderna, però conservant trets culturals i tradicionals. El 15 d'agost de 1945, l'emperador Hirohito va dirigir-se al poble japonès mitjançant la emissora *NHK* de radio, pronunciant el "*Rescripte Imperial sobre la Finalització de la Guerra*", la rendició oficial del Japó —és interessant saber que bona part de la població va tenir dificultats per entendre el seu discurs, ja que el registre del japonès que utilitzava l'emperador era aliè a la població, massa formal i arcaic—. Una gran part dels ciutadans que mai havien sentit la veu de l'emperador⁸, no van acceptar la derrota, ja que des del principi de la guerra el règim imperial va promocionar la impossibilitat de la derrota gràcies a la presència de l'emperador, descendent i beneït pels Déus.

L'estatus del Japó com a agressor i víctima de la guerra fou objecte d'una intensa re-examinació la dècada del 1950s. La violència que es va donar al país va assolir nivells sense precedents, transformant severament la mentalitat col·lectiva, generant un sentiment col·lectiu de pèrdua i trauma.

2.3| Post ocupació: 1952 – 1970s

Una de les condicions de la rendició pacífica fou l'ocupació americana del territori nipó. Els anys d'ocupació estrangera es va iniciar un període d'occidentalització, globalització i sobretot, un període de creixement econòmic que el va portar a situar-se com a la segona economia mundial després dels Estats Units. A partir dels anys 1950s, el Japó va treballar per millorar les relacions internacionals, signant tractats de comerç i unint-se a diverses entitats supranacionals com l'Organització de les Nacions Unides, l'any 1956.

L'occidentalització del país va continuar entre les dècades de 1960s i 1970s, influïnt a les noves generacions mitjançant pel·lícules, música, literatura, cultura i d'altres fenòmens de massa, com podien ser els ídols adolescents. Tanmateix, el Japó va demostrar una gran capacitat de creació de nous productes que sorprenien per la seva gran qualitat, en competició directa amb els productes occidentals. Els estudis de creació japonesos van començar a exportar tipus de produccions nacionals, com els *kaijū* (pel·lícules de monstres, com per exemple *Godzilla*), *manga* (còmics japonesos) i *anime* (dibuixos animats japonesos), així com literatura japonesa, guanyant protagonisme a Europa i Amèrica a la dècada del 1970s amb figures com Yukio Mishima, Yasunari Kawabata i Haruki Murakami.⁹

⁸ Vegeu: Gordon, A. (2003). *A modern history of Japan: from Tokugawa times to the present*. New York: Oxford University Press. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0199930155> [Darrera consulta: 11/5/16]

⁹ Vegeu: Delanty, G. (2003). Consumption, modernity and Japanese cultural identity: The limits of Americanization. Dins de *Global America: The Cultural Consequences of Globalization*, Liverpool: Liverpool University Press. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0853239185> [Darrera consulta: 17/5/16]

Durant els anys de la postguerra, l'art i la representació al Japó va ser objecte d'una gran transformació, intentant cobrir les necessitats i exigències de la nació post-imperialista, així com les de l'ocupació estatunidenca. Podia existir un nou art que fos genuïnament japonès, però que evités caure en la repetició i perpetuació de les fórmules tradicionals que havien ajudat a instigar i promoure la Guerra del Pacífic? La propaganda, la censura i els fluctuants criteris estètics del món de l'art internacional —que poc a poc començava a arribar als centres d'art japonesos—, van afavorir l'aparició d'un context cultural molt ric en l'experimentació cap a noves formes d'expressió que responguessin a les corrents de canvi.

3 | El Gutai: Pioners de l'art de postguerra japonès

«Estem recuperant un moment que no ha format part de la història que es va escriure des del punt de vista d'Occident.»¹⁰

Aquestes foren les paraules que Ming Tiampo, l'autora del llibre *"Gutai: Decentering Modernism"* i comissària de l'exhibició *"Gutai: Splendid Playground"*, durant la presentació del simposi *"Gutai as Science Fiction"* al Museu Guggenheim de Nova York el 12 de març de l'any 2013. Amb aquesta enunciació, Tiampo estava fent referència a la importància de l'estudi del grup Gutai com una forma de re-avaluar com la Història de l'Art ha parlat i exhibit les obres que surten dels circuits occidentals.

En els darrers anys, l'art i artistes que van sorgir de la postguerra japonesa han estat objecte d'estudi, revisió i exhibició a les galeries d'Occident. La nova historiografia de l'art ha deixat enrere l'etnocentrisme i xovinisme característics del món estatunidenc, una lectura neocolonial —impulsada per raons polítiques i econòmiques— que va provocar que durant anys l'art asiàtic contemporani fos vist com a una pràctica que es limitava a incorporar les conquestes occidentals de *l'Art Informel* i l'Expressionisme Abstracte Americà.¹¹

Liderant el moviment revisionista trobem l'exposició de l'any 1994 *"Scream Against the Sky: Japanese Art after 1945"*¹² d'Alexandra Munroe, que va impulsar l'estudi del grup Gutai com a fundadors de l'art contemporani japonès.¹³ Aquesta mostra fou la culminació d'una tendència del món de l'art que estava redescobrint aquest col·lectiu, que ja havia començat a ésser observat amb deteniment gràcies a exhibicions com *"Grupo Gutai: Pintura y Acción"*, de l'any 1985 al Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) de Madrid, i *"Japon des Avant-gardes"* al Centre George Pompidou de París l'any 1986.

En l'actualitat, el grup Gutai es considerat una part indissociable del discurs de la Història de l'Art, no com un afegit al cànon que només considera les conquestes d'Occident, sinó com un "important agent per a les avantguardes"¹⁴. Les revelacions

¹⁰ Lee, C. (2015) Gutai artist Kazuo Shiraga's paintings in dialogue with Satoru Hoshino's ceramics: in pictures. *Art Radar*. Recuperat de <http://artradarjournal.com/2015/02/20/gutai-artist-kazuo-shiragas-paintings-dialogue-with-satoru-hoshinos-ceramics-in-pictures/> [Darrera consulta 11/5/16]

¹¹ L'informalisme és un moviment pictòric que comprèn totes les tendències abstractes i gestuals que es van desenvolupar a Europa després de la Segona Guerra Mundial, en paral·lel amb l'expressionisme abstracte estatunidenc.

¹² L'ambiciosa exposició, duta a terme del 14 de setembre de l'any 1994 al 8 de gener del 1995, va ser pionera en l'estudi acadèmic del art japonès contemporani de la postguerra japonesa. Organitzada pel Museu d'Art de Yokohama, va visitar els museus *Guggenheim SoHo*, *Guggenheim Nova York* i el *San Francisco Museum of Modern Art*. El llibre-catàleg de la mostra, escrit per la comissària de l'exposició i historiadora de l'art Alexandra Munroe, és actualment un manual de referència en l'estudi del art japonès de la postguerra.

¹⁴ Vegeu: Museu Guggenheim, (febrer 2013). *"Gutai: Splendid Playground"* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.guggenheim.org/video/gutai-splendid-playground?ml=1> [Darrera consulta 11/5/16]

dels artistes del Gutai foren molt influents per molts creadors europeus i estatunidencs, com per exemple Jackson Pollock, que va atresorar una còpia del segon número del magazine del grup japonès o bé el *performer* Allan Kaprow, que va citar el Gutai com un dels seus grans referents.

Aquest assaig pretén mostrar l'obra artística dels individus del grup Gutai com a un producte entremat i complex, allunyant-lo de les corrents acadèmiques que fàcilment els vinculen amb una *essència artística japonesa atemporal i transgeneracional*. Quan l'any 1959 el líder del Gutai Jirō Yoshihara va escriure que «l'art del Gutai no practicava de l'Orientalisme»¹⁵ estava defensant aquesta postura anti-reduccionista. Els membres del col·lectiu, constantment explorant la novetat artística, van recórrer sovint a la representació de les formes del passat, pròpies de la cultura i configuració de l'individu japonès. Tanmateix, a la seva cerca de l'autèntic, van acabar transcendent la simplista dicotomia d'Orient/Occident. Cal superar doncs aquesta noció i deixar de rastrejar únicament a les obres del Gutai elements de l'estètica mítica oriental, anant més enllà de la comprensió de les seves pràctiques.

La crida a l'originalitat de Jirō Yoshihara estava fortament lligada al context de lluita i esperit renovador del Japó de la postguerra, promovent la individualitat creativa de l'art com a un mitjà que trenqués amb la retòrica nacionalista del període imperialista. Els artistes de l'associació Gutai foren, en el camp cultural, impulsors de la renovació i ressorgiment d'un Japó víctima i agressor que sortia lentament d'un estat de letargia —conegut pels japonesos com *Kyodatsujoutai*— molt comú entre els supervivents de la guerra que havien caigut en la desesperació, en un estat profund d'esgotament i depressió.

Abandonant aquesta qüestió reduccionista es poden observar les obres del Gutai com a productes artístics que van néixer en la perifèria del món occidental, però tanmateix conscients de l'art que s'estava practicant en els centres dominats. L'art del Gutai, sense caure en la còpia o imitació, volia iniciar un diàleg bidireccional amb l'art contemporani internacional, un intercanvi amb els artistes occidentals afins a la idea de trencar amb tota convenció establerta.

3.1 | El grup Gutai

Gutai: Encarnació, personificació.

具 — “Gu”, eina, forma de fer. 体 — “Tai”, cos.

L'Associació d'Art Gutai (*Gutai Bijutsu Kyōkai* 具体美術協会), o senzillament Gutai, va néixer l'any 1954 a la ciutat d'Ashiya, situada entre Osaka i Kobe, a la regió japonesa de Kansai. L'objectiu principal del grup fou el de donar resposta al gran buit cultural que s'havia donat després de la fi de la Segona Guerra Mundial, especialment durant el període d'ocupació americana. En una atmosfera d'alineació existencial, els

¹⁵ Yoshihara, J. (Abril, 1959) Sur l'art Gutai. *Notizie*, 8. Dins de Tiampo, M. (2011). *Gutai: decentering modernism*. (p. 141) Chicago: University of Chicago Press.

artistes del Gutai van proposar un art que es distanciava del sentiment de vulnerabilitat i impotència present al Japó de mitjans de segle; sense renunciar a les tradicions artístiques pròpies, es van proposar crear un art completament nou, «un art que no s'havia vist abans»¹⁶. Per a una nació derrotada que lentament ressorgia d'entre les cendres i les ombres del totalitarisme, les propostes del col·lectiu Gutai van significar una crida a la vitalitat, al joc i l'ambigüitat de les fronteres de l'art.

El "*Gutai Bijutsu Sengen*", el manifest del col·lectiu, fou publicat en 1956 a la revista *Geijutsu Shinchō* ("Noves Tendències Artístiques") per Jirō Yoshihara, l'ambiciós líder del grup Gutai. Al text —provocatiu en la seva terminologia, impactant i fins i tot agressiu en la força dels sentiments i idees que se'n desprèn—, Yoshihara explica que cal dir «[...] adéu als enganys apilats sobre els altars i palaus, els salons i botigues d'antiguitats.», retornant «aquests cadàvers al cementiri. L'art del Gutai no altera la matèria. L'art del Gutai dona vida a la matèria. L'art del Gutai no distorsiona la matèria.»¹⁷

El mateix nom del col·lectiu és prou retòric: "*gu*", que significa "eina"; "*taï*", que significa cos, ens revelen en la seva unió la intenció del grup de relacionar el cos amb la matèria. L'accent per aquesta materialitat, l'exaltació per la bellesa dels objectes deteriorats en el seu procés de degradació natural —celebrada com una via per mostrar l'autèntica vida interior dels materials—, la cerca d'un art genuí que ningú no hagués produït anteriorment, rebutjant tota còpia i imitació, així com l'èmfasi per mostrar el grup com a un col·lectiu heterogeni amb principis comuns, són algunes de les idees que s'extreuen del manifest.

Durant la seva llarga vida van formar part del grup més d'una vintena de persones en el seu moment àlgid; a més, durant els més de divuit anys de vida del col·lectiu van participar com a afiliats cinquanta-vuit artistes. El grup doncs, s'ha d'entendre com una associació —més que un col·lectiu— amb interessos homogenis, amb un espai comú de treball i un sentiment i intencionalitat de crear quelcom nou i genuí, però amb diferents inquietuds intel·lectuals, afiliacions polítiques i procediments artístics.

És important insistir en l'interessant principi d'emancipació en l'ús del material, un dels aspectes més interessants del col·lectiu. El fang, papers, fustes, fibres, metalls, pedres de riu, pigments, foc, fum, vinil, vidre, ceràmica, entre d'altres, eren experimentats amb absoluta llibertat mitjançant la pintura, la dansa, l'escultura o altres tipus accions participatives, executades davant els espectadors que podien intervenir activament mentre testimoniaven la presència de l'artista a la seva obra. Molts membres del Gutai experimentaren els límits de la pintura, generant obres on es relacionaven l'art, el cos, l'espai i el temps. El procés artístic era revelat als espectadors com la forma d'art més elevada, ja que permetia en primera instància l'observació de l'objecte artístic en el seu estat genuí, en transformació.

¹⁶ Vegeu: Annex 1.

¹⁷ Vegeu: Annex 1.

Els materials artístics del Gutai eren il·limitats, nobles o humils, de procedència natural o artificial: Kazuo Shiraga utilitzava el fang; Fujiko Shiraga i Saburō Murakami el paper japonès; Atsuko Tanaka treballarà amb teixits, campanes i llums a les seves accions performatives; Takesada Matsutani a la dècada de 1960s experimentarà amb el vinil, un material que havia arribat al Japó en la Segona Guerra Mundial, mentre que Sadamasa Motonaga adoptarà l'aigua i el fum com efímers materials artístics. En tàndem amb l'ús de nous materials els artistes del Gutai van continuar treballant amb les eines, elements i paràmetres tradicionals de la pintura, explorant així els confins de l'abstracció pictòrica.

Els membres del Gutai, molt afectats per la corrupció moral i física del món, van rebutjar l'intel·lectualisme i l'esteticisme a favor del gaudi de l'existència vital, cercant i trobant l'autenticitat en la negació del simbolisme, en la llibertat del gest pur, en la materialitat de la pintura i els materials no-artístics. Tal com van experimentar els artistes del *CoBrA*¹⁸, l'*Art Informel* o l'*Art Brut*¹⁹, el Gutai va treballar en un art que fos una reunió entre l'artista, el gest i el material, tot revitalitzant les arts tradicionals nipones, especialment la calligrafia zen.²⁰

Arran l'atmosfera de postguerra, el col·lectiu va desenvolupar una nova perspectiva de les nocions d'individualitat i comunitat. L'anomenat "esperit d'individualitat col·lectiu"²¹ exaltava la importància de l'individu que forma part d'una comunitat; una comunitat que alhora fomenta el desenvolupament de la seva creativitat individual. Aquests principis es van posar en joc en les diverses pràctiques col·lectives que realitzaven com a grup, com per exemple durant les exhibicions conjuntes, les publicacions del grup (vegeu *Publicacions*, pàg. 15) o bé el sistema corporatiu del propi Gutai, que es basava en un règim horitzontal, gens piramidal o hieràtic.

La tendència actual de la historiografia de l'art divideix el curs del Gutai en tres etapes o períodes, situant entre 1954 i 1957 la primera etapa ("*Early Gutai*"), dominada per les expressions performatives; un segon període ("*Middle period*") entre els anys 1957 i 1965, arran el contacte del grup amb el crític francès Michael Tapié, i un darrer període ("*Late Gutai*") que s'estendrà fins l'any 1972, caracteritzat per l'arribada d'una nova generació d'artistes al grup.

¹⁸ El grup *CoBrA* fou un moviment artístic influent per l'art europeu que va tenir lloc a París entre els anys 1948 i 1951. Els artistes del *CoBrA* van veure en l'art dels nens i els malalts mentals un exemple d'art lliure i pur, allunyat de les acadèmies i la tradició de la història de l'art. També trobaran afinitats amb l'art surrealista, expressionista i primitiu.

¹⁹ L'*Art Brut* fou teoritzat per l'artista francès Jean Dubuffet per a descriure l'art creat fora dels límits de la cultura oficial. Els artistes d'aquest moviment desenvolupaven la seva tasca creativa sense contacte amb les institucions artístiques establertes, responent a una forta motivació intrínseca i fent ús freqüentment de materials i tècniques inèdits.

²⁰ Munroe, A. (2013). The concrete: the scream of matter itself (p. 143) dins de Tiampo, M.; Munroe, A. (2013). *Gutai: Splendid Playground*. EUA: Guggenheim.

²¹ Tiampo, M. (2013). Gutai Chain: The Collective Spirit of Individualism. *Positions*, 21 (2), p. 384-393. Recuperat de <http://positions.dukejournals.org/content/21/2/383.short> [Darrera consulta: 15/5/16]

3.2| Els primers anys del Gutai (1954-1957)

Molts dels integrants de la primera fase del Gutai provenien d'altres associacions artístiques, com és el cas de Atsuko Tanaka i el matrimoni Shiraga, membres del grup *Zero-kai* ゼロ会, format l'any 1952. Aquest grup, seguint la corrent de renovació del moment, sostenia la necessitat de començar des del no res, perdent les associacions amb les formes artístiques del passat per tal d'endinsar-se en el territori del desconegut, tot situant l'art japonès en la jerarquia de l'art contemporani internacional.

El Gutai i el *Zero-kai* es presentaven com a alternatives a la majoria d'artistes japonesos que havien adoptat les formes occidentals, o bé que creaven obres seguint l'estètica tradicional per complaure el mercat orientalista. En la seva empresa es van haver d'enfrontar sovint a la crítica nacional, que freqüentment va dedicar poca cobertura de premsa al grup, i que en tot cas, fou en gran part negativa, qüestionant la seva condició artística. Malgrat les crítiques, una de les fites inqüestionables del Gutai fou que cap crític o amant de l'art, incloent els propis membres del moviment, podien predir el camí que adoptaria el grup o els productes o manifestacions que en derivarien dels experiments que promovia. L'imperatiu d'estar constantment a la recerca de "qualcom nou i genuí" els va portar a prendre diferents direccions, sovint insospitades.

Als seus primers anys, el Gutai va defensar l'expressió artística lliure com a una afirmació de l'individu contrària a la mentalitat d'unitat totalitarista que s'havia promogut durant el conflicte bèl·lic. Per fer difusió d'aquestes idees va desenvolupar actes molt potents on els artistes mostraven les seves formes d'auto-expressió, així com accions determinades a impulsar el desenvolupament d'una certa autonomia, provocant al públic a pensar, crear i imaginar per si mateixos.

3.3| Període Intermedi (1957- 1965)

Durant la segona fase del grup el Gutai va reiterar la seva postura a favor de la llibertat d'expressió, molt necessària pel Japó de la postguerra que havia caigut en un taciturn conformisme. Molts dels artistes de l'associació avaluaran i experimentaran amb les noves tecnologies i materials introduïts al país a la dècada de 1960s, cercant formes de contrarestar la deshumanització que havia aparegut amb l'accelerat creixement econòmic del Japó, avaluant el seu impacte a la societat. Així mateix impulsaran la participació del públic en el desenvolupament de les obres, generant ambients i peces que poguessin proporcionar experiències interactives als espectadors.

Fou també en aquest moment quan el grup entrarà en contacte amb l'influent crític i promotor francès Michael Tapié, que de seguida va sentir-se atret per les obres més abstractes del grup. Tapié trobarà en elles uns procediments i estructures molt properes a les formes artístiques que estaven sorgint aleshores a Occident: figures lliures, no-geomètriques, gestuals, instintives, fluides i líriques, amb una forta presència de la matèria.

Michael Tapié visitarà Yoshihara l'any 1957 en un viatge de descoberta al Japó, i ràpidament sorgirà una relació d'interessos mútua. Tapié organitzarà diverses exposicions amb els artistes del Gutai, com l'“*Exhibició d'Art Contemporani del Món*” al Museu d'Art de Bridgestone l'octubre de 1957 i l'exposició d'“*Art Internacional d'una Nova Era: Informel i Gutai*” duta a terme el setembre de l'any següent a Osaka.²² Aquell mateix mes el Gutai aconseguirà finalment assolir una de les ambicioses fites que s'havien proposat: l'espai *Martha Jackson Gallery* de Nova York inaugurarà la primera exposició col·lectiva del grup fora del territori nipó.

Després de realitzar un viatge als Estats Units, Yoshihara va recuperar un magatzem d'argila que tenia en propietat la seva família a Nakanoshima, Osaka, i l'habilitarà perquè pogués esdevenir el primer espai d'exhibició permanent del col·lectiu. Coneguda com la “*Pinacoteca Gutai*” va obrir les seves portes l'any 1962 amb l'objectiu de mostrar, no només obres del Gutai, sinó també peces de joves talents emergents japonesos i d'arreu el món.

3.4| Darrer Gutai (1965-1972)

La incorporació de nous artistes, com Horio Sadaharu, Imai Norio, Matsutani Takesada, Mukai Shuji, o Nasaka Yuko, tots amb tècniques molt dinàmiques i fresques va donar un nou impuls al col·lectiu. Els innovadors estils, basats en l'abstracció geomètrica, eren combinats amb materials de procedència industrial; fins i tot alguns artistes van començar a fer ús habitual de motors i artefactes tecnològics per a realitzar les seves obres. En conseqüència, els membres fundacionals van evolucionar els seus mètodes cap a les noves tendències del moment. També sorgiran concordances entre els membres entorn l'ús del cercle, una figura que va començar a ser utilitzada pels membres del grup com un “segell d'identitat”.²³

Les activitats del Gutai d'aquest darrer període van estar marcades per l'atmosfera d'alt creixement econòmic del Japó. L'Exposició Universal de l'any 1970 a Suita, Osaka, es va considerar un esdeveniment clau per a tots els japonesos, una plataforma per a demostrar al món les capacitats del nou Japó contemporani. El grup Gutai fou convidat a participar en l'Expo'70, responent a la convocatòria amb una gran exhibició que havia de tenir una gran cobertura internacional. Acceptant la responsabilitat, la fira va dominar l'enfoc del Grup durant un llarg període de temps, drenant els seus recursos artístics i intel·lectuals i resultant molt sacrificada per tots els artistes. Així mateix, les diferències entorn la gerència i la destinació dels fons del Gutai pel desenvolupament dels projectes de l'Expo'70 va dividir internament el grup, provocant que grans figures fundacionals com a Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto i Saburo Murakami abandonessin el col·lectiu. A més a més, aquell

²² Chong, D. (ed.); Hayashi, M.; Yoshitake, M.; Sas, M. (2012) *Tokyo, 1955-1970: A New Avant-garde*. (p. 181-183) Nova York: The Museum of Modern Art. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0870708341> [Darrera consulta: 16/5/16]

²³ History of Gutai. *Osaka City Museum of Modern Art*. Recuperat de http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.html [Darrera consulta: 16/5/16]

mateix any els membres del col·lectiu van veure com una iniciativa immobiliària ensorrava la “*Pinacoteca Gutai*”, obligant-los a construir l’any 1971 un segon espai expositiu que anomenaran “*Mini-Pinacoteca Gutai*”; al traslladar-se a un espai més petit i convencional, els artistes entraran en un període de declivi, realitzant obres més petites i menys ambicioses.²⁴

El 23 de gener de 1972 Jirō Yoshihara va patir un vessament cerebral, morint el 10 de febrer. Un mes més tard, el 6 de març, l’associació es tornaria a reunir per últim cop i es va decidir que, malgrat la gran ambició, particularitat i autoritat del grup, els dies del Gutai havien arribat a la seva fi.

3.5| Les Publicacions

Les publicacions que va editar de forma esporàdica el grup Gutai des de l’any 1955 a l’any 1965, conegudes com *Gutai Journals*, foren un element vital per a la difusió internacional de les propostes de l’associació. En total es van divulgar dotze magazines d’un total de catorze, ja que les edicions 10 i 13 no foren publicades.

Els *Gutai Journals* va esdevenir una tasca molt important per a la creació de l’esperit de col·lectiu, ajudant a generar i mantenir una xarxa internacional d’artistes amb inquietuds i projectes afins, així com atraure el públic tant del món de l’art com aliè. Inspirats en la revista surrealista *Minotaure*²⁵, el magazine contenia imatges de les obres dels artistes del Gutai i artistes internacionals, fotografies de les exhibicions col·lectives del grup i articles dels membres més compromesos amb la tasca de creació d’un corpus escrit. Així mateix, els *Gutai Journals* foren increïblement innovadors en el seu disseny i maquetat, esdevenint una mena d’exhibició de les obres del grup en si mateixos. Conscients de la distància entre el món japonès i el mercat internacional, van traduir-lo a les llengües anglesa i francesa i els van distribuir entre els principals artistes i crítics de renom internacional.

A més d’aquestes publicacions, el Gutai també col·laborarà en l’edició d’un magazine d’art i poesia dirigit al públic infantil que anomenaran *Kirin*. (“Girafa”). Amb la màxima d’aconseguir trencar la barrera entre l’art i la gent, van voler transmetre la seva idea d’art lliure, allunyant-se de les constriccions de l’educació que havien estat imposades pel règim militar japonès. Pels membres del Gutai era fonamental mostrar als nens com pensar per si mateixos i donar-lis la possibilitat de crear en llibertat a través del joc, de la mateixa manera que ho van fer els propis artistes del grup. La revista, que havia estat fundada l’any 1950 per un grup d’intel·lectuals de la regió de Kansai amb el suport de l’Institut Japonès de Poesia

²⁴ Tiampo, M. (2013). Please draw freely, (p. 45-74) dins de Tiampo, M.; Munroe, A. (2013). *Op Cit.*

²⁵ El magazine surrealista *Minotaure* fou publicat entre els anys 1933 i 1939. Fundat per Albert Skira a París, va esdevenir una font molt important d’informació sobre el món surrealista d’entreguerres.

Infantil, va arribar a rebre una seixantena d'articles, textos i art dels membres del Gutai.²⁶

3.6| Mail Art

A finals dels anys cinquanta l'artista Ray Johnson va començar a enviar als seus amics una sèrie de missives amb la sol·licitud següent: «Completa-ho i retorna-ho, sisplau». Aquesta correspondència incloïa retalls de diaris retocats, dibuixos amb instruccions, postals o fragments de collages. D'aquesta manera començava el que més endavant es coneixeria amb el terme de *mail art* o *art postal*. Així, Ray Johnson creava un sistema propi i alternatiu per a la difusió de la seva obra, que qüestionava conceptes com el d'institució museística o s'oposava a la idea burgesa de l'art com a obra acabada, propietat privada i valor comercial.²⁷

Els artistes del Gutai van interpretar la invenció de Johnson per la seva onzena exposició grupal l'any 1962 a Osaka. Instal·laren un dispensador de *nengajō*²⁸ (postals d'any nou) que simulava una màquina expenedora, ocultant un membre del grup al seu interior. Els visitants de l'exposició eren convidats a invertir 10¥, rebent a canvi una obra original d'algun artista del Gutai en format postal. La coneguda com *Gutai Card Box* fou concebuda com a una crítica a la creixent automatització de la societat japonesa, així com a una forma de democratització de l'art. Els diners aconseguits durant l'exhibició foren destinats a la caritat, fent èmfasis en la idea del *nengajō* com a un regal.²⁹

3.7| Últims moviments: Després del Gutai

Quan l'any 1972, arran de la mort del Yoshihara, el Gutai es dissol, molts dels artistes van voler continuar amb el llegat del grup amb nous objectius i reptes. Es fundaran nous moviments com la *Unió d'Artistes*, organitzat per Shozo Shimamoto, o el *Bonkura!*, liderat per l'artista de la segona fase del Gutai Horio Sadaharu; diversos artistes començaran a exercir com a mestres d'institut, universitat i escoles d'art, fent difusió de les idees de llibertat del Gutai mentre continuaven creant art.

Actualment, la història de l'art reconeix la gran influència del Gutai en els moviments *Fluxus*, *l'Art Informel*, els happenings d'Allan Kaprow o l'art conceptual dels anys setanta, així com l'incalculable llegat que va deixar al Japó: no només va definir les formes de l'art contemporani a la regió de Kansai, sinó que també fou l'embrió de l'art japonès de postguerra.

²⁶ Hsieh, L. (2013). Selected bibliography, (p. 311) dins de Tiampo, M.; Munroe, A. (2013). *Op. Cit.*

²⁷ Ray Johnson: Completa-ho i retorna-ho, sisplau. (2010) *Macba* Recuperat de <http://www.macba.cat/es/expo-ray-johnson> [Darrera consulta: 16/5/16]

²⁸ Les postals *nengajō* tenen una llarga tradició al Japó, considerades gairebé com a un element ritual a la interacció entre els cercles socials dels individus japonesos.

²⁹ Tiampo, M. (2013). Play: an uninhibited act. (p. 99). Dins de Tiampo, M.; Munroe, A. (2013). *Op. Cit.*

Durant la seva existència de divuit anys, el Gutai va perseguir constantment la llibertat a les seves expressions artístiques, escrits teòrics i pedagogia. En el context de la dècada dels anys 1950s, la retòrica individualista del grup va prendre una postura ètica contra les polítiques totalitàries de la Segona Guerra Mundial, ajudant a construir, des del món de l'art, una societat democràtica. Sobretot als primers anys, el Gutai va cercar l'alliberació de les limitacions històriques a la pintura, iniciant una sèrie d'experiments sofisticats on la matèria interactuava amb l'individu, la pintura, el temps i l'espai per fer arribar al públic els materials, la psique i l'expressió artística més allà de qualsevol horitzó conegut.

Des de la perspectiva actual, els experiments artístics del Gutai semblen haver estat premonitors de moltes formes de l'art estrictament contemporani, dedicant-se a qüestions que han esdevingut cada cop més importants, utilitzant estratègies que actualment s'han tornat comunes. Com explica la comissaria Alexandra Munroe, tot i que ja han passat més de quaranta anys, l'associació encara es planteja com un repte pels artistes, crítics, comissaris, historiadors i públic en general; el Gutai ens interpel·la amb preguntes fonamentals sobre la ciutadania democràtica en l'era de l'apatia política, l'educació en l'era de la "la preparació per l'examen", i el capitalisme en l'era de la insaciabilitat material.

4| Kazuo i Fujiko Shiraga

En la gran i icònica retrospectiva del grup Gutai “*Gutai: Splendid Playground*”, del Museu Guggenheim de Nova York³⁰, Fujiko Shiraga apareixia a un dels vídeos que formaven part del material documental que acompanyava la museïtzació de les obres dels artistes del grup japonès. En aquest vídeo es mostrava el procés de creació de les *foot paintings* de Kazuo Shiraga, apareixent de forma secundària Fujiko, que participa a la execució de la peça prenent decisions sobre el color i la conclusió de l’obra. Així mateix, també es va exposar una obra seva de l’any 1961 al cantó de les pintures d’esmalt de Tsuruko Yamazaki. A l’exposició no es feia cap mena de menció a la tasca que va desenvolupar per l’obra de Kazuo Shiraga, com si l’únic aspecte que la vinculava a les creacions del grup fossi la seva condició d’integrant femenina, un argument més per a subratllar el caràcter obert i feminista del grup. Aquesta forma d’incursió aïllada, desvinculada d’arguments i no referenciada és absolutament negativa per a la comprensió de les figures de les artistes dones.³¹

Una de les crítiques més reiterades a l’exposició “*Gutai: Splendid Playground*” — enguany fou molt celebrada per exposar les obres dels membres del grup no com una derivació de la producció occidental, sinó com una creació en paral·lel — fou que es varen presentar els treballs dels artistes sense generar interrelacions entre ells.³² La presentació de les obres i museologia no va afavorir la comprensió de la dimensió participativa del grup, o els complexos vincles que hi havia entre els artistes. D’aquesta manera, l’exposició reforçava, entre d’altres, el mite de creador heroic i l’artista autònom de Kazuo Shiraga, una percepció que deixava de banda la tasca de Fujiko com a col·laboradora essencial.

Kazuo Shiraga ha estat estudiat detingudament pels historiadors de l’art japonès de la postguerra com a un dels més grans artistes dels moviments renovadors que sorgiran entorn agrupacions artístiques com el Gutai o el *Zero-kai*. En canvi, la seva esposa Fujiko, que també es desenvoluparà artísticament en aquest període —amb uns resultats molt personals i extraordinaris—, ha estat considerada una figura menor i no gaire determinant, ja no només en la configuració de l’art del seu moment, sinó en el desenvolupament del treball artístic del seu marit, vist com a un personatge intrèpid amb una personalitat forta i agressiva, un geni solitari.

³⁰ “*Gutai: Splendid Playground*” fou una exposició retrospectiva del grup Gutai, duta a terme al Guggenheim Museum de Nova York del 15 de febrer al 8 de maig de l’any 2013.

³¹ Segons la historiadora Griselda Pollock, la història feminista de l’art no pot basar-se en un exercici de simple addició, ja que d’aquesta manera s’està perpetuant, entre d’altres errors, el concepte de dona artista com a un subjecte desigual, consagrant l’art de les dones a una esfera radicalment separada. Vegeu: G. Pollock. (1982) *Vision, voice and power: feminist art histories and Marxism*. *Block*, 6, 2-21. Revisat i reeditat a G. Pollock. (1988). *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*. (p. 18-49) Londres: Routledge.

³² Apotheker S.; Chamberlain R.; Chun Wa C.; Le, T.; McClure, D.; Wang, G. (2014) *Contemporary Asian Art at the Guggenheim*, *Field Notes* 03, p. 117- 132. Recuperat de https://issuu.com/asiaartarchivehk/docs/131219_single_pg_sprd_final [Darrera consulta: 11/5/16]

Aquest treball és una reivindicació del treball artístic de Fujiko Shiraga, així com una exaltació de la seva tasca determinant com a col·laboradora en les creacions de Kazuo Shiraga, una ocupació que res no té a veure amb la submissió de l'esposa al seu marit, sinó amb l'admiració i el sacrifici en benefici d'un bé major, per a la creació d'un art excels, singular, excepcional i insòlit en comunió amb el seu company de vida.

4.1 | La dona al Japó de 1950

Sovint des de la perspectiva occidental s'ha considerat la dona japonesa com un subjecte que es deu a les seves famílies, sacrificant la seva carrera professional i desenvolupament com a individu a favor del benestar del seu nucli familiar. Tanmateix i com ja hem pogut veure, la cultura japonesa no és tan simple com pot semblar en un primer moment, a ulls d'una persona aliena a les seves formes i rols socials, portant-nos a equívocs que perjudiquen la seva comprensió. Aquest és el cas del matrimoni de Kazuo i Fujiko Shiraga, una aliança que ha pogut estar interpretada erròniament per les persones alienes a la seva realitat vital, que l'han observat com el sacrifici de la personalitat creativa Fujiko a favor del servei i submissió total cap al seu marit Kazuo Shiraga. Per poder comprendre les diferències entre la concepció occidental de la dona i el matrimoni i la visió asiàtica-nipona, així com el context cultural del matrimoni dels Shiraga, crec convenient fer una petita introducció del rol femení japonès.

La posició actual de la dona al Japó es va començar a construir a partir de les dues filosofies fundacionals de la societat nipona, el Confucianisme i el Feudalisme de l'època dels samurais (s. X-XIX). La ideologia que van plantejar, per la seva durada i assimilació total, va configurar l'essència i el fer dels individus japonesos fins l'arribada de la Segona Guerra Mundial, un esdeveniment que va sacsejar tots els paradigmes establerts.

La concepció més positiva de la dona japonesa es va donar gràcies a les influències del Sintoisme, que foren molt debilitades per la cultura samurai i la propagació del Confucianisme i Budisme a la regió nipona. Tanmateix, durant el període Heian (950-1050 d.C.) les dones encara gaudien d'una equitat relativa en els drets del matrimoni, educació i propietat. En aquest període moltes dones van poder accedir a l'alfabetització, essent lliures d'escriure en la llengua vernacla popular, mentre que els homes solien escriure en les formes del xinès clàssic més inaccessibles i formals.

En el transcurs del llarg Shogunat però, la seva independència es va veure fortament limitada. Tot i que durant els primers anys del període feudal les dones van tenir un paper determinant a l'administració de la llar i la defensa, durant el shogunat Tokugawa (1600-1868) els drets de les dones a la família samurai eren pràcticament inexistents. És molt il·lustratiu citar la coneguda "Regla de les Tres Obediències", per la qual s'havien de regir les seves vides: «Quan s'és jove, ella

obeeix al pare; quan es casa, obeeix a l'espòs; quan enviuda, obeeix al seu fill.»³³ Aquesta situació es mantindrà fins a finals del segle XIX i principis del segle XX, quan les societats xinesa i japonesa es veuran fortament influenciades per la presència occidental, que desafiaran moltes creences tradicionals sobre els rols de gènere. El concepte de l'alliberació de la dona esdevindrà una força de motivació important dins dels moviments revolucionaris, iniciant debats sobre la necessitat de millora de les condicions de la dona, essencial pel desenvolupament del país cap a les altres nacions tecnològicament avançades. Els nacionalistes conservadors i tradicionalistes japonesos reaccionaran davant les activistes femenines amb diferents campanyes en contra el canvi en els rols de gènere, titllant les activistes d'indecoroses, poc femenines i massa occidentals.

Durant la restauració Meiji (1868-1912) la nació va transformar-se ràpidament des del feudalisme del Shogunat cap una nació moderna, oberta a la participació pública de les dones. La primera onada de feministes utilitzaran l'eslògan “bona esposa, mare sabia”, que pretenia conscienciar les dones de la necessitat d'alliberar-se de la seva posició subordinada, ser educades i participar en els assumptes públics per arribar a ser bones ciutadanes. D'altra banda però, els legisladors més conservadors van imposar els valors familiars del confucianisme mitjançant lleis restrictives, codis i una nova constitució que negava el dret de les dones a participar en política i a cursar estudis de ciències polítiques, així com van perdre alguns drets matrimonials que havien guanyat després del Shogunat. La premissa “bona esposa, mare sabia” fou reinterpretada per fer referència a una dona que es sacrificava pel benestar de la seva família, un ideal que encara pot tenir certes ressonàncies a l'actualitat.

El paper de la dona en el matrimoni tradicional japonès no es limitava però a les tasques de la llar, adquirint després de la Segona Guerra Mundial un paper cada cop més dominant. La dona era qui tenia l'absolut control de les finances de la família i la que prenia totes les decisions que afectaven a l'educació dels fills. L'home, afavorit per les autoritats nipones, era més propens a ser contractat com a treballador i a rebre un sou molt més alt que el de les seves companyes de feina, dedicant els seus esforços i vida en pro de l'empresa. La dona japonesa, per altra banda, tendia a tractar el seu espòs com si es tractés d'un fill més, “com si fos el fill gran, que ha de ser respectat, però que no està en condicions de tractar temes delicats.”³⁴

³³ Robins-Mowry, D. (1983). *The Hidden Sun: Women of Modern Japan*. (p. 20) EUA: Westview Press. Recuperat de <https://books.google.es/books?id=iTZqAAAAIAAJ> [Darrera consulta: 11/5/16]

³⁴ Osako, M. M. (1978). Dilemmas of Japanese professional women. *Social problems*, 26, p. 15-25. Recuperat de http://www.jstor.org/stable/800429?seq=1#page_scan_tab_contents [Darrera consulta 11/5/16]

4.2| Kazuo i Fujiko Shiraga: apunts biogràfics

Fujiko Shiraga 白髪富士子 (nom de soltera: Fujiko Uemura 植村富士子) va néixer l'any 1928 a Osaka. Fou la segona filla dels seus pares Mitsuzo y Naru Uemura, un matrimoni que regentava un negoci de rellotges a la capital de la prefectura d'Osaka. Fujiko no hauria rebut cap tipus de formació artística durant la seva escolarització bàsica, mostrant no obstant un gran interès per les arts i la cultura. Després de graduar-se a l'institut es va traslladar a Kyoto amb la seva mare, on coneixerà el seu futur company Kazuo Shiraga amb qui es va casar l'any 1948 per mediació de la família Shiraga.

Kazuo Shiraga 白髪 一雄 va néixer l'any 1924 a Amagasaki, una ciutat industrial culturalment molt activa situada entre les metròpolis de Kobe i Osaka. Fill d'una família que es dedicava a la venda de kimonos des de l'època Meiji, el seu pare — que pintava com a entreteniment— va voler instruir el seu fill primogènit Kazuo perquè esdevingués el futur cap de l'empresa familiar. No obstant, Kazuo va demostrar el seu desinterès per continuar el negoci, desenvolupant-se com a artista pictòric. El jove artista es sentia molt atret per la pintura occidental més que no pas per la pintura d'estil japonès tradicional que s'ensenyava a les escoles locals. Kazuo parlarà, anys més tard, dels límits de la pintura d'estil *ukiyo-e* amb la que es va formar amb les següents paraules:

«El món del *ukiyo-e*, amb els colors brillants de les planxes de fusta i impressions m'inspiraven. Més tard, vaig trobar-me amb les limitacions inherents d'aquesta tècnica tradicional, rígidament acotada per normes i formes. El que més vaig patir fou la supressió de l'expressivitat individual.»³⁵

Per poder aprendre l'estil occidental sense haver de traslladar-se a Tokyo —una opció econòmicament inviable per la seva família—, va apuntar-se a un curs de pintura a l'oli occidental³⁶ que impartia en horari extraescolar un dels seus mestres de l'*Escola Municipal Especial de Kyoto de Pintura Nihonga (Kyoto-shiritsu Kaiga Senmon Gakko)*, on estudiarà fins la seva graduació l'any 1948. Anteriorment, l'any 1944, abans de donar-se per finalitzada la Segona Guerra Mundial amb la derrota del Japó, va haver d'abandonar els seus estudis per realitzar un any de servei militar obligatori a Osaka. L'artista, que tenia disset anys quan va començar la Guerra del Pacífic, descriu a les seves entrevistes l'experiència de la guerra de forma visceral, situant la guerra i la violència com a conceptes essencials del seu art. En una entrevista datada a la dècada dels anys 1960s, Shiraga fa referència a aquesta relació:

³⁵ Kung, D. (1966) *The Contemporary Artist in Japan*. (p. 109) Honolulu: East-West Center Press. Recuperat de <https://books.google.es/books?id=6GuvSlxqPZcC> [Darrera consulta: 11/5/16]

³⁶ L'estil occidental o "*Yōga*" és un estil de pintura, desenvolupat pels artistes japonesos en concordança amb les convencions tradicionals, tècniques i materials de la pintura occidental. El terme va sorgir per diferenciar aquest estil de l'estil tradicional japonès "*Nihonga*".

«Quan vaig tornar del servei [militar], estava impressionat per l'extensió de la destrucció de la guerra. Les cicatrius nues de la guerra en els carrers destruïts i la gent morint de gana em van portar a pintar. No podia controlar la ira intensa i l'odi cap a la guerra, i els seus horrors van esdevenir els meus temes. Aquests temes eren gairebé desconeguts a la pintura tradicional, que solia representar flors, ocells i paisatges agradables.»³⁷

També, en una entrevista de l'any 1988 parla de la seva experiència directa durant la seva estança al Castell d'Osaka :

«Veia gent coberta de sang. Veia víctimes de la guerra i Osaka reduïda a cendres. Una gran quantitat de persones, totalment tacades de sang, cendres i fang que venien al Castell d'Osaka a la cerca d'ajuda. [...] Vaig veure molts paisatges bombardejats, persones que ploraven en veu alta, persones dempeus arreu, caminant, encara desconcertades, persones que sagnaven i que estaven a punt de morir. Aquestes parts de la meva memòria es materialitzaven en els meus treballs.»³⁸

Les descripcions dels espais i conseqüències dels bombardejos a Osaka es troben molt relacionats amb els colors i formes de les pràctiques artístiques de Kazuo Shiraga (Vegeu: Figura 2 i 3); Conscient o inconscientment, el color vermell de la sang, les tonalitats negres, els colors cendrosos o l'ús del fang són evidències del vincle entre les imatges de la guerra i la seva producció artística. Per la seva banda, Fujiko Shiraga també sembla que té com a punt de partida l'experiència de la guerra en moltes de les seves obres. La seva aproximació és però, no tant a partir de l'experiència de la guerra sinó de la vertiginosa industrialització i reconstrucció del país posterior a l'ocupació Americana. Els materials industrials, com el ciment, el paper *washi* —present en els paravents i portes corredisses japoneses—, el vidre o la fusta, foren l'essència de la seva limitada producció artística.



Figura 3: Soldats japonesos matant a presoners xinesos a una trinxera de Nanjing, Xina. 1938. © United States Library of Congress.

³⁷ Vegeu: Kunimoto, T. N. (2010). *Portraits of the Sun: Violence, Gender, and Nation in the Art of Shiraga Kazuo and Tanaka Atsuko*. [tesis en línia] Berkeley: University of California. Departament de Filosofia. Recuperat de <http://escholarship.org/uc/item/7zx698z9> [Darrera consulta: 29/4/16]

³⁸ *Ibíd*, 27.

4.3 | Primeres obres abstractes

L'any 1951 el jove matrimoni Shiraga —així com Jiro Yoshihara i altres artistes que formarien part del futur grup Gutai— van entrar en contacte amb la pintura de Jackson Pollock a la “3a Exhibició Independent de Yomiuri” a Osaka, juntament amb obres de James Brooks o Richard Pousette-Dart. Els joves artistes van quedar commoguts per la visió de les obres dels americans, unes pintures molt diferents a tot el que havien vist fins aleshores, fortament expressives i originals. L'any següent i com a conseqüència directa del trasbals que va suposar l'aparició de l'Expressionisme Abstracte al seu horitzó artístic, Kazuo Shiraga fundarà el *Zero-Kai* ゼロ会, juntament amb Murakami Saburo i Kanayama Akira, unint-se poc després Tanaka Atsuko i la mateixa Fujiko Shiraga. Com el Gutai, el *Zero-kai* va néixer amb la màxima de crear quelcom innovador, un art sense associació amb les formes del passat que s'endinsés als territoris del desconegut; un art que pogués ser llegit sota els termes de la modernitat, permetent situar l'art japonès a l'esfera internacional.

Serà en aquest període quan Kazuo i Fujiko Shiraga realitzin les seves primeres obres abstractes. En el cas de Kazuo, reduirà significativament la seva paleta cromàtica gairebé a un color: el vermell carmesí. Tot i que més tard re-introduiria la varietat cromàtica a la seva obra, el vermell serà una recurs constant durant tota la seva carrera artística, com s'observa a les obres *Work I* (1954, fig. 4), *Kaku Rou* (1963, fig. 5) i *Kaibun* (1991, fig. 6).

L'ús d'aquest color a l'obra de Shiraga ha estat examinat com un medi per violentar i carregar d'agressivitat les seves obres, però la seva persistent aparició pot suggerir altres significacions. El color vermell fou un símbol nacional durant el període imperialista, interpretat per tots els japonesos com el color del Sol —és important recordar que, mentre que a Occident el Sol es representa amb el color groc, al Japó és representat amb el color vermell—. Aquest color es pot associar també amb molts d'altres conceptes; l'historiador John Dower³⁹, per exemple, ens parla del vermell com a un color amb una presència antonomàstica a les imatges japoneses de la guerra.

Si observem detingudament els recursos pictòrics que Kazuo utilitza reiteradament, podem dir que l'obra plàstica i performativa de Shiraga és una avaluació personal de la guerra, però també és una crítica a la nació japonesa. Amb l'ús insistent del pigment vermell i la freqüent destrucció i descomposició de formes amb l'aparença de la bandera del Japó —per exemple en l'obra *Sūjū* (1985, fig. 7)— està qüestionant la seva actuació dicotòmica, víctima i agressor, durant la Segona Guerra Mundial, reivindicant el poder de l'art com una eina amb potencial transformador. Altres crítics també han apuntat que amb l'ús del vermell —tant associat amb la identitat japonesa—, Shiraga s'estava apropiant de la convenció occidental per indicar la procedència del seu art al mercat global, autenticant de forma implícita les seves obres com a japoneses.

³⁹ Dower, J. W. (1986) *War Without Mercy: Race and Power in the Pacific War*. (p. 221) Nova York: Pantheon Books. Recuperat de <https://books.google.nl/books?id=8himl4wNnxEC&hl=es> [Darrera consulta: 9/5/16]



Figura 4: Kazuo Shiraga, *Work I*, 1954. Oli sobre tela, 109 x 77,5 cm. Hyōgo Prefectural Museum of Art © 2015 Shiraga Hisao.



Figura 5: Kazuo Shiraga, *Kaku Rou*, 1963. Oli sobre tela, 90 x 116 cm. © Artvalue.com



Figura 6: Kazuo Shiraga, *Kaibun*, 1991. Oli sobre tela. Mida desconeguda. © 2015, Shiraga Hisao.

Sigui doncs per la seva connotació cap al món de la violència i l'agressivitat o per motius nacionalistes, la persistent tria de Shiraga per aquest color no pot ser considerada innocent.

Serà també als primers anys de la dècada de 1950s quan Kazuo Shiraga realitzi les seves primeres obres abstractes. Ho farà mitjançant ganivets de paleta i espàtules, (*Aya*, 1954, fig. 8) que donaran pas als primers exercicis realitzats amb les dits, les mans i els peus l'any 1954.



Figura 7: Kazuo Shiraga, *Sūju*, 1985. Oli sobre tela, 192 x 257 cm. © Tom Powel Imaging.

«[...] No sabia que fer a continuació. Em sentia tan desconcertat que vaig decidir tancar els ulls i pintar un quadre amb el meu dit, traç a traç, des d'una cantonada. Vaig fer-ho fins que vaig pintar tot el quadre amb els meus dits. Aleshores vaig voler treballar amb llenços més grans. En aquest procés és quan vaig introduir els meus peus.»⁴⁰



Figura 8: Kazuo Shiraga, *Aya*, 1954. Oli sobre tela. Mides desconegudes. © Artuzel.com

Quan Kazuo Shiraga va renunciar a l'ús de pinzells i altres útils tradicionals, també estava renunciant a controlar el resultat final de la seva obra; d'aquesta manera, el procés de lliure creació guanyava la pugna sobre l'obra d'art com a objecte final i racional. La seva recerca per a eliminar la composició deliberada i introduir l'inconscient en el seu treball el va portar a utilitzar els seus peus com a mitjà de creació. El llenç esdevenia un camp de batalla, una superfície rellicant molt difícil de treballar; un escenari d'actuació ple de reptes i trampes per l'artista, que s'endinsava sense poder ser capaç de sentir-se còmode o confiar en ell. (*Untitled*, 1964, fig. 9)

En aquestes dates, Fujiko Shiraga iniciarà la seva activitat artística. Citant la pròpia Fujiko, el seu interès per desenvolupar obra pròpia va néixer a partir de l'observació i

⁴⁰ Vegeu: Tomii, R.; McCaffrey, F. (2009). *Kazuo Shiraga: Six Decades*. (Exposició celebrada a Nova York, McCaffrey Fine Art, d'octubre del 2009 a gener del 2010) Nova York: McCaffrey Fine Art.

investigació dels resultats obtinguts pels integrants del grup *Zero-kai*, fundat pel seu espòs l'any 1952.

«Va ser quelcom que va sorgir, una cosa inesperada, com una onada. La meua teoria és que no té cap lògica o raó. Ho vaig fer perquè vaig sentir en el meu interior que tenia coses que m'agradaria expressar, un sentiment inexplicable[...]. La atmosfera de creació tan tensa que sentia al voltant de la producció del meu espòs, si no la hagués sentit, probablement no hagués succeït.»⁴¹

L'obra primerenca de Fujiko Shiraga fou intuïtivament espontània, sorprenentment innovadora i celebrada pels membres del *Zero-kai* i el Gutai pel compromís amb la matèria. Els artistes del *Zero-Kai* van experimentar amb un art de mínimes condicions, intentant desvetllar l'essència; Akira Kanayama produirà obres pictòriques gairebé monocromes; Tanaka Atsuko experimentarà sobre els materials tèxtils sense alterar l'estat monocromàtic, produint marques i incisions, així com Fujiko Shiraga, que treballarà sobre espais monocroms molt sofisticats, generant a través de petites alteracions noves formes d'articular el moviment i l'espai a la pintura. Les seves propostes no foren simples lectures de les obres de Atsuko, Kazuo o els seus companys del *Zero-Kai*, sinó exercicis molt personals i originals, gairebé oposats, tant en color com en forma, a la pràctica del mestre Shiraga. En una entrevista a la parella, Kazuo Shiraga expressa la seva forma de veure aquesta oposició:

«[sobre Fujiko] Li agraden les coses simples, aspres. [...] té les seves pròpies preferències de materials o idees. Li agrada el paper, el vidre i el paper japonès reciclat *washi*. Sempre dic que som pols oposats: ella és foc i jo com l'Àrtic. [...] com si ella fos Ying i jo Yang. Així portem cinquanta anys.»⁴²

Fujiko es sentirà molt atreta per les textures dels diferents materials i la seva potencialitat. Treballarà amb materials genuïns, poc manipulats, com el paper, el vidre o la fusta, materials que són exaltats en el manifest del grup Gutai per la seva capacitat de mostrar, en el seu estat primer, l'essència de la seva procedència. (*Untitled*, 1956 ca. Fig. 10) El cromatisme de les seves creacions tendiran cap a la neutralitat i la no-manipulació, mostrant amb una claredat colpidora l'ànima dels objectes artístics. Les obres de Fujiko Shiraga havien predit una de les característiques més espectaculars del Gutai: la relació recíproca entre l'acció física —llençar, embrutar, trencar, rascar, degotejar— i la matèria nua —pintura, sorra, fusta, ciment, fang, vidre, esmalts, productes químics—. L'interès per la materialitat va inspirar Fujiko a explorar les formes de creació a través de la destrucció, revelant qualitats tàctils de la matèria que només podien fer-se visibles amb una violentació o procés de deformació, trencament o obliteració.

⁴¹ Vegeu: Annex 2.

⁴² Vegeu: Annex 2.



Figura 9: Kazuo Shiraga, *Untitled*, 1964. Oli sobre tela. Mides desconegudes. © Mnuchin Gallery.



Figura 10: Fujiko Shiraga, *Untitled*, 1956. Paper washi, mides desconegudes. © Shiraga Hisao.

4.4| Kazuo i Fujiko Shiraga dins del Gutai

Les obres del matrimoni Shiraga i els altres artistes del *Zero-kai* cridaran l'atenció de Yoshihara Jirō, que enviarà Shimamoto Shozo a transmetre la seva invitació per formar part del Grup Gutai, que s'havia format aquell mateix any. De seguida, Kanayama, Musakami, Tanaka i el matrimoni Shiraga s'uniran a aquest nou grup.



Figura 11: Fujiko Shiraga, *White Board*, 1955. Fusta pintada. © Shiraga Hisao.

L'agost de l'any 1955 Yoshihara Jiro organitzarà l'exposició "*Experimental Outdoor Modern Art Exhibition to Challenge the Burning Midsummer Sun*", al Parc d'Ashiya, a prop d'Osaka i Kōbe. Per aquesta exposició, Fujiko Shiraga va presentar una de les seves obres més emblemàtiques i representatives, *White Board* (Fig. 11 i 12), una planxa de fusta de més de nou metres, inclinada i seccionada per la meitat i pintada en una tonalitat de blanc molt tènue. Aquesta peça minimalista revela la seva subtil però dramàtica intervenció en el tall serpentejant que recorre longitudinalment la taula. *White Board* va representar un repte per l'artista, que va voler realitzar-la sense rebre cap tipus d'ajuda per part de Kazuo; va voler que el procés de creació fos únicament seu, com a una declaració d'intencions i d'autonomia cap a la figura del seu espòs. *White Board* fou també un dels seus primers experiments creatius entorn el concepte del *dō*

道, que després desenvoluparia a les seves obres amb paper *washi* i ciment.

L'any 1955 Fujiko treballarà amb Atsuko Tanaka, creant cadascuna una obra en format tríptic en diàleg directe: *Work* (Fig. 13), també coneguda com *Yellow Cloth*, de Atsuko Tanaka, i *Work* (Fig. 14) coneguda com *Washi Paper*, de Fujiko Shiraga, es basen en l'ús de material en un estat de modificació o alteració mínim: Tanaka va proposar tres peces de cotó groc que serien desplegades de forma horitzontal, mentre que Fujiko Shiraga ho farà utilitzant el seu material de preferència, el paper *washi* japonès penjat verticalment.



Figura 12: Fujiko Shiraga, *White Board*, 1955. © Osaka City Museum of Modern Art.

Les dues artistes, que havien iniciat la seva relació en el context del *Zero-Kai*, dialoguen entorn les idees de la importància de la textura i legitimitat dels materials en aquesta intervenció minimalista.



Figura 13: Atsuko Tanaka, *Work (Yellow Cloth)*, 1955. Cotó industrial. Mides desconegudes. © 2013 Guggenheim Foundation.



Figura 14: Fujiko Shiraga, *Work (Washi paper)*, 1955. Mides desconegudes. © Shiraga Hisao.

En “*El Bebè i la Llet, o la Prova de la Vida*” (*Akachan to miruku: Ikigai to iu koto*), de l’any 1956, Kazuo Shiraga escriu unes línies que semblen fer referència directa a les obres en les que estava treballant Fujiko Shiraga:

«Pots foradar el paper, esgarrapar-lo, o re-enganxar un pedaç sobre el forat que has fet. Trobaràs així més bellesa de la que creies possible descobrir.»⁴³



Figura 15: Fujiko Shiraga, *Untitled*, 1958. Paper washi, Mides desconegudes. © Shiraga Hisao.

Fujiko reinterpreta l’estètica del *wabi-sabi*⁴⁴ per apropar-la a les motivacions del grup Gutai. Són obres que expressen una temporalitat fràgil, fetes amb materials que són visiblement vulnerables als efectes del temps i la violenta manipulació humana. Registren el Sol, el vent, la calor, la degradació natural i decoloració, però també l’oxidació, la torsió i contracció, el marciment, la fissura i d’altres formes de desgast que testimonien el seu ús i abús. (*Untitled*, 1958 ca. Fig. 15) Malgrat aparentar estar en un punt proper a la desmaterialització, mantenen el caràcter fort i un equilibri sense pèrdua.

Paral·lelament a la creació d’obra pròpia, Fujiko exercia de col·laboradora a les *foot paintings* de Kazuo Shiraga. L’estil únic i innovador de Kazuo Shiraga incloïa penjar-se, desplaçar-se per la tela, patinar per la superfície realitzant moviments improvisats mentre trepitjava pintura a l’oli arreu grans superfícies de paper i tela desplegadas al sòl. (Fig. 16) Per dur-les a terme, feia ús d’una corda que penjava des del sostre, enlairant l’artista per sobre la seva obra. La tasca de Fujiko no només es limitava a assegurar que Kazuo pogués concloure amb èxit les *foot paintings*, com una simple assistent; moguda per una admiració absoluta per la creativitat i geni de Kazuo, col·laborava activament en la realització de les pintures, participant en la seva execució, escollint i preparant els pigments, triant els colors que configurarien la peça, així com determinant molt de cops si l’obra requeria de més treball o es podia donar per finalitzada. (Fig. 17)

L’any 1955 també es celebrarà la Primera Exposició d’Art Gutai a Ohara Kaikan, Tokyo, on Shiraga executarà *Challenging Mud* tres cops. A *Challenging Mud*, Kazuo Shiraga feia ús de tota la seva corporalitat i la posava al servei de l’obra. (Fig. 18 i 19) *Challenging Mud* era la continuació natural de les *foot paintings*, on Shiraga ja havia treballat entorn la seva recerca de transformar en matèria visible el *shishitsu*, l’energia de l’home, un concepte essencial per tota l’obra de Kazuo. El terme fa referència a les “característiques i habilitats innates” de l’home, una propietat de l’ésser que defineix la dimensió humana dels individus.

⁴³ Shiraga, K. (1956) “The Baby and Milk, or Proof of Life”, traducció de Reiko Tomii, dins de Tiampo, M.; Munroe, A. (2013). *Op, Cit.*, p. 277. Publicat originalment a *Kirin* (Maig, 1956).

⁴⁴ Vegeu: Koren, L. (1994) *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Berkeley: Stone Bridge Press.



Figura 16: Fotografia sense datar de Kazuo i Fujiko Shiraga després d'executar una *foot painting*. © Amagasaki Cultural Center



Figura 17: Fotografia sense datar de Kazuo Shiraga i a la dreta Hisao Shiraga i Fujiko Shiraga. © Amagasaki Cultural Center

Per Shiraga, la creació d'art era una forma de connectar amb el seu *shishitsu* i materialitzar-lo.

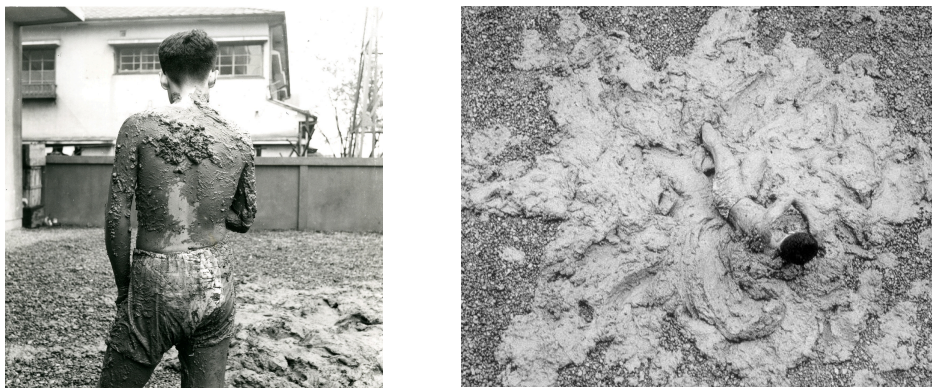


Figura 18 i 19: Fotografies de la performance *Challenging Mud*, 1955.

«La psique amb la que una persona neix és el capital inicial d'aquesta persona a la seva vida. No importa com una persona viu o actua, aquest actiu [...] constitueix el que jo anomeno *shishitsu* de la persona. Això per a mi requereix una interpretació molt més precisa del que comunament anomenem naturalesa humana. El creixement i desenvolupament d'aquesta persona és el creixement i desenvolupament del seu *shishitsu*, el seu *shishitsu* evoluciona.»⁴⁵

El *shishitsu* és una força paradoxal que confronta la dualitat entre cos i ésser, el món conscient i l'inconscient, determina el que som a partir de l'acumulació d'accions vitals; una energia íntima que memoritza i ens defineix d'entre la resta. Segons Shiraga, la finalitat de tota vida humana és la de conèixer el nostre personal *shishitsu* i expressar-ho de la forma més complerta. El concepte fou molt ben acollit pels artistes de la formació Gutai, que van determinar en els seus principis fundacionals que «En l'art del Gutai, l'esperit humà i la matèria es donen la mà els uns amb els altres [...]»⁴⁶

Així doncs, amb *Challenging Mud*, Kazuo utilitzava el seu cos per generar formes escultòriques al fang, movent-se per totes les dimensions del espai performatiu, amb moviments que provenien del seu inconscient, deixant el rastre de la seva existència —el seu *shishitsu*— a la matèria. En l'execució, el tors nuu de Shiraga també ens recorda a les seves memòries sobre els morts als camps enfangats pròxims al Castell d'Osaka o les fotografies documentals dels cossos desfigurats d'Iwo Jima. El seu cos esdevenia el pinzell en



Figura 20: Fotografia de la performance *Challenging Mud*, 1955.

⁴⁵ Shiraga K. (1956) "Shishitsu ni tsuite" (pp. 6-7), *Gutai no. 5*; reimprés a *Document Gutai, 1954-1972*. (Exposició celebrada a Ashiya, Museu d'Història i Art d'Ashiya, 1993) Recuperat de https://books.google.es/books?id=3m5JAQAAIAAJ&redir_esc=y [Darrera consulta: 22/3/16]

⁴⁶ Yoshihara, J. (1956). *Gutai Manifesto. Geijutsu Shincho*. (Victoria Morales Vicén, trad.) Recuperat de <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html> [Darrera consulta: 10/5/16]

aquesta icònica acció celebrada per la força creativa i violència explícita, una de les primeres peces artístiques filmades en vídeo. (Fig. 20)

L'any 1957 Fujiko Shiraga continua amb la recerca creativa entorn els materials industrials. Realitzarà *Sakuhin* (Fig. 21), una superfície de ciment sobre fusta al damunt de la que en va realitzar quatre profundes incisions, ferides obertes que deixaven al descobert la forma interior de la peça, d'un intens color verd, un motiu que ja havia tractat l'any 1955 en *Work* (Fig. 22). Com a *White Board*, amb l'ús de materials de la indústria i urbanització Fujiko realitza una lectura dels profunds canvis del Japó dels 1950s, especialment a la regió de Kansai, paradigma de la més dramàtica remodelació urbana que mai s'havia vist, líder en creixement al Japó de la postguerra. Continua també treballant sobre la forma del *dō*, un concepte zen que engloba totes les formes artístiques del Japó, transformant les disciplines de l'art en disciplines espirituals.

A risc de caure en l'errada de la simplificació de situar la personalitat artística de Fujiko Shiraga a la corrent d'artistes japonesos zen, és prou significatiu l'ús que en fa del concepte *dō* a les seves creacions com per obviar-ho. Tal com ja he esmentat, els artistes del Gutai van voler trencar amb les convencions de l'artista japonès, de l'artista de l'espiritualitat budista, per situar-se a l'esfera de l'art global. Tanmateix, certs conceptes zen han penetrat fortament a la personalitat dels individus japonesos configurant la seva forma de veure el món i d'entendre el seu funcionament, com és el cas del concepte *dō* o "camí" o el gust pels objectes d'estètica *wabi-sabi*.

Els camins que apareixen en l'obra de Fujiko són representacions del plaer en el procés, en el caminar, en el temps d'elaboració, en el realitzar més que no pas en l'estat conclòs de les obres. Un procés i temps imperfecte com ho és la pròpia natura, representat amb línies asimètriques i irregulars seguint l'estètica del *wabi-sabi*: l'estètica de la bellesa en la imperfecció, en la caducitat i objectes d'aspecte *non finito*.

Les obres de Fujiko Shiraga sorprenen per l'aura d'autenticitat que desprenen, obres conceptualment molt potents però gens pretensioses, minimalistes en la seva austeritat de materials i recursos. (Fig. 23) En comparació, les obres del seu company Kazuo Shiraga són visualment antònimes, una cacofonia comparada amb el crit eufònic de Fujiko.



Figura 21: Fujiko Shiraga, *Sakuhin*, 1957, fusta, ciment, pigment, 61 x 46 x 7 cm. © Fergus McCaffrey, Nova York

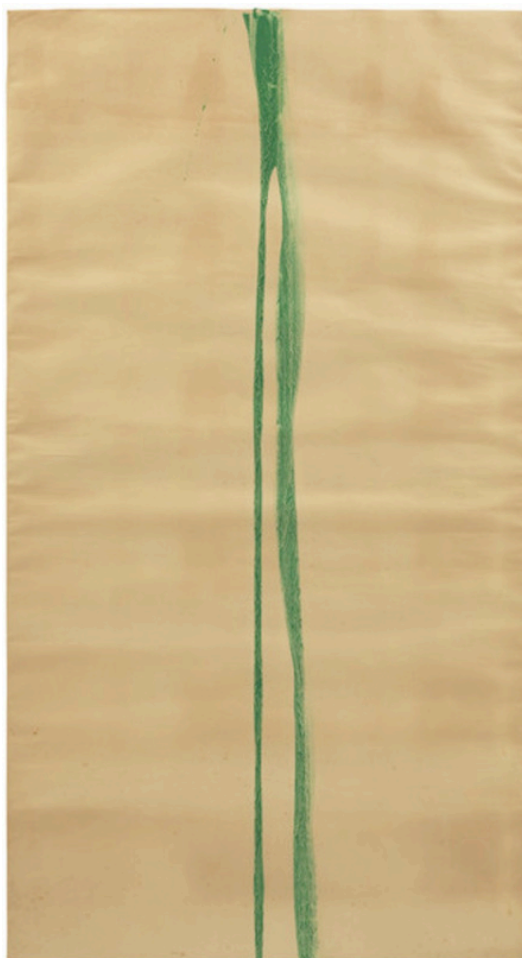


Figura 22: Fujiko Shiraga, *Untitled (Green Lines)*, 1955 ca. Paper *torinoko* i pigment, 167 x 92 cm. © Fergus McCaffrey, Nova York



Figura 23: Fujiko Shiraga, *Untitled (White Lines)*, 1955. Paper *washi* i pigment. Mides desconegudes. © Fergus McCaffrey, Nova York

L'any 1957 els artistes que integraven el Gutai entren en contacte amb l'influent crític i defensor de *l'Art Informel*, Michel Tapié. Tapié, que havia observat a la pintura europea el desig per assolir quelcom absolutament innovador, va trobar al Japó el paradigma d'intent concentrat que no s'havia donat encara a Europa. Trobarà en el Gutai un heterogeni col·lectiu d'artistes que, agrupats per unes inquietuds compartides, s'havien proposat realitzar una ruptura radical amb les idees tradicionals sobre la composició i concepcions del com construir una pintura. Tapié va veure de seguida una espontaneïtat, llibertat, expressivitat i innovació a les obres de Kazuo Shiraga molt semblant a les obres d' Alberto Burri, Willem de Kooning, Jean-Paul Riopelle, Jean Dubuffet o Karel Appel, tant celebrades a l'Europa de la dècada dels 1960s. Per suggerència del crític, Kazuo Shiraga va començar a signar les seves obres en kanji i anomenar-les amb noms de guerrers llegendaris Suikoden,⁴⁷ abans restant sense nom o titulades *Work*, molt possiblement amb un interès mercantil.

Després de Tapié, l'obra de Kazuo Shiraga es farà coneguda arreu dels Estats Units i Canadà, així com Europa. El primer galerista que va representar Kazuo Shiraga fou el francès Rodolphe Stadler. El galerista, que l'any 1959 va conèixer a Shiraga per intermediació de Tapié, fou qui oferí l'artista la seva primera exposició individual fora del país nipó l'any 1962, després d'incloure la seva obra a l'exposició col·lectiva "*Métamorphisme*" (novembre-desembre de l'any 1959) a la *Galerie Stadler*.

L'any 1963 fou un any clau per la trajectòria de Kazuo Shiraga. És la data de la creació de l'obra *Wild Boar Hunting*, una de les peces més controvertides de la seva producció, fins i tot criticada per alguns membres del Gutai com Jiro Yoshihara, que van veure en aquesta un exercici repulsiu, una extremada versió de les seves pintures anteriors, que sempre havien estat estèticament incòmodes, representant formes grotesques i teratològiques, però mai de forma tan extremada com a *Wild Boar Hunting*. A *Wild Boar Hunting*, Shiraga situa la pell d'un porc senglar sobre un llenç saturat de pintura vermella, espessa, coagulada, que deixa entreveure els pèls del animal, clarament visible, generant formes amorfes com budells escorxats, com si la criatura de Shiraga s'hagués tornat de l'inrevés. La peça va suposar un esforç titànic per Kazuo durant la seva realització: inicialment Shiraga havia intentat caçar el senglar ell mateix; va obtenir una llicència de caça, va comprar una arma de foc i va sortir en varies ocasions a provar sort. Malgrat insistir i després de molts intents, Shiraga no havia disparat a cap animal. Finalment, molt frustrat, va renunciar a matar l'animal i va comprar una pell sense adobar, que després de pocs dies va podrir-se sobre el llenç, generant líquids i olors, compromentent la integritat de l'obra. Els olors van produir un gran malestar entre els veïns i la mateixa Fujiko, que va desaprovar l'obra de Kazuo.⁴⁸ Entossudit i gairebé com si es tractés d'una

⁴⁷ De l'original en xinés *Shuǐhǔ zhuàn*, el *Suikoden* 水滸傳, "Marge d'Aigua" també conegut com a *Bandits de la Marjal*, *Tots els Homes són Germans*, *Els Homes de les Marjals*, o *Les Marjals del Mont Liang* és una de les quatre grans novel·les clàssiques de la literatura xinesa. Basada en històries de la tradició oral, la novel·la detalla les proves i tribulacions de 108 nobles bandits que van lluitar en nom del poble contra la corrupció del govern durant el període de la Dinastia Song.

⁴⁸ Kazuo Shiraga sempre es deixava aconsellar per la seva companya Fujiko, seguint, entre d'altres, el seu criteri cromàtic per executar les seves obres. Tanmateix, sembla que en

declaració d'intencions, Kazuo Shiraga va comprar una nova pell, aquest cop tractada, per a realitzar *Wild Boar Hunting II*. (Fig. 24)

4.5 | Les darreres obres de Fujiko Shiraga

L'última pintura de Fujiko Shiraga data de l'any 1961. La creació d'aquestes peces s'ha de situar en un món que estava profundament afectat per la ruïna moral i física derivades de la guerra, molts artistes d'arreu del món —com Jean Dubuffet amb els seus *Otages*— repudiaran l'intel·lectualisme, cercant l'autenticitat a la negació de la representació, a la llibertat del gest pur i a la materialitat dels objectes no-artístics. Fujiko (Fig. 25 i 26) proposarà aquesta sèrie de *collages* de pintura a l'oli composts a través de panells de vidre trencat, superposats formant capes sobre paper japonès *torinoko* —literalment “ou de gallina”— un paper tipus *washi* fet a mà, anomenat així per la seva coloració groguenca. (Fig. 27, 28, 29 i 30)



Figura 25 i 26: Fujiko Shiraga realitzant els seus collages de vidre
© Amagasaki Cultural Center

Fujiko Shiraga va donar per finalitzada la seva empresa creativa després de vuit anys d'experimentació. La artista, que sempre va voler mantenir-se en un segon pla, mai va realitzar cap entrevista oficial sobre la seva obra. Tanmateix, durant una entrevista de l'organització *Oral History Archives of Japanese Art* l'any 2007 a Kazuo Shiraga, Fujiko explicarà breument el perquè de la renúncia a continuar creant obra:

«Compaginar la vida de la creació i la vida quotidiana era impossible. Si hagués continuat creant obra pròpia no m'hauria pogut dedicar a facilitar la tasca del meu espòs. Si tu vols crear quelcom, has de submergir-te, viure endinsat. Vaig decidir que no podia [dedicar el temps que volia a crear obra individual], no íntegrament; no devia. El meu principal desig era l'èxit del meu espòs. Llavors, perquè pogués treballar, vaig decidir quedar-me a la seva ombra. [...] Vaig decidir que no podia ser, no deuria fer-ho. No volia crear quelcom mediocre, no podent dedicar-hi a temps complet. Havia de dedicar la meua vida íntegrament a la creació de la seva obra.»⁴⁹

l'execució de *Wild Boar Hunting* va fer cas omís els consells de Fujiko. Vegeu: Kunimoto, T. N. (2010). *Op. cit.*

⁴⁹ Shiraga, F. (23 d'agost, 2007) *Entrevista a Kazuo Shiraga*. Oral History Archives of Japanese Art. [Annex 2]



Figura 24: Kazuo Shiraga, *Wold Boar Hunting II*, 1963. Pell de senglar, pasta i pintura a l'oli sobre taula. Mides desconegudes. © Hyōgo Prefectural Museum of Art



Figura 27: Fujiko Shiraga, *Untitled*, 1960. Pigment, vidre i paper *washi* sobre tela. Mides desconegudes. © Shiraga Hisao



Figura 28: Fujiko Shiraga, *Untitled*, 1961. Pigment, vidre i paper *washi* sobre tela. Mides desconegudes. © Shiraga Hisao

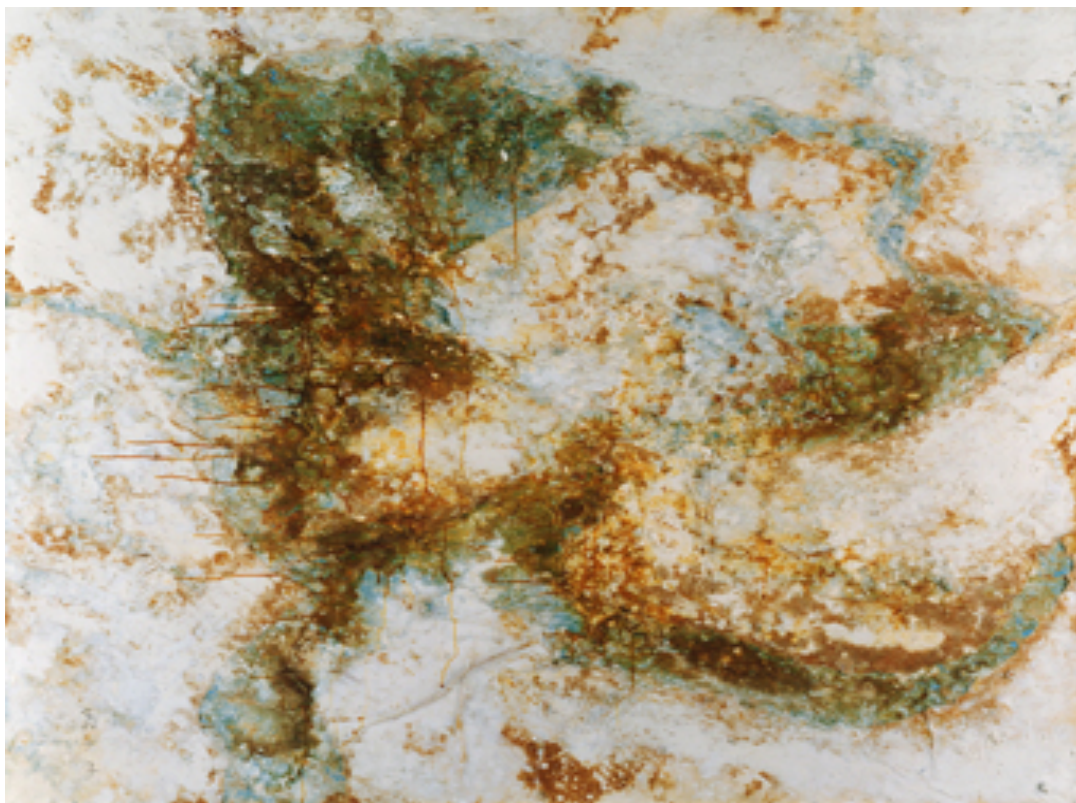


Figura 29: Fujiko Shiraga, *Untitled*, 1961. Pigment, vidre i paper *washi* sobre tela. Mides desconegudes. © Hyōgo Prefectural Museum of Art



Figura 30: Fujiko Shiraga, *Work I i II*, 1960. Pigment, vidre i paper *washi* sobre tela. Mides desconegudes. © Fergus McCaffrey

Els darrers collages de vidre de Fujiko Shiraga s'han col·locat sovint al cantó de les obres gestuals de Kazuo, mostrant de manera molt eloqüent el diàleg recíproc que mantenien la parella a l'hora de manifestar-se artísticament. (Fig. 31) Aquestes peces ens indiquen una cerca i experimentació comuna, una exploració que no és mai una gesta individual sinó una associació creativa amb resultats sovint tant afins com els que es donen entre aquests conjunt d'obres. Els colors terrosos de Fujiko, els matisos difuminats, l'espectre infinit de grisos, marrons, gris blavós, negres, vermells platejats, indi i grocs verdosos es tornen intensos i saturats amb Kazuo, intensament brillants, violents i colpidors.

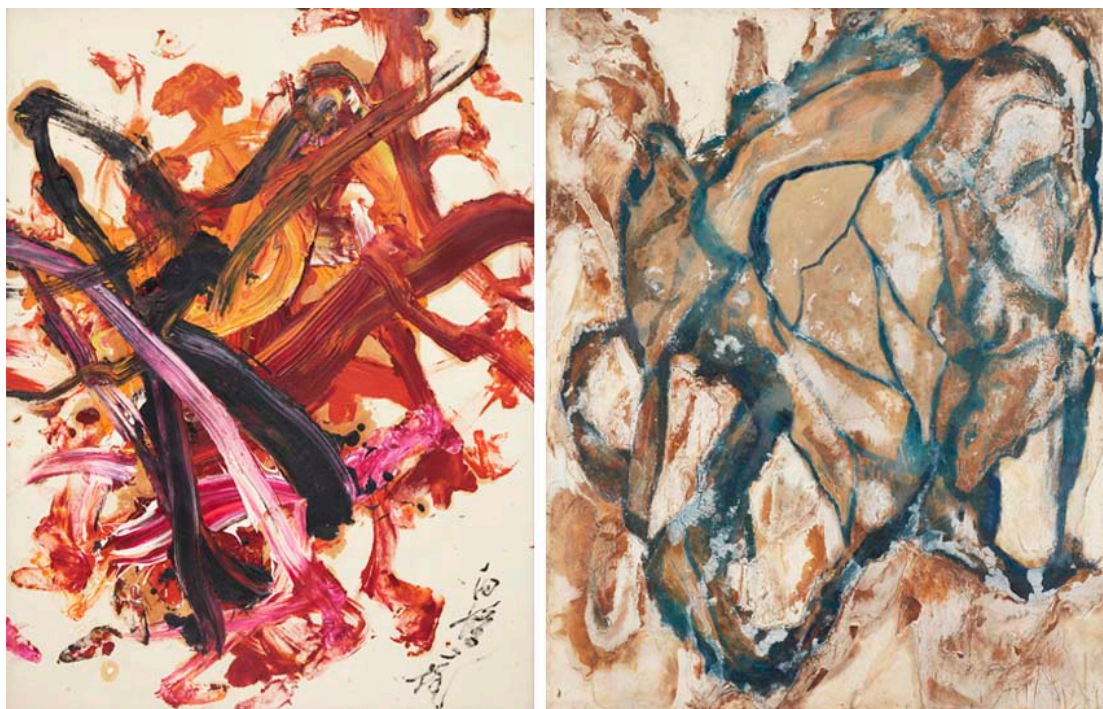


Figura 31: **A la dreta**, Kazuo Shiraga, *Seiran*, 1996. Pintura a l'oli sobre paper. 255,9 x 191 cm. **A l'esquerra**, Fujiko Shiraga, *Work II*, 1961. Pigment, vidre i paper *washi* sobre tela, 160 x 132 cm. © Fergus McCaffrey, New York

4.6 | L'experiència monàstica de Kazuo Shiraga

La producció de Kazuo Shiraga va començar a decreïxer a principis de la dècada dels 1960s, donant inici el que sembla un període de crisi personal. A banda de la producció de les *foot paintings*, la seva obra es tornarà progressivament més fosca, perdent intensitat cromàtica i densitat matèrica, amb una tendència cap a les tonalitats fredes, com podem observar en les obres *Itazura Ni* (1960, Fig. 32), *Tomomori jusui* ("Blue Fudo Flame", 1969, Fig. 33), *Untitled* ("Blue", Fig. 34) de l'any 1969.⁵⁰

⁵⁰ És interessant observar com la situació d'impàs es paral·lela a la deserció artística de Fujiko. Aquesta concurrència de circumstàncies és molt suggestiva, podent arribar a plantejar que Fujiko deixarà definitivament la pràctica creativa per assistir i estimular el seu atribolat company.

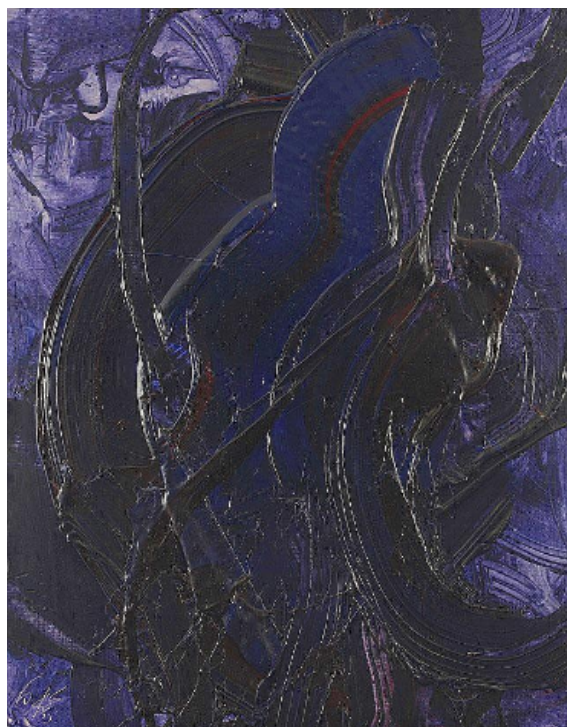


Figura 32 i 33: Kazuo Shiraga, **A la dreta**, *Itazura Ni*, 1960. Pintura a l'oli sobre paper. 265,9 x 194 cm. © Kazuo Shiraga **A l'esquerra**, Kazuo Shiraga, *Tomomori jusui* ("Blue Fudo Flame"), 1969. Pintura a l'oli sobre paper. 161 x 130 cm © Axl Vervoordt Gallery

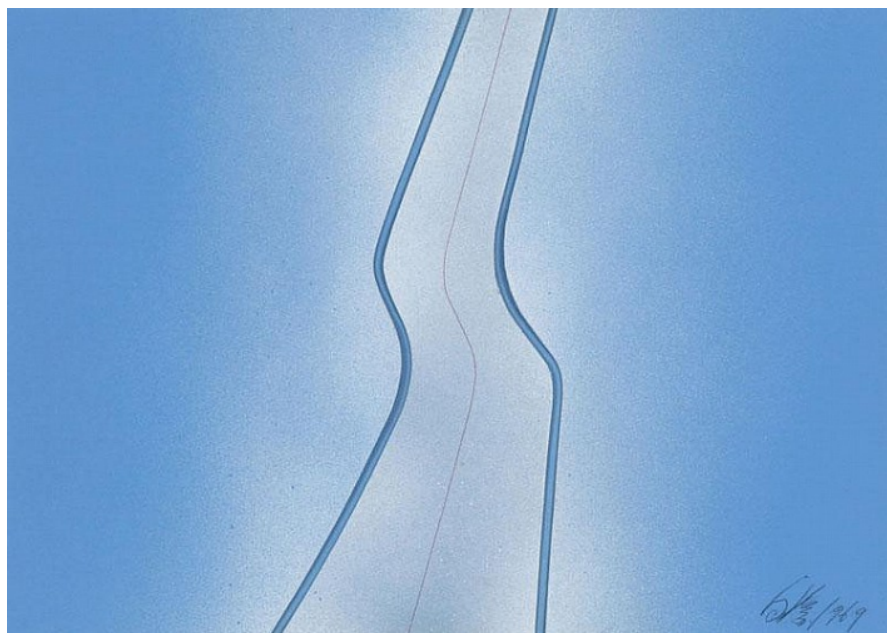


Figura 34: Kazuo Shiraga, *Untitled (Blue line)*, 1969. Collage i laca sobre cartró. 24 x 36 cm. © Kazuo Shiraga

Durant les frustrades partides de cacera Kazuo Shiraga havia observat, a les bores del riu Ina (Muntanyes Sanda, Hyōgo), pedres amb inscripcions i escultures budistes que el van cridar l'atenció, començant a estudiar-les i traduir-les.

L'any 1971 deixarà de banda la producció artística per entrar a formar part de la secta budista Tendai, al temple d'Enryaku-ji, al mont Hiei, on viurà intermitentment fins l'any 1974, quan a l'edat de 50 anys va finalitzar el seu entrenament i va rebre el nom de Sodō ("Camí simple"). Després de l'estança al temple d'Enryaku-ji, Shiraga començarà a anomenar les seves composicions en referència a figures i *sutres* budistes. A mitjans de la dècada dels 1960s Shiraga havia començat a experimentar amb altre tipus de processos artístics en harmonia amb les noves motivacions i tendències de la segona fase del grup Gutai. Crearà *Red Fan* (1965, Fig. 35), una obra on veiem interrompuda la relació directa entre el cos de l'artista i la superfície. Començarà a treballar amb una vara de fusta sota els seus peus, que feia moure sobre la tela com si es tractés d'un "ski".⁵¹ Els resultats són peces amb moviment mecànic, diferents als gestos orgànics de les obres anteriors. Deixarà de treballar en les *foot paintings*; substituirà els peus per fustes i altres instruments per pintar la superfície de la tela, que manipularà amb les cames, sempre assistit per Fujiko, que l'ajudava a manipular les fustes i a aplicar les pintures.



Figura 35: Kazuo Shiraga, *Untitled (Red Fan)*, 1965. 151 x 304.5 x 50.5 cm © Kazuo Shiraga



Figura 36: Kazuo Shiraga, *Monjyu Bosatsu San* 1975 151 x 23 x 16 cm © Fergus McCaffrey

L'any 1972 Jiro Yoshihara mor i el Gutai es dissol. Shiraga retorna paulatinament a la pintura, produint una sèrie de pintures acríliques molt aquoses, amb predomini dels colors blanc i negre. (*Monjyu Bosatsu San* 1975. Fig. 36) En una entrevista, Kazuo Shiraga parla de la seva obra posterior al estudi del Budisme Esotèric:

«Vaig ser capaç de traçar cercles. [Després de l'entrenament al temple] Molts van emplenar-me de compliments, "Les teves pintures s'han tornat clares" i "Moltes de les teves pintures eren molt sanguinolentes, però ara són molt fresques, s'han tornat netes". [...]

⁵¹ Tiampo, M. (2013). Please draw freely, (p. 63) dins de Tiampo, M.; Munroe, A. (2013). *Op. Cit.*

Anys més tard, gradualment vaig tornar a fer el que havia fet abans. Vaig deixar de pintar cercles i vaig tornar a realitzar *action painting* [*foot painting*].»⁵²

Els traços gràcils i benignes substitueixen la cruesa brutal a mitjans de la dècada dels 1980s. Kazuo Shiraga continuarà treballant per descobrir nous horitzons i formes d'expressió, molt sovint experimentant amb llenços monocroms, blancs o negres, com en *Tokkō* (Self-Reliance), de l'any 1989. (Fig. 37) Posteriorment reprèn els colors brillants realitzant obres on el negre i el blau intens són treballats sobre una primera capa de vermell, com en *Ususama*, de l'any 1999.

Les obres del darrer període de Kazuo Shiraga s'estendran fins l'any 2007, quan tenia 83 anys. Els moviments de l'ancià Shiraga seran cada cop més continguts, explorant la fragilitat i desintegració de la pintura.⁵³ Una de les últimes grans peces és *Katsuenn*, de l'any 2003 (Fig. 38), una obra que posa en evidència la vitalitat continuada del mestre que ja ancià, signa amb un traç debilitat sobre el seu emblemàtic color vermell.

Kazuo Shiraga morirà l'any 2008 a Amagasaki un any després d'abandonar la pràctica artística. Fujiko morirà també a Amagasaki el gener de l'any 2015, a l'edat de 87 anys.

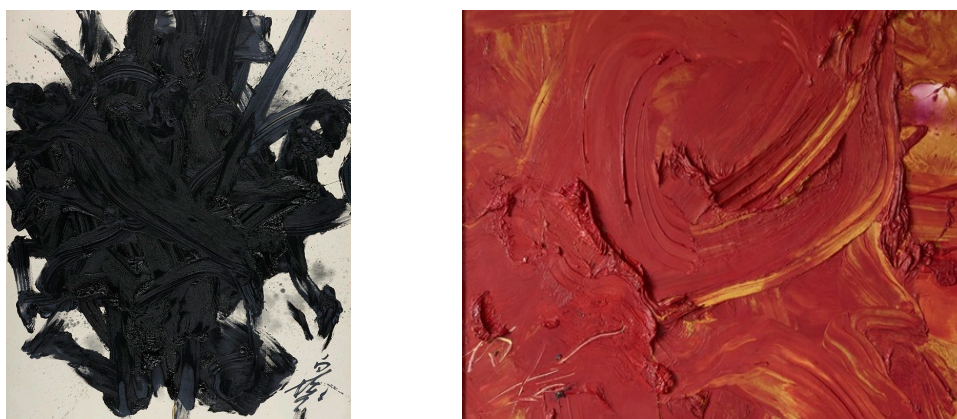


Figura 37 i 38: **A la dreta**, Kazuo Shiraga, *Tokkō* ("Self-Reliance"), 1989. Pintura a l'oli sobre paper. 576.6 x 462.3 cm © TEFAF Maastricht **A l'esquerra**, Kazuo Shiraga, *Katsuenn*, 2003. Pintura a l'oli sobre tela. 65 x 80 cm © Axl Vervoordt Gallery

⁵² Shiraga, K. (6 September 2007) Entrevista *On Buddhism: From an Oral History Interview*. Oral History. Recuperat de http://www.oralarthistory.org/archives/shiraga_kazuo/interview_02_en.pdf [Darrera consulta: 10/5/16]

⁵³ Strickland, C. (2015) *Seeing Red: Understanding Kazuo Shiraga's Sudden Fame*, Recuperat de <http://momus.ca/seeing-red-understanding-kazuo-shiragas-sudden-fame/> [Darrera consulta: 11/5/16]

4.7| Per què va deixar Fujiko Shiraga de pintar? Una aproximació al pensament de l'artista —

Malgrat no ser un dels noms femenins que més es coneixen entre les artistes que van pertànyer al grup Gutai, com Atsuko Tanaka, Yuko Nasaka o Tsuruko Yamazaki, sembla que la situació de Fujiko Shiraga comença a millorar. Moltes de les obres que va crear entre els anys 1955 i 1961 foren descobertes després de la mort de Kazuo l'any 2008, intactes, a l'estudi de la casa familiar. La redescoberta de Fujiko Shiraga ha donat pas a una nova lectura de la pràctica de Kazuo Shiraga, anteriorment vinculada amb la idea del geni solitari; així mateix, ha obert una via d'estudi a la pràctica de Fujiko com a artista individual, reafirmant i reconeixent la importància del seu treball. Les seves obres, que anteriorment havien ocupat un espai simbòlic en exhibicions grupals del Gutai⁵⁴ —sovint pel fet de voler evidenciar el caràcter feminista del grup—, comencen a ser estudiades en profunditat, observant els nexes entre la seva producció i l'obra d'altres artistes del Gutai, com Atsuko Tanaka o el mateix Kazuo Shiraga.

L'exitosa exhibició "*Gutai: Splendid Playground*", del *Museu Guggenheim* de Nova York, així com l'exposició "*Kazuo and Fujiko Shiraga*" de la *Fergus McCaffrey Gallery*,⁵⁵ han propulsat la investigació acadèmica entorn la artista. L'exposició de la Galeria *Fergus McCaffrey*, inaugurada pocs mesos després de la mort de Fujiko, fou molt celebrada pels crítics novaiorquesos, elogiant el re-descobriment de quinze obres de Fujiko, eloqüentment presentades en diàleg amb les pintures de Kazuo Shiraga, evidenciant la col·laboració i afinitats del matrimoni.

Actualment la comunitat cultural d'Amagasaki està treballant per promoure l'estudi i reflexió de Fujiko Shiraga. El *Centre Cultural d'Amagasaki* ha exhibit la mostra "*Tribut a Fujiko Shiraga: Caminant en línia recta amb Kazuo*" durant els mesos de novembre de l'any 2015 a Març de l'any 2016. L'exposició volia recordar la tasca col·laborativa de Fujiko, sovint velada pel geni de Kazuo Shiraga: una feina valuosa documentada mitjançant fotografies, vídeos i altres materials documentals.

⁵⁴ Les obres de Fujiko Shiraga han format part de múltiples exposicions col·lectives, com "*Continuité et avant-garde au Japon*", *International Center for Aesthetic Research*, Turin, 1961; "*Japon des avant-gardes, 1910-1970*", *Centre Georges Pompidou*, París, 1986; "*Unfinished Avant-Garde Art Group: With a Focus on the Collection of Hyōgo Prefectural Museum of Art*", *The Sōhōt Museum of Art*, Tokyo, 1990; "*Japanische Avantgarde/Japanese Avant-Garde: 1954-1965*", *Mathildenhöhe Darmstadt*, Alemanya, 1991; "*Gutai I, II, III*", *Ashiya City Museum of Art History*, 1992-1993; "*45th Venice Biennale*", Venècia, 1993; "*Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky*", *Yokohama Museum of Art*, 1994, *Guggenheim Museum SoHo*, New York, 1994-1995 i *San Francisco Museum of Modern Art*, 1995; "*Gutai*", *Galerie Nationale du Jeu de Oaume*, París, 1999; "*The 50th Anniversary of Gutai Retrospective Exhibition*", *Hyōgo Prefectural Museum of Art*, Kobe, 2004; "*Gutai: Painting with Time and Space*", *Museo Cantonale d'Arte*, Lugano, Suïssa, 2009; *Gutai: The Spirit of an Era*", *The National Art Center*, Tokyo, 2012; "*Gutai: Splendid Playground*", *Guggenheim Museum SoHo*, New York, 2013; etc.

⁵⁵ La *Galeria Fergus McCaffrey* és la principal promotora de l'estudi i comprensió de Kazuo Shiraga als Estats Units. D'ençà la primera exposició individual de l'artista a la galeria l'any 2009, es va publicar "*Kazuo Shiraga: Six Decades*", pionera en l'estudi profund de l'artista, co-escrita per l'historiador de l'art Reiko Tomii i Fergus McCaffrey el mateix any 2009.

Més enllà de la modèstia, Fujiko observava amb orgull i certa malenconia les peces que un dia va crear. Gairebé com si es tractés d'alguna de les seves obres, Fujiko és senzilla i sense pretensions, però no li manca la forta presència i discreta autoritat. (Fig. 39) És interessant plantejar la relació de dependència que es va establir entre el matrimoni: sense Kazuo, Fujiko mai no hauria pogut donar resposta a les inquietuds i agitacions que la van portar a desenvolupar-se artísticament; per altra banda, Kazuo Shiraga —que sempre va defensar i elogiar a les entrevistes la tasca essencial que va desenvolupar Fujiko—, descrivia la seva obra com a una successió d'errors i d'encerts. Molt exigent amb si mateix, Kazuo Shiraga treballava amb la seva companya Fujiko durant llargues jornades per aconseguir la consistència de la pintura desitjada o la densitat del fang apropiada per a executar les seves peces —refutant en certa manera l'espontània interacció amb el material que la seva obra pretenia evocar—. Llavors, malgrat que la narrativa visual de Kazuo Shiraga hagi estat la del home triomfant i poder masculí, hauria estat possible sense l'assessorament i contribucions de la seva companya Fujiko Shiraga?

La comprensió del perquè de la renúncia de Fujiko a continuar creant obra individual no només s'hauria de basar en un l'argument personal, en el sacrifici d'un admirador entusiasta que vol contribuir a la creació d'un art excels; La raó, segons el meu parer, és més elaborada, motivada per una sèrie d'aspectes que deriven de la concepció ètica japonesa, molt diferent i complexa a la moral cristiana, present a les societats occidentals. Per tal de poder desxifrar perquè Fujiko Shiraga va abandonar la producció individual, crec necessari posar en joc els coneixements sobre la dona japonesa revisats anteriorment, així com realitzar una aproximació als conceptes nipons de *col·lectivisme*, *amae* i *giri*.

Els Estats Units i Japó són exemples paradigmàtics de països individualistes i col·lectivistes, respectivament. Els membres d'una cultura col·lectivista com la nipona estableixen una distinció molt més clara entre “dins del grup” i “fora del grup” que els membres d'una cultura individualista, ja que el sentiment de pertinença a “dins del grup” és més important en la primera que en la segona. La sensació de pertinença no només promou la cooperació i solidaritat, sinó que també provoca desig sentimental de *ittaikan* (一体感, “sentiment d'unitat”) entre els companys d'un mateix grup.

Un altre dels pilars bàsics de la societat japonesa és el *giri* (義理, “sentiment voluntari d'obligació”). El *giri* regeix de forma contundent les relacions entre els diferents individus de la societat, com pot ser la relació entre el mestre i l'alumne o la relació entre l'espòs i la muller. D'aquesta manera es manté l'harmonia social i la pau del grup ja que “obliga” a “retornar” o “correspondre” sempre a l'altre.⁵⁶

El tercer concepte fonamental és l'*amae* (甘え), que ens explica el cert grau de dependència que senten els individus d'un grup cap als altres membres. Com un

⁵⁶ Un exemple del passat es troba en la figura del *kamikaze* de la Segona Guerra Mundial, que donaven la seva vida per complir amb el seu deure.

nen que depèn dels seus pares, cercant protecció i suport, els japonesos es reconforten amb la idea de poder refugiar-se al seu cercle més íntim.⁵⁷

A més, com ja he explicat (Vegeu *El Grup Gutai*, pàg. 12), les idees entorn la noció d'individualitat i comunitat —específicament, la idea “d'esperit d'individualitat col·lectiu”— del grup Gutai haurien estat molt influents també a l'hora de determinar la futura tasca de Fujiko Shiraga.

A partir de la interpretació d'aquestes nocions, podem suggerir que la voluntat de l'artista fou una decisió basada tant per motius personals com socials. Així doncs, la renúncia a continuar produint fou motivada en gran part per la determinació de Fujiko Shiraga de dedicar-se completament a col·laborar a la creació de l'excel·lent art de Kazuo Shiraga, fins al punt de fer-nos plantejar la possibilitat de parlar, no d'una obra individual, sinó una pràctica artística col·laborativa.

Altrament, no podem obviar les construccions i preceptes socials japonesos, que en definitiva defineixen el comportament dels individus nipons: una societat paradoxal on la dona desenvolupa un rol dominant en la majoria dels matrimonis, malgrat que la societat tingui tendències masclistes molt evidents. Arribats a aquest punt, podem plantejar que Fujiko Shiraga va desenvolupar, en tant com a individu japonès, un sentiment natural de protecció (*amae*) cap al seu espòs, que tot i que ha estat observat sempre com un heroi individual, fou un home terrenal, amb inseguretats i moments de vacil·lació; la renúncia de Fujiko Shiraga hauria estat motivada també pel concepte de *giri*, un sentiment voluntari d'obligació present en les declaracions que realitza entorn l'abandonament a favor de l'obra de Kazuo; Fujiko aleshores raona que «Si hagués continuat creant obra pròpia» no hauria pogut dedicar-se a «facilitar la tasca»⁵⁸ del seu espòs, un raonament obvi i indiscutible per a la ment d'una persona formada sota els preceptes d'una societat col·lectivista com la japonesa.



Figura 39: *Fujiko Shiraga*, 1950s. © Museu d'Art Modern d'Osaka

⁵⁷ Vegeu: Carbonell i Cortés, O. (2014). *Presencias japonesas: La interacción con occidente en la literatura y las otras artes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=8490124612> [Darrera consulta: 11/5/16]

⁵⁸ Shiraga, F. (23 d'agost, 2007) *Entrevista a Kazuo Shiraga*. Oral History Archives of Japanese Art. [Annex 2]

5| Conclusions

Apropar-se a una realitat tan complexa com la nipona és un exercici que requereix moltes hores d'estudi, doncs, no només ens estem submergint en el context d'un país i cultura alienes a la nostra, sinó que ho fem durant unes circumstàncies que van sacsejar tots els paradigmes establerts al Japó, per a derivar en una societat heterogènia saturada pel trauma. A causa de l'extrema sensibilitat entorn el conflicte atòmic japonès, els escrits d'autors nadius són escassos i poc crítics, mentre que la bibliografia occidental, distanciada territorial i culturalment, és a parer meu, poc objectiva.

Un altre obstacle ha estat la manca d'informació entorn a Fujiko Shiraga, que enfosquida per la gran ombra del seu espòs Kazuo Shiraga, no va rebre la importància requerida quan encara vivia. L'objectiu de l'assaig era el de desvetllar la personalitat artística individual i la tasca que Fujiko realitzà en la elaboració de l'obra de Kazuo. Considero que aquest objectiu ha estat assolit. Tanmateix la manca de fons i testimonis que versen sobre l'obra de Fujiko Shiraga ha limitat l'abast d'aquesta investigació; la distància a l'espai, sumada a la dificultat intrínseca de trobar la majoria de fons en l'idioma japonès, són traves insalvables. És per això que les hipòtesis que he volgut construir entorn la qüestió de l'abandonament de la pràctica individual han estat fonamentades en una única entrevista, originalment publicada en japonès, i que alhora ni tan sols fou dirigida en un primer moment, a conversar entorn el treball de l'artista japonesa.

La personalitat artística molt marcada i combativa de Kazuo Shiraga van provocar unes primeres aproximacions a la seva pràctica basades en la tradicional teoria del geni solitari masculí: Kazuo fou vist com visionari que es penjava amb arnesos des del sostre del seu estudi i es mantenia dret, suportant durant llargues sessions el pes del seu cos i el dolor de les llagues que li provocaven les cordes i el contacte continu dels peus amb el llenç. Mentre que els col·leccionistes europeus van saber veure de seguida el seu talent, els estatunidencs —que tenien la seva pròpia versió de l'Expressionisme Abstracte— no van comprendre el seu geni. Altrament, cap dels dos va aprofundir prou en l'artista com per observar l'essencial vincle que Kazuo va constituir amb la seva companya Fujiko: una relació de cooperació molt forta, una dependència bilateral que, tot i que no podem parlar decididament de l'obra de Kazuo com una “pràctica col·laborativa”, si podem assegurar inequívocament que mai no hauria pogut arribar a ser l'obra sobresortint que és avui sense les contribucions de Fujiko.

Certament durant aquest assaig no he pogut evitar pensar en les moltes semblances entre Kazuo i Fujiko Shiraga i la parella d'artistes estatunidenca de Jackson Pollock i Lee Krasner; ambdues marcades per l'ambient de la postguerra i la desacceleració econòmica —L'Americanització i la Gran Depressió respectivament—, van treballar en un art nou, desvinculat de la tradició i l'acadèmia, una pràctica indisciplinada i sovint agressiva. També com Fujiko, Lee Krasner fou menyspreada per la crítica, que només s'interessava pel vincle amb el seu company, obviant tot el que van suposar ambdues pels seus contemporanis i, fins i tot, menysvalorant la tasca recíproca que desenvoluparen en la creació de les obres de

les seves parelles homes, essent considerades com unes simples assistents. Tant Fujiko Shiraga com Lee Krasner deixaran de banda la pràctica individual per col·laborar en la creació de les genials obres dels seus companys: Fujiko, com hem vist, prendrà la decisió basada en la seva cultura i en l'admiració que sentia per la pràctica de Kazuo, mentre que Krasner ho farà, segurament conscient de les limitacions que tenia una artista americana dels anys 1950s en un món dominat pels homes. La anàlisi d'aquests dos casos és molt interessant i segurament és prou complex com per derivar en un altre assaig.

Aquest treball també vol ser una reivindicació d'una artista, que com molts d'altres han estat retirats del discurs hegemònic per la seva condició disconforme amb el model de classe, raça i gènere dominants.

Així doncs, aquest treball té l'ambició de sumar-se al moviment revisionista liderat per exposicions com la del *MoMa* de Nova York, "*Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*", de l'any 2012, l'abans mencionada "*Gutai: Splendid Playground*", del *Museu Guggenheim* de Nova York l'any 2013, juntament amb "*Body and Matter*" de *Dominique Lévy Gallery* de Nova York i "*Between Action and the Unknown: The Art of Kazuo Shiraga and Sadamasa Motonaga*", del *Dallas Museum of Art*, ambdues dutes a terme l'any 2015, tot suposant un canvi a la visió convencional d'avaluar l'art dels membres del grup Gutai, així com una revisió de les seves experiències artístiques individuals.

Aquestes reconsideracions d'estricta actualitat són la culminació de les moltes veus que des de la segona meitat del segle XX fins avui, s'han proposat de refutar les formulacions, metodologies i supòsits de les institucions tradicionals; uns organismes que històricament han plantejat la superioritat de l'art occidental donant a entendre que, per exemple, quan un artista asiàtic realitzava una obra que podria semblar occidental, era perquè estava intentant esdevenir occidental, mentre que paradoxalment, quan artistes com Jackson Pollock o Robert Motherwell s'inspiraven en filosofies orientals, celebraven el seu gran talent i erudició.

A tall de cloenda, crec que és oportú recordar que la història de l'art occidental necessita de ser observada de forma més acurada per no deixar de banda les moltes confluències amb els centres d'art de la perifèria, sovint impugnades o oblidades. La internacionalització de l'art és un fet innegable a la contemporaneïtat, i ha de ser observada sempre com a un intercanvi mutu per tal de no caure en la categorització o jerarquització; un fenomen que per definició consagra l'art de les minories o perifèries a una esfera radicalment separada de l'art procedent dels centres europeus o nord-americans.

6 | Bibliografia

1. Apotheker S.; Chamberlain R.; Chun Wa C.; Le, T.; McClure, D.; Wang, G. (2014). Contemporary Asian Art at the Guggenheim, *Field Notes 03*. Recuperat de https://issuu.com/asiaartarchivehk/docs/131219_single_pg_sprd_final [Darrera consulta: 11/5/16]
2. Ashiya Shiritsu Bijutsu Hakubutsukan (1993). *Document Gutai, 1954-1972*. (Exposició celebrada a Ashiya, Museu d'Història i Art d'Ashiya, 1993) Recuperat de https://books.google.es/books?id=3m5JAQAAIAAJ&redir_esc=y [Darrera consulta: 22/3/16]
3. Carbonell i Cortés, O. (2014). *Presencias japonesas: La interacción con occidente en la literatura y las otras artes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=8490124612> [Darrera consulta: 11/5/16]
4. Chong, D. (ed.); Hayashi, M.; Yoshitake, M.; Sas, M. (2012). *Tokyo, 1955-1970: A New Avant-garde*. Nova York: The Museum of Modern Art. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0870708341> [Darrera consulta: 16/5/16]
5. Criado, M. A. (8 d'agost de 2015). Hiroshima y Nagasaki, 70 años de efectos secundarios. *El País*. Recuperat de http://elpais.com/elpais/2015/08/08/ciencia/1439021562_402040.html [Darrera consulta: 14/5/16]
6. Delanty, G. (2003). *Global America: The Cultural Consequences of Globalization*, Liverpool: Liverpool University Press. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0853239185> [Darrera consulta: 17/5/16]
7. Dower, J. W. (1999). *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*. New York: WW Norton & Company. Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0393345246> [Darrera consulta: 14/5/16]
8. Dower, J. W. (1986). *War Without Mercy: Race and Power in the Pacific War*. Nova York: Pantheon Books. Recuperat de <https://books.google.nl/books?id=8himl4wNnxEC&hl=es> [Darrera consulta: 9/5/16]
9. Dower, J. W. (2012). Culturas de guerra: Pearl Harbor, Hiroshima, 11 de setiembre, Iraq. (trad. David León) Barcelona: Pasado&Presente, cop.

10. Gordon, A. (2003). *A modern history of Japan: from Tokugawa times to the present*. New York: Oxford University Press.
Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0199930155> [Darrera consulta: 11/5/16]

11. Hane, M.; Perez, L. (2012). *Modern Japan: A Historical Survey*. Boulder: Westview Press.
Recuperat de <https://books.google.es/books?isbn=0813349702> [Darrera consulta: 15/5/16]

12. Koren, L. (1994). *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Berkeley: Stone Bridge Press.

13. Kung, D. (1966). *The Contemporary Artist in Japan*. Honolulu: East-West Center Press.
Recuperat de <https://books.google.es/books?id=6GuvSIxqPZcC> [Darrera consulta: 11/5/16]

14. Kunimoto, T. N. (2010). *Portraits of the Sun: Violence, Gender, and Nation in the Art of Shiraga Kazuo and Tanaka Atsuko*. [tesis en línia] Berkeley: University of California. Departament de Filosofia.
Recuperat de <http://escholarship.org/uc/item/7zx698z9> [Darrera consulta: 29/4/16]

15. Lanzaco Salafranca, F. (2011). *Introducción a la cultura japonesa : pensamiento y religión*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

16. Lanzaco Salafranca, F. (2003). *Los Valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum, DL.

17. Lee, C. (2015). Gutai artist Kazuo Shiraga's paintings in dialogue with Satoru Hoshino's ceramics: in pictures. *Art Radar*.
Recuperat de <http://artradarjournal.com/2015/02/20/gutai-artist-kazuo-shiragas-paintings-dialogue-with-satoru-hoshinos-ceramics-in-pictures/> [Darrera consulta 11/5/16]

18. Martínez Robles, David. (2010). *Història de l'Àsia oriental II: els segles XIX i XX*. Barcelona : UOC Universitat Oberta de Catalunya.

19. Nakagawa, H. (2006). *Introducción a la cultura japonesa*. Barcelona: Melusina.

20. Osako, M. M. (1978). Dilemmas of Japanese professional women. *Social problems*, 26, 15-25.
Recuperat de http://www.jstor.org/stable/800429?seq=1#page_scan_tab_contents [Darrera consulta 11/5/16]

21. Pollock. G. (1982). Vision, voice and power: feminist art histories and Marxism. *Block*, 6, 2-21. Revisat i reeditat a G. Pollock. (1988). *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*. (p. 18-49) Londres: Routledge.
22. Reese, L. (1991). "Samurai Sisters: Early Feudal Japan", Women in World History Curriculum, EUA.
Recuperat de: <https://books.google.es/books?id=m6nUAAAACAAJ&dq> (darrera consulta 4/5/16)
23. Robins-Mowry, D. (1983). *The Hidden Sun: Women of Modern Japan*. EUA: Westview Press.
Recuperat de <https://books.google.es/books?id=iTZqAAAIAAJ> [Darrera consulta: 11/5/16]
24. Santaolalla, P. (2015). Apunte metodològic per a un abordatge del arte conceptual nacional: ¿Mímesis o especificidad? *Interartive*.
Recuperat de <http://interartive.org/2015/09/pablo-santaolalla/> [Darrera consulta: 20/5/16]
25. Strickland, C. (2015). *Seeing Red: Understanding Kazuo Shiraga's Sudden Fame*,
Recuperat de <http://momus.ca/seeing-red-understanding-kazuo-shiragas-sudden-fame/> [Darrera consulta: 11/5/16]
26. Tiampo, M. (2011). *Gutai: decentering modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
27. Tiampo, M. (2013). Gutai Chain: The Collective Spirit of Individualism. *Positions*, 21 (2), 384-393.
Recuperat de <http://positions.dukejournals.org/content/21/2/383.short> [Darrera consulta: 15/5/16]
28. Tiampo, M.; Munroe, A. (2013). *Gutai: Splendid Playground*. EUA: Guggenheim.
29. Tomii, R.; McCaffrey, F. (2009). *Kazuo Shiraga: Six Decades*. (Exposició celebrada a Nova York, McCaffrey Fine Art, d'octubre del 2009 a gener del 2010) Nova York: McCaffrey Fine Art.

6.1. Webgrafia

1. Entrevista a Lucio Fontana. *Studio International* 1972. (19 de juny, 1968)
Recuperat de <https://farticulate.wordpress.com/2010/12/06/6-december-2010-lucio-fontana-selected-paintings-interviewexcerpts/> [Darrera consulta: 22/5/16]
2. History of Gutai. *Osaka City Museum of Modern Art*.
Recuperat de http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.html [Darrera consulta: 16/5/16]

3. In Their Words: Recollections of Hiroshima & Nagasaki. (2009) *1945: Never Again*
Recuperat de <https://1945neveragain.wordpress.com/pikadon/> [Darrera consulta: 14/5/16]
4. Katō, M.; Ikegami, Y. (23 d'agost, 2007) Entrevista a Kazuo Shiraga. *Oral History Archives of Japanese Art*.
Recuperat de http://www.oralarthistory.org/archives/shiraga_kazuo/interview_01.php [Darrera consulta: 26/5/16]
5. Museu Guggenheim, (febrer 2013). "Gutai: Splendid Playground" [Vídeo].
Recuperat de: <https://www.guggenheim.org/video/gutai-splendid-playground?ml=1>
[Darrera consulta 11/5/16]
6. Ray Johnson: Completa-ho i retorna-ho, sisplau. (2010) *Macba*
Recuperat de <http://www.macba.cat/es/expo-ray-johnson> [Darrera consulta: 16/5/16]
7. Rip it, burn it, tear it, cut it: the art of destruction. (Gener, 2016) *Christie's*.
Recuperat de <http://www.christies.com/features/The-art-of-destruction-in-the-1950s-7006-1.aspx> [Darrera consulta: 24/5/16]
8. On Buddhism: From an Oral History Interview. (6 September 2007) *Oral History of Japanese Art*.
Recuperat de http://www.oralarthistory.org/archives/shiraga_kazuo/interview_02_en.pdf [Darrera consulta: 10/5/16]
9. Gutai Manifesto. (1956) *Geijutsi Shincho*.
Recuperat de <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>
[Darrera consulta: 10/5/16]

ANNEXOS

ANNEX 1 | MANIFEST GUTAI – *Gutai Bijutsu Sengen*

«Avui en dia, l'art del passat, que en el seu conjunt presenta un aspecte atractiu, sembla fraudulent.

Diguem adéu als enganys apilats sobre els altars i palaus, els salons i botigues d'antiguitats.

Són monstres fets d'una matèria anomenada pintura, tela, metall, terra i marbre, carregats de falsos significats per l'home, i així, malgrat la màgia del material, es mostren de forma fraudulenta assumint aparences diferents a les pròpies. Aquests tipus de matèria [busshitsu], sacrificada sota el pretext de la producció de la ment, ara no pot dir res.

Tanca aquests cadàvers al cementiri.

L'art del Gutai no altera la matèria. L'art del Gutai dona vida a la matèria. L'art del Gutai no distorsiona la matèria.

En l'art del Gutai, l'esperit humà i la matèria es donen la mà els uns amb els altres, mantenint la distància. La matèria no compromet l'esperit; l'esperit mai domina la matèria. Quan la matèria es manté intacta i mostra les seves característiques, comença a explicar una història i fins i tot clama. Si es potència l'esperit, la matèria es situa a l'alçada de l'esperit.

L'art és l'espai de la creació; tanmateix, l'esperit mai ha creat matèria abans. L'esperit només ha creat l'esperit. A la història, l'esperit ha fet néixer la vida a l'art. Així però, la vida que neix sempre canvia i pereix. Avui en dia per a nosaltres, les grans vides del Renaixement no són més que relíquies arqueològiques.

Avui, només l'art primitiu i alguns moviments d'art després de l'Impressionisme són capaços de transmetre'ns una sensació de vida, tanmateix, inert. Aquests moviments van utilitzar extensivament la matèria –és a dir, la pintura–, sense distorsionar-la o matar-la, inclòs quan s'utilitzava amb propòsits naturalistes, com és el cas del puntillisme o fauvisme. En qualsevol cas, aquests estils ja no ens mouen; són coses del passat.

Ara, curiosament, trobem una forma de bellesa contemporània a l'art i la arquitectura del passat devastats pel pas del temps o pels desastres naturals. Tot i que la seva bellesa és considerada decadent, pot ser que la bellesa innata de la matèria que re-emergeix darrera de la màscara del embelliment artificial. Les runes ens donen la benvinguda amb calidesa i amabilitat; ens parlen a través de les esquerdes i runes –que es poden percebre com a una forma de venjança de la matèria que ha recuperat la seva vida innata–. En aquest sentit, considerem excels les obres de [Jackson] Pollock i [Georges] Mathieu. El seu treball revela el crit de la matèria, plors de la pintura i l'esmalt. Aquests dos artistes s'enfronten a la matèria d'una forma que correspon amb encert els seus descobriments individuals.

O més ben dit, semblen servir la matèria. Es donen sorprenents efectes de diferenciació i integració.

En els últims anys, Tominaga Soichi [crític] i Dōmoto Hisao [artista] han introduït les activitats de l'Informalisme de Mathieu i [Michel] Tapié. Ens van semblar molt interessants; malgrat el nostre coneixement limitat, sentim simpatia per les seves idees que fins ara se'ns han introduït. El seu art és lliure del formalisme convencional, exigint quelcom fresc i nou. Ens va sorprendre veure que la nostra aspiració per quelcom vital estava amb confluència amb la seva, malgrat que les formes d'expressió diferissin. No sabem com ells entenen els seus colors, línies i formes –és a dir, les unitats del art abstracte–, en relació amb les característiques de la matèria. No entenem la raó del seu rebuig cap a l'abstracció. Tanmateix, hem perdut l'interès per l'art abstracte “clixé”. Fa tres anys, quan es va establir la L'Associació d'Art Gutai, una de les nostres consignes era anar més enllà de l'abstracció. Per aquesta raó vam escollir la paraula Gutai [concret] com a nom pel nostre col·lectiu. Es va cercar una sortida centrífuga del centrípet origin de l'abstracció.

Vam creure –i encara ho creiem– que el llegat més important de l'art abstracte és el haver ofert l'oportunitat d'allunyar-se de l'art naturalista i il·lusionista i crear un nou espai autònom, un espai que veritablement mereix el nom d'art.

Hem decidit seguir amb entusiasme les possibilitats de la creativitat pura. Creiem que mitjançant la fusió de les qualitats humanes i les propietats dels materials, podem comprendre concretament l'espai abstracte.

Quan el caràcter de l'individu i la materialitat es fonen en el forn de l'automatisme, ens sorprèn l'aparició d'un espai fins aleshores desconegut, invisible, mai experimentat. L'automatisme transcendeix inevitablement la pròpia imatge de l'artista. Ens esforcem per aconseguir un mètode propi de creació d'espais en comptes de dependre de les nostres pròpies imatges.

Per exemple, Kinoshita Toshiko, que ensenya química a una escola femenina, ha creat un meravellós espai barrejant productes químics amb paper de feltre. Tot i que l'efecte de la manipulació química es pot predir amb un cert grau, no pot ser vist fins el dia següent. Tanmateix, és en el procés quan es revela el meravellós estat de la matèria. No importa quants “Pollocks” van sorgir després de Pollock, la seva glòria no disminuirà. Hem de respectar els nous descobriments.

Kazuo Shiraga va col·locar una gran quantitat de pintura en una gegantí full de paper i el va començar a estendre violentament amb els peus. El seu mètode, sense precedents en la història de l'art, ha estat un tema molt present a la premsa durant els darrers dos anys. Tanmateix, el que va presentar no era simplement una tècnica peculiar, sinó un mètode que va desenvolupar per sintetitzar la confrontació entre la matèria escollida per les seves qualitats i el dinamisme de la seva pròpia ment, d'una forma molt positiva.

En contrast amb el mètode orgànic de Shiraga, Shimamoto Shōzō s'ha centrat en els darrers anys en mètodes mecanicistes. Quan va llençar una ampolla de vidre plena de laca, va resultar en esquitxos voladors de pintura sobre el llenç. Quan va emplenar de pintura un petit canó fet a mà i el va prendre amb un bufador d'acetilè, va resultar una instantània explosió de pintura en un gegantí espai pictòric. Ambdós demostren una frescor que treu l'alè.

Entre d'altres membres, Sumi Yasuo va treballar en un dispositiu de vibració, mentre Yoshida Toshio creava una massa de pintura monocromàtica. Cal assenyalar que totes aquestes activitats es basen en intencions series i solemnes.

La nostra exploració per aquest món desconegut i original va donar fruit a nombrosos objectes, en part inspirats per les exposicions anuals a l'aire lliure que tenen lloc a Ashiya. Per sobre de tot, els objectes del Gutai difereixen dels objectes Surrealistes ja que en primera instància renuncien als títols i significacions. Alguns objectes del Gutai són una fulla de ferro doblegada i pintada (Tanaka Atsuko) i una capsa penjant com a una mosquitera realitzada en plàstic vermell (Yamazaki Tsuruko). El seu atractiu resideix únicament en la força de les seves propietats materials, els colors i les formes.

Com a grup, no obstant, no imposablem cap regla. El nostre és un espai lliure de creació en el que hem cercat activament diverses formes d'experimentació, que van des d'un art que ha de ser apreciat amb tot el cos, a l'art tàctil o la música del Gutai (Una proposta molt interessant que ha ocupat a Shimamoto Shozo els darrers anys).

Una obra en forma de pont de Shimamoto Shōzō, que porta a l'espectador a sentir-se a prop del col·lapse. Un treball que s'inspira en els telescopis de Murakami Saburō on l'espectador ha d'endinsar-se per veure el cel. Una peça semblant a un globus de vinil per Kanayama Akira, dotat d'una elasticitat orgànica. Un anomenat "vestit" de Tanaka Atsuko, fet de tentinejants bombetes elèctriques. Les produccions de Motonaga Sadamasa, que utilitza aigua i fum. Aquestes són algunes de les obres més recents del Gutai.

El Gutai atorga màxima importància a l'intrèpid avenç cap al món desconegut. Certament sovint moltes de les nostres obres han estat preses com a gestos Dadaistes. Nosaltres indubtablement reconeixem els assoliments del Dada. Però a diferència dels Dadaistes, l'art del Gutai és el producte que ha sorgit a partir de la cerca de noves possibilitats. El Gutai aspira a presentar exposicions plenes d'esperit vibrant, exposicions en les que un intens clamor acompanyi el descobriment d'una nova vida de la matèria.»

Jirō Yoshihara, 1956.⁵⁹

⁵⁹ Yoshihara, J. (1956). Gutai Manifesto. *Geijutsu Shincho*. (Victoria Morales Vicén, trad.) Recuperat de <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html> [Darrera consulta: 10/5/16]

ANNEX 2 | Fragment de l'entrevista per la Oral History Archives of Japanese Art a Shiraga Kazuo (23 d'agost, 2007)

Lloc: Deyashiki, Amagasaki 尼崎市出屋敷

Entrevistadors: Mizuho Katō, Yuko Ikegami 加藤瑞穂、池上裕子

Transcripció: Yuko Ikegami 池上裕子

[...]

Yuko Ikegami: Vaig anar a Itàlia la setmana passada i vaig visitar Venècia, on s'estava exposant una exhibició col·lectiva diferent a la de la Biennal. A l'exposició es mostrava tant les obres del mestre Shiraga com les de la seva esposa. Es tractava d'una peça de paper blanc que penjava del sostre.⁶⁰

Mizuho Katō: Són peces d'una col·lecció que prové de Bèlgica.⁶¹

⁶⁰ "Artempo: Where Time Becomes Art", exposició duta a terme del 9 de juny de l'any 2007 al 5 de novembre del mateix any al *Palazzo Fortuny*, Venècia. L'exposició tenia la voluntat d'examinar la relació entre l'art, el temps i el poder de la visualització, representant un ampli catàleg d'obres de diferents cultures i períodes, amb més de 300 objectes que van des de material arqueològic a instal·lacions contemporànies. L'exposició comptava amb obres dels artistes Francis Bacon, Alberto Burri, Lucio Fontana, Alberto Giacometti, James Turrell, Pablo Picasso i Andy Warhol. Vegeu: Vervoordt, Axel; Visser, Mattijs. (2009) *Artempo: Where Times Becomes Art*. (Exposició celebrada a Venècia, Palazzo Fortuny, d'abril de l'any 2007 al novembre de 2007). Bèlgica: Mer Paper Kunsthalle.

⁶¹ Pertanyen a la col·lecció d'Axel Vervoordt (1947, Antwerp), comerciant d'antiguitats, decorador d'interiors i recentment comissari d'exposicions.

Kazuo Shiraga: Oh, sí, sí.

Ikegami: És molt interessant veure com, a més dels seus treballs, sigui tan bella l'obra de la seva esposa en paper japonès. Quan les vaig veure vaig pensar que m'agradaria preguntar-vos sobre elles durant aquesta entrevista, no només amb vostè, sinó amb la senyora.

Shiraga: No et sabia contestar. No crec tampoc que ella estigui molt predisposada sobre la idea de parlar. Sol ser reticent, és poruga amb la majoria de gent. (riures)

Katō: Aleshores vostè pot explicar-nos si ella no vol parlar. Ella va mostrar fa molts anys, durant una exposició col·lectiva a l'aire lliure, un gran taulell blanc. Per a ella hauria significat un gran esforç físic, pel que puc deduir segons la seva aparença. Era conscient quan va iniciar la seva obra?

Shiraga: Segurament, ja que ella sabia que el taulell havia de ser serrat amb una serra. El meu pare ⁶², preocupat, va voler ajudar-la, però ella

⁶² A la cultura japonesa, quan dos persones contrauen matrimoni, els dos individus solen començar a referir-se als progenitors de la seva parella com a "pare" i "mare", generant equívocs. Així doncs, en aquest cas no podem estar segurs si es refereix al seu pare biològic o polític.

va insistir que no, que fos com fos devia fer-ho sola. Sempre dic que quan ella demana ajuda és que és impossible. Va tardar molt de temps i li va costar moltíssim, però va voler continuar sola. Quan va acabar de tallar tot, va començar a pintar el taulell de blanc i va decidir com el volia col·locar. «Vull que això estigui avall i alçat per aquí». Aleshores el va alçar dempeus com un dō⁶³. Ho sento noi, no sé si encara es diuen coses per l'estil. [...] Així doncs va posar el taulell dempeus. No sé quin tipus de peu va utilitzar, no ho recordo.

[...]

Ikegami: Quan observem l'obra de Fujiko solen ser vidres, paper japonès, o taulells blancs: no són elements amb massa color. Vostè, mestre, si que utilitza molt el color, però la seva dona no el tracta gaire.

Shiraga: Així és. Li agraden les coses simples, aspres; li encanta el foc. Té les seves preferències de materials o idees. Li agrada el paper, el vidre i el paper japonès reciclat *washi*. Sempre dic que som pols oposats: ella és foc i jo com l'Àrtic. [...] com si ella fos Ying i jo Yang. Així portem cinquanta anys. (riures) Mireu, la faré venir perquè no us ha ofert te. [Kazuo fa sonar una campaneta]

Katō: Vindrà la seva dona?

Shiraga: Sí, ara vindrà.

⁶³ El *dō* és el camí infinit de l'aprenent d'un art. La traducció al català és "camí i mètode", i és una de les moltes formes de la disciplina espiritual, estètica i militar tradicionals del Japó i Corea. Vegeu: Dō. (s. f.) A *Wikipedia*. Recuperat de <https://es.wikipedia.org/wiki/D%C5%8D> [Darrera consulta: 26/5/16]

Ikegami: Si que ho deu haver sentit, no pot haver fet l'orni, suposo. (riures).

Shiraga: Segur que ho ha escoltat. [Torna a fer sonar la campaneta i Fujiko apareix] Oh, si que ho ha sentit.

Fujiko Shiraga (avall, Fujiko): Vinc si em crides, com els gats (riures).

Shiraga: No els has ofert el te.

Fujiko: Sí, se m'ha oblidat. [Surt de l'habitació]

[...]

[Entrada de Fujiko amb el te]

Katō i Ikegami: Disculpi'm.

Fujiko: No es preocupin, no té cap complicació, només és te.

Katō i Ikegami: Moltes gràcies.

Katō: Senyora, si em permet que li preguntí, vostè ha fet molt per ajudar a la producció del mestre Shiraga.

Fujiko: Em farà posar vermella.

Katō: Però vostè també va fer coses per el seu compte molt ben rebudes, fa molt de temps.

Fujiko: Poques coses. Poques peces durant poc temps.

Katō: Què fou el detonant per a crear aquestes obres que vostè va crear?

Fujiko: Fou quelcom que em va sorgir, quelcom inesperat, com una marejada. La meua teoria és que no té cap lògica o raó. Ho vaig fer perquè vaig sentir en el meu interior que tenia

coses que volia expressar, un sentiment inexplicable, i vaig deixar de fer-ho perquè si, simplement perquè ja no em venia de gust.

Katō: Possiblement, tinc la sensació que fou a partir de, poc a poc començar a observar com creava art el seu espòs.

Fujiko: Segurament fou una de les raons més fortes. L'atmosfera tan tensa de creació que sentia al voltant de la producció del meu marit, si no l'hagués sentit, probablement no hauria succeït.

Ikegami: Abans del seu matrimoni, vostè havia creat o pintat mai?

Fujiko: Mai així. Sempre m'havia agradat observar, però mai havia creat res.

Katō: En veritat sóc un gran admirador de la seva obra.

Fujiko: Moltes gràcies.

Shiraga: Recordes aquelles obres que van comprar aquella gent de Bèlgica, que després foren comprades a Itàlia? [A Fujiko]

Ikegami: A Venècia es mostren de cantó els treballs del mestre Kazuo i l'obra de Fujiko, a un edifici diferent al de la Biennal; una a la banda esquerra i l'altre a la dreta de la mateixa habitació. Crec que és una obra molt especial en paper, penjant del sostre.

Fujiko: ¿És així? Gràcies per la teva observació.

Katō: ¿Té vostè cap obra preferida?

Fujiko: És clar. La meva obra preferida és una obra de paper *washi* rascat. Prefereixo les coses simples, como si fossin camins, tot recte, molt més que altres obres acolorides després.

Ikegami: ¿Com és que vostè va començar a utilitzar paper japonès?

Fujiko: Originalment m'agradava el material, pel seu tacte, color... amb el paper *washi* el material es sent. El paper *washi* no és d'un blanc pur, como sóc jo, és més bé com de color beige, però no d'una blancor pura. El tacte del paper també és com jo. Té una certa suavitat, és càlid, però si el vols esparracar es trenca. Quan el vaig trencar em va agradar molt. El meu gust és quelcom estrany (riures).

Katō: Això que diu és molt interessant.

Fujiko: ¿És així? Moltes gràcies. [Assenyalant la jaqueta de Katō] Aquesta jaqueta de color blanc trencat que duus, també m'agrada.

Katō: Bueno, pot ser perquè ja està una mica bruta (riu). Per exemple, per a vostè què és el vidre?

Fujiko: El vidre em suggereix amor.

Katō: De fet és bastant perillós.

Fujiko: Si que ho és. També és perillós que m'agradi (riures).

Ikegami: També el foc (riures).

Fujiko: Oh sí. També m'agrada, i massa.

Katō: Quan li he preguntat abans sobre la seva producció, quan creava al mateix espai on el seu espòs, al seu

estudi, ha semblat que vostè creia que era perillós. Va deixar de crear per no frenar al seu espòs?

Fujiko: Simplement ho vaig sentir així.

Katō: Crec que el seu treball és molt bo.

Fujiko: Moltes gràcies. Estic molt agraïda de que ho entengui i vegi d'aquesta manera. Per altre banda, ha passat ja molt d'ençà aquell temps.

Katō: Però l'autoritat de la seva obra es manté.

Fujiko: Ho fa realment? Gràcies.

[...]

Katō: Ha tornat a crear?

Fujiko: Compaginar la vida de la creació i la vida quotidiana era impossible. Si hagués continuat creant obra pròpia no m'hauria pogut dedicar a facilitar la tasca del meu espòs. Si tu vols crear quelcom, has de submergir-te, viure endinsat. Vaig decidir que no podia, no íntegrament; no devia. El meu principal desig era l'èxit del meu espòs. Llavors, perquè pogués treballar, vaig decidir quedar-me a la seva ombra.

Katō: Què fantàstic!

Fujiko: Moltes gràcies.

[...]

Ikegami: Després d'abandonar el Gutai, no va crear cap altre obra?

Fujiko: No, mai. Vaig decidir que no podia ser, no deuria fer-ho. No volia

crear quelcom mediocre, no podent dedicar-li el meu temps complet. Havia de dedicar la meua vida íntegrament a la creació de la seva obra.

[...]

Katō i Ikegami: Gràcies per compartir amb nosaltres aquesta valuosa història.⁶⁴

⁶⁴ Katō, M.; Ikegami, Y. (23 d'agost, 2007). 白髪一雄オーラル・ヒストリ [Entrevista a Kazuo Shiraga]. (Yuko Katō, trad.) Oral History Archives of Japanese Art. Recuperat de http://www.oralarthistory.org/archives/shiraga_kazuo/interview_01.php [Darrera consulta: 26/5/16]