



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**ENTRE SŌGŌ GEIJUTSU E INTERMEDIA:
EXPERIMENTACIONES AUDIOVISUALES EN LA QUINTA PRESENTACIÓN DEL GRUPO
JIKKEN KŌBŌ/EXPERIMENTAL WORKSHOP**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ADRIANA MELCHOR BETANCOURT

TUTOR PRINCIPAL
DR. AMAURY ALEJANDRO GARCÍA RODRÍGUEZ
EL COLEGIO DE MÉXICO

COMITÉ
DRA. RITA EDER ROZENCWAIG
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. DANIEL GARZA USABIAGA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MÉXICO, JULIO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Marta y José Luis

Agradecimientos

Agradezco a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, especialmente a Héctor y a Gaby por todo el apoyo, la orientación y sobre todo la paciencia que tuvieron conmigo. A la Dra. Deborah Dorotinsky por sus consejos y jaladas de oreja. E indudablemente al Conacyt que me permitió realizar mi estudios en las mejores condiciones, así como la Beca Mixta que me otorgó para realizar mi estancia en Japón y Estados Unidos, al PAEP-UNAM, indispensable para la supervivencia en estos viajes.

A mi tutor, el Dr. Amaury García, por su guía y dedicación. Este trabajo no sería posible sin la retroalimentación que recibí de su parte y de las facilidades que me dio para poder realizar mi estancia en la Biblioteca del International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken), lugar en donde conocí a dos académicos muy importantes para esta investigación. Por tanto, agradezco también al Dr. Shuhei Hosokawa quien avaló mi estadía en ese magnífico lugar y por su inmensa generosidad vertida en comentarios, bibliografía, conocimiento y música. Al Dr. Shigemi Inaga por ponerme en contacto con otras personas a quienes también pude entrevistar y solicitar información, pero sobre todo por su creatividad y por invitarme a pensar en conexiones imposibles.

A mi comité tutorial, la Dra. Rita Eder a quien agradezco infinitamente su escucha, guía, apoyo y por ayudarme en mi estancia en el Getty Research Institute de Los Angeles, Ca., en donde encontré el material que me hizo falta hallar en Japón. Le doy gracias por todas sus enseñanzas, siempre tan generosas. Al Dr. Daniel Garza Usabiaga, por su lectura crítica y atenta, así como sus puntuales observaciones que contribuyeron a llevar este trabajo a un mejor resultado.

Sin duda, este camino lo he compartido con grandes amistades que admiro enormemente. Le doy gracias a Tania, Miguel y Cuauhtli por haber sido los primeros con quienes compartí clases y un viaje a Guanajuato, el cual atesoro. A mis amigos “los modernos” Rebeca, Mónica y Jorge porque de ellos aprendí cantidades. A Fer por ser nuestro cuarto tutor. A Ana y a Christian por tanto y más (pondría corazoncitos, pero seguro no es profesional). Y a todos aquellos a quienes acudí por orientación, bibliografía y comentarios.

Para Fernando Mosqueira que me acompañó en cada paso que he dado para llegar a este punto, a él, mi cariño infinito. A mis amigas y amigos de toda la vida Gabriela, Beatriz, Blanca, Estrella, Fernanda, Julen...

A mi mamá por todo su incansable apoyo, por siempre leerme y confiar en mí. A mi papá por su leimotiv para el trabajo y su cariño. Y a mi hermano, porque lo quiero.

Índice

Introducción	1
1. Se crean burbujas de agua	8
1.2 Fukushima Hideko y el espacio pictórico	
2. Jikken Kōbō/Experimental Workshop	21
2.1 Asociaciones artísticas de preguerra: otras colectividades y la vanguardia en Japón	
2.2 Formación y desarrollo del grupo Jikken Kōbō / Experimental Workshop	
2.2.1 De influencias y líderes espirituales	
2.2.2 Otras características del momento y fundación del taller	
2.2.3 Contrastes con otros colectivos artísticos	
2.2.4 Planteamientos del colectivo Jikken Kōbō	
3. La quinta presentación	50
4. Sōgō geijutsu / Intermedialidad	63
Conclusiones	73
Referencias	80
Lista de imágenes	84
Anexos	88

Introducción

La vanguardia es relativa, no absoluta
–Dick Higgins

Una fractura puede ser también una oportunidad. Después de la Segunda Guerra Mundial, varias regiones del mundo se dieron a la tarea de recuperar y reconstruir desde las fisuras o, incluso desde los vacíos, la vida. La vida cotidiana hasta la infraestructura industrial y económica, fueron aspectos que se consideraron para recuperar las pérdidas, pero sobre todo para dejar atrás el pasado bélico. En el campo cultural este ímpetu también dejó una impronta muy particular. Durante la década de los cincuenta y más allá, se vivió una inquietud entre los productores culturales por experimentar con y desde distintos campos artísticos. Con el cruzamiento de técnicas, materiales, soportes y actitudes, los artistas buscaron fervientemente un arte cercano a la vida, pero sobre todo, un arte que reconectara a la sociedad y creara un nuevo ser humano. Japón fue una de estas regiones.

El arte japonés producido después de 1945 ha sido revisado desde Occidente y, por lo mismo, varias de las narraciones sobre esta historia del arte están asentadas en términos hegemónicos occidentales. Muy parecido al ejemplo de la narrativa del arte en América Latina, que también ha sido víctima de este tipo de nociones colonialistas que sin ahondar demasiado, por un tiempo, miraban a lo latinoamericano como lo fantástico, entendido desde una visión turística y no como un concepto de resistencia adoptado por los artistas y literatos del modernismo latinoamericano. O por otro, le adjudican un estatus de segunda clase al no absorber, desde sus términos, los lenguajes artísticos contemporáneos en su totalidad. En general, la gran mayoría de la producción cultural y artística que no proviniera de Estados Unidos o Europa era vista desde nociones jerárquicas y excluyentes. Uno puede rastrear a través de exposiciones los cambios que poco a poco han tenido los distintos acercamientos y perspectivas historiográficas de otras historias del arte.

Inaga Shigemi en su texto *Is Art History Globalizable? A Critical Commentary form a Far Eastern Point of View*¹, señala el daño pero también las posibilidades que desencadenó la exhibición *Le Japon des Avant-Gardes* en el Centro Georges Pompidou en 1986-87. Una muestra que presentó al arte japonés de la época como una copia de la vanguardia europea y negó aquello que sí era “japonés” y vanguardista.² Aunque un año antes,³ en Inglaterra, también existió otra ejercicio museográfico titulado *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965* presentado en el Museum of Modern Art de Oxford. Estas dos exposiciones se idearon desde una aire que propagaba inquietudes sobre el otro y su inclusión al panorama internacional. Hay que recordar que dos años después, a la caída del muro de Berlín y a la muerte del emperador Hiro Ito, vendría la ambiciosa y problemática muestra de *Magiciens de la terre*.

Fue hasta 1994 que la curadora e historiadora del arte Alexandra Munroe y su equipo de investigadores presentaron *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. Uno de los ejercicios de investigación más exhaustivos que se hicieron sobre el tema en ese momento. La publicación de la muestra es un libro de referencia importante para quienes estudian este periodo, e incluso para el

¹ Shigemi Inaga, “Is Art History Globalizable? A Critical commentary form a Far Eastern Point of View”, en *Is Art History Global?* ed. James Elkins (Nueva York/Londres: Routledge, 2007), 249-279.

² Inaga, “Is Art History Globalizable?”, 267.

³ Estas muestras necesitan verse desde el marco de las relaciones diplomáticas entre los países y, para el caso que me ocupa, las relaciones internacionales que se entretijeron durante los años de posguerra. Una vez que Estados Unidos comenzó su campaña militar con la Guerra de Corea (1950-53), el estatus diplomático y político de Japón cambió de enemigo a aliado. Esto sin duda repercutió en varios campos culturales, como el arte. No es casual que el 1953 el Museo Metropolitano de nueva York (Met) organizara una exposición sobre cultura japonesa, muestra que sería mundialmente conocida al grado de instaurar una suerte de moda sobre Japón. Por ejemplo, en México, según narra la especialista Ana Garduño, la exhibición del Met propició el interés del Dr. Alvar Carrillo Gil para coleccionar estampa japonesa del siglo XIX y pintura del artista abstracto Kishio Murata (1910-1992). (Para saber más al respecto se recomienda consultar: Garduño, Ana. *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México: UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2009.) Por lo que entonces, más adelante no sería casualidad rastrear exposiciones dedicadas a la cultura japonesa en México. No obstante, llama mi atención la exposición de 1972 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México titulada *Vanguardia Japonesa*, ésta fue una gestión realizada por Fernando Gamboa durante la dirección de Helen Escobedo. La mayoría de las piezas datan de principios de los setenta y predomina la pintura. A partir de esta muestra se pueden comenzar a trazar ciertos aspectos y narrativas sobre la producción artística japonesa más contemporánea, no obstante, no hay que olvidar enmarcarla dentro de una política de representación nacional nipona y considerar eventos importantes como la Exposición Universal Osaka 70 (Expo 70), feria en la que participó México. (El archivo de esta exposición puede consultarse en *Arkehia*, en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, Fondo MUCA-CU, exposición *Vanguardia Japonesa*, Ciudad de México. Actualmente Luis Alberto López Matus Villegas, alumno de la maestría en Historia del Arte de la UNAM, conduce una investigación sobre esta muestra).

arte contemporáneo en Japón. Luego en 2007, el Museo Getty mostró *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*. Y en 2012, el MoMA de Nueva York presentó *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde* curada por Doryun Chong. Las publicaciones de esta última se suman y completan de manera más puntual otros enfoques de investigación sobre la época, así como la compilación y traducción al inglés de documentos escritos por artistas, críticos, literatos y otras figuras importantes del momento histórico.

En Japón, las exposiciones sobre arte después de 1945 han tenido algunos esfuerzos por revisar el período, no obstante, no están provistas de nuevos enfoques para su investigación o al menos no se han impuesto a otras narrativas hegemónicas occidentales. Desde luego hay esfuerzos importantes como la exposición *Jikken Kōbō Experimental Workshop* curada por Nishizawa Harumi para el Museo de Arte de Kamakura en 2012, la cual produjo un catálogo generoso sobre el cuerpo de obra del grupo y sus miembros. El problema es que esta información no circula tan fácil hacia el ámbito internacional y la barrera del idioma lo dificulta aún más. Como extranjeros no nipoparlantes, sólo nos quedamos con lo que se origina desde instituciones hegemónicas occidentales. Y a veces, las investigaciones generadas en Japón no tienen circulaciones más amplias o no llegan a más lugares, por ejemplo, conseguir la publicación (bilingüe japonés/inglés) de la muestra de *Jikken Kōbō* es complicado, pues actualmente se encuentra agotada y tampoco está en tiendas en línea como Amazon. Y así podemos encontrar varios casos de estos. Por lo que entonces, algunos interesados en estos temas nos quedamos con visiones muy parciales.

Dentro de los estudios al arte japonés de este periodo destacan las amplias revisiones al grupo Gutai, aunque esto no siempre fue así. La cercanía que tuvieron con Michel Tapié les permitió adquirir una cierta visibilidad y reconocimiento dentro de sus contemporáneos europeos y estadounidenses. Pero por un rato también su obra fue considerada como derivados de la pintura acción de Pollock o como copias de malos *happenings*; estereotipos que oscurecieron interesantes

búsquedas del grupo para nuevos lenguajes en pintura. Esto mismo también produjo que otros actores de la época quedaran sin revisión, como por ejemplo, el colectivo Jikken Kōbō / Experimental Workshop. Cabe hacer mención que el grupo Gutai hoy en día está presente en la narrativa histórico-artística occidental. Así lo demuestra la inclusión del manifiesto en la antología *Art in theory: 1900-2000* editado por Charles Harrison y Paul Wood y en la publicación de *Art since 1900: Modernismo, Antimodernismo, Posmodernismo*. En ésta última, puede observarse que la perspectiva bajo la cual revisan a estos artistas etiqueta sus procesos como meras derivaciones o interpretaciones de los centros artísticos occidentales. Anulando así, los matices críticos, problemáticas locales y actualizaciones de debates del medio artístico. Habría que revisar con calma la historiografía de este periodo, pero desde la historia del arte producida en Japón.

De una parte de dicha historia es de la que quiero hablar. Jikken Kōbō tuvo el particular interés por producir obras colectivas que fueran resultado del cruzamiento de distintas disciplinas. Dentro de su producción destacan piezas de teatro y danza experimental, pero también obras producidas desde la relación arte y tecnología, sonido e imagen. La *Quinta Presentación* es conocida como el proyecto en donde se presentaron algunas primeras exploraciones que trabajaron estas tensiones. Estudiosos del tema se han referido a este evento como los inicios del intermedia o la presentación de obras con características pre-intermediales.

El objetivo principal de este trabajo es revisar a partir de esta *Quinta Presentación* por qué estas obras se insertan en esta narrativa y sobre todo, qué es intermedia para Japón. La idea central que sostengo es que el término intermedia comienza a utilizarse como parte de un proceso particular que indica el final de la posguerra y la subsecuente modernización, pero sobre todo el comienzo de la internacionalización del arte japonés contemporáneo. Para ello, esta investigación persigue tres momentos: el primero es una reconstrucción del contexto histórico-artístico un poco antes de la guerra y después de ésta; el segundo indaga sobre la formación, los planteamientos y la *Quinta*

Presentación de Jikken Kōbō, y finalmente, el rastreo y discusión sobre antecedentes e implicaciones del término intermedia en Japón.

Las obras que se presentaron en la *Quinta Presentación* son de difícil acceso. Las diapositivas y cintas magnéticas cambiaron de formatos para su preservación. Para presentar éstas en un espacio de exhibición se utiliza un DVD y una televisión, nada de proyectores con sonido sincronizado. Así también, hoy en día no se cuenta con todas las piezas del quinto evento. Algunas de ellas se perdieron, una que otra está en una colección particular y sólo dos permanecen bajo el resguardo del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio. Archivos y demás documentos están en diferentes acervos, uno de ellos en la Universidad de Arte Tama, pero al momento de hacer esta investigación el edificio que lo albergaba se encontraban en remodelación. Sobre las composiciones musicales, dos de las piezas están reunidas en un compilado de la música de Jikken Kōbō.

Así como la posibilidad de consultar fuentes producidas desde Japón representa grandes obstáculos, consultar las obras es también complicado, incluso para investigadores japoneses. Al inicio de este ensayo lo que el lector encontrará es una descripción de la única pieza a la que tuve acceso. Una de las razones que subyace en la elección de ésta es que de la artista Fukushima Hideko poco se ha hablado. Es fácil seguir la producción de varios de los otros miembros del grupo, pero de la artista se cuentan con pocos estudios. Uno de ellos es la tesis de doctorado de la profesora Nakajima Izumi, quien se dedica a estudiar a profundidad la producción pictórica de la artista, no obstante el material sólo está disponible en japonés. Existen descripciones de la obra y de las demás piezas en otra investigación de doctorado de la profesora Tezuka Miwako, quien de manera extensiva reúne y analiza la producción del grupo Jikken Kōbō. Sin embargo, en lo que más se detiene Tezuka es en las obras de teatro y de danza experimental. La *Quinta Presentación* queda reseñada, pero sin problematizar las obras.

La obra de Fukushima Hideko titulada *Se crean burbujas de agua* (1953) me permite entrar y hablar de un proceso artístico. Describir algunas de las imágenes y sus relaciones me facilita obtener algunos indicios sobre los conceptos que se discutían. Y a la par, recupero brevemente un aspecto en la producción de la artista un tanto dejado de lado por los especialistas. No obstante, debido a aspectos sobre derechos de autor y salvaguarda del acervo de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, sólo me concedieron unas cuantas imágenes. Pero que son valiosas para elaborar pesquisas y entablar correspondencias con otras obras de la *Quinta Presentación*.

Presentar un trabajo de esta naturaleza, en particular por la lejanía continental, nos invita también a pensar en otro tipo de conexiones de intercambio artístico. La década de los cincuenta y sesenta presentó una serie de cambios y experimentaciones en varios campos culturales, lo interesante es que fue un impulso que no sólo se originó en Europa o en Estados Unidos sino que alcanzó variedad de latitudes inyectando particularidades a los debates artísticos. Diversas investigaciones se han dado a la tarea de recuperar otras formas de articular la modernidad, completar otras vanguardias y pensar distintos inicios del arte contemporáneo. Este ensayo es una pequeña contribución a un gran engranaje trasatlántico, mismo que necesita deshilar más centros y periferias para encontrar más fracturas y posibilidades.

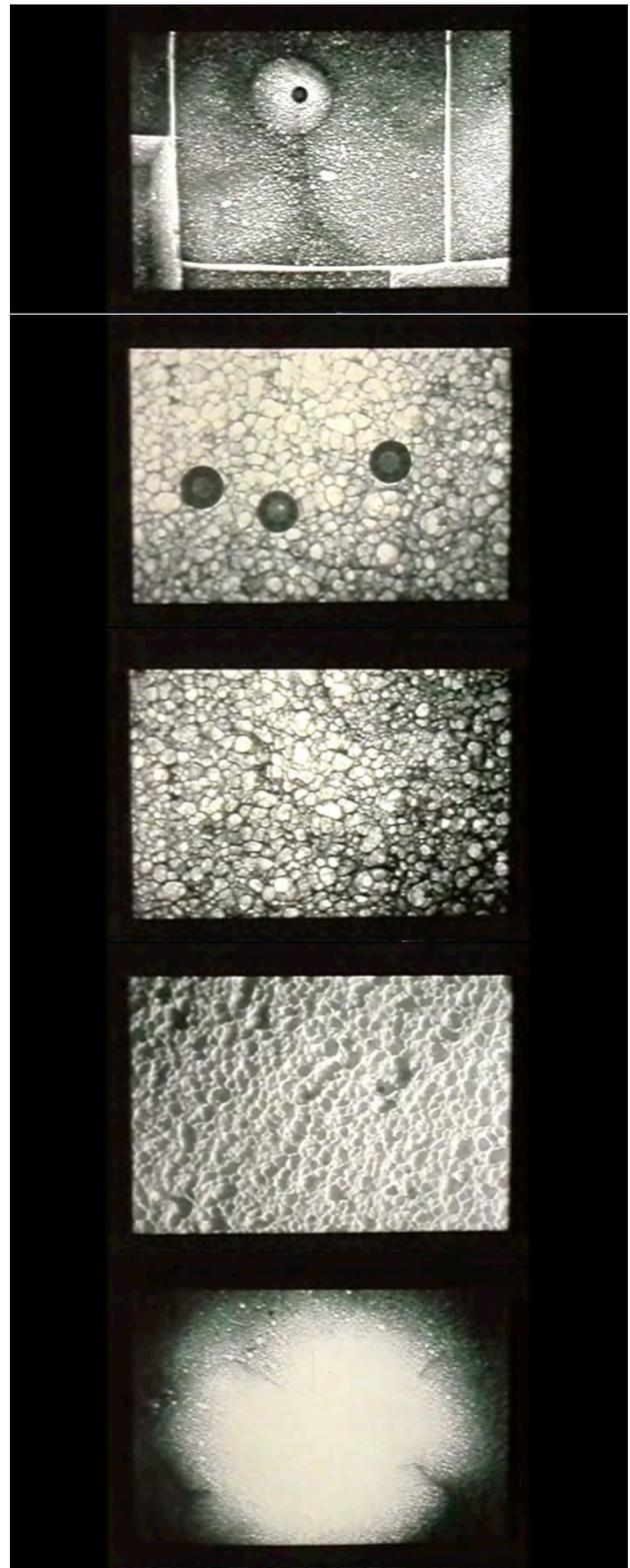
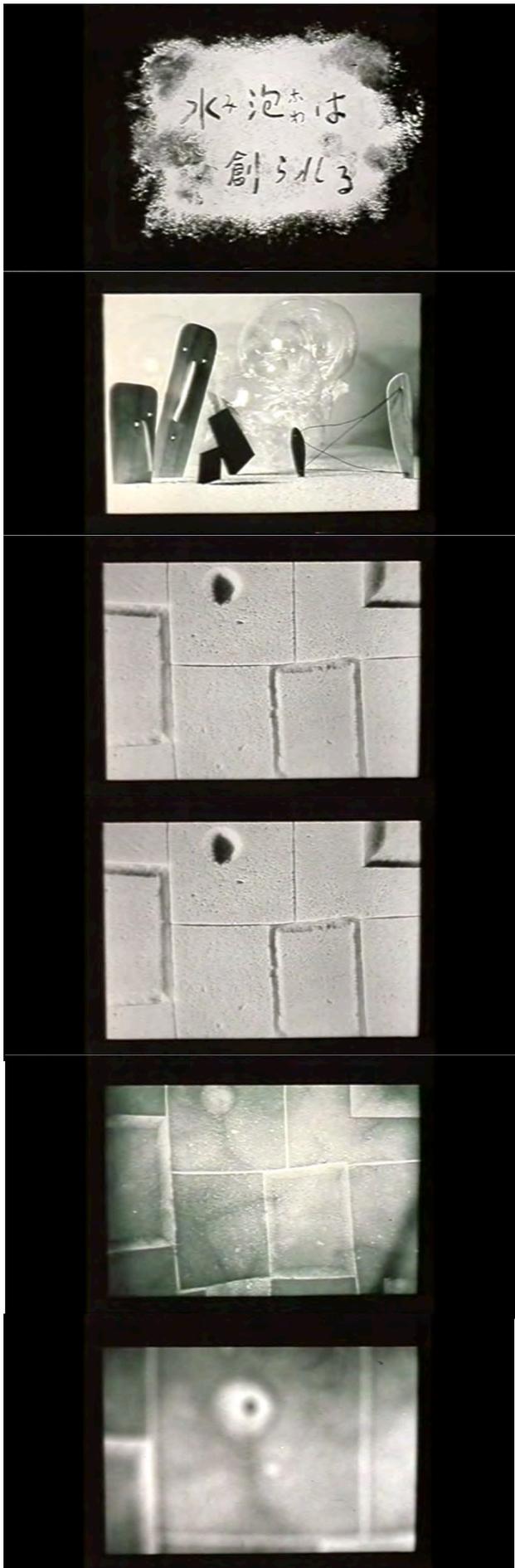


Fig. 1. Fukushima Hideko (1927-1997
Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru),
 1953/1987

Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai
 Shōzō

Proyección automática de 66 transparencias
 (transferida a VHS, luego a video digital)

- 7 - Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido

1. Se crean burbujas de agua

En la figura 1 se observa una secuencia de imágenes, las cuales son de pequeño formato, en blanco y negro. Mientras éstas se proyectan, una voz femenina recita un poema y una soprano canta acompañada de unas notas en piano. Los primeros cuadros que se aprecian describen una escena fabricada con pequeños elementos y posibles personajes. La primera toma se detalla a continuación [Fig. 1].

En primer plano y a la izquierda del espectador, se sitúan de manera inclinada formas alargadas cercanas a rectángulos, algunos de éstos presentan rostros sintéticos: ojos y bocas minúsculas con narices grandes y longitudinales. Otras formas, de tamaño más pequeño y en tonos negros, son rectángulos de líneas asimétricas colocados uno encima del otro. El más grande se apoya sobre el vértice del rectángulo más pequeño. A la derecha de la composición, se observan otras figuras geométricas unidas por una línea continua irregular que forma trazas inclinadas cruzadas en x. La figura situada hacia el extremo derecho es la más grande y de tono claro, mientras que la pequeña es oscura y de forma puntiaguda. Al fondo, una acumulación de burbujas transparentes reflejan luces y brillos.

Al respecto del último elemento de la toma, gracias a otros catálogos de exposiciones podemos observar otras imágenes que nos ayudan a completar la narrativa de la pieza [Fig. 1a y 1b]. Más adelante, observaremos que la composición de burbujas que se encuentra al fondo presentará cambios formales interesantes. Primero en una toma abierta [Fig. 1a] se muestra el conjunto en contraste con el fondo y luego, en una toma más cerrada [Fig. 1b], se puntualiza el detalle de transparencias, brillos, luces y un ensimismamiento de las formas.

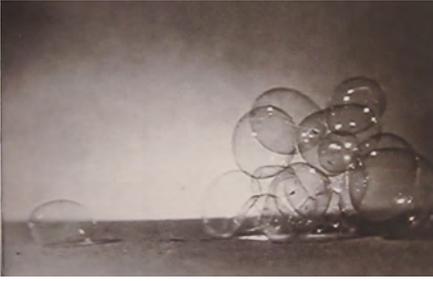


Fig. 1a. Fukushima Hideko (1927-1997)
Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru), 1953/1987
Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai Shōzō
Proyección automática de 66 transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)
Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido



Fig. 1b. Fukushima Hideko (1927-1997)
Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru), 1953/1987
Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai Shōzō
Proyección automática de 66 transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)
Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido
Museum of Contemporary Art Tokyo



Fig. 1c. Fukushima Hideko (1927-1997)
Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru), 1953/1987
Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai Shōzō
Proyección automática de 66 transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)
Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido
Museum of Contemporary Art Tokyo



Fig. 1d. Fukushima Hideko (1927-1997)
Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru), 1953/1987
Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai Shōzō
Proyección automática de 66 transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)
Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido
Museum of Contemporary Art Tokyo

Selección de otra secuencia:

En otro de los momentos de las 66 diapositivas existe una secuencia que describe la transformación y el movimiento de ciertos elementos. Regresando a la figura 1 [Fig. 1], en las tomas 2 y 3 se muestra una composición bidimensional. En ellas se presenta una suerte de bloques de un material de apariencia sólida y porosa. La forma de estas figuras es hacia lo cuadrangular. Existen unas líneas de contorno formadas a partir de las uniones de estos bloques. Cada una de estas líneas esta delimitada según la calidad de la "talla": unas más finas mientras que otras se muestran de un grosor mayor, o en otras palabras, presentan una talla sobre piedra más profunda, lo cual según el área de la sombra, nos indica la profundidad de la incisión. Se perfila el contorno por relieve hundido. Uno de los cuadrángulos, localizado hacia el lado izquierdo y arriba, contiene una forma circular acentuada por una sombra en su centro o por un área más oscura que enfatiza la profundidad con la cual fue fabricada dicha forma.

El contraste de luces y sombras no permite percibir las transformaciones que sufren los elementos compositivos. Los contornos perfilados antes por una línea difusa ahora cambian a una línea blanca. Los cuadrángulos y los rectángulos ahora se aprecian grises y con textura. Como si fuera un juego que distingue espacios negativos y positivos. Comienza a salir desde el fondo una textura que invade sigilosa los cuadrángulos, pero luego éstos desaparecen poco a poco. Las burbujas comienzan a invadir desde el fondo. Una imagen deja asomar a una otra anterior. Pareciera que la imagen se "afantasma" para trastocar las figuras geométricas que antes distinguíamos con claridad.

De pronto, una imagen fuera de foco. Lo que mejor alcanzamos a distinguir es un objeto esférico que casi se localiza al centro de un cuadrado mejor definido. Pero esta esfera ahora se mira como una especie de globo ocular: una figura abombada de tono claro con un centro más oscuro. No obstante, el siguiente encuadre aclara la imagen y deja ver nítidamente el elemento redondo. Ahora

se percibe un contraste entre blancos y grises. Las zonas más claras que van hacia el blanco describen un patrón “salpicado”. Esta textura asperjada comienza a poblar poco a poco las burbujas que emergen desde el fondo para después desvanecer por completo la retícula cuadrangular.

Más adelante y en otra secuencia volvemos a distinguir este cambio en las formas. Pareciera que este patrón salpicado y azaroso se convierte en algo más. Los pequeños puntos crecen para crear formas oblongas y orgánicas. Son como si miráramos laminillas de muestras biológicas a través del lente de un microscopio. Las líneas de contorno desaparecieron. Sólo quedan tres círculos dispuestos cerca del centro, dos quedan más cercanos uno del otro y el tercero se encuentra un poco más alejado y hacia arriba. Tres figuras circulares, como tres células. Pero en la siguiente imagen, las tres células desaparecen. Sólo queda ahora, en mejor definición y contraste de luz y sombras, una superficie —quizás rugosa— conformada por varias formas orbiculares. Y la imagen permuta otra vez. Ahora parece que las pequeñas formaciones que existían explotaron, pues sólo se mira la huella de formaciones casi circulares. Como cuando se revientan las burbujas sobre una superficie dejando marcas. Hay algo que recuerda a ciertos aspectos escultóricos sobre el relieve. En la imagen anterior las figuras irregulares evocan piedras de río, con lo que quiero indicar que visualmente pareciera que la imagen muestra un relieve y pequeñas oquedades. Existe una fuente de luz que proviene del extremo inferior derecho, este halo marca una dirección diagonal y deja en las sombras los elementos del extremo superior izquierdo. De esta manera se resalta mejor la profundidad de esas pausas de la superficie, como pequeños cráteres. En la última imagen desaparece la textura, implosiona o explota dejando una zona cero, fondo blanco y con partículas alrededor.

La obra de Fukushima Hideko (1927-1997), *Se crean burbujas de agua*, fue presentada en septiembre de 1953 durante el evento conocido como la *Quinta Presentación* y formó parte de un proyecto que involucró la relación entre arte y tecnología. Estos experimentos se entienden ahora

como ejercicios de pre-intermedia, concepto que se discutirá más adelante. Para esa ocasión, el Taller Experimental trabajó con un proyector de transparencias que tenía la capacidad de sincronizar automáticamente la cinta magnética con la proyección de diapositivas. El “auto-slide” fue un aparato creado por la empresa Tōkyō Tsūshin Kōgyō (Sony) y que luego los artistas contribuirían a mejorarlo. Se dice que este tipo de proyectores se diseñó con fines educativos. Cabe destacar que también la empresa patrocinaría el evento⁴.

Cuando esta pieza se presentó en 1953 constaba de sesenta y seis diapositivas en blanco y negro. Como las imágenes lo muestran [Fig. 1c y 1d], se emplearon diversos materiales para crear composiciones o pequeñas escenografías que después serían fotografiadas. Los elementos que destacan varían en cuanto a texturas y volúmenes: alfileres, alambres, pequeños trozos de madera, burbujas y esponjas. Sin embargo hoy en día por cuestiones de conservación, el soporte de la obra es digital (formato DVD). Esta variante sin lugar a dudas modifica la experiencia del espectador. Por otro lado, la pieza no sólo fue pensada como un mero experimento visual; también se constituye por un poema escrito por Fukushima, el canto de una soprano y la música compuesta por Fukushima Kazuo, hermano menor de la artista.

En cuanto a la composición musical ésta se acerca más hacia la experimentación sonora, es decir, más que perseguir una composición lineal con secuencia organizada, son intervenciones de un piano que quizás obedecen a una cierta improvisación. El crítico de música, Ishida Kazushi, señala que ninguno de los músicos del Taller Experimental tenían una formación musical, a excepción de Sonoda Takahiro, quien estudió piano. La gran mayoría fue autodidacta, tal como Fusuhima Kazuo.⁵

⁴ Doryun Chong, “Tokyo 1955-1970: A new Avant-Garde”, en *Tokyo 1955-1970 A New Avant-Garde*, ed. Diana C. Stoll (Nueva York: Museum of Modern Art, 2012), 55.

⁵ Kazushi Ishida, “Musical Activities of the Experimental Workshop”, en *Jikken Kōbō Experimental Workshop*, ed. Nishizawa, Harumi (Tokio: Tokyo Publishing House, Musashino Art University Museum & Library/Research Center for Art and Design, 2013), 319.

Al respecto de la voz, o más bien de las voces, existe un contraste sonoro entre el canto de la soprano (H. Mukōda) y la voz femenina (A. Wakayama) que recita el poema titulado *Se crean burbujas de agua*. En la pieza de Fukushima Hideko vale la pena pensar ¿cuáles son los efectos acústicos y su relación con la imagen?

La voz de la cantante pareciera establecer una cierta comunicación con el sonido del poema, pero al mismo tiempo construye un puente entre lo que sucede en el piano. Por tanto, son tres momentos sonoros que se entretajan con las imágenes secuenciales en movimiento: la canción, la lectura del poema y la intervención instrumental.

Dick Higgins señala que en la intermedia los elementos de una obra se fusionan unos con otros, por ejemplo: en algunas obras que contienen elementos literarios como poemas, la relación que pueden sostener con las imágenes u otros elementos como el sonido, se plantean “como una secuencia con gramática propia, como si cada elemento visual fuera la palabra de un enunciado”.⁶ En *Se crean burbujas de agua* la convivencia de distintas disciplinas y formatos es clara, pero ¿qué tipo de “gramáticas” se construyen entre sí?

El poema *Se crean burbujas de agua*⁷, mismo título que lleva la obra audiovisual, fue escrito por Fukushima Hideko. En el texto se distinguen imágenes y evocaciones sobre la juventud, el romance, el mar. Las burbujas se pueden relacionar con una idea de esperanza, de creación, pero también de borrado y huella. El vaivén de las olas que oculta y arrastra. Hay una idea de creación y destrucción que se teje desde el deseo y el amor entre las personas. El verso que más llama mi atención es el siguiente:

Aquí, al país transparente, la gente viene solamente de noche.

⁶ Dick Higgins, “Sinestesia e intersentidos: la intermedia ‘con un apéndice de Hannah Higgins’, en *Breve autobiografía de la originalidad*, Dick Higgins, Trad. Alejandro Espinoza Galindo (México: Tumbona, 2014), 33.

⁷ Ver anexo. La transcripción del poema del manuscrito original de Fukushima Hideko fue hecha por la Dra. Fujii Aki, curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, a quien agradezco de manera infinita toda la ayuda y generosidad que me brindó al realizar esta investigación. La traducción del idioma japonés al español la realizó la Dra. Miura Satomi, académica del Colegio de México, con correcciones del Dr. Amaury García.

Desde la memoria enterrada por la arena,
nacen, infinitamente, burbujas de suspiro
como la madre del deseo.

Puf Puf Puf
La mayoría del sentimiento inerte
y hambriento.

En estos versos corro el riesgo de caer en la sobre-interpretación. Dado que, no estoy especializada en análisis literario, sólo puedo aventurarme en señalar aspectos que me parecen importantes en relación con las imágenes que observo en la obra. Asimismo, situar las palabras del poema dentro de su contexto histórico me permite adentrarme un poco más en el análisis de la pieza. En el verso que cito se habla de un país, de una memoria, de un “sentimiento inerte y hambriento”, es decir de una situación inmediata al final de una guerra. John W. Dower en su libro *Embracing Defeat*⁸, narra con gran detalle los años siguientes a la rendición de Japón y el periodo conocido como posguerra. En sus páginas se retratan situaciones difíciles, atroces y complicadas para la sociedad japonesa. Un funesto sentir apenumbra los ánimos y había que reconstruir. Reconstruir las ciudades y su economía, la vida cultural, el tejido social y ajustarse a las nuevas circunstancias. Algo de esto se puede leer entre líneas en el poema de Fukushima.

En las imágenes secuenciales es claro el elemento de las burbujas, pero también entre la espuma y las transformaciones existen ciertos rastros explosivos en donde se observan figuras circulares irregulares que luego toman formas más definidas. En las últimas fotografías el efecto “salpicado” se acumula y crece. Las pequeñas gotas son ahora como piedras de río hasta que algo sucede y luego quedan pequeñas hondonadas, mismas que desaparecen en la última escena.

Hasta ahora, se ha descrito la obra desde sus elementos formales. En comparación de los otros miembros del Jikken Kōbō, Fukushima Hideko continuó su práctica artística desde la pintura. El

⁸ John W. Dower, *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II* (Nueva York: W.W. Norton & Company / The New Press, 2000).

proyecto de “diapositivas-sonoras” que realizó para la Quinta Presentación del Jikken Kōbō refleja varias de las inquietudes pictóricas que construyeron el cuerpo de obra de la artista. Para exponer mejor esto, es necesario brindar un recorrido sobre sus trabajos.

1.2 Fukushima Hideko y el espacio pictórico



Fig. 2. Ōtsuji Kiyoji
Retrato de la artista, Fukushima Hideko, 1950
Impresión de plata sobre gelatina
33.1 × 24.8 cm
The National Museum of Modern Art,
Tokyo

En 2012, el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (MOT) montó una muestra sobre la producción de la artista Fukushima Hideko. La curaduría de la exposición estuvo a cargo de Fujii Aki, actual curadora de la colección del museo en el área de arte de posguerra. El texto que acompaña la muestra me permitió conocer varios aspectos sobre la trayectoria artística de Fukushima.

En 1943, Fukushima estudió literatura en Bunka Gakuin, Tokyo. Luego, en 1948, participó en el Seminario de Verano de Arte Moderno, un seminario-taller organizado por el Club de Artistas de Vanguardia. En este lugar conoció a Kitadai Shozō y a Yamaguchi Katsuhiko con quienes después formaría Jikken Kōbō/Experimental Workshop.

Fujii Aki describe a la artista como una colorista. Además de explorar la pintura y el dibujo, Fukushima, ya como parte del grupo Jikken Kōbō, también diseñó vestuario y escenarios para cada una de las producciones escénicas del colectivo y, otras veces, fue modelo para algunos proyectos de sus colegas [fig. 2]. Al respecto de su producción pictórica, en varios de sus lienzos puede rastrearse

el uso de sellos o estampas hechas con la circunferencia de una lata⁹. Este gesto en la pintura de Fukushima actúa como una suerte de acento, aunque en algunas obras puede localizarse como el único elemento reconocible, por ejemplo en *Trabajo 109* (Sakuhin 109), 1959 [fig. 3]. O también como un elemento que destaca en el arreglo de formas lineares y angulosas: *Visitante* (*Gairaiha*), 1956 [fig. 4]. Este mismo patrón se distingue en *Flor* (*duk-duk*) (*Hana* [*ḍakuḍaku*]), 1956 [fig. 5].



Fig. 3. Fukushima Hideko
Work 109 (Sakuhin 109), 1959
Óleo sobre tela
162.1 x 112.4 cm

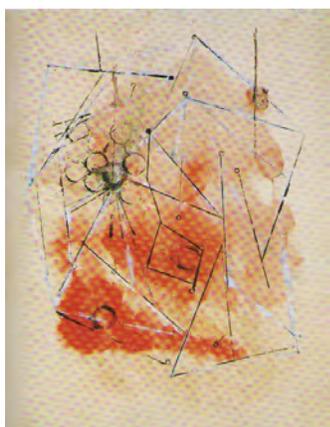


Fig. 4. Fukushima Hideko
Visitor (*Gairaiha*), 1956
Goauche sobre papel
68 x 53.5 cm

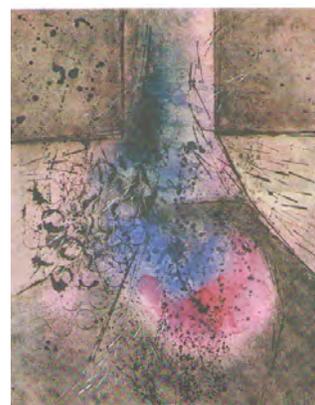


Fig. 5. Fukushima Hideko
Flower (*duk-duk*) (*Hana*
[*ḍakuḍaku*]), 1956
Goauche sobre papel
67.5 x 53.5 cm

Cuando traemos estos elementos circulares desde la obra pictórica hacia la pieza de diapositivas, encontramos que las burbujas que se retratan en la imágenes son más bien una continuación de este gesto, pero también puede entenderse como la firma de la artista. Asimismo, es un ejercicio que busca nuevos soportes pictóricos desde la relación tecnológica y la idea de una imagen secuencial en movimiento. Pues son tomas fijas que necesitan de una secuencia para establecerse en un tipo de narrativa, aunque ésta hable desde la abstracción pictórica y no del relato de una historia en concreto. En este sentido, el lenguaje abstracto que explora Fukushima en el lienzo, se extiende al espacio pictórico que proyecta la toma fotográfica de sus composiciones.

⁹ Chong, "Tokyo 1955-1970", 50.

En las primeras obras de la artista podemos observar un tratamiento lineal y geométrico, más controlado, como ejemplo, la obra *Alas* de 1950 [Fig. 6]. En esta pieza se distingue un personaje construido a partir de planos triangulares y líneas rectas. La paleta es de colores cálidos: rojos, amarillos y predomina el tono naranja. No existen gradaciones de colores, tan sólo se observan transparencias. No obstante, para 1955 un *Sin título* [Fig. 7] de tinta y acrílico sobre papel comienza a mostrar un tratamiento del color más hacia la mancha y el rastro de la pintura, aparecen las estampas circulares, se muestra también una exploración con las calidades de línea y figuras geométricas menos estáticas. Cabe destacar que en esta obra todavía reconocemos un personaje, aún existe algo de figuración sintética.



Fig.6. Fukushima Hideko, *Alas*, 1950.



Fig. 7. Fukushima Hideko *Sin título*, 1955
Tinta y acrílico sobre papel
33.3 x30.6 cm

Según Fujii Aki, fue en 1953 (año de creación de *Se crean burbujas de agua*) momento en que aparece el uso de la impresión circular sobre el lienzo. Fukushima no sólo utilizó la circunferencia de latas para crear estos motivos recurrentes en su obra, sino también se valió del uso de esponjas y alfileres. Estos utensilios se impregnaban de pintura y eran presionados sobre las telas para convivir con las formas creadas a partir de pinceles: “un contacto con lo desconocido”¹⁰, decía la artista. La pintura de Fukushima no sólo se trata de la exploración del color, el dibujo y las formas; también

¹⁰ Aki Fujii, “Creating the space (1960-1963)”, en *Special Feature: Hideko Fukushima, Chronicle 1964-Off Museum*, Folleto de la exhibición (Tokyo: Museum of Contemporary Art Tokyo, febrero 4 a mayo 6, 2012), 5.

ejercita una relación corporal y de experiencia con el medio. Sus manos se impregnan del pigmento, se combina del sudor de sus palmas y la presión que ejercen sus manos contra la tela, contrasta con la distancia que se genera entre el pincel, la mano y el cuerpo. Presionar para dejar indicios de los materiales y de otro tipo de movimientos y gestualidades. Según la cantidad de tinta o pigmento que absorba el material será la intensidad de la marca o huella sobre el lienzo. La estampa, entonces, viene a desarticular zonas de color para introducir ritmos de siluetas precisas, pero en transformación. Las impresiones de estos otros materiales y, finalmente, las manos de la artista son las que terminan por tomar el espacio pictórico. Por ejemplo, en la obra titulada *La respuesta del viento rojo* (1955) [Fig. 8], lo que se observa es un manejo de gestos pictóricos mucho más expresivos, sueltos y enérgicos. También se mira un uso más amplio de la estampa, no sólo de circunferencias sino también de superficies rectangulares, existen más cambios y huellas de otros materiales sobre el lienzo. Según la fotografía [Fig. 8a] que muestra el momento de producción de una de las obras, podemos advertir que la artista fabricaba sus propios sellos, utilizaba huesos como el tuétano para sostener las esponjas u otros materiales.



Fig. 8. Fukushima Hideko
Response of the Red Wind, 1955
Goauche sobre papel
56.5 x 75.3 cm



Fig. 8a. Fukushima Hideko
Response of the Red Wind, 1955 y detalle del
proceso de trabajo de la artista.

Hacia la década de los sesenta, la artista modificará la paleta colorista por la exploración monocroma en escala de grises.¹¹ En 1963, Fukushima realizó una exposición individual en donde presentó una serie de pinturas de las que destaca *Ko 8 (Arco 8)*¹² [Fig. 9]. Una gran figura en “x” que parece extenderse fuera de los límites del lienzo. Las estampas de perímetros circulares se contienen dentro de esta forma cruzada. Localizadas desde un patrón más ordenado y desde una línea definida, estos círculos parecieran ocultarse tras el trabajo de la pincelada que construye el volumen de la figura.

No obstante en la década de los ochenta, la producción de la artista regresa a la exploración del color de una manera muy diferente. En *Siguiendo un trayecto horizontal* de 1986 [Fig. 10] se distingue un trabajo colorista con tonos azules. En dicha obra, se localizan también sinuosas líneas de colores vibrantes. El trabajo de la mancha en las zonas negras se integra a las transparencias y gradaciones de azules, verdes y violetas. No hay circunferencias ni estampas.



Fig.9. Fukushima Hideko
Arc 8 (Ko 8), 1963
Óleo sobre tela
96.5 x 96.5 cm
Colección Tate

¹¹ Fujii, “Creating the space”.

¹² Fujii, “Creating the space”.



Fig. 10. Fukushima Hideko
Siguiendo un trayecto horizontal, 1986
Acrílico sobre tela
97 x 194 cm

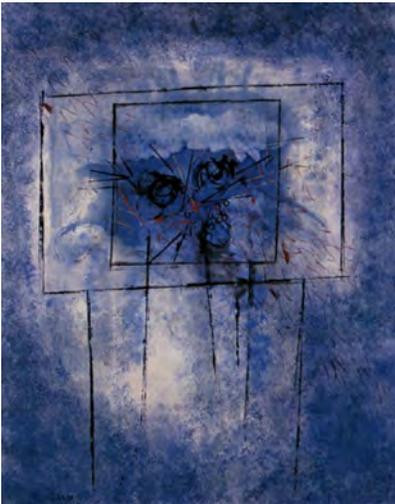


Fig. 11. Fukushima Hideko
Hombre (Hito), 1957
Gouache sobre papel
68.5 x 53.5 cm

2. Jikken Kōbō/Experimental Workshop

It was amidst this desert of ashes that the Japanese people made a new departure for new experiences. In compensation for everything that they had lost, they had the liberty of imagining a new, ideal and at times utopian society.

—Nishikawa Nagao¹³

Kyodatsu significa postración, desmoralización, letargo, colapso y apatía.¹⁴ Al rendirse el emperador dejó también de ser una personalidad divina, un evento sumamente desconcertante para sus súbditos. La población que quedaba viva en Japón comenzó a padecer los estragos, no sólo de la derrota, sino también de la pérdida de todo aquello que conocían previo a la guerra. Este sentir era generalizado y los síntomas eran cansancio excesivo, desolación, rostros abatidos y absortos. A este “padecimiento” se le conoció como “la condición *kyodatsu*”.¹⁵

Este aire desesperanzado inmovilizaba el ímpetu de la población para reconstruir su vida. Los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki fueron atrozmente devastadores y sus ecos se vivieron por un largo periodo. No obstante, dichas regiones no fueron las únicas destruidas. Otra ciudad gravemente afectada fue Tokyo [Fig. 12]. A partir de 1945, la capital de Japón recibiría constantes bombardeos, pero el más “efectivo” fue durante el mes de marzo. En éste, el ejército estadounidense utilizó bombas incendiarias (napalm) para producir una combustión prolongada y fatal. Múltiples incendios hirvieron la ciudad hasta desaparecer una vasta porción del territorio. Sobre la precaria metrópoli, sólo quedaron, apilados por las calles y a las orillas de los ríos, cuerpos carbonizados.

¹³ Nishikawa Nagao, *Le romain japonais depuis 1945* (Paris: Presses Universitaires de France, 1988), 17. Citado en Charles Merewether, “Disjunctive Modernity. The Practice of Artistic Experimentation in Postwar Japan”, en *Art, Anti-Art, Non-Art. Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950 - 1970*, ed., Charles Merewether y Rika Iezumi Hiro (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2007), 1.

¹⁴ Tanoshii Japanese, “Kyodatsu” [虚脱 きよだつ], http://www.tanoshiijapanese.com/dictionary/entry_comments.cfm?entry_id=22106 (Fecha de consulta: 6/11/2015).

¹⁵ “*Kyodatsu condition*”.

El final de la guerra parecía terminar con la peor de las pesadillas. Sin embargo, los meses y años inmediatos a la rendición incondicional no fueron nada fáciles. La población ahora moría de hambre, las condiciones de salud eran paupérrimas y los efectos de la radiación sobre la gente no tenían precedentes. La gran mayoría de los habitantes perdieron sus casas y familiares, muchos de ellos vagaban por la ciudad de Tokyo y otros más se refugiaban en la estación de tren de Ueno. Este lugar albergaba no sólo a vagabundos, sino también a muchos niños huérfanos que para sobrevivir se dedicaron al robo o a la prostitución.

Las estructuras sociales como el gobierno, la economía, infraestructura urbana e industrial, entre otras, eran precarias o incluso para ese momento, nulas. Estas circunstancias son las que enmarcan el luto y pesimismo del momento. No obstante, había quienes querían trascender este modo inoperante del ser y para ello cada quien encontró sus maneras para construir o imaginar una nueva sociedad.¹⁶ En 1946, el poeta Horiguchi Daigaku escribe el siguiente verso que incita al lector a superar la derrota:

The country has become small
and powerless,
food scarce,
shame plentiful,
life fragile.
Stop grieving!
Raise your eyes
to the treetops,
to the sky.¹⁷

¹⁶ Aunque en gran medida esto se debió a la reestructuración y robustecimiento de la economía japonesa apoyada en las posibilidades que el capitalismo y la democracia norteamericana instauraron.

¹⁷ El país se hizo pequeño/ e impotente/ comida escasa/ vergüenza abundante/ vida frágil/ ¡Deja de sufrir!/ Levanta tus ojos/ hacia las copas de los árboles/ hacia el cielo// [la traducción es mía]. Estas líneas fueron publicadas en enero de 1946 en la revista de poesía *Bungei Sōshi* y se publicó nuevamente en el periódico *Asahi Shimbun* el 16 de agosto de 1996. Citado en John W. Dower, “Kyodatsu: Exhaustion and Despair”, en *Embracing Defeat, Japan in the Wake of World War II* (Nueva York: W.W. Norton & Company / The New Press, 2000), 119.



Fig. 12. Vista de la ciudad de Tokyo después del bombardeo, 1945.

Deja el luto y comienza a vivir. Este ímpetu por formular una contra propuesta a ese letargo autodestructivo encontró varias salidas. Pareciera que muy pronto la gente empezó a organizarse para restaurar ciertos aspectos de la vida diaria. La radio y otros medios de comunicación comenzaron nuevamente a operar. Nuevas revistas y demás publicaciones periódicas emergieron, el cine prosperó y con este oleaje de restauración otras formas de

pensar la cultura e incluso el amor y el cuerpo¹⁸ entraron a debate. Así la pena y la derrota en la que vivían los japoneses encontraron sus modos de andar: “La ‘decadencia’ emergió como una afrenta provocativa para las viejas ortodoxias.”¹⁹

Así como la industria económica comenzó a levantarse, también lo hizo la cultural. En estos años de ocupación estadounidense (1945-1952), particularmente entre los años 1947 y 1952, se inauguraron nuevos museos, foros y nuevas organizaciones dedicadas al arte.²⁰ Asimismo, los

¹⁸ Las ideas de democracia y la instauración de los derechos humanos revisitaron varias concepciones y prácticas sociales. Por ejemplo, se le otorgó a la mujer el derecho al voto, lo que por supuesto escandalizó al sector más conservador de la sociedad japonesa. De igual modo, las ideas sobre el cuerpo, el deseo y el sexo, así como la condición humana, volvieron a trastocarse hasta alcanzar una nueva concepción cultural conocida como *kasutori*. Lo anterior puede leerse con mayor detenimiento y detalle en el libro de John W. Dower antes mencionado.

¹⁹ “‘Decadence’ itself emerge as a provocative challenge to old orthodoxies”, [la traducción es mía]. Dower, “Kyodatsu”, 120.

²⁰ Merewether, “Disjunctive Modernity”, 1-2. Al respecto, en *Artist and Patron in Postwar Japan*, Thomas R. H. Havens señala que durante mediados de la década de los cincuenta también hubo un crecimiento de profesionistas dedicados a estas disciplinas, incluidos marchantes de arte y coleccionistas. De igual manera, estos nuevos lugares se sumaron a otros recintos como las tiendas departamentales que utilizaron sus espacios para albergar exposiciones y eventos de arte. Sin embargo, las “nuevas” artes visuales no fueron las únicas que se beneficiaron. También lo hicieron artes escénicas tradicionales como la danza y el teatro, por ejemplo, el *kabuki* que después de cuarenta años volvería a posicionarse como un género escénico importante. Así también, aumentaría la popularidad de otro género teatral conocido por el uso de marionetas, el *bunraku*. Y al paralelo, el teatro occidental o *shingeki* también acrecentó sus presentaciones y audiencias después de la guerra. Otra característica importante a señalar es que Tokyo llegó a ser considerado como la capital de la música en Japón. Thomas R. H. Havens. “Art for Society’s Sake”, en *Artist and Patron in Postwar Japan* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1982), 3-27.

artistas formularon distintas relaciones de trabajo colaborativo que llevaron a debatir y articular otros modos de producir obras de arte. Dentro de estos colectivos artísticos se encontraba: Jikken Kōbō / Experimental Workshop.

Jikken Kōbō se conformó de catorce miembros provenientes de distintas disciplinas artísticas y de diferentes rangos de edad. Por un lado, se destacan los que provenían de las artes plásticas y visuales, y por el otro, músicos y compositores. El grupo estuvo integrado por: los pintores Kitadai Shōzō (1923–2001), Fukushima Hideko (1927–1997), y Yamaguchi Katsuhiko; el grabador Komai Tetsurō (1920–1976); los compositores Fukushima Kazuo (b. 1930), Satō Keijirō (1927–2009), Suzuki Hiroyoshi (1931–2006), Takemitsu Tōru (1930–1996), y Yuasa Jōji (b. 1927); el poeta y crítico Akiyama Kuniharu (1929–1996); el fotógrafo Ōtsuji Kiyoji (1923–2001), el diseñador de iluminación Imai Naoji (b. 1928); el pianista Sonoda Takahiro (1928–2004) y el ingeniero Yamazaki Hideo (1920–1979). A excepción de Yuasa que provenía de la prefectura de Fukushima, todos los demás eran de Tokio.

Además de los miembros antes mencionados, el crítico y poeta surrealista Takiguchi Shūzō (1903-1979) tuvo un papel substancial dentro del grupo, no sólo en la conformación sino también en las líneas de acción que dirigirían el trabajo del colectivo. De igual manera, otro personaje que sería de relevancia para la generación de artistas de posguerra fue el pintor y antropólogo Okamoto Tarō (1911-1996).

Algo que se destaca en la literatura que revisa el período es la efervescencia de los grupos artísticos. Pareciera que con la instauración de la democracia, la libertad de expresión y los derechos humanos se posibilitó este gran auge de prácticas artísticas. Sin embargo, ningún acontecimiento surge aislado y/o produce por sí sólo cambios y transformaciones profundas, más bien se trata de un momento que condensa procesos preexistentes que confluyeron con otros para hacer posible eso que se observa como un parteaguas. Por tanto, antes de comenzar a delinear el trabajo del Taller

Experimental, me interesa traer a cuenta ciertos antecedentes, procesos y circunstancias que articularon la existencia de Jikken Kōbō. Por ejemplo: ¿Qué había antes para que esta forma de trabajo colaborativo tomará tanta fuerza en este momento? ¿Por qué fue ésta y no el trabajo individual la estrategia a seguir? ¿Qué prácticas artísticas existieron antes y durante la guerra?

2.1 Asociaciones artísticas de preguerra: otras colectividades y la vanguardia en Japón

Japón es la tierra del colectivismo —señala Tomii Reiko. Desde finales del siglo XIX el país experimentó un incremento en la formación de grupos artísticos²¹, mismos que impulsaron cambios en las prácticas y los modos de administrar, exhibir y promocionar el arte.²² Una asociación artística (*bijutsu dantai*) realizaba varias actividades. Además de ser centros de aprendizaje sobre pintura o escultura, también eran lugares de estudios que producían sus propias publicaciones. Los contenidos de éstos contenían ensayos, artículos, poemas e incluso traducciones de textos artístico-literarios provenientes de Europa. Aunado a estas actividades, las asociaciones también producían dispositivos de exhibición, por lo que también se les conoce como sociedades de exhibición. Esta forma de mostrar el trabajo de sus miembros estaba basado en el salón de arte francés, aunque no necesariamente había un jurado para determinar a un ganador. Por otro lado, la administración de estas asociaciones era jerárquica, es decir, había un maestro y sus discípulos. De igual modo, las técnicas empleadas en la producción de obra y sus contenidos eran cuidadosamente revisadas.

Otro aspecto importante a destacar es que estos organismos se dividían en gubernamentales y no gubernamentales. Lo que quiere decir que existían salones oficiales y otros más debidamente legitimados. Es importante traer a cuenta todo esto porque así podemos distinguir las características

²¹ Aunque también, cabe hacer mención que esta concepción del trabajo creativo o “artístico” puede localizarse antes de este momento en los gremios de artesanos y de otros productores culturales.

²² Reiko Tomii, “Introduction. Collectivism in Twentieth-Century Japanese Art with a Focus on Operational Aspects of Dantai.” *Positions Asia Critique*, 21:2 (2013): 228.

y el cambio de operación colectiva bajo la que trabajaron los miembros de Jikken Kōbō. Además, conocer sobre este tipo de instituciones nos sirve también para dos cosas: la primera, para detectar movimientos artísticos y rasgos estilísticos. La segunda, la cual propone Tomii como contrapropuesta a la primera, es determinar modos de organización, características de los proyectos y discursos, así como las dinámicas con el entorno social y así discernir la estrategia de los grupos. Este enfoque ayuda, desde un marco histórico, a entender y localizar cambios en la producción artística japonesa. Por lo cual, para el estudio del arte japonés del siglo XX existe una división especial que toma en cuenta estos aspectos.

Según Tomii Reiko, el fenómeno de los colectivos artísticos tiene tres fases: *kindai bijutsu* (arte moderno), *gendai bijutsu* (arte contemporáneo) y *kontemporarī āto* (que es la transliteración del término en inglés de *contemporary art*). Y a cada una de estas divisiones le corresponde un modelo de asociación artística. En cuanto a temporalidades, la primera designación corresponde al período de preguerra y guerra que va de los años de 1907 a 1945. El segundo, al período de posguerra: 1945 a 1979 y el tercero, el más reciente, va de 1980 a nuestros días. Esta división, aunque solamente es para estudiar el siglo XX en adelante, es diferente a la que se establece en occidente. Si bien, pareciera no acomodarse en oposiciones binarias como tradición-modernidad o modernidad-contemporáneo, para alguien que tiene un primer acercamiento a estos estudios es confuso: ¿cómo es que dos etapas pueden referirse a lo contemporáneo? Esto parece elaborarse desde las relaciones internacionales entre Japón y el mundo: *kindai* es una etapa de modernización, *gendai* es la internacionalización y *kontenporarī* un arte globalizado.²³

Así a grandes rasgos, la clasificación de los grupos artísticos según su temporalidad se identifica de la siguiente manera: a *dantai bijutsu*, la asociación de arte apoyada por el gobierno durante el periodo *kindai*. *Shūdan* (grupo, colectivo) en *gendai*, que se caracteriza por tener una

²³ Tomii, "Introduction", 234.

organización un poco más horizontal con una mayor participación de los miembros y las prácticas artísticas son de corte experimental; en esta clasificación se encuentra el grupo Jikken Kōbō y Gutai. Finalmente, *komyunitī* (comunidad) para *kontemporarī* el cual se refiere al trabajo de un grupo ya no sólo entre miembros del mismo, sino con una comunidad, es decir, un grupo artístico realizando actividades para un entorno social específico, el cual no necesariamente es artístico. Lo anterior se puede condensar de la siguiente manera:

División de la historia del arte japonés y colectivos siglos XX y XXI		
<i>Kindai bijutsu</i> (arte moderno) 1907-45	<i>Gendai bijutsu</i> (arte contemporáneo) 1945-79	<i>Kontemporarī āto</i> (arte contemporáneo "global") 1980 - presente
<i>Dantai</i>	<i>Shūdan</i>	<i>Komyunitī</i>
Modelo de exhibición el salón de arte patrocinado por el gobierno u otras instituciones no gubernamentales.	Modelo de exhibición basado en actividades, eventos y prácticas más experimentales.	Trabajo con la comunidad
Estructura horizontal: maestro y discípulos.	Estructura participativa de todos sus miembros.	El grupo artístico trabaja con otras organizaciones no artísticas.

Dicha periodización coincide con el establecimiento del *avant-garde* (*zen'ei*), período que se localiza entre los años de 1910-14.²⁴ A Japón llegaron movimientos artísticos como el futurismo, el dada, el surrealismo, el constructivismo, el realismo social, las ideas de Bauhaus, entre otros. Cabe señalar que esta permeabilidad y filtración de ideas europeas sobre arte comienza desde la Restauración Meiji (1868)²⁵, etapa conocida como La Gran Revolución Cultural. Este período permitió tener un mayor contacto con ideas extranjeras y estuvo acompañado de un entusiasmo por el mundo occidental. Todo esto como parte de una estrategia de modernización de la nación

²⁴ John Clark, "Artistic subjectivity and the avant-garde", en *Surrealism in Japan* (Australia: Monash Asia Institute, 1997), 18.

²⁵ "En la historia mundial moderna, ninguna otra nación cambió tan drásticamente su sociedad, sus costumbres y prácticas económicas, así como su estructura política, para crear una nación-Estado moderna. Todo ello lo lograron los japoneses sin perder su identidad cultural en el proceso." Omar Martínez, "De la modernización a la guerra", en *Historia Mínima de Japón*, coord. Michiko Tanaka (México: El Colegio de México, 2011), 186.

japonesa²⁶, lo cual significó que pintores, escultores, músicos, literatos, arquitectos viajaran a países europeos como Francia, Inglaterra o Alemania para completar su formación profesional. Desde entonces, el intercambio de estos saberes culturales era tangible. De tal manera que podemos advertir que los movimientos artísticos y literarios de Europa actuaron desde antes de 1900 para preparar el terreno y la llegada de las vanguardias históricas a Japón.

Es posible rastrear la fundación del *avant-garde* a través de las publicaciones de quienes participaron de estas ideas. Pero así como en Europa, la vanguardia artística comenzó en la literatura. Según Miryam Sas, en 1917 Kanbara Tai publica sus primeros poemas futuristas²⁷, en 1921 Hirato Renkichi distribuye un panfleto con el “Manifiesto del Movimiento Futurista” (*Nihon miraiha senguen undō—Mouvement futuriste japonáis*), luego en 1922, Takahashi Shinkichi publica en la revista *Kaizō: Reonstruo* “Tres poemas dada” y para 1923 publica *Dadaisuto Shinkichi no shi* (Los poemas del dadaísta Shinkichi)²⁸ y en 1924 se publica la revista del grupo dadaísta MAVO. En paralelo a estos ejercicios de escritura también se traducían al japonés textos de los movimientos artísticos europeos, acción que posibilitó una mayor circulación de estas ideas. Como ejemplo de eso, uno de los traductores de André Bretón fue Takiguchi Shūzō.

Por su parte, el surrealismo en Japón es uno de los movimientos artísticos de los que, al parecer, se ha escrito más. Pero ¿cuáles son los efectos de la introducción de las vanguardias a territorio nipón? ¿Qué debates y preguntas se entablaron con la producción local del arte? John Clark señala que la introducción de las vanguardias sirvieron para elaborar una alternativa a los

²⁶ En el “Juramento imperial sobre los cinco principios” es un documento expedido por el emperador Mutsuhito en 1868 para sentar las bases del nuevo gobierno imperial. El quinto principio dice así: “Se buscarán los conocimientos por todo el mundo para fortalecer el fundamento del gobierno imperial”. Martínez, “Modernización”, 190.

²⁷ Según cronología presentada en el libro de *Fault Lines*.

²⁸ Miryam Sas, “Introduction”, en *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism* (California: Stanford University Press, 1999), 10.

salones oficiales que dominaban la institución del arte²⁹ (*gadan*) y así proponer otros modos de pensar las obras.

Para comprender un poco más cómo era ese ámbito artístico, es útil revisar brevemente al grupo *Reikitei Bijutsu Kyōkai*. Esta asociación se conformó en abril de 1938 y el nombre se lo dio Takiguchi Shūzō. Los miembros de este grupo eran artistas que provenían de grupos de *nihonga* y *yōga*⁵⁰: *Bijutsu Bunka Kyōkai* y *Jiyu Bijutsuka Kyōkai*, respectivamente. *Nihonga* se refiere a la pintura que utiliza técnicas tradicionales japonesas, por ejemplo, el uso del papel o sedas como soporte pictórico, aglutinantes y pigmentos especiales como el *sumi*.⁵¹ *Yōga* y *seiyōga* son términos que se utilizan para denominar el estilo occidental, en otras palabras, prácticas pictóricas que utilizan el óleo.

Aunado a estas diferencias en materialidades, se sabe que la asociación *Bijutsu Bunka Kyōkai* estaba vinculada al Surrealismo, mientras que *Jiyu Bijutsuka Kyōkai*, al arte abstracto.⁵² En el catálogo de la exhibición *The Avant-Garde of “Nihonga” 1938-1949*, Yamano Hidetsugu curador de la muestra, analiza la obra de Yamaoka Ryobun (1911-70) titulada *Spannung* (1938) [Fig. 13], la cual se presentó en la primera exhibición del *Reikitei Bijutsu Kyōkai* en noviembre de 1938. Lo que es interesante del análisis de Yamano es el rastreo de los referentes que enmarcaron la creación de dicha obra. Primero, el título de la pieza: *spannung* significa “tensión” en alemán. El especialista repara en el uso de este título, pues no es nada común para el *nihonga*. Entonces, busca el término en la obra de Wassily Kandinsky *Punto y línea sobre el plano* (1926) y realiza un seguimiento de las publicaciones con estos referentes, así como de otras inserciones de las ideas de Bauhaus en Japón.

²⁹ Clark, “Introduction”, 1.

³⁰ Hidetsugu Yamano, “The Avant-Garde of “Nihonga” 1938-1949”, en *The Avant-Garde of “Nihonga”*, edición en inglés, ed. Hidetsugu Yamano (Kyoto: National Museum of Modern Art Kyoto, 2010), 14 .

³¹ Pigmento usado para preparar la tinta del *shodō* en la caligrafía japonesa.

³² Shogo Otani, “[Commentaries on Jiyu Bijutsu Kyokai/Bijutsu Sosakuka Kyokai],” *Kindai Nihon, Art Catalogue Collection 073 Jiyu Bijutsu Kyokai/Bijutsu Sosakuka Kyokai*, Yumani Shobo, 2004, p. 1. Citado en: Yamano, “Avant-Garde”, 10.



Fig. 13. Yamaoka Ryobun, *Spannung*, 1938.
Colección privada

Según el especialista, el concepto *spannung* fue introducido al país nipón en 1930 por Mizutani Takehiko a través de una serie de artículos escritos para la revista *Koyukai Geppo*.³³ Takehiko estudió en la Bauhaus de Dessau e impartía clases en la Escuela de Bellas Artes de Tokio. Otras pistas que nos proporciona el curador acerca de estas filtraciones es que, en 1934, Kawakida Renshichiro y Takei Katsuo

publicaron un libro titulado *Kosei Kyoiku Taikei* [Estudio educacional del arte constructivo], el cual se distribuyó, al parecer, como una suerte de libro de texto para la educación artística; los contenidos de este material eran cursos de Bauhaus.³⁴

Segundo, el tema representado en *Spannung* son figuras abstractas, también algo extraño para el *nibonga* de esa época. Yamano no habla sobre la técnica o los materiales empleados en la obra, pero hace énfasis en lo diferente y trascendente que es esta pieza de características “híbridas”. Pues dicha pintura muestra cómo la práctica artística local dialogaba con otras ideas para experimentar y anteponerse a los modos tradicionales de hacer pintura y escultura. El grupo *Rekitei Bijutsu Kyōkai* realizaría otras exhibiciones, sin embargo, a medida que la guerra se complicaba para los japoneses, el gobierno acrecentaba la vigilancia sobre artistas e intelectuales. Hasta que en 1941 (ataque a Pearl Harbor) arrestarían a los surrealistas Takiguchi Shūzō y Fukuzawa Ichirō. Las actividades del Rekitei se reanudarían después de 1945.

³³ Yamano “Avant-Garde”, 9.

³⁴ Yamano “Avant-Garde”, 9.

Cabe destacar que, cuando se disgregan los grupos, algunos de sus miembros fueron reclutados por el imperio para conformar colectivos de soldados/artistas que elaborarían pintura de guerra: *sensōga*.³⁵ Esto último quiere decir que la producción pictórica no se detuvo del todo durante el clímax del conflicto bélico. Aunque este tipo de lienzos retrataban las batallas para alabar las proezas de la milicia.

En suma, podemos advertir que existía un tejido socio-artístico bastante complejo para antes de 1945. De acuerdo a lo mencionado anteriormente, identifico por lo menos tres facciones muy generales de este momento. Por un lado, un sector de ideas tradicionales locales sobre creación artística, en específico pintura y escultura. Por otro, grupos que estudian y dialogan con el exterior y que comienzan a explorar otras posibilidades sobre estas mismas prácticas de tradición. Y finalmente, uno con propuestas más radicales sobre la práctica, producción de arte y cultura, como lo sería el grupo MAVO.

2.2 Formación y desarrollo del grupo Jikken Kōbō / Experimental Workshop

2.2.1 De influencias y líderes espirituales

Como se mencionó antes, los catorce miembros del grupo provenían de diversas disciplinas, pero en número destacaban los músicos y compositores seguidos de los artistas visuales. La asistencia de Kitadai Shōzō, Fukushima Hideko y Yamaguchi Katsuhiro al Seminario de Verano en Arte Moderno de 1948 (*modan ā to kaki kōshūkai*) auspiciado por el grupo Club de Artistas de la Vanguardia (*Nihon avangyarudo Bijutsuka Kurabu*, fundado en 1947) en el Bunka Gakuin de Ochanomizu, fue clave en dos sentidos: en uno porque este club de artistas no estaba organizado de

³⁵ Para ahondar más sobre el género *sensōga* revisar: Asato Ikeda, Aya Louisa McDonald, y Ming Tiampo, eds. *Art and War in Japan and Its Empire 1931-1960*. Leiden/Boston: Brill, 2013.

manera jerárquica como las sociedades de exhibición³⁶, lo cual permitió un intercambio de saberes y debates en donde se construyeron diálogos intergeneracionales de artistas. En el otro, porque dentro de los miembros y conferencistas estaban Uemura Takachiyo, Egawa Kazuhiro, Murai Masanari, Abe Nobuya, Katsura Yuki, Okamoto Tarō, Takiguchi Shūzō y Yoshihara Jirō, quien luego se convertiría en líder del internacionalmente reconocido Gutai Art Association (*Gutai Bijitsu Kyōkai*) activos de 1954 al 1972. Este seminario “era un evento bastante marginal, y por lo tanto la gente que iba tenía que ser algo inusual”,³⁷ decía Yamaguchi Katsuhiko al respecto.

En ese momento Okamoto, Takiguchi y Yoshihara no eran figuras sumamente fundamentales para la escena del arte de preguerra, pero para después de 1945 sí que lo serían. Sobre todo el papel que desempeñaron fue de construir puentes generacionales y/o interdisciplinarios. Sin embargo, los dos primeros personajes, tuvieron un peso significativo sobre las ideas de arte que explorarían los miembros de Kōbō. Takiguchi, quien además de ser uno de los representantes del surrealismo en Japón, también era crítico de arte, y varios de sus textos se publicaron en periódicos, revistas y catálogos de exhibición (e incluso llegaría a ser curador para el pabellón de Japón en la Bienal de Venecia de 1958). En materia de arte y literatura japonesa, el poeta poseía todo el bagaje cultural de preguerra y del conflicto bélico. Esto, aunado a su experiencia en Inglaterra, le benefició en gran medida para conocer de otros planteamientos sobre creación artística. Además sostuvo correspondencia con André Bretón, László Moholy-Nagy, entre otras personalidades.

Por su parte, Okamoto Tarō compartía su conocimiento sobre cultura europea con las nuevas generaciones. El artista vivió y estudió en París durante la década de los años treinta. Durante este período (1932) conoce a Georges Bataille y, así de 1938 a 1940 fue miembro de *Acéphale* y formó

³⁶ Katsuhiko Yamaguchi, “Experimental Workshop and the Deterritorialization of Art”, en *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō: Dai 11-kai omāju Takiguchi Shūzō-ten/The 11th Homage to Takiguchi Shūzō: Experimental Workshop*, cat. ex. (Tokio: Satani Gallery, 1991), 24.

³⁷ “this lectures series was a very marginal event, and the people who attender it had to be somewhat unusual” [la traducción es mía], Yamaguchi, “Experimental”, 24.

parte de un grupo de pintores abstractos llamado *Abstraction-Création*. Y a la par de su formación artística estudió antropología bajo la tutela de Marcel Mauss en la Sorbona.³⁸

Durante la guerra, Okamoto fue reclutado y luego repatriado de China en 1946.³⁹ Una vez en Tokio, comenzó a organizar grupos de estudio, seminarios y a reunir artistas, poetas, novelistas y críticos de distintas generaciones; esto ya sin la rigidez organizacional de una asociación de preguerra. Además de ésta labor educativa, también produjo varios textos que reflexionaron acerca de la creación artística. En algunos de ellos sostenía debates con los críticos de arte y cuestionaba las tensiones entre tradición y modernidad. Pues lo que sucedía en ese momento era que la industrialización y la modernización del país causaron nostalgia entre los habitantes. Por un lado, el restablecimiento de la industria y el auge tecnológico producía un gran entusiasmo, pero por el otro, se añoraba la vida anterior a la guerra. Así que los cambios vertiginosos provocaban desconfianza en el proyecto modernizador. Estas angustias se filtraron en los debates del circuito artístico, un ejemplo que da cuenta de ello es el texto de Okamoto titulado: *Una introducción a la tradición* (1955).⁴⁰ En éste, el artista critica a quienes resguardan celosamente la tradición, porque a su parecer, lo único que lograban estos estudiosos del teatro, la danza o la música era aislar el conocimiento. Y eventualmente, a su desaparición. Por eso, para Okamoto, el conocimiento de otras épocas tenía que circular y debía de estar al alcance de todos. También, él veía que restaurar la tradición a la vida diaria podría ayudar a crear una nueva cultura; tan necesaria para reponerse de la devastación bélica:

Seguramente, entonces, la pasión de vivir la vida con fuerza y completamente se convertiría en la luz que guía hacia una nueva cultura. Tenemos que dar pelea, grabar profundamente las

³⁸ Nota a pie de: Michio Hayashi, “Tracing the Graphic in Postwar Japanese Art”, en *Tokyo 1955-1970 A New Avant-Garde*, ed. Diana C. Stoll (China: Museum of Modern Art, New York, 2012), 118.

³⁹ Tezuka, Miwako. “Jikken Kōbō (Experimental Workshop): Avant-garde experiments in Japanese art of the 1950s”. (Tesis de doctorado, Columbia University, 2005), 21.

⁴⁰ Tarō Okamoto, “An Introduction to Tradition (1955)” en *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989: Primary Documents*, ed. Doryun Chong (China: Museum of Modern Art, New York, 2012), 62-68.

huellas de esta lucha en la tierra y llenarlas de color; para resistir el viento, los relampagueantes traumas, las tormentas bravas y los rayos directos de un sol agresivo, estas marcas servirán para llevar la tradición humana.⁴¹

Con esto, el autor hacía un llamado a reconstruir el día a día y enarbolaba como estrategia la experimentación artística; una que indagara sobre otros materiales depositados en la vida cotidiana. Para así mantener activos los saberes y las producciones culturales del presente.

2.2.2 Otras características del momento y fundación del Taller

A inicios de la década de 1950 ocurren dos sucesos históricos importantes: el primero, estalla la Guerra de Corea (1950) y el segundo, en 1951 se lleva a cabo la firma del Tratado de Paz de San Francisco que finaliza los años de ocupación estadounidense. Pero entra en vigor hasta el siguiente año y establece así a Japón como aliado de Estados Unidos.

Hacia 1955 comienza a ser más visible la convivencia entre lenguajes artísticos de preguerra y aquellos que provenían de las nuevas interacciones entre Estados Unidos y Europa. Esta circunstancia originaría prácticas artísticas de carácter híbrido. El constructivismo, el dadaísmo, pero en especial el surrealismo, serían movimientos que se reactivarían para ser estudiados desde distintas ópticas. Una suerte de preparación para luego ser aprehendidos y vueltos “memoria cultural”, como lo plantea Miryam Sas⁴² para el caso del surrealismo.

Lo que se percibe de esta etapa es la intersección de discursos intergeneracionales emplazados en una nueva circunstancia. Estos artistas serían parte de una sociedad sobre-estimulada, es decir,

⁴¹ “Surely, then, the passion to live life strongly and completely will become the guiding light to a new culture. We must put up a good fight, gouging deep traces of this struggle into the earth and filling them in with color; withstanding the wind, the lightning shocks and blustering storms and the direct rays of the harsh sun, these traces will serve to carry on human tradition”, Okamoto, “An introduction”, p. 68.

⁴² Miryam Sas, *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism* (California: Stanford University Press, 1999).

de una comunidad que recibía, pero que también creaba nodos de contacto para una diversidad de saberes y prácticas culturales. En general, la mayoría de estos productores culturales estaban dispuestos a entablar diálogos creativos para tratar de plantear otras preguntas para el momento: ¿Cómo reconstruir una nueva práctica artística después de distintas experiencias de guerra y derrota? Pero también, ¿cómo formular un lenguaje artístico desde lo local con convergencia internacional?

Se podría decir que el período de la década de los cincuenta se caracterizó por el estudio, la investigación y experimentación de una multiplicidad de lenguajes artísticos tanto locales como internacionales. Pero a la par de estas exploraciones los artistas intentaron exorcizar el trauma de la guerra, del horror y de la precaria condición humana para hablar, por ejemplo, de los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki. Al respecto, vale la pena mencionar que al final de la guerra se manejó un discurso que situaba al pueblo japonés como víctima de una ideología de Estado. Esta maquinación originó críticas fuertes a aquellas producciones culturales que trabajaron con los horrores, pero que evadieron las responsabilidades como nación. Quizás los artistas que cargaron aún más con este peso fueron aquellos pintores de guerra, autores de *senwōga* (pintura de guerra).

Cuando la guerra concluyó, artistas de *senwōga* como Yamashita Kikuji regresaron a trabajar pintura como reportaje (*ruporutāju kaiga*). A través de este género visibilizaron demandas sociales y luchas proletarias⁴³, tal vez para resarcir el daño. En términos formales lo que podemos observar en este tipo de obras es la confluencia en una misma tela de lenguajes artísticos. En el lienzo titulado *El relato de la villa de Akebono* (*Akebono mura monogatari*, 1953) [Fig. 14] se observan rasgos del realismo social con evocaciones surrealistas. La escena relata de manera brutal cómo la injusticia social provoca el asesinato de dos personas en la Prefectura de Yamagata.⁴⁴

⁴³ Chong, "Tokyo 1955-1970", 34.

⁴⁴ Chong, "Tokyo 1955-1970", 37.



Fig. 14. Yamashita Kikuji, *El relato de la Villa de Akebono (Akebono mura monogatari)*, 1953
Óleo sobre yute
137 x 214 cm
Gallery Nippon, Tokio

A la par de esta producción social, en 1955, Okamoto pintaba *Hombre en llamas (Moeru hito)* [Fig. 15], una obra con gestos de abstracción, paleta de colores vibrantes, movimiento y tensión al centro que trabaja el dolor y la devastación de los bombardeos. Mientras que *Las series de baño* de Kawara On (1953-54) exploran un cuerpo violentamente trastocado. En este sentido, es importante mencionar que la concepción del cuerpo en Japón cambia para modificar sustancialmente varios planteamientos sociales y culturales; no sólo en el arte, también en la literatura o la danza. Para quien esté interesado en revisar las prácticas performáticas de artistas como Gutai o la danza butoh e incluso el *anime* o *manga* de nuestros días, revisar este aspecto puede ser de gran utilidad.



Fig. 15. Okamoto Tarō, *Hombre en llamas* (*Moeru hito*), 1955
Óleo sobre tela
212.5 x 302.5 cm
The National Museum of Modern Art, Tokio

Antes de 1945 el cuerpo de los civiles y el de los soldados se entendía como una parte de un todo unificado al emperador, todos eran parte de un cuerpo-nación: *kokutai* (cuerpo político).⁴⁵ Al término de la guerra, este cuerpo colectivo comienza a disociarse del cuerpo-nación para construir una idea de “autonomía subjetiva” (*shutaisei*), esto como una forma de resistencia ante los totalitarismos.⁴⁶ La construcción de un cuerpo hecho carne (*nikutai*) que lograría subvertir al cuerpo-político convirtiéndolo en deseo y expresión. En las inquietantes series de extraños cuerpos mutilados en los baños, Kawara trabaja confrontando estas sensibilidades y “propone la importancia de la contingencia como una forma de mediar las tendencias hacia la ideología extrema”.⁴⁷

Por otro lado, con el establecimiento de los derechos humanos y el voto a la mujer, las artistas en este ámbito lograron hacer un poco más visible su obra y participación en el ámbito cultural. Un

⁴⁵ Ming Tiampo, “Body, War, and the Discourses of History: Rethinking Postwar Japanese Art”, en *Art and War in Japan and Its Empire 1931 - 1960*, ed. Asato Ikeda, Aya Louisa McDonald y Ming Tiampo (Leiden/Boston: Brill, 2013), 340.

⁴⁶ Tiampo, “Body, War”, 342.

⁴⁷ “Kawara propounds the importance of contingency as a way of tempering man’s tendency towards extreme ideology” [la traducción es mía], Tiampo, “Body, War”, 344.

esfuerzo que se realizaba desde los movimientos de la liberación de la mujer en las décadas de 1910 y 1920, mismos que permitieron la presencia de las mujeres artistas en algunas sociedades de exhibición, hasta la aparición de colectivos artísticos femeninos como Josō-kai, activo de 1934 a 1938.⁴⁸ Sin embargo, la formación de las mujeres en las artes era vista como parte de su preparación para ser buenas esposas y madres. Durante los años de 1950, podemos detectar el trabajo de mujeres artistas como: Madokoro (Akutagawa) Saori, Yayoi Kusama, Tanaka Atsuko (del grupo Gutai) y desde luego Fukushima Hideko.⁴⁹

Otro factor importante para los miembros del Jikken Kōbō fue la biblioteca del Civil Information and Education (CI&E), una sección dependiente del General Head Quarters (GHQ) de la ocupación estadounidense. Durante la década de los cincuenta, años en los que el Taller Experimental trabajó (1951-57), Tokio estaba devastado y los lugares que podían tener información sobre arte no japonés eran limitados.⁵⁰ En este recinto se reunieron todos los que estaban interesados en estos temas y como dato curioso, fue la primera biblioteca con estantería abierta.⁵¹ El acervo contaba con libros, revistas y otras publicaciones sobre arte europeo y estadounidense, así como otros materiales de cultura visual. En cuanto a música, además de medios impresos que estudiaban estos temas, también se podían encontrar partituras y grabaciones de conciertos. Aunado a esto, cada semana se organizaban sesiones de escucha para esta colección,⁵² así que era posible encontrar música contemporánea, experimentación sonora, jazz, entre otros. Por lo que este recinto

⁴⁸ Maki Kaneko, “New Art Collectives in the Service of the War: The Formation of Art Organizations during the Asia-Pacific War”, *Positions Asia Critique*, 21:2 (2013): 323.

⁴⁹ Yoko Ono podría entrar en esta lista, pero desde 1953 partiría a los Estados Unidos para reunirse con su familia y continuar su formación en una escuela de Nueva York. Regresaría a Japón para colaborar en algunos eventos, y luego como parte del movimiento de Fluxus.

⁵⁰ Hideki Sugino, “Beginnings”, en *Jikken Kōbō Experimental Workshop*, ed. Harumi Nishizawa (Tokio: Tokyo Publishing House, Musashino Art University Museum & Library/Research Center for Art and Design, 2013), 333.

⁵¹ Dato que comparte Tezuka Miwako durante la entrevista que le realiza Doryun Chong. Chong, Doryun. “Mining the Postwar Japanese Vanguard: Miwako Tezuka Speaks with Doryun Chong”, *Art Journal*, 17 de febrero de 2012, <http://artjournal.collegeart.org/?p=2394> (Fecha de consulta: 26/08/2015).

⁵² Sugino, “Beginnings”, 333.

era asiduamente frecuentado por Yamaguchi Katsuhiro, Kitadai Shōzō, Takemitsu Torū, Akiyama Kuniharu, los hermanos Fukushima Hideko y Kazuo y, desde luego, por Takiguchi Shūzō.

Los músicos Suzuki Hiroyoshi, Takemitsu Torū y Fukushima Kazuo se conocían ya desde 1946 y, fue gracias a Kazuo y a su hermana, que las facciones de músicos y artistas se reunieron para comenzar a trabajar en grupos de estudio. Estas reuniones tenían lugar en la casa de Kitadai, en la de los Fukushima o en otras locaciones como cafés. En estas sesiones se generaban debates, preguntas y tensiones acerca de la naturaleza del arte y su creación.

En uno de los conciertos de Takemitsu, en donde presentó *Lento in Due Movimenti* para el séptimo recital de la asociación Sociedad Nuevo Grupo de Compositores, el crítico de música y poeta Akiyama Kuniharu y el compositor Yuasa Jōji quedaron impresionados por la interpretación y, una vez terminado el evento, fueron detrás de bambalinas a conversar con Takemitsu. Desde ese momento comenzarían a formar un grupo cercano de producción artística singular. No obstante, el aglutinante de todos ellos y el padre espiritual sería Takiguchi, quien además les dio el nombre tanto en japonés como en inglés.

La forma en la que operarían como grupo sería bastante flexible, pues en varias de sus producciones trabajaron con otros creadores que no necesariamente formarían dentro de las filas del Taller. Y así como no existió un “taller” físico como tal, tampoco existió un líder, reunieron intereses en común y trabajaron a partir de la experimentación con éstos. Incluso, se dice que no hubo una ruptura o conflicto visible que los llevara a resumir sus actividades, sino que más bien de la misma manera espontánea con la que comenzaron a trabajar fue que se detuvo la producción como grupo.

Algunos de los miembros del Taller Experimental iniciaron antes como el grupo Atom⁵³. Pero fue hasta 1951, durante la retrospectiva de Pablo Picasso organizada por el *Yomiuri Shinbun*⁵⁴, que

⁵³ Jasia Reichardt, “Experimental Workshop and the Fifties”, en Nishizawa, *Jikken Kōbō*, 317.

⁵⁴ Un periódico.

harían su debut como Jikken Kōbō / The Experimental Workshop con la puesta en escena del ballet *Joi de Vivre (Ikiru yorokobi)* en el Hibiya Kōkaidō Hall en Tokio. Esta pieza de danza era un homenaje a la pintura de Picasso del mismo nombre realizada en 1946. Las artes escénicas como el teatro y la danza serían, así como para las vanguardias europeas, la confluencia de todas las artes en una. A *Joi de Vivre* le siguieron obras como *L'Eve future* y *Pierrot Lunaire* en las cuales se amalgamaron aspectos de la cultura japonesa tradicional y diálogos con el cubismo, surrealismo, constructivismo y la ideas de la Bauhaus. En cada una de estas piezas, los miembros del Kōbō e invitados realizaron desde la música, la iluminación, el vestuario, la coreografía, hasta las adaptaciones de guiones y escenografía. Además de este tipo de obras, realizaron conciertos y eventos relacionados con la exploración de la música y de lo sonoro. A continuación se presenta una cronología de las actividades que realizaron de 1951 a 1957.⁵⁵

Año	Presentaciones y otras actividades
1951	1a. <i>Ballet homenaje a Pablo Picasso, Joi de Vivre</i> , Hibiya Kōkaidō Hall, Tokio
1952	2a. <i>Concierto de Música Contemporánea</i> , Joshi Gakuin Auditorium, Ichigaya, Tokio. 3a. <i>Plastic Arts Exhibition</i> , Takemiya Gallery, Tokio 4a. <i>Contemporary Works Concert</i> , Joshi Gakuin Auditorium, Ichigaya, Tokio. Fue un evento que celebraba la gira de Sonoda Takahiro en Europa. La escenografía fue diseñada por la facción de artes visuales del Jikken Kōbō. La programación de este concierto incluyó piezas de los músicos Takemitsu, Yuasa y Suzuki y un programa de obras de compositores europeos como Erik Satie.
1953	5a. <i>Experimental Workshop's 5th Exhibition</i> , Daiichi Seimei Hall, Tokio. Evento de naturaleza intermedial en donde se mostraron piezas audiovisuales para proyector de transparencias automático y cinta magnética. Además de contar con nuevas composiciones de los músicos y un experimento de poesía en voz alta en cinta magnética.
1954	<i>Concierto de Arnold Schoenberg</i> , Yamaha Hall, Tokio

⁵⁵ Basada en la cronología que muestra Tezuka Miwako en su artículo “Jikken Kōbō and Takiguchi Shūzō”, *Positions Asia Critique*, 21:2 (2013): 375-377.

Año	Presentaciones y otras actividades
1955	<p>Película <i>Ginrin</i>.</p> <p><i>The Experimental Ballet Theatre</i>, Haiyūza Theater, Roppongi, Tokio Se presentaron nuevas piezas de ballet interpretado por la compañía Matsui Akemi Ballet Company: <i>Illumination</i>, <i>The Beggar Price</i> y <i>The Future Eve</i>.</p> <p><i>Chamber Music Concert</i>, Yamaha Hall, Tokio. Nuevas composiciones musicales de los miembros del Taller en donde colaboraron algunos miembros de la Orquesta Sinfónica de la NHK (<i>Nippon Hōsō Kyōkai</i> - Corporación Radiodifusora de Japón).</p> <p><i>Exhibición de Pintura, Escultura y Fotografía</i>, Muramatsu Gallery, Tokio.</p> <p><i>An Evening of Original Plays by the Circular Theater</i>, Sankei International Conference Hall, Tokio. El dramata Takechi Tetsuji comienza a colaborar con el Kōbō para armar un programa con la obra <i>Pierrot Lunaire</i>, una adaptación experimental a la pieza de Arnold Schoenberg con la participación de actores de teatro <i>Noh</i> y <i>kyōgen</i>. Así como la presentación de Mishima Yukio de la obra contemporánea de teatro <i>Noh: The Damask Drum</i> (<i>Aya no Tsuzumi</i>).</p>
1956	<p><i>Musique Concrète/Electronic Music Audition</i>, Yamaha Hall, Tokio. Colaboración con los ex miembros del grupo de música avant-garde <i>The Society of Three</i>, (<i>San'nin no kai</i>). Concierto conocido como el primero en Japón en ofrecer obras creadas a partir de la experimentación con cinta magnética.</p> <p><i>Summer Exhibition for the Enjoyment of a New Vision and Space by the Members of Experimental Workshop</i>, Fūgetsu-dō, Tokio.</p>
1957	<p><i>Concierto de Piano</i>, Bridgestone Museum of Art, Tokio.</p> <p><i>Summer Exhibition by the Members of Experimental Workshop</i>, Fūgetsu-dō, Tokio.</p>

2.2.3 Contrastes con otros colectivos artísticos

Para el ámbito internacional, el colectivo artístico japonés mejor conocido es el grupo Gutai (*Gutai Bijutsu Kyōkai* o *Asociación de Arte Gutai*). Así lo corroboran la extensa literatura y las exposiciones dedicadas a estos productores. Esta asociación artística se caracterizó por generar exploraciones desde el cruzamiento de diferentes medios en los que integraron la instalación y la práctica performática como parte de una exploración en pintura, pues a pesar de ser reconocidos por sus

famosos *happenings* y acciones “desde el principio Gutai estableció la creación de pintura como el centro de sus actividades”.⁵⁶

Hoy en día, después de los trabajos de investigación más recientes sobre producción artística de las primeras décadas de posguerra, Gutai (1954-72) y Jikken Kōbō (1951-57) representan a la facción de artistas interesados en el trabajo interdisciplinario y con distintos medios. Además de reflexionar sobre nuevas formas de arte y de su relación e intervención en la vida diaria, proponen otra forma de organizar, administrar y exhibir la obra de arte, pues responden o reaccionan ante la tradición del *bijutsu dantai* (asociación de arte) del cual se formaron o heredaron. No obstante, entre Gutai y Kōbō existen diferencias importantes que vale la pena mencionar. Los aspectos que guardan en común estos dos grupos son muy pocos, ambos eran grupos de jóvenes artistas y tenían una figura líder o padrino proveniente de una generación mayor a ellos: Yoshihara Jirō para Gutai y Takiguchi Shūzō para el Taller.

Gutai, a diferencia Kōbō, guarda una relación más cercana con el formato de una asociación artística, basta con pensar en el nombre oficial del grupo: *Gutai Bijutsu Kyōkai*. Al parecer, la forma de organizarse no era tan rígida como en las asociaciones de preguerra, pero Yoshihara era el líder indiscutible, tanto que a su muerte el grupo se disolvió. Takiguchi funcionó más como un guía, era una suerte de acompañamiento teórico para los miembros del taller. En Gutai todavía existía una reminiscencia del sistema de membresía, es decir que no todos podían participar como parte del grupo. En cambio, Jikken Kōbō colaboró con otros creadores culturales y grupos de distintas disciplinas para construir piezas interdisciplinarias, incluso, como veremos más adelante, con compañías productoras de nueva tecnología. Pero por otro lado, el Taller Experimental no tuvo una publicación ni tampoco un manifiesto impreso, se tienen textos, que a veces se han encontrado como

⁵⁶ “*Gutai had placed the creation of painting at the core of their activity from the beginning, ...*” Shinichiro Osaki, “Body and Place: Action in Postwar Art in Japan”, en *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, cat. exh., ed., Paul Schimmel (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998), 133.

borradores, en donde se expone la forma de pensar y de producir las obras. En ellos se habla sobre las ideas en las que creían los miembros, pero no existe una declaración que cuente con las características literarias de un manifiesto como tal. Por el contrario, Gutai publicó en 1956 su manifiesto y contó con una revista, la cual tuvo 14 números publicados entre 1955 y 1965, y funcionaron como memoria de varias de sus actividades y exhibiciones.⁵⁷ Hacia 1962, se fundaría Gutai Pinakothek en Nakanoshima, Osaka, un espacio de exposiciones para los miembros. En contraste, y como ya se mencionó antes, Jikken Kōbō no tuvo un lugar concreto y físico en el cual trabajaran o mostraran sus proyectos. Por último, otra diferencia sustancial entre estos dos grupos fue la manera de crear obras, a Kōbō le interesaba la idea de crear una obra colectiva que integrara no sólo disciplinas sino distintos medios y formatos; no estaban preocupados por la autoría individual de las obras sino en crear obras en conjunto, al contrario de Gutai en donde cada uno de los artistas producía su propio cuerpo de obra.

Ahora bien, un último contraste. Se habla con énfasis sobre la forma experimental y en ocasiones transgresora de varios de los grupos que se mantuvieron activos durante la década de los cincuenta y sesenta, pero creo es importante establecer otras relaciones dentro de su propio contexto local para integrar al panorama otras referencias. El grupo dadaísta MAVO, fundado en julio de 1923, fue un colectivo que funcionó bajo la idea del trabajo colaborativo que integrara aspectos de la vida diaria y tuvo como líder al artista Murayama Tomoyoshi (1901-1977). A su práctica incorporaron el diseño gráfico, la ilustración, la crítica de arte, la arquitectura y también publicaron una revista, además de llevar a cabo eventos públicos. Asimismo, organizaron nuevos dispositivos de exhibición como contrapropuesta a la institución del salón de arte oficial, pues buscaban “una nueva

⁵⁷ Osaki, “Body and Place”, 122.

definición de artista y un nuevo rol para el arte, cuestionaron la validez de los métodos artísticos que existían y la exclusividad del *gadan* (institución del arte)".⁵⁸

Algunos de sus proyectos más interesantes ocurrieron después del Gran Terremoto de Kantō (1 de septiembre de 1923). La ciudad de Tokio quedó devastada y así muchas de sus estructuras sociales. MAVO aprovechó la precariedad de las instituciones artísticas para generar redes de trabajo. Una de estas actividades consistió en ayudar a otros artistas a construir estructuras temporales de trabajo.⁵⁹ Asimismo, organizó una exhibición itinerante que viajó a diecisiete cafés y restaurantes que sobrevivieron al terremoto o que fueron reconstruidos, en cada una de las sedes se presentó el trabajo de dos artistas.⁶⁰ Con esto, se advierte una preocupación inicial por un tipo de labor artística de carácter colaborativa que incidiera en la sociedad; incluso recuerda a varias prácticas contemporáneas de nuestro momento. El fin del grupo MAVO está fuertemente asociado con las persecuciones políticas que realizó el Estado japonés a medida que las ideas ultranacionalistas tomaron mayor fuerza.⁶¹

Las destrucciones posibilitan un re-acomodo de los actores sociales y culturales. Lamentablemente, pareciera que el efecto de este nuevo orden depende de la magnitud de la devastación. A pesar de esto, siempre hay rupturas y continuidades. Algunas de estas continuidades se regeneraron según las nuevas circunstancias. Después de 1945, se crearon varias sociedades de productores culturales, había nuevas asociaciones de literatura, de arquitectos, de escultores, de pintura japonesa tradicional, de músicos, de casi todo. Pero así como se fundaban se cerraban.

⁵⁸ Gennifer Weisenfeld, "Mavo's Conscious Constructivism. Art, Individualism, and Daily Life in Interwar Japan", *Art Journal*, Vol. 55, No. 3, Japan 1868-1945: Art, Architecture, and National Identity (otoño, 1996): 65. Fecha de consulta: 02/09/2015, <http://fds.duke.edu/db/attachment/1784>

⁵⁹ Weisenfeld, "Mavo's Conscious", 70.

⁶⁰ Omuka, "Mavo's to Taishōki, *Held*, (Noviembre 18-30, 1923): 35. Citado en Weisenfeld, "Mavo's Conscious", 70.

⁶¹ Otro artículo sobre el grupo MAVO que se puede consultar libremente es el de Majella Munro, "Dada, MAVO and the Japanese Avant-Garde: A Prologue to the Introduction of Surrealismo to Japan", en *re • bus*, Número, 4 (Otoño-invierno, 2009): 1-14. Fecha de consulta: 02/09/2015 https://www.academia.edu/310516/Dada_MAVO_and_the_Japanese_Avant-Garde_A_Prehistory_to_the_Introduction_of_Surrealism_to_Japan.

Parece ser que los colectivos de artistas que posibilitaron una estructura de participación más flexible entre sus miembros, fueron los que alcanzaron una estabilidad y lograron dejar huellas más profundas.⁶²

2.2.4 Planteamientos del colectivo Jikken Kōbō

Yamaguchi Katsuhiro relata que, de acuerdo con unas notas escritas en el momento, el propósito del Taller Experimental era: “unir varias tipologías y formas de arte, para alcanzar una combinación orgánica que no pueda ser pensada dentro del espacio de una galería, y crear un nuevo estilo de arte con relevancia social, cercana a la vida diaria.”⁶³ Es por eso que por un tiempo decidieron llamar a sus exposiciones o muestras de trabajos: “presentaciones”. Este giro en la idea del dispositivo de exhibición combina el formato de piezas escénicas como el teatro o la danza, pero sobre todo el de un concierto. En una presentación o recital de música existe un programa que señala el cambio de movimiento o la siguiente pieza a interpretar. No obstante, el área en donde se emplaza la pieza no es más que la continuación de la misma. Cada una de las obras que planteaban debía de consolidarse como parte de la experiencia con la obra de arte: “La relación orgánica entre las diferentes piezas era considerada, y todo el espacio de exhibición estaba estructurado como un todo”.⁶⁴ Aunque no hay que olvidar que estas ideas se enmarcaron desde la bandera de la experimentación. Al respecto, Takiguchi Shūzō en 1952 expone de manera más completa las propuestas antes mencionadas al hablar sobre el trabajo del Taller desde los campos de la música y las artes plásticas:

⁶² Ken Yoshida, “Artists’ Groups and Collectives in postwar Japan”, *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989: Primary Documents*, ed., Diana C. Stoll, (China: Museum of Modern Art, New York, 2012), 40.

⁶³ “combine the various types of art, various artforms, reaching an organic combination that could not be realized within the conventions of a gallery exhibition, and to create a new style of art with social relevance, closely related to every day life”, Yamaguchi, “Experimental”, 25.

⁶⁴ “The organic relationship between different works was considered, and the entire exhibition space was structured as a unified whole”, Yamaguchi, “Experimental”, 25.

...este experimento sugiere dos posibles perspectivas en al menos dos sentidos. Una es la idea de las artes plásticas no como meros objetos estáticos sino como la creación de espacios funcionales (por ejemplo, el escenario, la iluminación, etc.) Otra es la idea de un nuevo teatro experimental como la síntesis de la música, de las artes plásticas y literatura (y danza, quizás). La purificación y el aislamiento de los diferentes géneros artísticos hoy en día los lleva hacia la rigidez. Creo que es tiempo de dejar atrás las concepciones actuales sobre síntesis de las artes y crear una forma de presentación escénica con gran libertad y apertura.⁶⁵

Takiguchi revisa en varios de sus textos el término experimentación. ¿Pero para qué insistir sobre esta noción y actitud? ¿Por qué nombrar a un grupo de artistas Experimental Workshop? Y sobre todo pensarlo no como una asociación, sino como taller. Haciendo un gran salto continental, Siqueiros, por ejemplo, al referirse a su Experimental Workshop de Nueva York en 1936 decía que un *workshop*: “es la nueva forma del equipo moderno y la pedagogía de las artes plásticas.”⁶⁶ No obstante, no tenemos ninguna pista que pueda confirmar que Takiguchi pensara en algo similar o con los mismos referentes, ni mucho menos que haya sabido algo de Siqueiros, aunque en 1955, el artista mexicano tendría una exposición en la ciudad de Tokio.⁶⁷ Pero con lo que sí podemos vincular estas inquietudes de experimentación es con las ideas de Bauhaus. Como ya antes mencioné, hubo antecedentes de la educación artística bauhausiana durante el tiempo de preguerra y más aún, Takiguchi sostuvo comunicación escrita con László Moholy-Nagy de 1938 a 1940 mientras

⁶⁵ “...this experiment suggest potential perspectives in a least two directions. One is the idea of the plastic arts not simply as static objects but as the creation of functional spaces (i.e. via the stage, illumination, etc.) Another is the idea of a new experimental theater as a synthesis of music and plastic art and literature (and dance, perhaps). The purification and isolation of different genres of art is leading today towards rigidification. I believe it is time to leave behind existing concepts of artistic synthesis and create a form of stage presentation with greater freedom and openness.” Shūzō Takiguchi, “Musical Performance and the Plastic Arts”, en *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō*, 17.

⁶⁶ Citado en Irene Herner, “Siqueiros: el artista sujetado por la experimentación”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, eds. Olivier Debrouse, Marco Sánchez y Elena G. de Watzstein (México: Curare, Munal, INBA, 1996), 180.

⁶⁷ Kazu Kaido, “Reconstruction: The Role of the Avant-Garde in Post-war Japan”, en *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965*, eds. Kazu Kaido y David Elliot (Oxford: Museum of Modern Art Oxford, 1985), 19.

éste se exiliaba en Chicago.⁶⁸ En su texto *Arte y Experimentación* de 1952, el poeta surrealista escribe sobre las posibilidades de una renovación en el arte. Allí narra que para ello se necesita de un nuevo circuito en el arte, uno más cercano a las masas y sus audiencias para crear un arte más cercano a la vida diaria, pero para llegar a ello se necesita de una fuerte dosis de experimentación.⁶⁹ Estas declaraciones recuerdan a las ideas del manifiesto de Bauhaus en 1919, que proclamaban que través del edificio (la catedral) se unirán todas las disciplinas para poder crear un nuevo mañana. Pero Takiguchi sentiría mayor afinidad con la teoría de Moholy-Nagy sobre la fusión de las artes y la vida cotidiana a través del uso de la tecnología.⁷⁰ Para las décadas de 1940 y 1950 ya estaban al alcance los textos *The New Vision* y *Visión in Motion* y, al parecer, Yamaguchi Katsuhiro aprovecharía las copias que resguardaba la biblioteca del CI&E para realizar sus propias investigaciones plásticas. Para los miembros del taller y su mentor, la experimentación en el proceso era más importante que el producto, no importaba si el resultado no era satisfactorio; el ejercicio tenía el mayor peso.

Ahora bien, lo particular del Taller Experimental fue el trabajo con el sonido. El resultado de unir lo visual y lo sonoro llevó a crear obras que incluso exploraron la materialidad de sus componentes. En un primer momento, los conciertos organizados por el Taller fueron significativos en términos de difusión, pues se dedicaron a interpretar piezas en vivo de compositores extranjeros que antes no habían sido presentadas. Piezas como las de Olivier Messiaen, Arnold Schoenberg, Aaron Copland, Erik Satie, entre otros, fueron revisadas por los miembros del taller como una suerte de sesión de estudio abierta, para luego presentar sus propias piezas. Poco a poco mostrarían composiciones de música concreta, de electroacústica e incluso de poesía experimental. Más

⁶⁸ Miwako Tezuka, “Jikken Kōbō and Takiguchi Shūzō”, *Positions Asia Critique*, 21:2 (2013): 358.

⁶⁹ Shūzō Takiguchi, “Art and Experimentation”, en *Jikken Kōbō*, Satani, 11.

⁷⁰ Tezuka, “Jikken Kōbō and Takiguchi Shūzō”, 358-359.

adelante, después del cese de actividades como colectivo, algunos de los músicos se convertirían en referencias importantes para la música de nuestros días. Veamos con más detalle estos aspectos.

Según el crítico de música Ishida Kazushi, a excepción de Sonoda Takahiro, la mayoría de los músicos y compositores de Jikken Kōbō no tenían un entrenamiento académico. Takemitsu Tōru y Suzuki Hiroyoshi estudiaron con Kiyose Yasuji (1900-1981) y Satō Keijirō con Hayasaka Fumio. Ambos profesores eran miembros de *Shin Sakkyokuba Kyōkai* (Asociación de la Nueva Escuela de Composición) fundada en 1947. Tanto Hayasaka como Kiyose eran conocidos por ser compositores poco ortodoxos, sin educación formal y músicos anti-sistema.⁷¹ Por su parte, Hayasaka ganaría en 1951 el Grand Prix en el Festival Internacional de Cine de Venecia por la música de la película *Rashomon* de Kurosawa Akira.⁷²

De igual modo, según Thomas R. H. Havens, una de las figuras prominentes que se dio a la tarea de conectar compositores de preguerra con músicos como Takemitsu, fue Matsudaira Yoritsune. Matsudaira experimentó la integración de elementos de *gagaku*, música tradicional japonesa con la técnica de doce tonos⁷³, casi una década antes a los trabajos de azar de John Cage.⁷⁴ Además de ser también puente y figura de transición, promovió de manera activa la música contemporánea. Esto como parte de la oleada para tomar espacios desarticulados por la devastación de la guerra.

Asimismo, Havens aborda en su libro *Radicals and Realists...* cómo la danza se comportaría de forma similar, es decir una reconexión con las prácticas de preguerra, pero también una apertura hacia lo que sucedía en el ámbito internacional y a los ejercicios de experimentación. Un ejemplo

⁷¹ Ishida, "Musical Activities", 319-320.

⁷² Ishida, "Musical Activities", 321.

⁷³ Thomas R. H. Havens, "The Occupation and Modernity", en *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts* (Estados Unidos: University of Hawai'i Press, 2006), 21.

⁷⁴ Thomas R. H. Havens citando a Judith Herd.

claro de ello es la creación de la danza *butō*⁷⁵. Por tanto, realizar grandes colaboraciones con coreógrafos, compañías de danza o dramaturgos resultaba una alianza casi natural, pues la gran mayoría buscaba reactivar prácticas culturales y potenciar nuevas perspectivas. Por eso, mientras Kitadai y Fukushima Hideko diseñaban tanto la escenografía como el vestuario, los demás desde su especialidad, adaptaban textos, música, coreografías y diseñaban iluminación para ver qué surgía de todo este engranaje creativo.

Si bien, a pesar del carácter efímero de sus piezas escénicas, obras como *Joie de Vivre*, *Pierrot Lunaire* y *L'Eve Future* han sido analizadas con detenimiento por la especialista Tezuka Miwako.⁷⁶ En cambio, en varios catálogos de exposiciones sobre el arte producido en estos años, se menciona que el grupo creó las primeras obras con características de intermedia. Particularmente, sobre la Quinta Presentación, se dice que es el manifiesto intermedia del grupo. Sin embargo, ya sea por la dificultad de encontrar todas las obras para poder reconstruir el evento o porque la literatura no se ha traducido del japonés, este suceso al que se refieren, no sólo sus miembros sino especialistas, ha quedado sólo en descripciones. A continuación se abordan ciertas particularidades, preguntas y discusiones sobre las obras presentadas en septiembre de 1953.

⁷⁵ También se escribe *butoh*, transcripción que desde hace unos años occidente adoptó para referirse a esta práctica.

⁷⁶ Estos análisis pueden consultarse en la tesis de doctorado de Tezuka. Para revisar más a fondo sobre la pieza *The Experimental Ballet Theater The future Eve (Mirai no ivu)* consultar el artículo de la revista *Positions Asia Critique* citado en el texto y en la bibliografía: “Jikken Kōbō and Takiguchi Shūzō”. Y para *Pierrot Lunaire*, el artículo publicado en *Art Journal* titulado “Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji”, la referencia se encuentra en el apartado de bibliografía.

3. La quinta presentación

El 30 de septiembre de 1953, se presentaron en el Daichi Hall Seimei Hall obras que integraron medios electrónicos para experimentar con la imagen, el sonido, la música y la voz. Para llevar a cabo esta empresa, utilizaron un dispositivo electrónico creado por Tōkyō Tsūshin Kōgyō (Sony): un proyector de transparencias automático con un sistema que sincronizaba el sonido al paso de las imágenes. Este proyecto tenía la intención de “...crear una nueva síntesis para las artes sonoras y visuales.”⁷⁷

En el programa de mano de la Quinta Presentación [Fig. 16], Takiguchi escribe un texto titulado “*Palabras para algunos amigos*”, en donde presenta al Taller Experimental como un grupo de artistas que trabajan en los campos de la música, las artes visuales y la literatura⁷⁸. Llama mi atención este último campo, pues en otro escrito habla de cómo ésta funciona como mediador entre las artes visuales y la música⁷⁹. Lo que quiere decir que para este quinto evento, el lenguaje literario ahora era plenamente parte de la investigación artística del grupo. Takiguchi continúa con una descripción breve de las obras y hace énfasis en el uso de la cinta electromagnética y sus posibilidades musicales, pero también describe al evento como un concierto de arte proyectivo. Finalmente, explica que estos nuevos aparatos tecnológicos deben llenarse de humanidad: de la mano y de la voz humana.⁸⁰

⁷⁷ “...create a new synthesis of aural and visual arts”, Takiguchi, “People creating new art – Experimental Workshop”, Satani, 13.

⁷⁸ Takiguchi, “Words for Some Friends”, Satani, 19.

⁷⁹ Takiguchi, “Musical Performance and the Plastic Arts”, Satani, 15.

⁸⁰ Takiguchi, “Words”, 21.

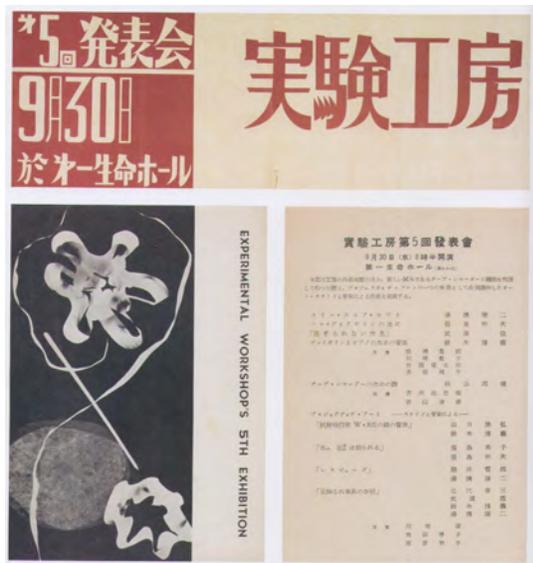


Fig. 16. Experimental Workshop, *Quinta presentación*, Daichi Seimei Hall, Tokio, 30 de septiembre de 1953. Póster de la presentación: 18.3 x 53.8 cm Folleto de la exhibición: 26 x 18.6 cm Programa de mano: 18.5 x 12.7 cm 2005.M.8**, 2636-052, Special Collections Getty Research Institute

Por otro lado, en el texto *Taller experimental: Nuestro argumento*⁸¹, escrito en el mismo año del quinto evento, Kitadai Shōzō narra que después de una pausa tuvieron el deseo de continuar con la creación colectiva de obras. En un primer momento pensaron que esto podría tratarse de un proyecto cinematográfico experimental, pero a falta de tiempo y de un presupuesto más sustancioso, decidieron abandonarlo. En esa época comenzaba el uso de la cinta magnética, de hecho en una anécdota publicada en 1987 Akiyama Kuniharu cuenta que para la música de *Joie de Vivre* (1951) tuvieron que ir a un estudio y grabar sobre un disco, pues la cinta electromagnética no estaba disponible para el público en general.⁸² Asimismo, la industria cinematográfica comienza a despuntar, hay que recordar que el filme de Akira Kurosawa *Rashōmon* de 1950 se había hecho acreedor de un León de Oro en el Festival de Cine de Venecia y de un Óscar como mejor película extranjera, y con esto, Japón se posicionaba como país productor de cine.

La exploración que subyace en las obras de la *Quinta Presentación* (*Jikken Kōbō dai gokai happyōkai*) es la relación entre una imagen fija en movimiento y su relación sonora. Al respecto, la

⁸¹ Kitadai, “Experimental Workshop: Our Contention”, *From Postwar to Postmodern*, 86-89.

⁸² Kuniharu Akiyama, “Innovation and Expansion of Music in Experimental Workshop”, *Satani*, 31. Artículo publicado primero en la revista *Ongaku Geijutsu* en enero de 1987.

pregunta que sostenía Kitadai era: “Pero en la integración de una serie de imágenes fijas y música, ¿será posible descubrir un nuevo lenguaje que no exista en el cine?”⁸³. Es decir, un otro lenguaje audiovisual. Pero esta pregunta también involucra pensar en otro tipo de narraciones y en otras maneras de construir el tiempo. Incursionar en obras colectivas de carácter audiovisual era una manera de hacer converger y destacar la personalidad del grupo, pues era integrar con mayor conciencia la exploración y el estudio de las imágenes con la investigación-creación en música. En palabras de Akiyama, los artistas visuales exploraron nuevas conexiones entre el arte y la tecnología, mientras que los músicos buscaron nuevos encuentros con los medios electrónicos y las imágenes cinematográficas.⁸⁴

Por otro lado, el modo de presentar las obras fue como una especie de concierto o programa de proyecciones. El orden en el que se mostraban las piezas fue el siguiente: los primeros en abrir fueron los músicos con composiciones originales, para después continuar con las piezas audiovisuales que trabajaban con poesía y finalizar con otros trabajos de las mismas características técnicas, pero que en sus imágenes se narraban historias cercanas a la ciencia ficción. A continuación transcribo el programa en inglés de la Quinta Presentación.⁸⁵

PROGRAMME

GEORGE YUASA

Three Score-Set (1953)

Prelude

Chorale

Finale

T. Matsuura (Piano)

KAZUO FUKUSHIMA

Pour Violon Soul [Seul] (1953)

Lento - Schetzando - Tranquillo

⁸³ “*But in the skillful integration of a series of still images and music isn’t it possible to discover a new language that doesn’t exist in cinema?*”, Kitadai, “Our Contention”, p. 88-89.

⁸⁴ Akiyama, “Innovation and Expansion”, 33.

⁸⁵ Programa de mano de la Quinta Presentación, 30 de septiembre de 1953, Caja 2005.M.8**, 2636-052, Shōzo Kitadai collection of printed ephemera relating to Experimental Workshop, and other materials, 1950-1957, Special Collections, Getty Research Institute.

- Scherzando - Lento

A[tsuko]. Kawata (Violin)

TÔRU TAKEMITSU

“La pause Inninterrompue” (1952)
d’après S. Takiguchi

T. Matsuura (Piano)

HIROYOSHI SUZUKI

Music for Violin & Piano (1953)
- for a mouvement

R. Iwabuchi (Violin)

S. Nagamatsu (Piano)

WORKS with AUTO-SLIDE

“Foam is created”

Art HIDEKO FUKUSHIMA
Music KAZUO FUKUSHIMA

H. Mukōda (Sopl[r]ano)
A. Wakayama (Narration)

“L’Espuge” - d’après Robert Ganzo -

Art TETSURO KOMAI
Music GEORGE YUASA

M. Kawasaki (Flute)
K. Sekihara (Piano)
N. Ikemiya (Narration)

Poems for Tape-Recorder

Composition A
“ B

Composed by KUNIHARU AKIYAMA

H. Akutagawa (Naration)
A. Wakayama (“)

WORKS with AUTO-SLIDE

“Adventures of eyes of Mr. W.S, a Test-Pilot”

Art KATSUHIRO YAMAGUCHI
Music HIROYOSHI SUZUKI

H. Suzuki (Piano)
T. Tamura (Narration)

“Another Wold”

Art SHŌZŌ KITADAI
Scenario T[Ō]RU TAKEMITSU
Music HIROYOSHI SUZUJI
GEORGE YUASA

T. Tamura (Narration)

Photo S. KITADAI

K. ŌTSUJI

Auto-Slide TOKYO TSUSHIN KOGYO K.K.

Lighting N. IMAI

Para hacer estas obras con diapositivas y cinta magnética se creó una dinámica de trabajo particular. Primero, se le asignó a cuatro artistas visuales desarrollar un concepto para un “arte

proyección” (*tōei-ga*)⁸⁶ del cual partirían para generar la obra entre varios. Se armaron equipos de trabajo en donde había un artista visual, un músico, intérpretes, y finalmente el fotógrafo que capturaría las imágenes en película para transparencias. El resultado son intervenciones disciplinares que parten de un mismo concepto, en donde los componentes sonoros de un poema se articulan en la materialidad de una composición musical, a veces continuada en el movimiento de las imágenes. Las tomas fotográficas fueron realizadas por Kitadai Shōzō y el nuevo integrante de Kōbō, Ōtsuji Kiyoji.

La colaboración con Ōtsuji comienza un año antes, cuando invitan a Kitadai y a Yamaguchi a realizar un proyecto fotográfico para el *Asahi Graph* (*Asahi gurafu*) en la sección *Asahi Picture News* (APN あふん) [Fig. 17, 18, 19]. En estas imágenes se observan juegos compositivos con las palabras APN, los cuales se realizan con diversos objetos y materiales. Estas construcciones fueron hechas por Kitadai y Yamaguchi, y luego fotografiadas en su mayoría por Ōtsuji y Kitadai. Varias de estas imágenes recuerdan a las fotografías hechas por Naum Gabo o los fotogramas de Laszlo Moholy-Nagy [Fig. 20 y 21].

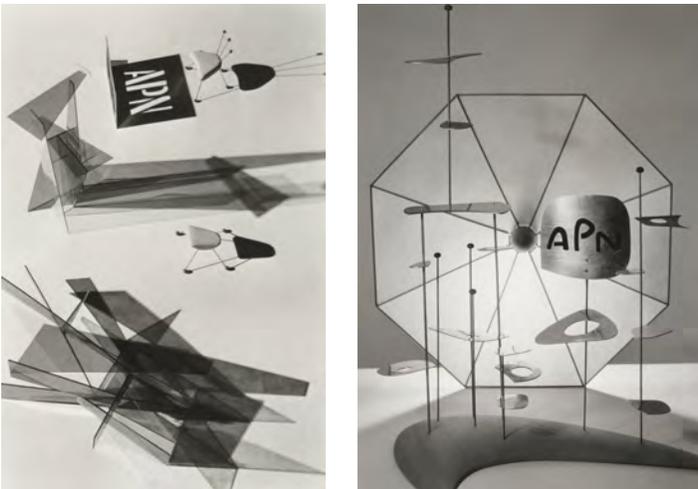


Fig. 17 y 18
Yamaguchi Katsuhiro, Ōtsuji
Kiyoji.
APN (*Asahi Pictures News*), 1953–
54.
Impresión de plata sobre
gelatina
53.5 x 43.5 cm
The Museum of Modern Art,
New York.

⁸⁶ Tezuka, “Jikken Kōbō (Experimental Workshop)”, 137.

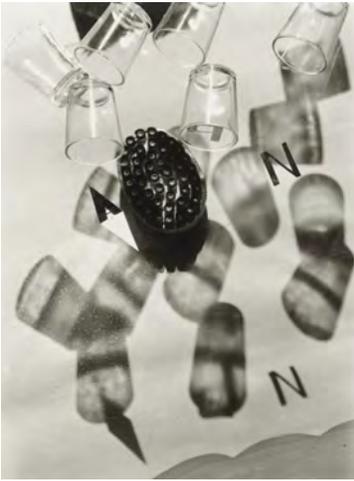


Fig. 19.
Kitadai Shōzō, Ōtsuji Kiyoji.
APN (Asahi Pictures News), 1953–54.
Impresión de plata sobre gelatina
53.5 x 43.5 cm
The Museum of Modern Art, New
York.



Fig. 20. Lászlo Moholy-Nagy
Lighplay: Black/White/Gray, c. 1926
Impresión de plata sobre gelatina
37.4 x 27.4 cm
The Museum of Modern Art, New York



Fig. 21. Lászlo Moholy-Nagy
Sin título, Chicago, 1939,
Fotograma
40 x 47.8 cm

Para ese entonces, Yamaguchi Katsuhiko estaba particularmente interesado en el movimiento del espacio pictórico.⁸⁷ Varias de estas indagaciones pueden observarse en su serie de vitrinas, como por ejemplo en la obras tituladas: *Vitrina ritmo en el espacio* de 1953 [Fig. 22], *Vitrina: Dentro de la noche* de 1954 (*Vitorīnu yoru no shinkō*), *Vitrina (Vitorīnu)* de 1958, en donde utiliza el vidrio corrugado para difuminar la luz y provocar transformaciones en la pintura a medida que el espectador cambia de posición.



Fig. 22. Yamaguchi Katsuhiko
Vitrina Ritmo en espacio, 1953
Vidrio, aceite, panel de madera y papel
34.5 x 40.5 x 10 cm

En los trabajos de la Quinta presentación se encuentran reminiscencias del proyecto para *APN* y quizás también la idea del movimiento del espacio pictórico que buscaba Yamaguchi. En tres de los cuatro proyectos de *audiotransparencias* o *audiofotografías* se utilizó película blanco y negro y los objetos que se muestran en las imágenes provienen de materiales translúcidos como el plástico. Estas características lumínicas del material permiten observar juegos de luces y sombras interesantes. Por

⁸⁷ Chong, “Tokyo 1955-1970”, 50.

ejemplo, varias de las tomas registran cómo la luz incide en elementos geométricos como triángulos, rectángulos o trapecios. El control que tiene de las sombras provoca un cierto carácter escultórico, pues es la luz la que moldea el volumen y la planimetría de los objetos. En particular, estas cualidades pueden distinguirse en las series de Yamaguchi, *Las aventuras de los ojos del Sr. W.S., una prueba piloto* (*Shiken hikōka W.S.-shi no me no bōken*) [Fig. 23] y en *Otro mundo* (*Mishiranu sekai no hanashi*) [Fig. 24], de Kitadai. En cambio, en las proyecciones de Fukushima Hideko los elementos dejan de ser tan geométricos y angulosos.

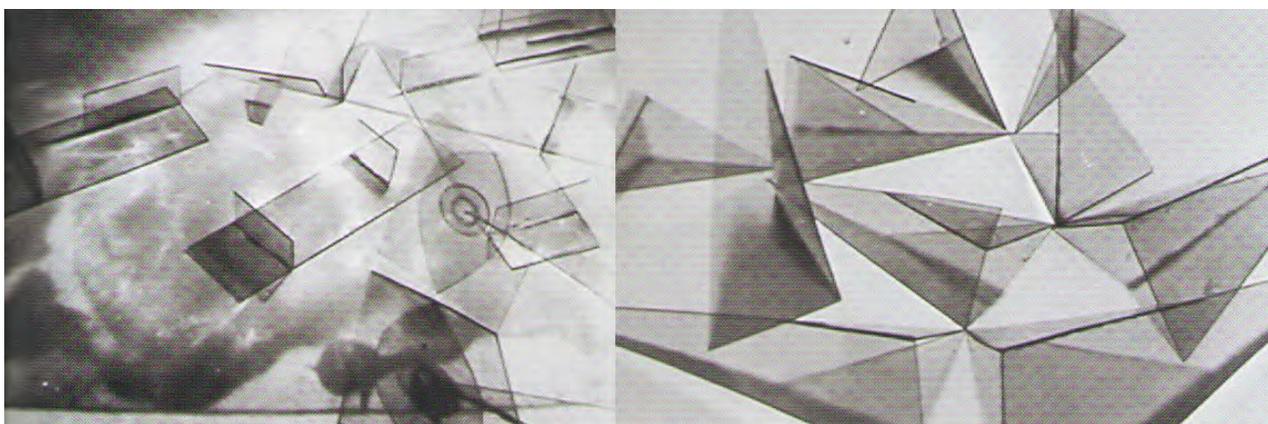


Fig. 23. Yamaguchi Katsuhiro
 Fotogramas de *Adventure of Eyes of Mr. W.S., a Test Pilot* (*Shiken hikōka W.S.-shi no me bōken*), 1953/1987
 Música de Suzuki Hiroyoshi y fotografía de Kitadai Shōzō
 Proyección automática de transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)
 Blanco y negro, 4 minutos, 55 segundos, con sonido



Fig. 24. Kitadai Shōzō
 Fotogramas de *Another World* (*Mishiranu sekai no hanashi*), 1953/1987
 Música de Yuasa Jōji
 Proyección automática de transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)
 Blanco y negro, 9 minutos, 46 segundos, con sonido

En medio del proyecto para APN y la Quinta Presentación, Kitadai y Yamaguchi realizan por encargo del director Keikichi Okada y de la *Asociación Promotora de la Industria de la Bicicleta*, un video llamado *Móviles y Vitrinas*, el cual se terminó de editar, al parecer, en septiembre del mismo año. Esta pieza audiovisual se pensó primero como una proyección que acompañaría los eventos del Sala de Conciertos de Nichigeki en Tokio. Pero, al final, se presentó como un filme independiente en el Centro de Cultura Americana.⁸⁸ Para 1955, se termina el trabajo de edición para *Ginrin (Ruedas de plata)*, proyecto reconocido como la primera película a color (aunque estaba destinado para fines publicitarios) con efectos especiales. La producción estuvo a cargo de Shinriken Eiga; el guión, realización y dirección Kitadai, Yamaguchi y Toshio Matsumoto; y en la música Suzuki y Takemitsu. Recientemente, en 2010, *Ginrin* fue presentado en la Bienal de Gwangju en Corea y en 2012, en la exhibición *Ghosts in the Machine (Los fantasmas en la máquina)* curada por Massimiliano Gioni para el New Museum de Nueva York.⁸⁹

Para regresar al quinto evento, según Tezuka el concierto de esta presentación fue uno de los primeros eventos en presentar piezas creadas a partir de la técnica de los doce tonos o dodecafónica, método desarrollado por Arnold Schoenberg en la década de 1920.⁹⁰ Este método construye música en donde la jerarquía de las notas no es relevante, es decir, no existe una nota que destaque más que las otras: En una composición musical de este tipo se crean series con las doce notas de la escala cromática, ninguna nota puede ser utilizada más de una vez antes de terminar una serie.

Además del mencionado músico dodecafónico, estaban presentes influencias de compositores como Bernstein, Messiaen, Copeland e incluso John Cage, con quien mantenían comunicación escrita. Del compositor norteamericano, al Taller Experimental le interesaba las ideas sobre sonido,

⁸⁸ Satani, “Experimental Workshop a Cronological History”, 110.

⁸⁹ Miwako Tezuka, “Jikken Kōbō in the International Arena”, en *Jikken Kōbō Experimental Workshop*, ed. Nishizawa, 323

⁹⁰ Tezuka, “Jikken Kōbō (Experimental Workshop)”, 139.

silencio, naturaleza y libertad.⁹¹ Pero no sería hasta 1962 que Cage visitaría Japón y después de presentarse en el Centro de Arte de Sōgetsu, luego en las ciudades de Osaka y Sapporo y desencadenaría el efecto: “*John Cage Shock*”.⁹²

En el disco *Music from the Experimental Workshop* (1996) se ofrece una compilación de algunas de las piezas cercanas a estos años, dentro de las que se encuentra la obra de Fukushima Kazuo titulada *Poésie Ininterrompue á Toru Takemitsu (pour violon seule)* presentada en la Quinta Presentación. Esta obra presenta cierta experimentación que se aleja de la música tonal tradicional, pero no alcanza a ser una pieza construida desde la técnica dodecafónica.⁹³ Por lo que se tendrían que revisar con más detalle las composiciones musicales presentadas ese 30 de septiembre para poder explicar con más detalle qué se presentó y escuchó,⁹⁴ lamentablemente no se cuenta con mucho material. Más adelante, la exploración musical de los miembros de Kōbō alcanzaría ejercicios de música concreta, por ejemplo: hacia 1956 podemos escuchar obras experimentales de Takemitsu que trabajan con la cinta electromagnética y que exploran aspectos sobre la voz, la repetición, su duración y la performatividad de ésta.⁹⁵

Al respecto, vale la pena hacer mención sobre la obra que desarrollaría Takemitsu una vez terminadas las actividades de Jikken Kōbō. El compositor trabajaría con creadores de distintas disciplinas, un remanente de su experiencia con el Taller. Pero indudablemente John Cage tendría

⁹¹ Ishida, “Musical Activities”, 321.

⁹² Harumi Nishizawa, “Experimental Workshop: Stage Works and Performances”, en *Jikken Kōbō Experimental Workshop*, ed. Nishizawa, 330.

⁹³ Una sección de la partitura de esta pieza se encuentra publicado en el catálogo de la galería Satani de 1991. Agradezco a Israel Martínez y a Esteban King por los comentarios y precisiones al respecto.

⁹⁴ En este mismo disco, también se recopila otra pieza presentada en el concierto del quinto evento. La composición de Takemitsu titulada *La pause Ininterrompue (1952)* pareciera, según la partitura publicada en el catálogo de Satani, fue también presentada en la Cuarta Presentación. En la compilación de música del grupo el título de la pieza sale numerado con un 1. Pareciera que es la misma pieza que se mostró dos veces, en todo caso, esta composición presenta experimentaciones mucho más audaces e interesantes; más cercanas a la técnica de doce tonos.

⁹⁵ Algunos de estos ejercicios se pueden escuchar en el archivo sonoro en línea de UBUWEB: *Early Japanese Tape Music (1953-1956)* http://www.ubu.com/sound/japan_tape.html (Fecha de consulta: 19/04/2015).

una influencia importante en sus obras musicales, así lo demuestra *Ring* (1961), una primera pieza que incorpora las ideas de indeterminación y notación gráfica de Cage.⁹⁶ *Ring* es el acrónimo para las siguientes palabras en inglés: *Retrograde, Inversion, Noise y General theme*. Esta pieza está compuesta por cuatro movimientos que pueden ser interpretados sin ningún orden preciso y su notación gráfica (partitura) es a partir de círculos, además de esto, hay también una indicación de performatividad en el acto, por ejemplo, uno de los flautistas deberá tener un anillo colorido.⁹⁷ Luego, para 1962, Takemitsu trabajaría con el diseñador gráfico Sugiura Kōhei para crear piezas con notaciones gráficas circulares similares a las de *Ring*. *Corona para pianista(s)* (*Corona for pianist(s)*) y *Corona II para cuerda(s)* (*Corona II for string(s)*) ambas de 1962, consistía en una serie de tarjetas transparentes con una serie de círculos impresos de distintos colores, de manera tal, que el intérprete pudiera intercalarlas o sobreponerlas unas con otras y jugar con las series y los arreglos. Según Miki Kaneda, Takemitsu y Sugiura pensaron desde un principio en que estas notaciones podían ser expuestas como dibujos. Lo que aquí se demuestra es el legado de Kōbō, es decir, esta preocupación por trabajar con y desde otras disciplinas: Takemitsu incorpora una exploración desde la visualidad pensada desde el sonido, a la inversa de, por ejemplo, los artistas visuales como Fukushima que pensaron sus obras desde el sonido y desde la imagen en movimiento. En el mismo año de creación de la serie de *Corona*, se montaron en una pequeña galería en Tokio dos exhibiciones sobre notaciones gráficas, mismas que coincidieron con la visita de Cage y David Tudor al país. La primera exhibición llevó por título *4 Compositores* y se presentaron los trabajos de Mayuzumi Toshiro, Ichiyonagi Toshi, Takahashi Yuji, y Takemitsu.⁹⁸ La segunda llamada *Una exhibición de las partituras*

⁹⁶ Peter Burt, “Cage shock and after”, en *The music of Tōru Takemitsu*, (UK/Nueva York: Cambridge University Press, 2001), 93.

⁹⁷ Burt, “Cage Shock and after”, 94.

⁹⁸ Miki Maneda “Graphic Scores: Tokyo,1962” en *Post: Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*, MoMA: http://post.at.moma.org/content_items/452-graphic-scores-tokyo-1962/media_collection_items/4911 (Fecha de consulta: 23/06/2016)

gráficas del mundo, fue organizada por uno de los miembros de Kōbō, Akiyama Kuniharu y el compositor Ichiyonagi Toshi⁹⁹, quien estudió en Estados Unidos durante 9 años y asistió a varias clases con Cage.

Ahora bien, regresemos a la década de los cincuenta y a la Quinta Presentación. El proceso de creación y el montaje de las obras *Composición A y B Mujer Capturada (torawareta onna)* de Akiyama, son creo, de los más interesantes de todas las obras presentadas en este quinto evento. El proceso de creación es descrito por Tezuka Miwako en su tesis de doctorado. La especialista narra que primero se realizó la lectura en voz alta de dos poemas de Akiyama, la cual se registró en una grabación en cinta magnética. Las voces fueron interpretadas por dos artistas de teatro, en algún punto algunas de las líneas fueron recitadas al revés. Lo siguiente fue cortar y pegar la cinta y, finalmente, la presentación de esta pieza consistió en colocar varias bocinas en distintos puntos del escenario acompañadas de un piano inerte. Mientras el poeta accionaba varios controles para liberar las voces, al fondo se escuchaba música polifónica.¹⁰⁰ Esta pieza, al parecer, fue de las más interesantes en términos de experimentación con el lenguaje y su escritura, la sonoridad de la palabra y de la exploración sobre la materialidad de la voz. Más adelante, las inquietudes sobre música y lo sonoro de Akiyama harían que el poeta viajara a Nueva York para estudiar más sobre la música estadounidense para, luego en 1964, conducir La Orquesta de Fluxus.¹⁰¹

L'Espuque (Resupyūgu) la pieza que realizaron Yuasa y Komai se perdió en el tiempo. Según Tezuka, lo que quedan son dibujos preparatorios de lo que fuera la única pieza realizada en color. El título de la obra alude a un poema de Robert Ganzo (1898-1995) escrito en 1939, el cual lleva el mismo nombre.¹⁰² Un antecedente, aunque no directo, de obras que utilizaron imágenes fijas

⁹⁹ Maneda, "Graphic Scores", s/p.

¹⁰⁰ Tezuka, "Jikken Kōbō (Experimental Workshop)", 141.

¹⁰¹ Tezuka, "Jikken Kōbō (Experimental Workshop)", 143.

¹⁰² Tezuka, "Jikken Kōbō (Experimental Workshop)", 144.

pensadas como secuencias en movimiento, es la pieza de *Rythme coloré: Study for the Film* (1913) de Léopold Survage (1879-1968), una obra diseñada para realizar un filme abstracto, pero la guerra no permitió que esto sucediera. De esta pieza, también, sólo se conservan los dibujos hechos en acuarela y tinta sobre papel.¹⁰³ De acuerdo a una animación contemporánea de estos dibujos, se pueden apreciar transformaciones en volúmenes, sombras y luces¹⁰⁴. Es un ejercicio de pintura abstracta que explora el color en movimiento. Lo único que faltaría saber es qué tipo de música acompañaría a esas imágenes.

Luego, en 1986, las tres piezas creadas con película en blanco y negro: *Se crean burujas*, *Aventuras...* y *Otro mundo* fueron presentadas en la exposición *Le Japon des avant-gardes* en el Centro Georges Pompidou. La Quinta Presentación ha sido entendida, no sólo por algunos especialistas, sino también por los miembros del grupo,¹⁰⁵ como una suerte de manifiesto de intermedia. Se ha hablado también sobre las obras como precursores para las prácticas del video experimental y del cine expandido. Sin embargo, estas declaraciones se han quedado como meras etiquetas o categorías que necesitan una revisión, sobre todo, para entender un poco mejor cómo es que operaron estas obras en su momento.

¹⁰³ Se encuentran en la colección del Museum of Modern Art de Nueva York: <http://www.moma.org/collection/works/85508?locale=en> (Fecha de consulta: 18/01/2016)

¹⁰⁴ Bruce Checefsky, *Leopold Survage - Colored Rhythm* <https://www.youtube.com/watch?v=38hhi-lTrkI> (Fecha de consulta: 15/10/15).

¹⁰⁵ Tezuka, “Jikken Kōbō (Experimental Workshop)”, 139.

4. *Sōgō geijutsu* / Intermedialidad

The experiment itself is the work, and the work itself is the experiment.

— Yuasa Jōji

Al comienzo de este trabajo describí de manera introductoria la obra de proyección audiovisual *Se crean burbujas de agua*. Después de haber pasado por una revisión del contexto artístico al que pertenecieron los miembros de Jikken Kōbō, lo que resta ahora es pensar y discutir a partir de las obras audiovisuales de la *Quinta Presentación* los conceptos asociadas a éstas. Si bien, el acceso a todas las piezas originales de la *Quinta* es casi imposible, a partir de la obra de Fukushima podemos advertir, al menos, ciertos indicios sobre la naturaleza de estas piezas audiovisuales.

En este apartado me interesa presentar una reflexión sobre las características formales y conceptuales para después desde las obras, revisar lo intermedia; concepto con el que han sido asociadas. Sobre todo me atañe revisar qué debates involucra el uso del término y qué de esto está o no inscrito en las obras. Para empezar, dicha noción no fue empleada en Japón hasta la década de los sesenta y sucedió después de la publicación del texto de Dick Higgins en 1965 y de las actividades del grupo Fluxus. Por lo que, desde la cronología, estas aseveraciones nos llevan a revisar qué había antes de esto o qué debates cercanos existieron a esta idea.

Según Yoshida Ken, durante la época inmediata al final de la guerra existió una pregunta entre la comunidad artística que involucró la idea de *sōgō geijutsu*. Dicho término se puede traducir como síntesis de las artes. Este debate involucraba pensar la idea del género (*janru*) (es decir el género de la pintura, la escultura, la literatura, etcétera) desde otra obra de arte que agrupara estas distintas disciplinas. Pero también, *sōgō geijutsu* se utilizó para realizar una “crítica a la estética fascista de

guerra”¹⁰⁶ y funcionó como “un marco de los artistas de la vanguardia para evaluar su propia práctica”.¹⁰⁷

Según Miryam Sas en su texto *Intermedia 1955-1970*, el término se usaba antes de la guerra para hablar de aquellas prácticas artísticas, algunas vinculadas al cine y al teatro, que buscaban una síntesis orgánica entre disciplinas y sus relaciones dialécticas.¹⁰⁸ Luego, más adelante, la discusión cambió un poco. Hacia 1945 surgiría una asociación llamada *Sōgō Bunka Kyōkai* (Sociedad Síntesis Cultural) y la revista *Sōgō Bunka (Síntesis Cultural)*, la cual circuló entre los años de 1946 y 1949,¹⁰⁹ y con esto se retomarían otro tipo de conversaciones al respecto. Después, el crítico de arte Hanada Kiyoteru y el crítico de cine Satō Tadao utilizarían este término para traer discusiones sobre, reunir géneros artísticos por un lado, y por el otro, integrar el arte culto al popular.

Al respecto de la revista *Sōgō Bunka* es relevante hablar del manifiesto de esta publicación, pues en éste se señalan aspectos que indican la relevancia de *sōgō geijutsu* para los tiempos inmediatos a 1945. Al parecer, el autor de este manifiesto escrito en 1947 fue el poeta Noma Hiroshi.¹¹⁰ En las líneas de dicho texto programático se lee el interés por regenerar desde los escombros a la humanidad aglutinando distintos saberes culturales:

La derrota reforzó nuestro orgullo que fue el principio de Japón en 1868. Y nos hemos dado cuenta que las ruinas que nuestros ojos ven son la verdadera imagen de nuestro pasado. Nuestra vida (*seimei*), cuyo refugio ha sido reducido a cenizas por el fuego, por primera vez se origina desde estas ruinas
El inicio de esta vida la encontramos en la derrota. El destino nos ha confiado el convertir esta vida en una vida modernizada.

¹⁰⁶ Ken Yoshida, “The undulating contours of sōgō geijutsu (total work of art), or Hanada Kiyoteru’s thoughts on transmedia in postwar Japan”, *Inter-Asia Cultural Studies*, (2012), 13:1, s/p. Fecha de consulta 8/03/2016. doi: [10.1080/14649373.2012.636873](https://doi.org/10.1080/14649373.2012.636873)

¹⁰⁷ Yoshida, “The undulating”, s/p.

¹⁰⁸ Miryam Sas, “Intermedia, 1955-1970”, en *Tokyo 1955-1970*. ed. Stoll, 139.

¹⁰⁹ Julian Ross, “An Infant with four Breasts? Intermediate Uses of the Slide Projector in Japanese Post-war Art,” *PhotoResearcher* 24 (2015): 32, fecha de consulta 23/01/2016 <http://www.eshph.org/journal/2015/10/30/photoresearcher-no-242015/>

¹¹⁰ Yoshida, “The undulating”, s/p.

Haremos todo lo posible para formular un espíritu moderno.
Haremos todo lo posible para formular un cuerpo moderno.
Haremos todo lo posible para formular un ser humano dotado de visión total. El ser humano que somos a formar ha escindido en pedazos.
El humano que construimos debe unir (*Toitsu*) los materiales sociales atomizados (*shakai busshitsu*). Porque este humano es alguien que cuestiona por completo los problemas de lo individual y lo colectivo, la individualidad y la totalización de la sociedad (*sōgō*), de la política y la cultura, alma y carne, crítica y creación, la mediación del arte y la ciencia, que son esencialmente la estructura de nuestra nueva condición de vida en el siglo XX. Estamos seguros de que lo que queremos lograr en esta nueva era no tiene precedente.¹¹¹

Esto último señala un aspecto político del término que no se observa tan claro en Jikken Kōbō. Thomas R. H. Havens en su libro *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts* señala que el grupo no poseía un discurso politizado como después lo tendrían grupos como Mono-Ha, Hi-Red-Centre, entre otros. No obstante, lo que podemos destacar es que esta noción de la integración de las artes o de producir obras desde lo interdisciplinar, estaba anclada desde un ánimo que se debatía en la formulación de nuevos marcos para construir una nueva sociedad distinta a la militarización. Por otro lado, la unificación de las artes también señala una actitud diferente ante el entendimiento de preguerra sobre el manejo, producción y administración de las artes del sistema *dantai*.

Luego, ya más adentrada la discusión sobre los géneros artísticos, Ebara Jun, crítico de arte y también estudioso del Surrealismo y el Dadaísmo, tiene un ensayo titulado *¿Es posible la convergencia de los géneros?* Dicho texto fue publicado en dos partes, una en marzo y la otra en abril de 1959 por la

¹¹¹ The defeat strengthened our pride that was the beginning of Japan in 1868. And we have come to realize that the ruins before our eyes are the true image of our past. Our life (*seimei*), whose shelters have been burned to the ground by fire, reached its origin for the first time in these ruins.

Our beginning is this life we discovered at the bottom of this defeat. We are entrusted with the destiny to truly turn this life into a modernized life.

We will endeavor to formulate a modern spirit.

We will endeavor to formulate a modern body.

We will endeavor to formulate a human being equipped with total vision. The human being we are to form has sundered into pieces.

The human we construct must unify (*toitsu*) the atomized social materials (*shakai busshitsu*). Because this human is someone who questions entirely on one's own the problems of individuality and collectivity, individuality and society totalization (*sōgō*) of politics and culture, soul and flesh, criticism and creation, mediation of art and science, which are essentially the structure of our new living condition in the 20th century. We are certain that what we are trying to accomplish in this the new era has no other example. (Cited in Sekine 1959: 54-55; Traducción de Yoshida Ken) en: Yoshida, "The undulating", s/p.

revista *Sanjai*.¹¹² En éste el autor utiliza el término *sōgōka* para referirse a la totalidad de las artes y rechazar la práctica pictórica tradicional.¹¹³ Para el crítico, algunos trabajos que confrontan y se deslizan fuera de la pintura son los ejercicios en cerámica de Okamoto o las series de *Vitrina* de Yamaguchi.¹¹⁴ Aquí, el autor nos habla sobre los soportes que sostienen imágenes, mismos que pueden encontrarse en el uso de materiales poco convencionales y en objetos populares fabricados en serie o contruidos desde la tradición vernácula. Esto último en un ánimo por articular al mismo nivel el arte popular con el “culto”.

Por otra parte, la noción de *sōgō geijutsu* recuerda la idea wagneriana del *Gesamtkunstwerk*: obra de arte total. Sin embargo, el término japonés que se acerca más a este sentido de totalidad en las artes es *zentaisei*, aunque, en la traducción se pierde una cierta sutileza: Según Sas, éste más bien se refiere a la “multiplicidad del caos”.¹¹⁵ Lo que podría entenderse no desde una relación dialéctica entre los géneros, sino como un fluir de varias situaciones reunidas en un mismo canal, soporte o momento; como un entramado más complejo.

En otro artículo escrito por Midori Yoshimoto, “From Space to Environment: The Origins of Kankyō and the Emergence of Intermedia Art in Japan”, la especialista propone el término *kankyō* como precursor del término intermedia.¹¹⁶ De acuerdo al texto que aparece en el folleto que acompañó a la muestra *Del espacio al ambiente (Kūkan kara kankyō)* en 1966, *kankyō* se refiere a un concepto social que “conecta la separación de los géneros en las artes, como las artes visuales, música, diseño y arquitectura.”¹¹⁷ Lo que se proponía en esta exhibición y, sobre todo en las piezas

¹¹² Yoshida, “The undulating”, s/p.

¹¹³ Yoshida, “The undulating”, s/p.

¹¹⁴ Yoshida, “The undulating”, s/p.

¹¹⁵ “chaotic multiplicity”. Sas, “Intermedia”, 140.

¹¹⁶ Midori Yoshimoto, “From Space to Environment: The Origins of Kankyō and the Emergence of Intermedia Art in Japan”, *Art Journal* 67 (Otoño, 2008): 26, fecha de consulta 7/06/2013 <http://www.jstor.org/stable/40598909>

¹¹⁷ “as a socially relevant concept connecting separate genres in the arts, namely, visual art, music, design, and architecture.” Yoshimoto, “From Space”, 26.

instaladas, era la relación entre el espectador y su entorno. La mayoría de las obras presentadas eran interactivas y el público tenía una participación activa con ellas.

Más adelante en 1969, Tone Yasunao señala, a propósito del Intermedia Art Festival, las diferencias entre *sōgō geijutsu* e intermedia: para el primero, lo describe como una reconstrucción de géneros que fueron separados por el arte moderno según sus funciones sensoriales; mientras que el segundo, intenta revivir una interacción con el mundo,¹¹⁸ y quizás un experiencia o dominio sensorial más complejo.

Antes de seguir, me parece que es necesario presentar también una breve mención sobre las otras ideas occidentales de obra de arte total, nociones que como ya he mencionado antes, fueron parte de discusiones artísticas anteriores a la guerra. Esto para tener presente sutilezas o contrastes en las definiciones y prácticas del concepto. Hay que recordar que la primera obra con la que presentan el proyecto Jikken Kōbō fue una de carácter escénico.

El *Festspielhaus* organizado por Richard Wagner tenía como premisa encontrar una forma diferente al teatro para presentar, no óperas, sino un “ciclo de dramas-musicales”. Para ello buscó un lugar que fuera una suerte de anti-ciudad, algo alejado de las ciudades industrializadas para que sirviera de refugio y posibilitara una restauración social.¹¹⁹ El lugar entonces fue Bayreuth, una locación de remembranza bucólica. Este espacio propició que los visitantes también se convirtieran en partícipes de *Ring*, la obra wagneriana pensada para este sitio. El público experimentó un paisaje completamente alejado de la industrialización de la ciudad para fomentar la creación de una sociedad más “natural” y renovada, pues este era el objetivo de *Gesamtkunstwerk*.¹²⁰

¹¹⁸ Miyabi Ichikawa, “Jizoku suru Jikan to Fukusū no Basho” [The Continuation of Time and the Multiple Spaces], SD, vol 79, 1971, 123. Citado en Ross, “An infant”, 35.

¹¹⁹ Matthew Wilson Smith, “Total stage. Wagner’s Festspielhaus”, en *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, (Nueva York/Londres: Routledge, 2007), 24.

¹²⁰ Wilson Smith, “Total stage”, 25.

Ahora para Bauhaus, la experiencia de la obra de arte total se situaba más claramente en la relación arte y tecnología, y en la posibilidad de ésta para la restaurar la sociedad. Walter Gropius encontraba en la obra de arte total el vehículo para redimir a la humanidad.¹²¹ Y el teatro era en donde esto podía suceder. Oskar Schlemmer en 1925 decía que éste era un lugar importante para Bauhaus porque reunía varias de las actividades que ellos practicaban y era un sitio que unía los elementos más heterogéneos,¹²² es decir, contenía en sí mismo una *síntesis* de varias partes separadas.¹²³

Ahora bien, después de esta revisión sobre términos y conceptos ¿qué es lo que sucede en estas cuatro piezas o *fonoimágenes* secuenciales? ¿Qué implica que sus creadores las describan como arte de proyección? ¿A qué nociones de obra de arte responde? Para este momento, no todos los debates sobre síntesis de las artes centraban sus discusiones en la figura del teatro o el espacio escénico. Con la estabilización de una industria cinematográfica y el consumo de masas, ahora el cine podía ocupar ese lugar. Entonces, si una de las premisas para la creación de estas piezas audiovisuales era buscar otro lenguaje alternativo al cinematográfico, lo que podemos percibir por el momento es una búsqueda constante por un lugar, un soporte, un vehículo para crear este tipo de obras multisensoriales. Revisemos ahora ciertos aspectos de carácter formal y técnico de las obras.

Primero el soporte. La obra comienza con una toma fotográfica, pero que se resuelve en el movimiento de ésta, es decir, el resultado se articula en tiempo. No obstante, un tiempo y montaje producido desde un proyector de transparencias. Julian Ross señala que, mientras las discusiones sobre *sōgō geijutsu* pensaban en la integración de las artes, el proyector de transparencias era una máquina utilizada para fines educativos, en otras palabras, era un artefacto que no pertenecía al contexto de las artes, por tanto, lo que se presenta también es una mezcla de elementos de la vida

¹²¹ Wilson Smith, "Total machine. The Bauhaus theatre", 48.

¹²² Wilson Smith, "Total machine", 54.

¹²³ Wilson Smith, "Total machine", 55.

cotidiana para producir arte. El “autoslide” era un aparato para comunicar y alcanzar a una cierta audiencia pequeña. Aunque, los miembros de Jikken Kōbō veían en éste una alternativa al lenguaje cinematográfico (tal vez como crítica al cine destinado al consumo de masas que comenzaba a tomar mayor fuerza en Japón). No obstante, no queda claro qué entendían por “lenguaje cinematográfico”, si se referían sólo a la conjunción entre imagen y sonido o al ejercicio de montaje. Por lo pronto, una secuencia de imágenes proyectada desde un carrusel tiene la siguiente peculiaridad: la experiencia en la continuidad entre el cine y la proyección de imágenes secuenciales es distinta. A diferencia del cine que tiene un avance continuo en los fotogramas y que corre a una velocidad para esconderle al ojo el paso de una imagen a otra, las diapositivas hacen visible esa pausa. Hacen presente ese espacio intermedio en la narrativa y devela el artilugio. Lo siguiente nos lleva a pensar en el tipo de experiencia entre audiencia y pieza.

Las piezas audiovisuales en la Quinta Presentación se mostraron sobre un escenario y de frente al público. Lo que apunta a que la experiencia de estas fonoimágenes no es cercana al concepto de *kankyō*. Las obras del quinto evento todavía están lejos de problematizar las relaciones entre la audiencia y el entorno, y más aún, con la idea de intermedia. Hay que recordar que en el manifiesto no publicado del grupo en 1951 se señala lo siguiente: “sintetizar/integrar/consolidar [*tōgō*] las varias disciplinas del arte [...] para crear una nueva forma de arte con relevancia social cercana a la vida diaria.”¹²⁴ Se habla de una síntesis, aunque en el texto de Takiguchi antes citado, “Ejecución musical y las Artes Plásticas”, el poeta surrealista convoca a “dejar atrás las concepciones actuales sobre síntesis de las artes...”. Hay aquí un paso que todavía no está claro en la propuesta Kōbō, así que la conciencia de pensar el quinto evento como un manifiesto del intermedia sólo puede ser entendida como una lectura posterior que dieron los miembros del grupo a su trabajo.

¹²⁴ Citado en Sas, “Intermedia”, 143. Del borrador de Kitadai Shōzō manifiesto/plan para la primera exhibición del grupo escrito en el verano de 1951, nunca publicado. Recuperado en *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō*, Tokio: Satani Gallery, 1991.

En *Se crean burbujas de agua*, Fukushima integró a su trabajo otro aspecto de su formación artística, el de las letras. Cuando se describen las profesiones de cada uno de los miembros del grupo, se indica quiénes eran poetas o críticos literarios, pero no se menciona ésta otra formación de la artista (quizás esto por elección personal de Fukushima). Si bien es conocida por su producción pictórica, en este ejercicio audiovisual se arriesga a presentar otro tipo de imágenes, las poéticas. Pero también se aleja de la exploración del color. En su lugar vemos muchas mutaciones de formas, quizá también vemos algo de esto en la presentación de dos voces femeninas el canto por un lado, y por el otro, una lectura en voz alta. Distintos tipos de tratamiento en la voz.

En contraste, la obra de Akiyama, es mucho más rica en las exploraciones con el lenguaje, la escritura, la poesía y la performatividad de la voz. Aunque en la pieza de Fukushima podemos pensar que hay una lectura en voz alta de poesía y por tanto un tipo de presentación sonora de un texto, a diferencia de Akiyama, la experimentación no es la misma. En *Se crean burbujas...* no se aprecia ningún juego con las repeticiones, ni con el loop en las palabras, no muestra experimentación con los patrones sonoros. Al respecto, algunas consideraciones para la lectura en voz alta de poesía son:

La lectura de poesía se encuentra al filo del exceso semántico, incluso si el lector permanece de este lado de tal filo. De hecho, una de las técnicas básicas en la presentación pública de poesía es el trastorno de los patrones sonoros cuantificables, mediante la irrupción recurrente de elementos acústicos...¹²⁵

Dichas intervenciones en la palabra son las que faltan en la grabación de la lectura en voz alta del poema de Fukushima Hideko. La música compuesta por su hermano Kazuo, a diferencia de la pieza musical *Poésie Ininterrompue á Toru Takemitsu (pour violon seule)*, deja entrever una experimentación atonal al percutir el piano.

¹²⁵ Charles Bernstein, “La escucha detenida. La poesía y la presentación pública de la palabra”, en *L=a=n=g=u=a=g=e contraataca: poéticas 1975 - 2011*, coord. Heriberto Yépez (México/Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León y Casa Aldo Manuzio, 2013), 344.

Se crean burbujas... es un poema visual en donde las imágenes tienen mayor peso que el sonido. El poema escrito por Fukushima adquiere sustancia cuando se une a la secuencia de diapositivas. En éstas existen elementos que claramente hacen referencias a las imágenes que crea a partir del lenguaje, por ejemplo, las burbujas; un elemento repetitivo tanto en el poema como en los visuales. Si acaso la onomatopeya “Puf, puf, puf”, la cual apela más bien a una referencia del entorno y no exactamente del lenguaje.

Para las otras piezas de Kitadai y Yamaguchi las imágenes y la narrativa es distinta. Las fotografías capturan pequeñas escenografías, mismas que podrían entenderse como una extensión a nivel micro de lo que ocurre en el diseño de escenarios para teatro o danza. En la pieza de Yamaguchi, *Las aventuras de los ojos del Sr. W.S., una prueba piloto (Shiken hikōka W.S.-shi no me no bōken)* observamos un continuidad en el uso de materiales: transparencias, luces, sombras y movimiento de planos entre las figuras. Cabe destacar que esta pieza se presentó nuevamente en un concierto organizada por Kōbō el 6 de febrero de 1956 en el Salón Yamaha en Ginza. Este concierto llevó por título “*Musique Concrète — Denshi Ongaku Audition*”, aparentemente el primer concierto de música concreta en Japón¹²⁶. Este dato nos sirve para saber que la música realizada por Suzuki Hiroyoshi para *Las aventuras...* contenía elementos experimentales interesantes y mucho más audaces que por ejemplo, la música de Fukushima Kazuo.

En la pieza dirigida por Kitadai *Otro mundo (Mishiranu sekaino hanashi)* se presentan figuras o personajes creados a partir de parábolas. Obinata Kin'ichi apunta algunas ideas interesantes sobre el trabajo del grupo con maquetas. Dice que la creación de estos modelos es uno de los ejes que articula muchas de las creaciones de Kōbō¹²⁷ y que también mirar hacia estos pequeños mundos

¹²⁶ Emmanuelle Loubet, Curtis Roads y Brigitte Robindoré, “The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s,” *Computer Music Journal*, vol. 21, no. 4 (1997): 14.

¹²⁷ Kin'ichi Obinata, “From Images/To Images: Exploring the Early Achievements of the Experimental Workshop” en *Jikken Kōbō*, ed. Nishizawa, 324.

puede ampliar nuestro entendimiento sobre la práctica del grupo.¹²⁸ Incluso Obinata cuenta que Kitadai Shōzō publicó un reconocido libro sobre modelos a escala titulado *Introducción a los modelos de aviones* (1976). Cabe destacar que Kitadai también trabajó desde el diseño gráfico. La gran mayoría de las invitaciones, programas, hojas de mano, pósters y demás papelería relacionada al los eventos de Kōbō fue diseñada por él mismo. Esta variedad de intereses que reunían entre todos los miembros del taller va de la mano con las ideas de síntesis de las artes, obra de arte total, pero sobre todo la de una obra producida en colectividad que integrara también distintos ámbitos creativos. Algo que también puede ser leído desde la actualidad como una especie de noción contemporánea de “proyecto de arte”.

Las características de los materiales de estas diapositivas sonoras pueden también ayudarnos a pensar, por ejemplo, sobre el tipo de experiencia que las imágenes producen. ¿Qué sucede cuando se proyecta sobre una pared una imagen que puede ampliar su superficie? Al respecto, Luis Urias artista mexicano que trabajó en 1963 en una serie de transparencias pintadas a mano, señala: “El “cuadro” crecía y la gente tenía que presenciar una realidad que sucedía, y no sólo pararse ante un cuadro fijo, quieto que parece muerto...”¹²⁹ Más adelante, hacia 1966-67 trabajaría otra serie de imágenes sincronizadas a una grabación sonora. No hay información sobre cómo se presentaron estas obras audiovisuales japonesas, es complicado conocer cómo fue la experiencia con estas obras, pero sí podemos pensar que la diapositiva es un tipo de pantalla, un tipo de marco, un soporte de luz. O como diría Leon Battista Alberti en el siglo XV, una ventana que se abre hacia el espacio más allá del marco.

La indagación de Jikken Kōbō para encontrar un lenguaje alternativo al cinematográfico – como ellos mismos señalan– quizás no fue tan exitosa. Al final, la experimentación era la obra y eso

¹²⁸ Obinata, “From Images”, 324.

¹²⁹ Luis Urias Hermosillo, “Pintura y televisión. Un caso de fusión de imágenes, en 1968”, en *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, ed. Daniel Garza Usabiaga (Mexico: Museo de Arte Moderno, INBA, Conaculta, 2012), 137.

era lo más importante. Pero sí encontraron otro tipo de soporte para la imagen-sonido, un medio nuevo que está justo entre ser fotografía, cine o una imagen fija que se mueve.

Conclusiones

Dick Higgins menciona en su texto de 1965 que “los problemas sociales que caracterizan a nuestra época, a diferencia de los problemas políticos, ya no nos permiten una aproximación fragmentada”¹³⁰. En esta frase, el artista elabora una justificación para entender cómo es que las obras responden a las épocas que las producen. Para Higgins, lo intermedia permitía trabajar desde otros territorios inexplorados y desde ahí, tejer otras relaciones sociales.

Japón necesitaba encontrar las estrategias para reactivar a una sociedad que se justificó como víctima de un Estado, pero que también fue un cruel victimario. Como todo proceso histórico, existen rupturas y continuidades. En el ámbito de la cultura y en particular el artístico, el país nipón tenía un camino recorrido que encontró cauce en las nuevas circunstancias históricas. Generar nuevas preguntas y nuevos intereses no sólo para las obras de arte sino también para un sistema artístico. Estos nuevos debates y experimentos posibilitaron un cambio significativo en la sociedad japonesa, el cual se acompañó de una recuperación económica, industrial y política aparentemente rápida. De esta manera, en el concepto de *sōgō geijutsu* se pueden reconocer varias tensiones que son reflejos de esta época de ajustes y reconstrucciones.

Las obras realizadas por el grupo Jikken Kōbō con diapositivas y cinta magnética son transiciones conceptuales entre *sōgō geijutsu* e intermedia. Aunque, si seguimos la línea argumental de Higgins, podrían ser un entre-medios porque no son totalmente sólo fotografía o instalación, ni cine. No obstante, muestran un interés por encontrar posibilidades creativas entre el arte, la vida y la

¹³⁰ Higgins, “Sinestesia”, 25.

tecnología. Incluso el mismo proyector de transparencias con sonido está en esta tensión, pues no es un proyector de cine propiamente, pero emula de un modo precario la función de pasar imagen y sonido al mismo tiempo. La diferencia que podríamos encontrar radica en la relación sujeto-objeto. Al respecto, vale la pena retomar la idea de Tone Yasunao quien señalaba que la obra intermedia revive una interacción con el mundo, es decir, que las obras intermedia producen un sujeto distinto que se involucra cada vez más en las piezas, un sujeto que las completa y que es parte de una atmósfera. En cambio, en dichas diapositivas sonoras el espectador aún es un tanto pasivo. Comienza a empaparse de distintos recursos sensoriales, pero quizás la obra aún no lo invade del todo. ¿Qué significa “interactuar con el mundo” ?

Sōgō geijutsu sintetiza y reúne los medios o los géneros artísticos separados por una tradición modernista. Es un concepto que discute con una modernidad, pero al mismo tiempo es producido por ésta. Si el intermedia en Japón habla de una interacción con el mundo, el concepto japonés discute desde lo local, habla todavía de una relación con la vida cotidiana ¿la vida cotidiana de quién? Hay que recordar que en las discusiones sobre el *sōgō geijutsu* se menciona integrar manifestaciones de la cultura popular antes rezagadas por un arte culto; es decir, rechazadas por una institución artística oficial de Estado. En cambio, el intermedia en Japón habla de una convivencia más palpable y abierta con otras latitudes. Esto puede elaborarse desde la transformación que sufren los flujos de información. *Sōgō geijutsu* es parte de un momento en donde la información era restringida, pero experimenta la fractura de posguerra y se beneficia de la producción cultural occidental que se pone a su disposición para debatir, contrastar y ampliar los puntos de vista. En contraste, el intermedia señala o es parte de un intercambio que viene desde los dos lados. Esto puede reconocerse en distintas exposiciones de grandes magnitudes de carácter binacional que se originaron ya entrada la década de los sesenta. En dichas iniciativas lo que predominó en mayor medida fueron obras que trabajaron, mayoritariamente, con la relación arte y tecnología. Pero

también cabe señalar que a la par de estos espectáculos hubo artistas que desde el performance, las prácticas estéticas politizadas y el activismo criticaron fuertemente estas iniciativas binacionales apoyadas por el Estado.¹³¹

Uno de estos eventos fue *Cross Talk/Intermedia* organizado por dos miembros de Jikken Kōbō: Yuasa Yōji y Akiyama Kuniharu, y por Roger y Karen Reynolds en el año de 1969 (apoyado por Pepsi Cola). *Cross Talk* fue una iniciativa colaborativa entre Estados Unidos y Japón que contó con participaciones como las de John Cage y de Stan VAnDerBeek. En dicho suceso, se presentaron obras de cine expandido, como por ejemplo, la pieza de Matsumoto Toshio (director de la película *Ginrin*) *Proyección para ícono (Ikon no ta no purojekushon)*, una imagen en movimiento proyectada sobre un gran globo. En esta pieza se exploran los soportes que reciben la imagen para entablar una relación entre la imagen-movimiento, el entorno y su espectador. Y por supuesto, no hay que olvidar la muestra antes mencionada sobre *kankyō: Del espacio al ambiente*. Y así varios eventos más pueden rastrearse hasta culminar en la gran Exposición Universal de Osaka (Expo '70).

Asimismo, no hay que dejar de lado la participación de empresas tanto nacionales como trasnacionales para la producción de eventos culturales o el respaldo a ciertos artistas. No es mera casualidad que una empresa como Sony financiara o prestara insumos a creadores. Ciertos corporativos japoneses que durante la guerra sirvieron para fabricar armas, una vez terminado el conflicto bélico, decidieron trabajar por una mejor imagen: una de paz y desarrollo económico prolífico. Por un lado, es cierto que las empresas apoyaban esta clase de eventos para obtener publicidad, pero por el otro, también aprovechaban la oportunidad de trabajar en la innovación de sus productos con la ayuda de la experimentación de los artistas. La mancuerna cultura y empresas es un tema que podría profundizarse más.

¹³¹ Estas actividades fueron también demostraciones en contra del Tratado de Seguridad entre Estados Unidos y Japón (Anpo). Asimismo, artistas más jóvenes criticaron la participación de los artistas en tales eventos.

Para regresar a nuestro tema, el uso del término intermedia en Japón señala no sólo un cambio en los proyectos de modernización del país, sino también una transformación en el pensamiento sobre las obras de arte. Intermedia sin lugar a dudas no pertenece al sistema *dantai*. *Sōgō geijutsu*, en cambio, lucha por despegarse de ese sistema moderno y es mucho más consciente de su momento. Sin embargo, es un concepto importante para entender el paso de una concepción a otra, y no sólo quedarnos con una sola iniciativa originada en Europa como lo sería entender los procesos artísticos japoneses desde la obra de arte total wagneriana o bauhausiana. Entender las particularidades del uso de términos para cada contexto amplía nuestras preguntas y completa las *indefiniciones* de conceptos que no están ahí para etiquetar o clasificar, sino para problematizar visiones. Por ejemplo, intermedia puede contrastarse con el término *borramiento*, propuesto para abordar la práctica artística mexicana de la década de los cincuenta y sesenta. Este dispositivo se utiliza “para señalar cómo se diluyó el aislamiento de las distintas disciplinas artísticas para mirar desde la interconexión otras formas discursivas y materiales de proponer innovación y experimentación.”¹³² Esto para ver la interpelación o cruzamiento de las artes como fronteras que se diluyen, no que se sintetizan o mezclan. Ya no pretendo comparar los distintos términos que se han utilizado para referirse a las prácticas artísticas con este clase de experimentación, lo que me parece pertinente de este comentario es volver a señalar que después de la Segunda Guerra Mundial un ímpetu de experimentación invadió varias regiones del mundo. Para otros estudios sobre el tema, vale la pena pensar desde otras conexiones (regiones) y otros contrastes cómo se resolvió atravesar la modernidad. Pensar desde otros centros y periferias nos permite rearticular preguntas y producir nuevos intereses sobre conceptos antes revisados con anterioridad, como serían: las ideas de obra de arte total, el intermedia, el cuerpo o la relación arte-vida.

¹³² Rita Eder, “Borramientos Introducción”, *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*, ed. Rita Eder (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014), 48.

Así mismo, hay que contrastar un poco con el contexto estadounidense, pues durante la década de los cincuenta y sesenta la preocupación de los artistas por encontrar desde todas las artes otras posibilidades de experimentación, estuvo en oposición a los planteamientos de Clement Greenberg que privilegiaban la pureza del medio, mismos que se desbordaron en su exaltación al expresionismo abstracto. También se pueden leer dichas iniciativas experimentales como una posición política situada en el contexto de la Guerra Fría. Una afrenta al conservadurismo, pero también a una única ideología “oficial” estadounidense que no permitía una diferente a ésta.

Esto último nos vuelve a señalar la importancia de pensar las conversaciones que se llevan a cabo en cada localidad en relación a otras latitudes, es decir, las preguntas podrán parecer las mismas, pero no significan igual en diferentes momentos y contextos. Estos matices son los que enriquecen los relatos.

Estudiar el periodo de posguerra resulta importante para quienes están interesadas en las practicas contemporáneas de hoy en día. Pues este momento funciona como un preámbulo de lo que hoy conocemos como los efectos de la globalización y precede discusiones como las del término arte global. Uno puede rastrear cómo los artistas viajaban para realizar estancias de trabajo (o “residencias” como las conocemos ahora), con el fin de dialogar de una manera más cercana con otros actores y procesos artísticos. Muchos artistas japoneses (y estadounidenses) aprovecharon las nuevas relaciones diplomáticas con Estados Unidos para viajar al país y enriquecer su práctica. Conocemos ejemplos como el de Yayoi Kusama, Yoko Ono u On Kawara, quienes trabajaron desde el ámbito internacional y hoy en día reciben una atención especial. En el caso de Kusama y Ono, quizás ya es más hacia la personalidad que hacia su propia producción, pero en su momento presentaron procesos y tensiones interesantes en sus obras. Creo que poco se piensa que dichos artistas provienen de este contexto de posguerra y sin embargo son ya parte del imaginario del arte contemporáneo.

En suma, cuando especialistas se refieren a las piezas presentadas en la Quinta Presentación como “pre-intermedia”, señalan únicamente una relación vertical y unilateral en donde se presenta a las obras como subordinadas al relato del intermedia estadounidense y dejan de lado importantes debates sobre la interconexión y los límites entre las artes en Japón. Las diapositivas sonoras del grupo Jikken Kōbō son el debate de estas ideas sobre innovación en claro diálogo con lo global, pero articuladas desde otra modernidad.

*



Fig. 25. Ōtsuji Kiyoji

De izquierda a derecha: Suzuki Hiroyozhi, Ōtsuji Kiyoji, Kitadai Shozō, Takemitsu Tōru, Fukushima Kazuo, Fukushima Hideko, Kitadai Makoto y la Sra. Kitadai. Dentro del carro: Yuasa Jōji y Akiyama Kuniharu.
c.a. 1957-58.

Referencias:

- Burt, Peter. *The music of Tōru Takemitsu*. UK/Nueva York: Cambridge University Press, 2001.
- Bernstein, Charles, coord. Heriberto Yépez. *L=a=n=g=u=a=g=e contraataca: poéticas 1975 - 2011*. México/Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León y Casa Aldo Manuzio, 2013.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- Bonnefoy, François. Clément, Sarah., e Sauvage, Isabelle. *Gutai*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1999.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Debroise, Olivier, Marco Sánchez y Elena G. de Watzstein. *Otras rutas hacia Siqueiros*. México: Curare, Munal, INBA, 1996.
- Eder, Rita, ed. *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014.
- Clark, John. *Surrealism in Japan*. Australia: Monash Asia Institute, 1997.
- Chong, Doryun, Michio Hayashi, Kenji Kajiya y Fumihiko Sumitomo. *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989, Primary Documents*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2012.
- Dower, John W. *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*. Nueva York: W.W. Norton & Company / The New Press, 2000.
- Forgacs, Eva. *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*. New York: Central European University Press, 1995.
- Garza Usabiaga, Daniel, ed. *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*. Mexico: Museo de Arte Moderno, INBA, Conaculta, 2013.
- Harrison, Charles y Wood, Paul. *Art in Theory 1900 - 2000*. Reino Unido: Blackwell Publishing, 2010.
- Havens, Thomas R. H. *Artist and Patron in Postwar Japan*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1982.
- Havens, Thomas R. H. *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts*. Estados Unidos: University of Hawai'i Press, 2006.

- Ikeda, Asato, Aya Louisa McDonald y Ming Tiampo. *Art and War in Japan and Its Empire 1951-1960*. Leiden/Boston: Brill, 2013.
- James-Chakraborty, Kathleen, ed. *Bauhaus culture: from Weimar to the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Kaido, Kazu y David Elliot, eds. *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965*. Oxford: Museum of Modern Art Oxford, 1985.
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994.
- Merewether, Charles., y Iezumi, Rika., eds. *Art, anti-art, non-art. Experimentations in the public Sphere in Postwar Japan, 1950 – 1970*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2007.
- Nelson, Robert S., y Shiff, Richard. *Critical Terms for Art History*. Estados Unidos: University of Chicago, 2003.
- Nishizawa, Harumi, ed. *Jikken Kōbō Experimental Workshop*. Tokio: Tokyo Publishing House, Musashino Art University Museum & Library/Research Center for Art and Design, 2013.
- Sas, Miryam. *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*, California: Stanford University Press, 1999.
- Stoll, Diana C., ed. *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde* (catálogo de la exposición, noviembre 18, 2012 a febrero 25, 2013). China: The Museum of Modern Art, New York, 2012.
- Tanaka, Michiko coord., Víctor Kerber, Omar Martínez y Jorge Alberto Lozoya. *Historia mínima de Japón*. México: El Colegio de México, 2011.
- Tapié, Michel y Tōre Haga. *Avant-garde Art in Japan*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1962.
- Tezuka, Miwako. “Jikken Kōbō (Experimental Workshop): Avant-garde experiments in Japanese art of the 1950s”. Tesis de doctorado, Columbia University, 2005.
- Tezuka, Miwako. “Jikken Kōbō and Takiguchi Shūzō: The New Deal Collectivism of 1950s Japan.” *Positions Asia Critique*, 21(2) (2013): 351.
- Tomii, Reiko. “Introduction. Collectivism in Twentieth-Century Japanese Art with a Focus on Operational Aspects of Dantai.” *Positions Asia Critique*, 21(2) (2013).
- Yamano, Hidetsugu. ed. *The Avant-Garde of Nihonga*, edición en inglés, Kyoto: National Museum of Modern Art Kyoto, 2010.
- VV. AA. *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō: Dai 11-kai omāju Takiguchi Shūzō-ten/The 11th Homage to Takiguchi Shūzō: Experimental Workshop*, cat. ex. Tokio: Satani Gallery, 1991.

Wilson Smith, Matthew. *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*. Nueva York/Londres: Routledge, 2007.

Artículos en línea:

Chong, Doryun. "Mining the Postwar Japanese Vanguard: Miwako Tezuka Speaks with Doryun Chong", *Art Journal*, 17 de febrero de 2012. Fecha de consulta: 26/08/2015. <http://artjournal.collegeart.org/?p=2394>

Maneda, Miki. "Graphic Scores: Tokyo, 1962" en: Post: Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe, MoMA: http://post.at.moma.org/content_items/452-graphic-scores-tokyo-1962/media_collection_items/4911 (Fecha de consulta: 23/06/2016)

Loubet, Emanuelle, Roads, Curtis y Robindoré Brigitte. "The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s" en: *Computer Music Journal*, Vol. 21, No. 4, (1997): 11-22. Fecha de consulta: 07/06/2013. <http://www.jstor.org/stable/3681132>

Majella Munro, "Dada, MAVO and the Japanese Avant-Garde: A Prologue to the Introduction of Surrealismo to Japan", en *re • bus*, Número, 4 (Otoño-invierno, 2009): 1-14. Fecha de consulta: 02/09/2015. https://www.academia.edu/310516/Dada_MAVO_and_the_Japanese_Avant-Garde_A_Prelude_to_the_Introduction_of_Surrealism_to_Japan

Mermod, Mélanie. *Jikken Kobo*, Bétonsalon Centre for Art and Research, comunicado de prensa de la exposición. Fecha de consulta: 14/01/2013. <http://betonsalon.net/PDF/DP-JIKKEN-GB-BETONSALON.pdf>

Respini, Eva. *APN Portfolios and Jikken Kobo*. Fecha de consulta: 07/06/2013. http://post.at.moma.org/content_items/87-apn-portfolios-and-jikken-kobo

Julian Ross, "An Infant with four Breasts? Intermediate Uses of the Slide Projector in Japanese Post-war Art," *PhotoResearcher* 24 (2015), 32-37. Fecha de consulta 23/01/2016. <http://www.eshph.org/journal/2015/10/30/photo researcher-no-242015/>

Tezuka, Miwako. "Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji" en: *Art Journal*, Fall Vol. 70 Issue 3, (2011). Fecha de consulta: 07/06/2013. <http://artjournal.collegeart.org/?p=2349>

Tomii, Reiko. "International Contemporaneity' in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond" en: *Japan Review*, 21, (2009): 123-147. Fecha de consulta: 07/06/2013. <http://www.jstor.org/stable/25791332>

Yoshimoto, Midori. "The Origins of Kankyō and the Emergence of Intermedia Art in Japan" en: *Art Journal*, Vol. 67, No. 3 (2008): 24-45. Fecha de consulta: 07/06/2013.

<http://www.jstor.org/stable/40598909>

Weisenfeld, Gennifer. "Mavo's Conscious Constructivism. Art, Individualism, and Daily Life in Interwar Japan", *Art Journal*, Vol. 55, No. 3, Japan 1868-1945: Art, Architecture, and National Identity (1996), 64-73. Fecha de consulta: 02/09/2015. <http://fds.duke.edu/db/attachment/1784>

Archivos y bibliotecas:

Archivo *Arkebia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Fondo MUCA-CU, exposición *Vanguardia Japonesa*, Ciudad de México.

Kyoto, Japón

International Research Center for Japanese Studies

<http://www.nichibun.ac.jp/en/>

Tokyo, Japón

Museum of Contemporary Art Tokyo MOT, Post-war Art Collection

Biblioteca del Museum of Contemporary Art Tokyo

Los Angeles, California, Estados Unidos

Special Collections Section, Getty Research Institute.

UBUWEB

Early Japanese Tape Music (1955-1956) http://www.ubu.com/sound/japan_tape.html Early (Fecha de consulta: 19/04/2015).

Lista de imágenes

1. Fukushima Hideko (1927-1997)

Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru), 1953/1987

Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai Shōzō

Proyección automática de 66 transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)

Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido

Museum of Contemporary Art Tokyo

1a. Fukushima Hideko (1927-1997)

Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru), 1953/1987

Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai Shōzō

Proyección automática de 66 transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)

Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido

1b. Fukushima Hideko (1927-1997)

Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru), 1953/1987

Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai Shōzō

Proyección automática de 66 transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)

Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido

Museum of Contemporary Art Tokyo

1c. Fukushima Hideko (1927-1997)

Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru), 1953/1987

Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai Shōzō

Proyección automática de 66 transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)

Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido

Museum of Contemporary Art Tokyo

1d. Fukushima Hideko (1927-1997)

Se crean burbujas de agua (Minawa watsukurareru), 1953/1987

Música de Fukushima Kazuo y fotografía de Kitadai Shōzō

Proyección automática de 66 transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)

Blanco y negro, 6 minutos, 17 segundos, con sonido

Museum of Contemporary Art Tokyo

2. Ōtsuji Kiyoji

Retrato de la artista, Fukushima Hideko, 1950

Impresión de plata sobre gelatina

33.1 × 24.8 cm

The National Museum of Modern Art, Tokyo

Tomada del sitio: http://search.artmuseums.go.jp/search_e/records.php?sakuhin=9693

3. Fukushima Hideko

Work 109 (Sakuhin 109), 1959

Óleo sobre tela

162.1 x 112.4 cm

Tomada de: Chong, Doryun, Michio Hayashi, Kenji Kajiya y Fumihiko Sumitomo. *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989, Primary Documents*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2012,

4. Fukushima Hideko

Visitor (Gairaiisha), 1956

Goauche sobre papel

68 x 53.5 cm

Tomada de: Chong, Doryun, Michio Hayashi, Kenji Kajiya y Fumihiko Sumitomo. *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989, Primary Documents*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2012,

5. Fukushima Hideko

Flower (duk-duk) (Hana [dakudaku]), 1956

Goauche sobre papel

67.5 x 53.5 cm

Tomada de: Chong, Doryun, Michio Hayashi, Kenji Kajiya y Fumihiko Sumitomo. *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989, Primary Documents*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2012,

6. Fukushima Hideko, *Alas*, 1950. Tomada de: tomada del sitio Postwar Art in Close-up, Museum of Contemporary Art Tokyo, en <http://www.mot-art-museum.jp/eng/exhibition/motcollection-closeup.html>

7. Fukushima Hideko

Sin título, 1955

Tinta y acrílico sobre papel

33.3 x 30.6 cm

Tomada del sitio http://s3.amazonaws.com/static.modcult.org/mc/images/thumbs_2266-hko0002.jpg?1268235695

8. Fukushima Hideko

Response of the Red Wind, 1955

Goauche sobre papel

56.5 x 75.3 cm

Tomada de: VV. AA. *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō: Dai 11-kai omāju Takiguchi Shūzō-ten/The 11th Homage to Takiguchi Shūzō: Experimental Workshop*, cat. ex. Tokio: Satani Gallery, 1991, 61.

8a. Fukushima Hideko

Response of the Red Wind, 1955 y detalle del proceso de trabajo de la artista.

Tomada de: Nishizawa, Harumi, ed. *Jikken Kōbō Experimental Workshop*. Tokio: Tokyo Publishing House, Musashino Art University Museum & Library/Research Center for Art and Design, 2013.

9. Fukushima Hideko

Arc 8 (Ko 8), 1963

Óleo sobre tela

96.5 x 96.5 cm.

Colección Tate

Tomada del sitio: <http://www.tate.org.uk/art/artists/hideko-fukushima-17414>

10. Fukushima Hideko

Siguiendo un trayecto horizontal, 1986

Acrílico sobre tela

97 x 194 cm.

Tomado de boletín de prensa para la exposición Postwar Japanese art from the 1950s: Hideko Fukushima, Hitoshi Nomura, Kiyoji Otsuji, Shuzo Takiguchi and Katsuhiko Yamaguchi, en la galería Taka Ishii de Nueva York, en línea <http://www.takaishiigallery.com/en/wp-content/uploads/9bc3d3b71c3284bcbaf9d34e6fec5331.pdf>

11. Fukushima Hideko

Hombre (Hito), 1957

Gouache sobre papel

68.5 x 53.5 cm

Tomada de: VV. AA. *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō: Dai 11-kai omāju Takiguchi Shūzō-ten/The 11th Homage to Takiguchi Shūzō: Experimental Workshop*, cat. ex. Tokio: Satani Gallery, 1991, 63.

12. Vista de la ciudad de Tokyo después del bombardeo, 1945. Tomada del sitio: <http://www.ne.jp/asahi/k/m/kusyu/kuusyu.html>

13. Yamaoka Ryobun, *Spannung*, 1938. Colección privada. Tomada del sitio: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2010/10/01/arts/exploring-the-stylistic-diversity-of-nihonga/#.VnjeCTbxDkx>

14. Yamashita Kikuji, *El relato de la Villa de Akebono (Akebono mura monogatari)*, 1953

Óleo sobre yute

137 x 214 cm

Gallery Nippon, Tokio.

Tomada del sitio: <http://www.japanfocus.org/-Linda-Hoaglund/4203/article.html>

15. Okamoto Tarō, *Hombre en llamas (Moeru hito)*, 1955

Óleo sobre tela

212.5 x 302.5 cm

The National Museum of Modern Art, Tokio

Tomada de: Stoll, Diana C., ed. *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde* (catálogo de la exposición, noviembre 18, 2012 a febrero 25, 2013). China: The Museum of Modern Art, New York, 2012.

16. Experimental Workshop, *Quinta presentación*, Daichi Seimei Hall, Tokio, 30 de septiembre de 1953.

Póster de la presentación: 18.3 x 53.8 cm

Folleto de la exhibición: 26 x 18.6 cm

Programa de mano: 18.5 x 12.7 cm

2005.M.8**, 2636-052, Special Collections

Getty Research Institute

17. y 18. Yamaguchi Katsuhiko, Ōtsuji Kiyoji.

APN (Asahi Pictures News), 1953-54.

Impresión de plata sobre gelatina

53.5 x 43.5 cm

The Museum of Modern Art, New York.

Committee on Photography Fund

Tomada del sitio: http://post.at.moma.org/content_items/87-apn-portfolios-and-jikken-kobo

19. Kitadai Shōzō, Ōtsuji Kiyoji.

APN (Asahi Pictures News), 1953–54.

Impresión de plata sobre gelatina

53.5 x 43.5 cm

The Museum of Modern Art, New York.

Committee on Photography Fund

Tomada del sitio: http://post.at.moma.org/content_items/87-apn-portfolios-and-jikken-kobo

20. László Moholy-Nagy

Lighplay: Black/White/Gray, c. 1926

Impresión de plata sobre gelatina

37.4 x 27.4 cm

The Museum of Modern Art, New York

Tomada del sitio: <http://www.moma.org/collection/works/50114?locale=es>

21. László Moholy-Nagy

Sin título, Chicago, 1939,

Fotograma

40 x 47.8 cm

Tomada del sitio: <http://moholy-nagy.org/art/photograms/>

22. Yamaguchi Katsuhiko

Vitrina Ritmo en espacio, 1953

Vidrio, aceite, panel de madera y papel

34.5 x 40.5 x 10 cm

Tomada del sitio: <http://www.archdaily.com/289655/moma-tokyo-1955-1970-a-new-avant-garde/>

23. Yamaguchi Katsuhiko

Fotogramas de *Adventure of Eyes of Mr. W.S.*, a Test Pilot (Shiken hikōka W.S.-shi no me bōken), 1953/1987

Música de Suzuki Hiroyoshi y fotografía de Kitadai Shōzō

Tomada de: Stoll, Diana C., ed. *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde* (catálogo de la exposición, noviembre 18, 2012 a febrero 25, 2013). China: The Museum of Modern Art, New York, 2012.

24. Kitadai Shōzō

Fotogramas de *Another World (Mishiranu sekai no hanashi)*, 1953/1987

Música de Yuasa Jōji

Proyección automática de transparencias (transferida a VHS, luego a video digital)

Blanco y negro, 9 minutos, 46 segundos, con sonido

Tomada de: Stoll, Diana C., ed. *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde* (catálogo de la exposición, noviembre 18, 2012 a febrero 25, 2013). China: The Museum of Modern Art, New York, 2012.

25. Ōtsuji Kiyoji, Foto grupal, c.a. 1957-58. Tomada de: VV. AA. *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō: Dai 11-kai omāju Takiguchi Shūzō-ten/The 11th Homage to Takiguchi Shūzō: Experimental Workshop*, cat. ex. Tokio: Satani Gallery, 1991, 131.

Anexos:

Minawa wa tsukurareru (Se crean burbujas de agua) se transcribió del manuscrito original escrito directamente por FUKUSHIMA Hideko.

(Existe la posibilidad de que el manuscrito haya sido un borrador. Sin embargo, se considera que éste es casi igual que la versión perfecta, ya que su contenido es idéntico al de la narración oral realizada. En el manuscrito, se encuentran *kanji* (caracteres chinos) al lado de algunas palabras escritas en *hiragana*. En este caso, suponemos que luego se aplicaron los *kanji* a las palabras para hacer la corrección, por lo que escribimos aquí con éstos.

Se crean burbujas de agua

La tierra de los enamorados,

temblando

en el tema sobre sobre mi cielo que abarca de la luna al séptimo

Un espacio torcido y

un tiempo torcido

En las pequeñas piedras encontradas encima de arena se esconde la juventud inmortal,

aquí

todos

se lastiman, se curan mutuamente

Por aquí, al país transparente, la gente viene solamente por la noche

Desde la memoria enterrada por arena

nacen burbujas de suspiro infinitamente

de la madre de deseo

Puf Puf Puf

La mayoría es del sentimiento inerte

y hambrienta

Cuando el rugido del mar responde desde lejos

a las miradas resplandecientes de las flores mohosas.

la noche atraviesa tranquilo sin hacer ruido

Cuando la luna superpuesta sobre la sombra oscura
tiritita encima del desierto.

yo gozo el callejeo
de las burbujas llenas de esperanza y angustia

Cuando la estación blanca corre tranquilo
encima de una blanquísima ciudad dividida
están sedimentados los rizas de ruido,
aunque no aparece nadie,
en lo que es
un equilibrio
blanquísimo, blanquísimo en lo posible

Lo del pasillo del suspiro de deseo
es
la pupila en la que la luz blanca penetra
sin ruido

Yo intercepto,
para vivir,
tristeza, aburrimiento y hueco infinito

Yo veo ahora,
sobre la superficie de la tierra con movimiento fetal,
arpas flotan,
un blanquísimo remolino espumea
Un epitalamio violento

de los novios

Puf Puf Puf

Nacen burbujas de agua otra vez

A través de niebla blanquísima

se dio un paso a una vida vaga

Convirtiéndose en la figura infinita

desde el interior del sonido eterno,

va creándose

el tema de mi cielo

『水泡は創られる』福島秀子の直筆原稿から書き起こし

(原稿は下書きの可能性もあるが、実際のナレーションも原稿通りなので 完全原稿に近いと思われる。原稿において ひらがなの横に漢字が書かれている場合、漢字に改めたものとして 漢字の表記にした。)

『水泡は創られる』

月から 第七(しち)の私の天体の主題の中で
震へる
恋人たちの郷土よ
曲った空間 そして
ねぢれた時間
砂の上の小石には不滅の若さがひそめられ
こゝでは
みんなは
傷つけ合ったり癒し合ふ

透明な國の此処は夜しか人が来ない
砂に埋れた記憶の中より
ためいきの泡がはてしなく
欲望を母として生まれる
Puf Puf Puf
多くは情情で
飢えてゐる

薺の生えた花々の
きらきらとした眼ざしに
海鳴りが遠く應へる頃
夜は静かに音もなく横断する

黒い影と重った月が
砂漠の上に顛へる頃
私はたのしむ
期待と不安にみたされた水泡のそゞろあるきを

白い季節がしきられた真白い街の上を

静かに流れる頃
誰も姿を見せないが
さゞめきが 沈殿してゐる
それは
真白な 出来るだけ真白な
均衡だ

欲望の溜息の
通路の
それは
白い光が音もなくさしてゐる
眸だ

私は遮ぎる
生きるために
悲哀を 倦怠を 限りない空洞を

今 私は見る
胎動する大地の面を
たてごとがはためき
真白なうずが泡だつのを
恋人たちの狂暴な
エピタラアム

Puf Puf Puf
水泡がまた生まれる
真白な霧を通して
ほのかな生命を 踏み出したのだ

永遠のひゞきの中から
無限の形像となって
私の天体の主題は
創られてゆく