

Vanguardias simultáneas

Acción, destrucción y desmaterialización en el Grupo Gutai y el arte argentino de posguerra

Allende, Amparo | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | ampi.allende@gmail.com

> Resumen

A lo largo de este artículo, nos proponemos indagar en los puntos de contacto existentes entre el grupo japonés de posguerra Gutai, haciendo foco en su primer período (1954-1960), y determinados artistas argentinos.

La explicación que existe para la reunión de fenómenos tan distantes recae en el interés por colaborar en la construcción de una nueva mirada sobre la historia del arte moderno y contemporáneo, que revise las concepciones que postulan a los artistas provenientes de Europa y Estados Unidos como los maestros que marcaron el camino, y a los artistas de geografías del Sur Global como derivaciones de los primeros. Los estudios que plantean a Gutai o a los argentinos como continuaciones o imitaciones de manifestaciones surgidas en los centros globales del arte han sido naturalizadas. En esta oportunidad, proponemos una reconsideración de este abordaje con el que históricamente se han estudiado las dinámicas entre las poéticas de posguerra.

La exploración de determinadas obras de los artistas de Gutai y de sus contemporáneos argentinos nos permite poner en evidencia que el mundo globalizado de la segunda posguerra presentaba desafíos y búsquedas similares a sujetos ubicados en puntos muy distantes del planeta. Elegimos interpretar la similitud de temas, técnicas, búsquedas y soluciones en artistas de Argentina y de Japón no como consecuencias de la imitación de las vanguardias históricas europeas o norteamericanas, sino como resultados de preocupaciones comunes, propias del *horizonte cultural compartido* (Giunta, 2020) que habitaban, consecuencia del impacto de la Segunda Guerra Mundial.

Palabras claves: Gutai, Argentina, Sur Global, vanguardias simultáneas, arte de acción

Simultaneous avant-gardes: action, destruction and dematerialization in the Gutai Group and postwar Argentine art

› Abstract

Throughout this article, we intend to investigate the points of contact between the postwar Japanese group Gutai, focusing on its first period (1954-1960), and certain Argentine artists.

The explanation for the convergence of such distant phenomena lies in the interest in collaborating to construct a new perspective on the history of modern and contemporary art, which revises the conceptions that postulate the artists from Europe and the United States as the masters who marked the way, and the artists from the geographies of the Global South as derivations of the above mentioned. Studies that portray Gutai or Argentine artists as continuations or imitations of manifestations emerging from global art centers have become naturalized. In this opportunity, we propose a reconsideration of this approach that has historically been used to study the dynamics between post-war poetics.

The exploration of specific works by Gutai artists and their Argentine contemporaries allows us to highlight that the globalized world of the second post-war period presented similar challenges and quests to individuals located in very distant points of the planet. We choose to interpret the similarity of themes, techniques and solutions in artists from Argentina and Japan not as consequences of the imitation of historical European or North American avant-gardes, but as results of common concerns, inherent to the shared cultural horizon (Giunta, 2020) they inhabited, as a consequence of the impact of the Second World War.

Key words: Gutai, Argentina, Global South, simultaneous avant-gardes, action art

› Introducción

¿Es la historia del arte un relato verdaderamente abarcativo, que incluye manifestaciones artísticas provenientes de diversidad latitudes del mundo? ¿Lo es, al menos, para el arte moderno? Al profundizar en el estudio de las prácticas artísticas de geografías que han sido consideradas como “los márgenes”, nos enfrentamos constantemente a la premisa de que, históricamente, los artistas del Sur Global parecieran haber optado por copiar las manifestaciones artísticas de los centros legitimados del arte. Nos preguntamos: ¿no tenían, acaso, nada propio u original para decir, nada para mostrar?

Al referirnos a poéticas del “Sur Global” debemos tener en claro que nos referimos a un concepto con una dimensión política que sugiere mucho más que una delimitación geográfica. Según Arif Dirlik (2007), el término debe ser pensado en conjunto con las asociaciones históricas, proyectos intelectuales, ideológicos y políticos a los que alude. Es por eso que conocer la historia del término es relevante. El “Sur Global” está asociado a aquello que durante la Guerra Fría fue bautizado como el Tercer Mundo, aquel conjunto de países que luego de la Segunda Guerra Mundial no representaban ni al bloque comunista, ni al occidental. En simples términos, el Tercer Mundo entendido como el conjunto de sociedades

con dificultades para alcanzar los objetivos económicos y políticos de la modernidad capitalista o socialista, pero a su vez, como una tercera vía alternativa frente a esta dicotomía planteada por el orden de posguerra. Los territorios asociados a esta situación fueron aquellos de África, América Latina, el Caribe, Asia y Oceanía.

A partir de los años ochenta, “Tercer Mundo” fue transmutando en el término “Sur” asociado al par “Norte-Sur”, popularizado a través del título de los informes de la Comisión Brand de 1980 y 1983. Posteriormente, el creciente contexto de globalización de los años noventa puso en duda la distinción Norte/Sur asociada a cuestiones geográficas, debido a que las diferencias ya no respondían únicamente a factores nacionales, sino que también estaban determinadas por cuestiones de desigualdad social en clave étnica, de género, o de clase social dentro de cada estado nacional.

En esta oportunidad, trabajamos con artistas del Sur Global a partir de la perspectiva decolonial sistematizada por Restrepo y Rojas (2010), que parte de los planteos de referentes como Quijano, Dussel, Mignolo y Grosfoguel. Siguiendo la teoría wallerseiniana del sistema-mundo moderno que retoman los autores, a lo largo de la modernidad, territorios como los de América Latina o Asia siguen inmersos en una lógica de colonialidad que persiste desde comienzos del sistema colonial. Es así que las lógicas del poder asociadas a los países centrales son leídas como imposiciones que limitan las posibilidades de enunciación de lo que hoy conocemos como el Sur Global. A través de esa lógica del poder que critica la inflexión decolonial, se desprenden cuestiones como la colonialidad del saber, que influyeron fuertemente en la construcción del relato de la historia del arte.

En ese sentido, este artículo propone una lectura a contrapelo de la historia del arte, que adopta una dimensión global y cuestiona las certezas modernas a través de un estudio comparativo que considera las relaciones de artistas del Sur Global a través del Grupo Gutai y sus sincronicidades con artistas argentinos contemporáneos.

› Horizonte cultural compartido de posguerra

Como punto de partida, proponemos situarnos en el momento específico de la segunda posguerra. Luego de la devastación alcanzada por la Segunda Guerra Mundial surgió un periodo de desconcierto, de replanteos acerca de las creencias y valores modernos, y por lo tanto, un momento de efervescencia de nuevas preguntas y maneras de concebir el mundo. La Guerra Fría, marcada por la rivalidad de las potencias emergentes de Estados Unidos y la Unión Soviética, contribuyó a que generaciones enteras crecieran bajo la amenaza de una batalla nuclear global, que no sólo revivía el recuerdo de los sucesos de la Segunda Guerra Mundial, sino que permanentemente amenazaba con destruir a toda la humanidad. Este *horizonte cultural compartido* adoptaba por primera vez una escala global, y los debates y cuestionamientos del mundo del arte no quedaban por fuera del cuestionamiento de las problemáticas del momento (Giunta, 2020).

En este sentido, pretendemos abordar en conjunto las derivas visuales de posguerra de artistas de dos puntos del planeta muy distantes entre sí: Japón y Argentina. El foco de nuestra atención está situado en Gutai, un disruptivo grupo de origen japonés, en relación a una serie de artistas argentinos emblemáticos.

El recorte presentado se basa en la intención de repensar la historia del arte moderno y sus manifestaciones desde un punto de vista que no considere a los artistas provenientes de Europa y Estados Unidos como los maestros indiscutidos que marcaron el camino, y a los artistas de geografías del Sur Global como imitadores o derivaciones de los primeros.

Tomamos en consideración el sólido precedente sentado por Ming Tiampo en *Gutai: Decentering Modernism*, el cual propone un estudio que pretende cuestionar el mito de que la historia del arte moderno fue fundada exclusivamente por Europa y Estados Unidos. Tiampo (2011) considera que es menester teorizar sobre las consecuencias culturales de la globalización y en ese sentido, la transnacionalidad se vuelve fundamental en los estudios del arte moderno. En esta línea es que propone trazar un mapa de redes de contacto transnacionales, que estudia a partir de Gutai, en un periodo de creciente internacionalización. Nuestro trabajo busca contribuir al estudio de los nexos existentes que parten de Gutai, quienes tempranamente se imaginaban formando parte de un mundo artístico que se extendía más allá de sus propias fronteras nacionales.

Exploramos las posibilidades de diálogo entre la obra de artistas que, al categorizarlos territorialmente, no se hubiesen considerado en conjunto. Nos permitimos abordar puntos de contacto entre artistas a través del estudio de desafíos y búsquedas que presentan en común. Elegimos interpretar las zonas de contacto en cuanto a temas, técnicas, búsquedas y soluciones entre grupos artísticos de Argentina y de Japón no como consecuencias de la imitación de las vanguardias históricas europeas o norteamericanas, sino como resultados de preocupaciones afines, propias del *horizonte cultural compartido* que habitaban.

Resulta interesante vincular los escritos de Tiampo con el postulado de un mundo de posguerra sin centro de Giunta (2020), para poder apreciar la especificidad de las expresiones del Grupo Gutai, en relación con los argentinos. Es así como proponemos profundizar sobre Gutai, a la vez que buscamos aportar a la construcción de una historia del arte que descentralice el relato cerrado del arte moderno como europeo. Esperamos encontrar nuevos modos de generar relaciones interpoéticas, que nos lleven a construir una historia transnacional del arte moderno. Es en ese punto que nos adentramos en las conexiones existentes entre las búsquedas del grupo japonés, Gutai, y una serie de artistas argentinos con quienes podemos ver preocupaciones, experimentaciones y propuesta compartidas. Nos situamos en un período acotado que aborda desde la fundación del Grupo Gutai en 1954 hasta 1960, el año de su mayor exposición al aire libre, *Gutai International Sky Festival*. Este recorte tiene como motivación el interés por centrar nuestro estudio en las primeras propuestas de Gutai, que se caracterizan por ser las más confrontativas de los lenguajes del arte hasta aquel entonces establecidos.

› Estado de la cuestión

A lo largo de la historia del arte, Gutai ha sido considerado dentro de los primeros grupos en realizar *arte de acción*. Sin embargo, autores y publicaciones emblemáticos para la historia del arte moderno, como Mario Pedrosa¹ o *Art since 1900*, lo han presentado como una versión “provinciana” o “derivativa” de

¹ Dice Pedrosa: “Os japoneses do Gutai ainda não saíram da fase de escolares que imitam a maneira de um Pollock, (...)” (Rente Vidal, 2019).

las manifestaciones que tenían lugar, por ejemplo, en Estados Unidos.² De la misma forma, múltiples corrientes del arte nuevo en Argentina han sido incansablemente estudiadas a partir de sus “padres” europeos. Sin embargo, la compilación de textos que acompañaron la exposición *Arte y acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979* nos enfrentó a la posibilidad de comenzar a pensar en conjunto poéticas como las del Grupo Gutai y Lucio Fontana, completamente distantes en términos geográficos, pero cercanos en sus preocupaciones (Schimmel, 1998). A partir de ahí, una serie de posibilidades comenzaron a presentarse.

En cuanto a Gutai, somos conscientes de las limitaciones que el idioma nos presenta en cuanto al acceso de bibliografía exclusivamente publicada en japonés. Sin embargo, priorizamos los estudios que contemplen las manifestaciones artísticas del Sur Global, haciendo foco en sus particularidades. Tomamos como un sólido referente a Ming Tiampo, quien ha realizado aportes indispensables para el estudio de este grupo desde una perspectiva global. No sólo ha desarrollado estudios comparativos acerca de Gutai y el informalismo francés, sino que en 2011 ha publicado *Gutai: Decentering Modernism*, un trabajo indispensable que pone la atención en la dimensión transnacional que el grupo adoptó desde su fundación, y discute cómo una serie de discusiones esenciales dentro del arte que fueron atribuidas a las vanguardias europeas y norteamericanas, fueron prefiguradas por estos artistas japoneses (Tiampo, 2003). En ese sentido, Tiampo proclama una historia transnacional del Grupo Gutai, a la vez que cuestiona el protagonismo de Europa y Estados Unidos en el relato de la historia moderna y su vinculación con el colonialismo que, como mencionamos anteriormente, extiende sus lógicas de poder hacia el campo de lo simbólico, repercutiendo en las lógicas de la colonialidad del saber operantes en la creación de obras de arte.

En esta misma línea, el aporte a la sistematización del pensamiento decolonial realizado por Restrepo y Rojas en *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos* fue una guía clave para repensar el relato de la historia moderna a partir de un apartado teórico que cuestiona la producción de conocimiento sesgada por la *hybris del punto cero*: la pretensión de que quien enuncia desde los centros de poder no cuenta con un punto de vista, sino que aquello que postula debe ser considerado como objetivo (Restrepo y Rojas, 2010).

Por otro lado, no hubiese existido punto de partida para este estudio sin la existencia de *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro* de Andrea Giunta, quien nos invita a pensar a los artistas de posguerra como cohabitantes de un *horizonte cultural compartido*, y nos abre la posibilidad de pensar que artistas como los de Gutai y los argentinos de las vanguardias experimentales de fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta pueden analizarse como *vanguardias simultáneas*. Vanguardias que producen desde un contexto global semejante, pero con las particularidades específicas de su lugar de enunciación (Giunta, 2020).

² En *Art since 1900* (2016) se aborda al Grupo Gutai como la reinterpretación por fuera de Europa y de Estados Unidos del expresionismo abstracto de Jackson Pollock. Además, se hace referencia a las obras del fundador del grupo como una versión provinciana de los exponentes europeos: “En diciembre de 1954 (es decir, en el momento de la fundación del grupo), Yoshihara ya había adquirido una reputación nacional como pintor: sus obras eran versiones competentes, aunque bastante provincianas, de la abstracción europea de posguerra” (Foster, 2016: 373).

A su vez, el catálogo de *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction 1940-1970* ha sido una gran guía para pensar en términos de descentralización del relato de la historia del arte moderno a través del visionado de un corpus de obras de artistas mujeres que estuvieron activas durante el mismo periodo y que en algunos casos quedaron excluidas de los relatos canónicos (Whitechapel Gallery, 2023).

Por último, el encuentro con la muestra *Juguetes rabiosos* llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires a finales del año 2023 fue importante para confirmar el rumbo de nuestra investigación, con respecto a una serie de producciones de artistas argentinos durante el periodo abordado.

› Grupo Gutai

La Segunda Guerra Mundial dejó detrás suyo un clima devastador a escala mundial. Los niveles de destrucción alcanzados resultaban inimaginables hasta el momento, lo que llevó a profundos replanteamientos sobre la capacidad y la voluntad de exterminación de la cual parecía ser capaz la humanidad. A su vez, la doctrina de la destrucción mutuamente asegurada que prevaleció durante la Guerra Fría, como resultado de la posibilidad de utilizar armamento nuclear tanto de Estados Unidos como de la Unión Soviética, tuvo un impacto duradero en la forma en que las generaciones que vivieron con la amenaza constante de su uso experimentaron la vida. Sin lugar a dudas, estos sucesos estuvieron también presentes en el campo artístico, y fueron abordados de una u otra forma por las nuevas voces que emergieron a nivel global en este período.

Definitivamente, las consecuencias tanto físicas como ideológicas no fueron uniformes en todas partes del mundo, dado que hubo países directamente involucrados en el conflicto, y otros que permanecieron al margen de él. Sin embargo, las implicancias de la guerra fueron tan vastas que sus efectos se sintieron, al menos en cierta medida, en el mundo entero.

Para 1945, los intelectuales y artistas de todo el mundo comenzaron a enfrentar la necesidad de repensar los lenguajes del arte que hasta aquel entonces habían prevalecido. Como plantea Alonso, concluida la Segunda Guerra Mundial, la crisis de los lenguajes plásticos llegó a un punto sin retorno (Alonso, 1999). Para una serie de artistas, surgió una necesidad urgente de cerrar la brecha entre el arte y el entorno en el que se gestaba, una oportunidad de recuperar los lenguajes de las vanguardias históricas para activarlos nuevamente, a partir de las nuevas necesidades y circunstancias (Foster, 1994).

Se trató de un periodo decisivo, en el que las secuelas de las atrocidades del holocausto y las bombas nucleares forzaron a tomar conciencia acerca del punto crítico que había alcanzado la humanidad en cuanto a su voluntad de destrucción. Fue un momento en el que se abrió una plétora de posibilidades, principalmente para los artistas que no se encontraban en Europa, que gestaron sus propias vanguardias.

Las condiciones dadas llevaron a que, a la par de una serie de innovaciones estéticas, el existencialismo floreciera como filosofía de la crisis. Las derivas existencialistas postulaban que en la naturaleza humana la existencia precedía a la esencia, situando el foco en la acción individual. Esto se ve en las obras de una serie de artistas, en las que la fragilidad de los cuerpos, el impacto de la acción y la capacidad de destrucción comenzaron a ser temas cada vez más recurrentes. Luego de haber contemplado

la pasible capacidad de autodestrucción que enfrentaba la sociedad, la puesta en valor del accionar en las artes parecía un intento de volver a encontrar alguna razón de ser y de reafirmar al individuo en su capacidad de hacer, de modificar las circunstancias en las que vivía, de no sucumbir ante la realidad que se le imponía.

Para comienzos de la década de 1950, en un Japón destruido por la Segunda Guerra Mundial y afectado por la ocupación norteamericana (y posterior alianza) que se explicaba bajo la premisa de desmilitarizar y democratizar al país, la sociedad comenzaba a movilizarse en pos de la fundación de una nación que abogara por la paz y pusiera freno a las posibilidades de encontrarse nuevamente involucrada en un enfrentamiento bélico.

Inserto en ese contexto, en el año 1954 en la región de Kansai, precisamente en la ciudad de Ashiya, Jiro Yoshihara fundaba el Grupo Gutai bajo el mantra de “Crea aquello que nunca antes se hizo!” (Tiampo, 2007: 1). Una expresión clara de un impulso innovador, de vanguardia. Este postulado resulta un oportuno disparador para nuestro estudio, debido a que gran parte de los estudios que han abordado a este grupo lo han concebido como productor de prácticas derivativas de los modernismos europeos o estadounidenses, como el claro ejemplo de *Art since 1900* (Bois *et al.*, 2016).

Al elegir el término japonés “gutai”, que significa concreto, se oponían desde un primer momento al arte estrictamente abstracto, como también al figurativo. Los kanji utilizados para escribir “gu” significan herramienta, medidas o modos de hacer algo, mientras que “tai” significa cuerpo. Este término cobra sentido al leer el *Manifiesto Gutai*, publicado en 1956, en el que el grupo se presentó como un movimiento que buscaba inaugurar una actividad que combinara la capacidad humana de creatividad con las características de los materiales. La particularidad de Gutai recaía en que sus obras eran el resultado de la exploración de la relación entre el espíritu y la materia, llevando a la indagación de las posibilidades de despertar vida propia al material: “En el arte Gutai, el espíritu humano y la materia se tienden la mano” (Yoshihara, 1956).

Los integrantes de Gutai, desde el primer momento en el que se compuso el grupo, demostraban estar queriendo llevar los límites de la dimensión pictórica a un nuevo nivel. Como veremos a continuación, el gesto, la acción, los cuerpos y la destrucción son los elementos centrales de sus búsquedas. Exploraciones típicas del contexto existencialista que surgió después de la Segunda Guerra Mundial, pero con una marcada impronta de habitar en el entorno que aún sufría las consecuencias de haber experimentado la devastación humana más atroz de la historia, a raíz de los eventos de Hiroshima y Nagasaki.

En aquel entonces, los enfoques de los artistas que conformaban el grupo fueron caracterizados como poco convencionales debido a sus formas de trabajar: el cuestionamiento del plano pictórico o del uso de pinceles para reemplazarlos con otras técnicas que incorporaban desde el cuerpo hasta objetos eléctricos. Estas experimentaciones siguieron desenvolviéndose, hasta llegar al punto de abandonar por completo el plano bidimensional, llevando a una serie de obras en las que primaban los objetos tridimensionales, las instalaciones y el arte de acción.

De manera simultánea, la dimensión internacional había estado muy presente en la fundación de Gutai, dado que pocos meses después de la congregación del grupo, se publicaba el primer número

de *Gutai Journals*, una revista que tenía como objetivo difundir las ideas y obras del recién fundado grupo, motivando la interacción con artistas de distintas partes del mundo. Esta publicación, a la que le siguieron otras once, tuvo lugar incluso antes de la primera exposición. Este enfoque de las prioridades llevó a que, dos meses después de la creación del grupo, aproximadamente la mitad de los integrantes tomaran la decisión de abandonarlo, disconformes con la prioridad que Yoshihara le daba a la publicación de la revista, frente a la programación de exposiciones. Con esta reconfiguración del grupo, permanecieron, entre otros, Shozo Shimamoto, Akira Kanayama, Sadamasa Motonaga, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, Tsuruko Yamazaki y Atsuko Tanaka, a partir de los cuales terminó de diseñarse el rumbo que Gutai adoptó en los años que le siguieron.

› Shimamoto, Di Benedetto

Ana (imagen 1) es una obra de la serie *Holes*, creada por Shozo Shimamoto previamente a la conformación del Grupo Gutai, en el año 1954. La obra presenta una combinación de varias capas de hojas de periódico y cartulinas unidas a partir de un pegamento producido con harina y agua, que luego fue pintado, dando como resultado una superficie de blanco azulado en la que se evidencia la irregularidad de las distintas capas. Sobre esa base, Shimamoto perforó diversos puntos para revelar las diferentes capas debajo. Esta serie de obras combinaba la exploración de la materialidad de la obra en conjunto con la intervención de la superficie a partir del gesto del artista.



Imagen 1. Shozo Shimamoto, *Ana* (de la serie *Holes*), óleo sobre cartón y papel, 89 x 70 cm, 1954, Tate Modern

Resulta interesante abordar este antecedente de Gutai por parte de uno de sus propios miembros para trazar un nexo entre las acciones llevadas a cabo posteriormente durante sus exhibiciones y las exploraciones matéricas (aún ancladas a la superficie bidimensional) que venía llevando adelante

Shimamoto, y una serie de artistas en el resto del mundo. Fontana, por ejemplo, comenzaba para ese entonces a realizar los *bucchi* (imagen 2), un primer atisbo de dejar impreso el gesto destructivo en la obra del artista.

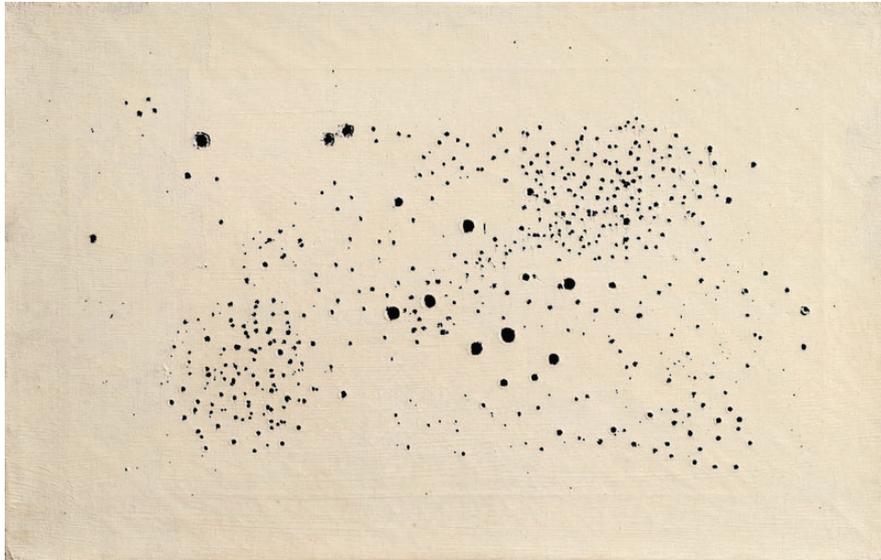


Imagen 2. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, óleo sobre tela, 35.5x55 cm, 1952, Fondazione Lucio Fontana

En Argentina, para finales de los años '50 una serie de artistas vinculados al informalismo también estaban experimentando con el gesto junto con materiales heteróclitos, que ponían en jaque los lenguajes tradicionales del arte pictórico. Artistas como Alberto Greco, Kenneth Kemble o Luis Alberto Wells llevaban desde el Movimiento Informalista las pinturas matéricas a un nuevo nivel. Pero a su vez, artistas independientes como Marta Minujin o Noemi Di Benedetto presentaban una serie de obras que significaban grandes aportes para el arte nuevo.

Entre 1959 y 1960, Noemi Di Benedetto presentó una serie de pinturas en las que incorporó arpilleras, telas, maderas, cartón de desecho. No solo eso, sino que lo llevó más allá: sometió a sus lienzos a desgarros, quemaduras y todo tipo de golpes. Tomando como ejemplo una de sus obras titulada *La vaca* (imagen 3) nos encontramos frente a un desgarramiento del lienzo que dista de asemejarse a los tajos de Fontana. Frente al ascetismo de los *tagli* de Fontana en los que profundizaremos, *La vaca* presenta una materialidad mucho más cargada, compuesta de telas, hilos, puntadas, agujeros y una capa desgastada de pigmentos que oscilan entre una gama de colores apagados y el negro. Los tajos que presenta el lienzo no parecieran emular una sensación de espacialidad e infinitud, sino el desgarramiento y la destrucción total.



Imagen 3. Noemi Di Benedetto, *La vaca*, pintura y materiales mixtos sobre tela, 1959, colección privada

› Murakami, Minujín

Durante el período de actividad de Gutai, integrantes como Saburō Murakami siguieron experimentando con el formato bidimensional, a la vez que se abrían camino en el mundo del arte de acción. En 1957 Murakami creó *Work* (imagen 4), una obra con una técnica que él mismo denominó “hakuraku suru kaiga” traducible como “pintura que se desprende/resquebraja”. Se trata de lo que a simple vista aparenta ser una tradicional pintura abstracta que, al ser observada con atención, pareciera tener fragmentos de pintura negra desprendiéndose de la superficie. Murakami trabajó aplicando *nikawa*, un pegamento animal que se aplica al lienzo con el efecto de que la superficie se desprenda gradualmente con el tiempo. Esto generó el efecto de que la pintura negra se resquebrajara gradualmente, revelando la capa roja de debajo, y que esta también eventualmente se desprendiera para devolver el lienzo a su blanco original. Murakami propuso una pintura en progreso, que entrelazaba la dimensión material con la temporal, trazando conexiones desde el campo de la pintura hacia el campo de la acción-destrucción. Como podemos ver, los artistas de Gutai constantemente elaboraban obras que potenciaban las particularidades de la materialidad, incluso llevando a que estas indirectamente generaran un proceso activo.

En 1959, Marta Minujín presentó *Gran mancha* (imagen 5) una obra que hace uso de los códigos del informalismo (los colores terrosos, la carga matérica, las texturas impostadas) para trabajar, como Murakami, con los efectos del paso del tiempo, a través de sus superficies agrietadas. Michaëla de Lacaze Mohrmann observa que Minujín “produjo un tipo de pintura que se atacaba a sí misma: una pintura mutable cuyas superficies parecían estar descomponiéndose ante nuestros ojos” (Whitechapel Gallery, 2023: 35).

Como se reconstruye en la exhibición *Born of Informalismo: Marta Minujín and the Nascent Body of Performance*, estos experimentos en pintura y escultura coincidieron con las primeras acciones de Minujín, lo que fue preparando el terreno para su primer *happening* a gran escala, *La destrucción* de 1963. La artista, después de haber terminado sus estudios en París, reunió todas las obras elaboradas durante su estadía e invitó a un grupo de artistas a “destruirlas” creando una obra de ese acto.



Imagen 4. Saburo Murakami, *Work*, pintura al óleo y nikawa, 90x90 cm, 1957, Nakanoshima Museum of Art, Osaka

Artistas con búsquedas similares a las de Minujín y Di Benedetto se reunirían en 1961 para llevar el asalto y la desintegración de las obras a un nuevo nivel: la experiencia colectiva *Arte destructivo* organizada en la Galería Lirolay.



Imagen 5. Marta Minujín, *Gran mancha*, ca. 1959, Archivo Marta Minujín

› Arte destructivo, Tanaka

La fotografía que ilustra esta invitación (imagen 6), tomada por Roiger, presenta muy claramente la premisa de esta exhibición: el objeto en destrucción. Tal como plantea Lopez Anaya (2003), en Argentina, el informalismo fue “menos un punto de llegada que una puerta abierta hacia las ‘tierras prohibidas’ ante las cuales se había detenido el arte hacia mediados de los años cincuenta”. El 20 de noviembre de 1961, un grupo integrado por Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells, presentaron en la Galería Lirolay la exposición *Arte Destructivo*, una escandalosa experiencia que no tenía precedentes en Argentina.



Imagen 6. *Arte Destructivo*, tarjeta de invitación, 1961

La sala de exposiciones de la galería había cambiado por completo su aspecto habitual, inaugurada por un cortinado de arpillera que obstruía la entrada que se dejaba atravesar por parlamentos incomprensibles y exasperantes sonidos, supuestamente musicales. En las penumbras de la sala se presentaba un conjunto heterogéneo de objetos en estado de semi destrucción, que ocupaban el supuesto lugar de las “obras” que los espectadores esperaban encontrar en una galería de arte.

Lopez Anaya describe que el conjunto ofrecía una significación opuesta a toda ilusión placentera o agradable, de la cual su hilo conductor era el del desastre. Parecía ser una muestra de residuos y de basura, de accidentes y de muertes; de ruidos y “música” producida con toda clase de objetos a modo de instrumentos musicales. El conjunto de experiencias sonoras parecía estar cuidadosamente curado, habiendo sido creadas por los expositores: fragmentos grabados de la *Poética* de Aristóteles mezclados con frases de *El deseo atrapado por la cola* (una pieza teatral de Picasso); recitados del *Discurso del Método* de Descartes; un discurso de Romero Brest, tomado de la proyección invertida de un film documental sobre Pedro Figari. Abundaban las experiencias musicales, en las que trabajaron Kenneth Kemble, Luis Wells, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Silvia Torras, Juan Duprat, Graciela Martínez, Eduardo Larre, Edgardo Fiore, Felicitas Rueda Zavalía, Isabel Tiscornia y David Santana.

Seis años antes, en la *Primera Exhibición Gutai* de 1955, Atsuko Tanaka presentaba una instalación que consistía en una serie de 20 timbres comunicados entre sí, dispuestos a intervalos regulares en el piso y aproximados a las paredes del espacio de exhibición (imagen 7). A su vez, los visitantes tenían la posibilidad de tocar alguno de los botones que activaría progresivamente el timbrado de todo el recorrido. Todas las campanas sonaban en un tono agresivo y agudo, cada sonido difería del anterior en una serie aparentemente interminable de tonos disonantes. Tanaka, al igual que los artistas de *Arte Destructivo* presentó una obra que experimentaba acústicamente el espacio, e interpeló a los sentidos del espectador. Se trataba de una obra que requería una acción corporal para ser iniciada, y provocaba respuestas físicas una vez que se activaba: ya sea la confusión o vergüenza que presentan quienes inician el circuito, o el rechazo al agudo sonido como primera reacción.



Imagen 7. Atsuko Tanaka, *Work (Bell)*, instalación, 1956

El trabajo con el ruido en el campo de las artes performáticas estuvo presente desde 1912 con las obras sonoras de Marinetti y Russolo. Por más que el contexto de aquel entonces estaba asociado a la Primera Guerra Mundial, y obras como *Zang Tumb Tumb* eran más bien una oda a la maquinaria bélica, encontramos en Tanaka un punto de contacto con las vanguardias históricas, recurriendo al ruido (en este caso de un dispositivo) como aquel elemento más idóneo para despertar en el oyente un conjunto de asociaciones vinculados a la existencia moderna.

› Murakami y Fontana

Al hablar de la acción como núcleo de una obra, debemos concebirla como aquello que compone a la obra en sí, entendiendo que la intención de los artistas está en el acto, y no en el producto que resulta de él. Un claro ejemplo de esto es la obra *Passing Through* (imagen 8) de Saburō Murakami.



Imagen 8. Saburō Murakami, *Passing Through*, acción, 1956

Passing Through consistió en una acción llevada a cabo por Saburō Murakami múltiples veces, pero por primera vez en la *Segunda Exhibición Gutai* de 1956 en Tokyo. El artista dispuso alineados una serie de veinte bastidores de 2 x 2 metros cubiertos con papel tradicional japonés, *shōji*. Los espectadores se ubicaban en un extremo de la fila de bastidores, mientras que el artista emprendía la misión de atravesar las pantallas de papel con la fuerza y el peso de su cuerpo, resultando en un accionar destructivo.³ Como resultado, el artista atravesó de manera victoriosa todos los bastidores, dejando detrás de él una serie de “obras” compuestas del papel roto por el impacto del choque de su cuerpo. Sin embargo, verdaderamente la obra era la acción.

Este acto no solo se caracterizó por haber sido una acción, sino una acción puntualmente radicada en la destrucción. Murakami buscaba trasgredir el plano pictórico, en este caso destrozándolo. El artista supo explorar como materia su potencia de acción, el gesto como aquello de lo que no se podía desprender y que ponía a prueba en tanto su propia capacidad de destrucción.

³ En otra oportunidad, resultaría interesante profundizar en la performance *Hora y media* (1975) de la artista mexicana Lourdes Grobet. Es un caso que, tiempo después del periodo que estamos estudiando, discute el estatus de permanencia/desaparición de la fotografía, como metáfora de la invisibilidad de la mujer artista a la vez que la imagen de Grobet atravesando una hoja de papel metálico desplegado sobre un marco nos remite a la obra de Murakami.

Así es que Murakami llevó la dimensión del cuerpo, aquella única materialidad intrínseca del artista, a choque con la superficie pictórica, desafiando la dinámica tradicional de bastidor, lienzo y pintura. Chocó, a su vez, con toda la tradición japonesa en sí: al destrozarse el papel *shōji*, que comúnmente se usaba para construir las paredes y puertas de las casas japonesas, Murakami parecía estallar los límites de las viviendas de su país, y simbólicamente, a su vez, se explayaba por fuera de los límites que lo retenían dentro de la escena artística de Japón. Destruía la tradición pictórica y nacional, para pasar a la acción en un plano de intercambio internacional.

La ruptura del plano pictórico puede también verse en la obra de artistas como Lucio Fontana. Proponemos que la motivación que lleva a Murakami a atravesar con todo su cuerpo una serie de bastidores no dista tan radicalmente de aquello que inspira a Fontana a rasgar sus lienzos, o a Shimamoto a producir su serie *Holes*.

Gutai se inserta en un clima de posguerra particularmente latente en Japón, pero que también afecta al resto del mundo. Al igual que los artistas de Gutai tenían pretensiones de insertarse en la discusión global del arte imprimiendo su propia huella, los artistas argentinos habían encontrado en el hiato de la producción artística europea de la Segunda Guerra Mundial, una posibilidad de brindar sus propias respuestas a problemas que empezaban a ser planteados a escala global. A su vez, para 1955, el panorama del campo artístico en Argentina sufría un cambio de dirección debido a un nuevo impulso de que las instituciones artísticas se orientaran hacia los fenómenos que estuviesen sucediendo en los centros del arte. En este sentido, la respuesta de los grupos argentinos de vanguardia ante las políticas de las instituciones y su adhesión a los nuevos lenguajes europeos se volvió cada vez más radical.

Fontana enunció desde Argentina, tanto como desde Italia. En 1958, estableció su gesto más característico: el corte (*taglio*) de un lienzo (imágenes 9 y 10). Un símbolo de los tiempos tanto de euforia como de incertidumbre que se viven durante la Guerra Fría, a la vez que una respuesta al agotamiento de las propuestas de recarga matérica del informalismo europeo (Candela *et al.*, 2019). Sin embargo, este gesto tuvo su origen más de diez años antes cuando, en el *Manifiesto Blanco* de 1946, en cuya redacción Fontana colaboró con sus estudiantes, pero nunca firmó (Giunta, 1998) abogaba por un nuevo arte dinámico, compuesto por formas espaciales que respondieran a las condiciones generadas por la modernización de la posguerra. Para 1948, en el *Primer Manifiesto del Espacialismo*, Fontana ya predicaba: “El arte es eterno, pero no puede ser inmortal. Es eterno en cuanto su gesto...” (Fontana, 1947-1948). Fontana presentaba lienzos intervenidos por su gesto, cuya evidencia tangible eran tajos (*tagli*) y agujeros (*buchi*) con un trasfondo negro que evocaba una espacialidad infinita.

En las obras de Fontana, el gesto, instancia de la acción, se funda como el procedimiento por antonomasia de las poéticas que responden a la filosofía del existencialismo, propias del clima de posguerra. Fontana, al atravesar el lienzo, trascendía las búsquedas informalistas de cuestionar los límites de la superficie pictórica a través de su afectación en el plano bidimensional o la incorporación de materiales a ella. Como plantea Alonso (1999), “des-cubre un ‘más allá’ de la superficie pictórica, poniendo en crisis su bidimensionalidad y (...) señalando un camino que iba a conducir hacia la prescindencia definitiva del soporte”. Fontana pone en cuestión los límites de la pintura además de hacer presente en la obra de arte la importancia del accionar del artista, que Murakami ya estaba poniendo en práctica.



Imagen 9. Ugo Mulas, Lucio Fontana, fotografías, Milán, 1964

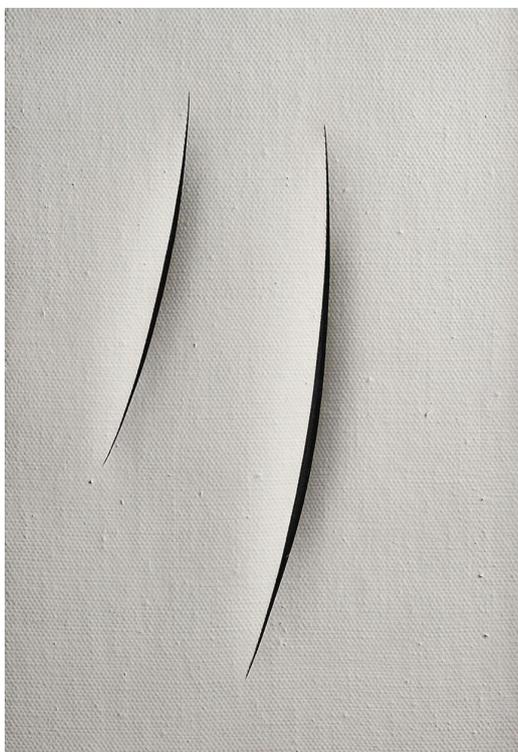


Imagen 10. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, Attese, pintura al agua sobre lienzo con tajos, 32x22 cm, 1961, colección privada

› **The International Sky Festival, Gutai Journals y Pinacoteca Gutai**

Los puntos de contacto entre Murakami y Fontana, junto con la intención de transnacionalización que Gutai tuvo desde su concepción, tienen su momento culmine en 1960 en el *International Sky Festival* organizado por el Grupo Gutai en la ciudad de Osaka.

El evento consistió en una exposición al aire libre que se destacó por el lanzamiento de treinta globos de helio de grandes dimensiones, de los cuales estaban suspendidas obras de artistas de todo el mundo, con banderas correspondientes a sus nacionalidades (imagen 11). En esta ocasión, Gutai había logrado situarse en el mapa del arte a pesar de las distancias, convocando a una serie de artistas de todo el mundo para que enviaran los bocetos de sus obras, que serían realizadas por los integrantes del grupo. Como señala Tiampo, esta exposición es un claro logro de Gutai, que logró insertarse en el mapa del arte moderno sin abandonar su lugar considerado “periférico” en términos geográficos (Tiampo, 2011). A través de innovadoras prácticas, generaron una exposición que partió de la concepción del arte como pasible de ser conceptual, y agilizó las formas de producción para la generación de nuevos lazos internacionales.



Imagen 11. International Sky Festival, Osaka, 1960

A su vez, la exposición fue totalmente registrada y publicada en el número 11 de *Gutai Journal* (imagen 12), la revista que aspiraba a difundir la obra del grupo y que en esta ocasión pretendía hacer conocer la exposición, a través de los artistas participantes, a interlocutores de todo el mundo. Queda claro que la dimensión internacional del Grupo Gutai estuvo fuertemente afianzada en los planes de su fundador desde los comienzos. A través de la publicación de la revista, Yoshihara pretendía que Gutai lograra un impacto transnacional. Los doce números publicados incluyeron el *Manifiesto Gutai*, así como fotografías de exposiciones y obra tanto de artistas del grupo, como de una serie de colaboradores, que también aportaron ensayos en diversos idiomas: principalmente japonés, inglés y francés. Como recupera Tiampo, Yoshihara fue muy claro con las ambiciones que lo movilizaban con respecto a influir en la descentralización del relato del arte desde Japón: “Estamos siguiendo el camino que nos llevará a un terreno común internacional en el que las artes de Oriente y de Occidente se influyan mutuamente. Este es el curso natural de la historia del arte.” (Tiampo, 2011: 3).



Imagen 12. Gutai 11 (11 de noviembre, 1960), colección privada. Tapa: fotografía de The International Sky Festival

Esta combinación de exposiciones y publicaciones con un enfoque internacional, pueden ser consideradas dentro de la constelación de manifestaciones que Giunta (2001) plantea que emerge a escala mundial durante este período. Siendo entendidas, hasta cierto punto, como iniciativas que se resistían a las lógicas institucionales y a partir de las cuales se configuró un circuito internacional del arte experimental, sostenido por artistas que “situados en distintas partes del mundo, se identificaban y adherían a un programa con principios comparables” (Giunta, 2001: 84-85). Como plantea la autora, se trata de un modo de organización horizontal que, más que pretender expandir un estilo hacia otras naciones, buscaba constituir un entramado de redes y organizaciones co-participativas.

Increíblemente, los evidentes puntos de contacto y las sospechadas afinidades entre las obras de Fontana, Gutai y los informalistas, se materializan en la publicación número 8 de Gutai, publicada en 1957, titulada *L'aventure informelle* y acompañada de una obra de Fontana en el frente, de la serie *Concetti spaziali* (imagen 13). El horizonte cultural compartido entre artistas japoneses, argentinos y allegados se hace carne en esta publicación, editada en conjunto por Jirō Yoshihara y el francés Michel Tapié.

Finalmente, en 1964, Fontana, junto con Giuseppe Capogrossi, serían los protagonistas de una muestra en la Pinacoteca Gutai. Este espacio, inaugurado en 1962 albergó exposiciones individuales y recibió visitas de artistas e intelectuales de todo el mundo, asentando la impronta transnacional del grupo, y brindándole una sede que funcionara como lugar de encuentro.



Imagen 13. Gutai 8 (29 de septiembre, 1957). Motivo impreso, 25,4x26,6 cm., colección privada.
Tapa: detalle de obra de Lucio Fontana, ca. 1957.
Edición especial editada por Michel Tapié y Yoshihara Jirô titulada "L'aventure informelle"

Como propósito de un estudio a futuro, queda pendiente la labor de profundizar en los números de *Gutai Journals* rastreando los nexos existentes entre artistas de diversas partes del mundo con el Grupo Gutai, cuyo propósito transnacional fue absolutamente central desde su concepción.

› Vanguardias simultáneas

A lo largo de estas páginas, propusimos sumergir al lector en una serie de relaciones que pusieran en evidencia los puntos de contacto existentes entre las búsquedas del Grupo Gutai y las exploraciones de una serie de artistas argentinos. Este relato no busca construir una historia del arte totalmente ajena a los sucesos de Europa o de Estados Unidos. Aquello que se pretende es poner en evidencia que, en diversos focos artísticos del Sur Global, la innovación estética tuvo grandes exponentes, potenciados tanto por el *horizonte cultural compartido* que siguió a la Segunda Guerra Mundial como por el de la Guerra Fría, pero también anclado en la especificidad de dónde cada uno de los artistas estaba situado.⁴

Como planteamos en un primer momento, este estudio se funda en las bases del pensamiento decolonial, que parte de la idea de que la modernidad emergió en un sistema de dominación global, el colonialismo, en el que Europa fue el centro y dejó tras de sí una estructura colonial del poder que

⁴ El concepto de Sur Global se utiliza para resaltar las disparidades y desafíos a los que se enfrentan en el mundo contemporáneo muchas de las regiones anteriormente colonizadas. Es importante señalar que el concepto de Sur Global es fluido, y no existe una lista universalmente consensuada de países que pertenecen a esta categoría. El concepto hace hincapié en la necesidad de abordar las injusticias históricas, promover el desarrollo y hacer frente a las desigualdades globales que persisten como consecuencia del colonialismo y sus secuelas. También puede aplicarse a áreas específicas dentro de países del hemisferio norte que enfrentan desafíos socioeconómicos similares a los de las regiones tradicionalmente consideradas como parte del Sur Global.

persistió una vez que las colonias se independizaron. En esta oportunidad, nos interesa particularmente el impacto que esta estructura ejerce sobre el plano de las poéticas.

Según Quijano, la colonialidad cultural en un comienzo operó a través de la represión sistemática de patrones de expresión, de conocimiento y significación de los dominados, con América Latina como su máximo exponente. En ese sentido, al producir conocimiento, Europa se impuso como *hybris del punto cero*, y el resto del mundo, aquello a lo que hoy llamamos Sur Global, existió como “el Otro” postulado a partir del concepto de *orientalismo* de Said (2003). Es así que el eurocentrismo se instaló como la manera correcta u objetiva de producir conocimiento, perpetuando la *colonialidad del saber*, que colocó a Europa en el centro de la historia, de la racionalidad, la civilización y el conocimiento (Restrepo y Rojas, 2010).

Frente a este estado de la situación, la inflexión decolonial propone pensar la generación de conocimiento, como también del arte, a través de *geo-corporo-políticas del conocimiento*, en términos de Mignolo. Esta perspectiva se opone a la idea de que pueda existir un sujeto universal capaz de producir una obra o relatar la historia del arte de manera objetiva, simulando habitar un no-lugar, pretendiendo desligarse de su situación de enunciación. Porque en realidad, todo conocimiento es situado y, en el mismo sentido, toda producción artística también lo es. Es por eso que, un estudio de la historia del arte que no considere desde donde se enuncia, y que a su vez ignore que las prácticas artísticas son productos de cuerpos geo-históricamente situados, va a dar por perdido un alto grado de profundidad de interpretación.

En palabras de Gloria Gómez-Sánchez, “sería interesante que los estudiosos del arte tuvieran en cuenta cómo los artistas se expresan de forma similar, aunque sean de países diferentes, por el mero hecho de vivir en la misma época.” (Whitechappel, 2023: 33). Con esta premisa en mente, buscamos contribuir a una nueva forma de estudiar el arte moderno, resistiéndose a la práctica viciosa de clasificar en “originales y copias”, “precursores y derivaciones”, “innovadores e imitadores”. Abordamos el arte, al igual que el conocimiento, como un fenómeno necesariamente atravesado por las localizaciones específicas que constituyen las condiciones mismas de existencia y enunciación del sujeto. Aquello que nos propusimos con este estudio fue contribuir a la generación de relaciones interpoéticas a partir de un enfoque transversal, en el que artistas de diversas geografías fueran estudiados comparativamente, pero a la par, suspendiendo el enfoque evolutivo para ponerlos en diálogo y construir, más que una línea de tiempo, un vasto y complejo mapa de *vanguardias simultáneas*.

› Bibliografía

- › Alonso, R. (1999). *Arte de Acción*. Museo de Arte Moderno.
- › Bois Y-A. et al. (2016). *Art Since 1900. Modernism · Antimodernism · Postmodernism*. Thames & Hudson.
- › Candela, I. et al. (2019). *Lucio Fontana: On the Threshold*. The Metropolitan Museum of Art.
- › Dirlik, A. (2007). Global South: Predicament and Promise. *The Global South*, 1(1).
- › Foster, H. (1994). What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?. *October*, 70, 5-32.

- › Giunta, A. (1998). Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires. En *Lucio Fontana: un seminario* (pp. 95-38). Pontifica Universidad Católica de Chile.
- › Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós.
- › Giunta, A. (2013). Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina. En *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados* (pp. 104-117). Museo Centro de Arte Reina Sofía.
- › Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. ArteBA-Petrobras.
- › Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte en un mundo sin centro*. Siglo XXI.
- › López Anaya, J. (2003). Informalismo en Argentina. *Centro Virtual de Arte Argentino*. http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/6_destructivo_i.php
- › Rente Vidal, V. R. (2019). *Abstração e crítica de arte no diálogo Brasil-Japão (1950-1960). XIV Encontro de História da Arte*. Universidad Estatal de Campinas, São Paulo, Brasil.
- › Restrepo, E. y Rojas, A. (comps.) (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Universidad del Cauca.
- › Said, E. (2003) *Orientalismo*. Anagrama.
- › Schimmel, P. (1998). *Arte y acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- › Tiampo, M. (2003). *Gutai & Informel: Post-War Art in Japan and France, 1945-1965*. Northwestern University.
- › Tiampo, M. (2007). 'Create What Has Never Been Done Before!': Historicizing Gutai Discourses of Originality. *Third Text*, 21(6), 689-706.
- › Tiampo, M. (2011) *Gutai: Decentering Modernism*. University of Chicago Press.
- › Whitechapel Gallery (2023). *Action, Gesture, Paint Women Artists and Global Abstraction 1940-70*. Whitechapel Gallery.