

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

JOÃO VÍCTOR KUROHIJI BONANI

**GUTAI BIJUTSU KYŌKAI E DANSAEKHWA:
A SITUAÇÃO DA PINTURA ABSTRATA NO LESTE ASIÁTICO DO
PÓS-GUERRA**

**BAURU
2019**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

JOÃO VÍCTOR KUROHIJI BONANI

**GUTAI BIJUTSU KYŌKAI E DANSAEKHWHA:
A SITUAÇÃO DA PINTURA ABSTRATA NO LESTE ASIÁTICO
DO PÓS-GUERRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Artes Visuais - Bacharelado,
Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação UNESP/Campus Bauru, como
requisito parcial para conclusão da
graduação, sob orientação da Prof^a Dr^a
Regilene A. Sarzi Ribeiro.

**BAURU
2019**

JOÃO VÍCTOR KUROHIJI BONANI

**GUTAI BIJUTSU KYŌKAI E DANSAEKHWA:
A SITUAÇÃO DA PINTURA ABSTRATA NO LESTE ASIÁTICO
DO PÓS-GUERRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais - Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Prof^a Dr^a Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Regilene Sarzi Ribeiro

Profa. Dra. Caroline Kraus Luvizotto

Prof. Dr. José Marcos Romão da Silva

Bauru, Novembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jaqueline Aparecida Kurohiji e Roque Bonani, por todo amor e apoio, e por serem a razão de eu estar onde estou.

À minha prima, Isabela Kurohiji de Moraes, por me presentear em 2015 o catálogo da exposição “Plenitude Vazia: Materialidade e Espiritualidade na Arte Contemporânea Coreana” e impulsionar meu interesse pelo *Dansaekhwa*.

Aos meus familiares, por todo o amor e suporte.

A todos os meus amigos, entre eles Gabriela Yumi Sampei, Maria Luiza Tonussi, Mariane S. Longhi e Sophia W. Zaros, pela companhia, suporte e carinho durante os anos de faculdade.

À minha orientadora de longa data, Prof. Dra. Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro, pelas orientações, parcerias e grande contribuição à minha formação acadêmica.

À Profa. Dra. Luana M. Wedekin, que participou e orientou os primeiros passos dessa pesquisa e que contribuiu muito à minha formação acadêmica.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Barnett Newman, *Death of Euclid*, 1947. Óleo sobre tela, 40,5cm x 51cm. Coleção Particular. Fonte: Pinterest..... 22
- Figura 2** - Jackson Pollock, *Number 11*, 1949. Tinta Duco e tinta de alumínio sobre tela, 114,3 x 120,7 cm. Museu de Arte Sidney e Lois Eskenazi, Memorial Jane e Roger Wolcott, Bloomington, Indiana, Estados Unidos. Fonte: The Japan Times..... 27
- Figura 3** - Hans Namuth, *Jackson Pollock Pintando*, 1950. Fonte: Non Site Journal.. 28
- Figura 4** – Georges Mathieu, *First Avenue*, 1957. Óleo sobre tela, 152,4 x 152,4 cm. ARS/Art Resource, Nova Iorque, Estados Unidos. Fonte: Artsy..... 30
- Figura 5** - Georges Mathieu em pleno ato de pintar *Toyotomi Hideyoshi* em uma demonstração pública na cobertura da loja de departamento *Daimaru*. Osaka, Japão, 12 de Setembro de 1957. Fonte: Pinterest..... 31
- Figura 6** – Agnes Martin, *Untitled #14*, 1977. Tinta, grafite e gesso sobre tela, 182,7 x 187,7 cm. Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, Estados Unidos. Fonte: Guggenheim..... 34
- Figura 7** – Shimamoto Shōzō, *Sakuhin* [Obra], 1954. Pintura sobre jornal, 161 x 127 cm. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Cinra..... 37
- Figura 8** - Segunda Exposição de Arte Gutai, 1956. Foto: Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya e antigos membros do grupo Gutai. Fonte: KEE, Joan. *Situating a Singular Kind of 'Action': Early Gutai Painting, 1954-1957*. 2003. 41
- Figura 9** - Murakami Saburō, *Muttsu no Ana* [Seis Buracos ou Em um Momento Abrindo Seis Buracos], 1955. Papel *kraft*, cola, madeira e pregos, 194,10 x 259,10 cm. Murakami Makiko e membros antigos do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Pinterest..... 43
- Figura 10** – Murakami Saburō, *Muttsu no Ana* [Seis Buracos ou Em um Momento Abrindo Seis Buracos], 1955. Papel *kraft*, cola, madeira e pregos, 194,10 x 259,10 cm. Murakami Makiko e membros antigos do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: KEE, Joan. *Situating a Singular Kind of 'Action': Early Gutai Painting, 1954-1957*. 2003. 44
- Figura 11** - Shiraga Kazuo, *Doru ni Idomu* [Desafiando Lama], 1955, *kabetsuchi* (Lama de parede), pedras, areia e pedregulhos, 50,8 x 50,8 cm aproximadamente. Shiraga Fujiko, Hisao e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Pen Magazine International..... 47

Figura 12 - Shiraga Kazuo pintando com seus pés, 1956. Shiraga Fujiko, Hisao e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Pinterest.	49
Figura 13 - Shiraga Kazuo, <i>Sem título</i> , 1957. Óleo, aquarela e tinta da china sobre papel montado em tela, 181,5 × 242,5 cm. Centre Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna / Centre de création industrielle, Paris. Shiraga Hisao, cortesia da CNAC / MNAM / Dist. Reunião dos Museus Nacionais / Art Resource, Nova Iorque, Estados Unidos. Fonte: Guggenheim.	49
Figura 14 - Kanayama Akira pintando com seu carro de brinquedo automático, cerca de 1957. Ito Ryōji e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Guggenheim.	50
Figura 15 - Kanayama Akira, <i>Sakuhin</i> [Obra], 1957. Tinta sintética sobre vinil, 180 x 278,5 cm. Ito Ryōji. Museu de Arte da Prefeitura de Hyōgo, Kobe, Japão. Fonte: Guggenheim.	50
Figura 16 - Shimamoto Shōzō, <i>Obra Criada Usando um Canhão</i> , 1956. Pintura em vinil, 10 x 10 m aproximadamente. Shimamoto Shōzō, Associação Shōzō Shimamoto. Fonte: Associação Shōzō Shimamoto.	51
Figura 17 - Shimamoto Shōzō, <i>Obra Criada Usando um Canhão</i> , 1956. Pintura em vinil, 10 x 10 m aproximadamente. Shimamoto Shōzō, Associação Shōzō Shimamoto. Fonte: Guggenheim.	51
Figura 18 - Tanaka Atsuko usando seu <i>Vestido Elétrico</i> na frente dos seus <i>Desenhos Após "Vestido Elétrico"</i> , 1956. Lâmpadas elétricas incandescentes, arame, tinta de vinil e interruptores, 165,10 x 127 cm aproximadamente. Ito Ryōji e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Tumblr.	52
Figura 19 - Tanaka Atsuko, <i>Desenho Após "Vestido Elétrico"</i> , 1956. Tinta, lápis de cera e aquarela sobre papel, 109 x 77 cm. Itō Ryōji. Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, Kanazawa, Japão. Fonte: Guggenheim.	52
Figura 20 - Yoshihara Jirō, <i>Por Favor Desenhe Livrement</i> , 1956. Madeira, tinta e marcadores, 200 x 450 x 3 cm aprox. Yoshihara Shinichirō e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Guggenheim.	53
Figura 21 - Shiraga Kazuo, <i>Sanbasō Ultra-Moderno</i> , 1957. Pano, linha, cola e técnica mista. Shiraga Fujiko, Hisao e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Guggenheim.	55

Figura 22 - Kanayama Akira, <i>Sakuhin</i> [Obra], c. 1954. Óleo sobre painel de madeira, 61,8 × 61,8 cm. Itō Ryōji, Museu de Arte Contemporânea, Tóquio, Japão. Fonte: Guggenheim.....	58
Figura 23 - Murakami Saburō, <i>Sakuhin</i> [Caixa], 1956 (Refabricado em 1981). Caixa e relógio de madeira, 80 × 80 × 80 cm. Murakami Makiko, Museu de Arte Contemporânea, Tóquio, Japão. Fonte: Guggenheim.....	58
Figura 24 – Kwon Young-woo, <i>Sem Título (P75-7)</i> , 1975. <i>Hanji</i> (papel coreano) sobre painel, 122 x 81 cm. Galeria Kukje, Seul, Coreia do Sul. Fonte: Galeria Kukje.	59
Figura 25 - Kwon Young-woo, <i>Sem Título</i> , c.1970. <i>Hanji</i> (papel coreano) sobre painel, 72 x 60 cm. Galeria Kukje, Seul, Coreia do Sul. Fonte: Galeria Kukje.	61
Figura 26 – Park Seobo, <i>Écriture no. 9–74</i> , 1974. Lápis e óleo sobre tela, 130,5 x 162,5 cm. Tokyo Gallery + BTAP, Tóquio, Japão. Fonte: Sotheby's.	62
Figura 27 - Park Seobo, <i>Écriture no. 62–78</i> , 1978. Lápis e óleo sobre tela, 72,7 x 91 cm. Coleção Particular, Seul. Fotografia por Kwon Boo-Mon. Fonte: Seobo Art Foundation.....	64
Figura 28 - Park Seobo em seu estúdio, 1977. Seobo Art Foundation. Fonte: Sotheby's.....	64
Figura 29 – Kim Whanki, <i>Plum Blossoms and Jar</i> , 1957. Óleo sobre tela, 53 x 37 cm. Fonte: Pinterest.	67
Figura 30 – Kim Whanki, <i>Where, and in What Form, Shall We Meet Again? 16-IV-70 #166</i> , 1970. Óleo sobre algodão, 232 x 172 cm. Galeria Hyundai. Fonte: The Korea Times.....	68
Figura 31 – Park Seobo, <i>Écriture no. 45-77</i> , 1977. Lápis e óleo sobre jornal, 33,5 x 50 cm. Coleção do artista, Seul, Coreia do Sul. Fonte: CLARK, John. <i>The Worliding of the Asian Modern</i> . In: <i>Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making</i> . ANU Press, 2014.....	69
Figura 32 – Imagens do catálogo da exposição <i>Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco</i> . Tokyo Gallery, maio de 1975. Fonte: M+ Matters.....	73
Figura 33 - Vista da instalação da exposição <i>Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco</i> . Tokyo Gallery, 1975. Na parede de trás, da esquerda para direita: Park Seobo, <i>Écriture no. 9-74</i> (Figura 26) e <i>Écriture no. 8-74</i> , ambas de 1974. Na parede direita, de trás para frente: Lee Dong Youb, <i>Situação C</i> , <i>Situação B</i> , e <i>Situação A</i> (Figura 36), todas de 1974. Fonte: Sotheby's.	74
Figura 34 - Vista da instalação da exposição <i>Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco</i> . Tokyo Gallery, 1975. Na parede de trás, da esquerda para a direita: Suh Seung-won, <i>Simultaneity 73-14</i> , 1973, (Figura 35) e outra obra de Suh Seung-won. Na	

parede direita, de trás para frente: Kwon Young-woo, <i>Work 74-1</i> (1974) e uma obra de Suh Seung-won. Fonte: Tokyo Gallery + BTAP.	74
Figura 35 – Suh Seung-won, <i>Simultaneity 73-14</i> , 1973. Óleo sobre tela, 161,2 x 130,5 cm. Fonte: YAMAGUCHI, Yuriko. Six Kinds of White: Questioning the “Koreanness” of Korean Monochrome Painting. AGLOS Special Issue: Workshop and Symposium 2012-2013.	77
Figura 36 – Lee Dong Youb, <i>Situation A</i> , 1974. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fonte: Tokyo Gallery + BTAP.	78
Figura 37 – Heu Hwang, <i>Variable Consciousness 74-3</i> , 1974. Óleo sobre tela, 152 x 130 cm. Fonte: Tokyo Gallery + BTAP.	79
Figura 38 – Ha Chonghyun, <i>Conjunction 74-26</i> , 1974. Óleo sobre câmanho, 108,9 x 222,9 cm. Fonte: MoMA.	80
Figura 39 - Ha Chonghyun, <i>Conjunction 74-26</i> (Detalhe), 1974. Óleo sobre cânhamo, 108,9 x 222,9 cm. Fonte: You Have Been Here Sometime.	81
Figura 40 - Lee Ufan, <i>From Point</i> , 1976. Cola Animal e pigmento mineral sobre tela, 117 x 117 cm. Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea, Coreia do Sul. Fonte: Apollo International Art Magazine.	83
Figura 41 - Shimamoto Shōzō, <i>Sakuhin</i> [Obra], 1954. Pintura sobre jornal, 161 x 127 cm. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Cinra.	94
Figura 42 - Kwon Young-woo, <i>Sem Título (P75-7)</i> , 1975. <i>Hanji</i> (papel coreano) sobre painel, 122 x 81 cm. Galeria Kukje, Seul, Coreia do Sul. Fonte: Galeria Kukje.	94
Figura 43 - Shiraga Kazuo, <i>Doru ni Idomu</i> [Desafiando Lama], 1955, <i>kabetsuchi</i> (Lama de parede), pedras, areia e pedregulhos, 50,8 x 50,8 cm aproximadamente. Shiraga Fujiko, Hisao e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Pen Magazine International.	97
Figura 44 - Park Seobo, <i>Écriture no. 9–74</i> , 1974. Lápis e óleo sobre tela, 130,5 x 162,5 cm. Tokyo Gallery + BTAP, Tóquio, Japão. Fonte: Sotheby's.	97
Figura 45 - Murakami Saburō, <i>Muttsu no Ana</i> [Seis Buracos ou Em um Momento Abrindo Seis Buracos], 1955. Papel <i>kraft</i> , cola, madeira e pregos, 194,10 x 259,10 cm. Murakami Makiko e membros antigos do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Pinterest.	99
Figura 46 - Ha Chonghyun, <i>Conjunction 74-26</i> , 1974. Óleo sobre câmanho, 108,9 x 222,9 cm. Fonte: MoMA.	99
Figura 47 - Segunda Exposição de Arte Gutai, 1956. Foto: Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya e antigos membros do grupo Gutai. Fonte: KEE, Joan. <i>Situating a Singular Kind of ‘Action’: Early Gutai Painting, 1954-1957</i> . 2003.	102

Figura 48 - Vista da instalação da exposição Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco. Tokyo Gallery, 1975. Na parede de trás, da esquerda para direita: Park Seobo, *Écriture no. 9-74* (Figura 26) e *Écriture no. 8-74*, ambas de 1974. Na parede direita, de trás para frente: Lee Dong Youb, *Situação C*, *Situação B*, e *Situação A* (Figura 36), todas de 1974. Fonte: Sotheby's. 102

RESUMO

Frutos de importantes gestos dentro das práticas artísticas modernas e contemporâneas da arte do Leste Asiático, as obras do período inicial do grupo japonês *Gutai Bijutsu Kyōkai* (1954-1957) e as pinturas do movimento sul-coreano *Dansaekhwa*, durante a década de 1970, são frequentemente passíveis de serem inseridas em modelos estilísticos comparativos que as marginalizam dentro de uma história da arte ocidental dominante, configurando-se como processos limitantes de entendimento aplicados às práticas artísticas locais em relação a uma arte global e hegemônica. Dessa forma, partindo da necessidade contínua de novos olhares, críticos e dialógicos, que discutam essas obras em suas complexidades e articulações inéditas, bem como do emergente interesse mundial por esses grupos de artistas e da escassez de pesquisas nacionais sobre os movimentos, a pesquisa utiliza documentos primários de artistas e de críticos, como o manifesto de arte do grupo *Gutai* (1956), escrito por Yoshihara Jirō, e teóricos como Barbara Rose (1980), Clement Greenberg (1997), Dora Vallier (1986), Joan Kee (2003, 2013), John Clark (2014), Ming Tiampo (2011, 2013) e Moacir dos Anjos (2015) para promover um diálogo entre os movimentos, através de análise comparativa e análises de imagens, a fim de distinguir suas próprias complexidades histórico-culturais e formais, sem antes ignorar suas relações com as tendências abstratas ocidentais. Consequentemente, verifica-se que estes grupos, em resposta aos antecedentes globais e locais, e em reação aos seus contextos histórico-culturais, desenvolveram práticas próprias dentro da história da arte abstrata. Enquanto o grupo *Gutai* apresentava-se como um grupo de artistas de forte espírito coletivo, os pintores do *Dansaekhwa* formaram um grupo menos coeso, unido pelos críticos e instituições. Ambos surgem no contexto do Pós-Guerra (1939-1945) e Pós-Guerra Coreana (1950-1953). Ambos configuram-se como resultantes de processos ao mesmo tempo endógenos e exógenos, representando diferentes articulações inéditas perante o mundo artístico internacional e com a abstração, o foco no processo ou gestualidade e a materialidade concreta, pertinentes a seus diferentes contextos histórico-culturais do Pós-Guerra no Leste Asiático da segunda metade do século XX.

Palavras-chave

Arte do Século XX; Pintura Abstrata; Leste Asiático; Gutai; Dansaekhwa.

ABSTRACT

Important gestures within modern and contemporary art practices of East Asian art, the early works by the Japanese group *Gutai Bijutsu Kyōkai* (1954-1957) and the paintings by the South Korean *Dansaekhwa* movement during the 1970s are often liable of being inserted in comparative stylistic models that marginalize them within a dominant western art history, configuring as limiting processes of understanding applied to local artistic practices in relation to a global and hegemonic art. Thus, starting from the continuing need for new, critical and dialogical perspectives that discuss these works in their complexities and unprecedented articulations, as well as the emerging worldwide interest in these groups of artists and the scarcity of national research on the subject, the research uses primary documents by artists and critics, such as the *Gutai* group art manifesto (1956) written by Yoshihara Jirō, and theorists such as Barbara Rose (1980), Clement Greenberg (1997), Dora Vallier (1986), Joan Kee (2003, 2013), John Clark (2014), Ming Tiampo (2011, 2013) and Moacir dos Anjos (2015) to promote a dialogue between the movements through comparative analysis and image analysis in order to distinguish their own historical-cultural and formal complexities, without first ignoring their relationship to western abstract trends. Consequently, it is verified that these groups, in response to global and local antecedents, and in reaction to their historical-cultural contexts, have developed their own practices within the history of abstract art. While the *Gutai* group presented itself as a group of artists with a strong collective spirit, the *Dansaekhwa* painters formed a less cohesive group, united by critics and institutions. Both arise in the context of the Post War (1939-1945) and Korean Post War (1950-1953). Both are the result of both endogenous and exogenous processes, representing different unprecedented articulations before the international artistic world and with the abstraction, the focus on the process or gestuality and the concrete materiality, pertinent to their different historical and cultural contexts of the Post-War context in East Asia of the second half of the 20th century.

Key-words

20th Century Art; Abstract Painting; East Asia; Gutai; Dansaekhwa.

SUMÁRIO

NOTAS DO AUTOR.....	15
INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO I:.....	21
BREVE SITUAÇÃO DA PINTURA ABSTRATA OCIDENTAL DO PÓS-GUERRA	21
CAPÍTULO II:.....	36
ABSTRAÇÕES NA PINTURA DO LESTE ASIÁTICO DO PÓS-GUERRA	36
Gutai Bijutsu Kyōkai, 1954-1957	38
Dansaekhwa	59
CAPÍTULO III:.....	87
A SITUAÇÃO DA PINTURA ABSTRATA NO LESTE ASIÁTICO DO PÓS-GUERRA .	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	107

NOTAS DO AUTOR

Todos os nomes de artistas e críticos nativos japoneses e coreanos estão escritos de acordo com a convenção do sistema de nomes próprios da Ásia Oriental, sendo primeiro o sobrenome.

A romanização de termos japoneses e coreanos seguiram as empregadas por Ming Tiampo (2011) e Joan Kee (2013).

Apesar da discussão de diferentes termos a serem utilizados na denominação do *Dansaekhwa* – além do comumente utilizado na língua inglesa, *Tansaekhwa*, existem *Dansaekhwehwa* e *Damhwa*, por exemplo – foi de escolha o uso do termo anterior por uma questão estilística e de maior utilização.

As palavras Coreia e coreano (a) são empregadas ao longo do trabalho para se referir predominantemente à Coreia do Sul.

As traduções de textos originais em inglês, e de alguns termos em japonês, foram realizadas de forma livre pelo autor.

INTRODUÇÃO

Há um interesse internacional emergente nos últimos anos por parte de instituições, pesquisadores e curadores acerca da arte asiática moderna e contemporânea, acompanhando na contemporaneidade os também crescentes números de estudos descentralizadores na história da arte que discutem tais práticas situadas fora do centro ocidental hegemônico em suas complexidades e articulações inéditas.

A urgência de publicações e exposições como “Plenitude Vazia: Materialidade e Espiritualidade na Arte Contemporânea Coreana” (2015) no Museu Brasileiro da Escultura em São Paulo, “Gutai: Splendid Playground” (2013) no Museu Solomon R. Guggenheim em Nova Iorque ou “From All Sides: Tansaekhwa on Abstraction” (2014) na galeria Blum & Poe em Los Angeles, são prova da emergência desses movimentos na história da arte mundial e que os mesmos ainda não foram estudados com exaustão – principalmente em âmbito nacional, no qual a produção científica sobre as obras do período inicial do *Gutai* e sobre as pinturas do *Dansaekhwa* é escassa ou inexistente¹.

As práticas iniciais do grupo *Gutai Bijutsu Kyōkai* (1954-1957) e as pinturas iniciais do *Dansaekhwa*, da década de 1970, configuram-se como importantes acontecimentos da abstração moderna e contemporânea no Leste Asiático. Em português, respectivamente, Associação de Arte Concreta e Pintura Monocromática, estes movimentos da arte abstrata emergem em um contexto pós Segunda Guerra Mundial e são frequentemente passíveis de serem entendidos dentro de um modelo estilístico comparativo dominante de uma história da arte centralizada na Europa e nos Estados Unidos. Tais comparações marginalizam esses grupos dentro de uma história da arte ocidental dominante, resultando em processos limitantes de entendimento aplicados às práticas artísticas locais sempre recorrentes ao Ocidente como centro.

¹ Foram realizadas pesquisas com as palavras-chave “Gutai”, “Dansaekhwa”, “Dansaekhwehwa”, “Tansaekhwa” e “Damhwa” no Repositório Institucional da UNESP, no Repositório Institucional da UNIFESP, no Repositório Institucional da UFF, no Repositório Institucional da UFRJ, no Repositório da Produção Científica e Intelectual da UNICAMP, na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP, na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFMG e no Portal de Periódicos do CAPES/MEC.

As abstrações realizadas nas obras do *Gutai* foram entendidas como derivativas em comparações formalistas com as tendências abstratas ocidentais do Pós-Guerra como a pintura de ação de Jackson Pollock e a pintura abstrata informal europeia, e como antecedentes dos *happenings*. Já as do *Dansaekhwa* são frequentemente comparadas às tendências abstratas ocidentais dominantes a partir da década de 1960, como a pintura minimalista e monocromática, e entendidas próximas formalmente do plano pictórico da narrativa modernista de Clement Greenberg.

Frente a essas comparações estilísticas, teóricos como Joan Kee (2003) procuram descentralizar esses movimentos como expressões distintas dentro das práticas artísticas abstratas. Tiampo Ming (2011, 2013) ainda se afasta de qualquer formalismo e defende uma leitura menos formal das obras do Grupo *Gutai*, algo que Kee (2003) nega, e Chung Joon-Mo (2014) defende a impossibilidade de categorizar as obras do *Dansaekhwa* pela perspectiva ocidental.

Apesar da importância de uma descentralização desses movimentos perante a prática de vanguarda ocidental dominante, Simon Morley (2013) reconhece certo hibridismo implícito nos monocromos do *Dansaekhwa*, uma vez que entende as pinturas do movimento incompreensíveis sem os antecedentes ocidentais.

Em uma visão transnacional da modernidade artística, uma dinâmica de uma anterior absorção dos valores do Leste Asiático e a posterior reincorporação dessas tradições em novas formas pelo Oriente também é apontada por autores como Dora Vallier (1986) ao discorrer sobre certas tendências da arte abstrata ocidental do Pós-Guerra. As tendências abstratas ocidentais serão entendidas através de teóricos e críticos como Barbara Rose (1980), Greenberg (1997) e Vallier (1986).

Em vista disso, a presente pesquisa procura entender essas manifestações da abstração no Leste Asiático, de forma comparativa e através da análise de obras, em suas próprias complexidades – sejam elas histórico-culturais ou formais – ao reconhecer a presença do Ocidente, mas se preocupar principalmente em promover um diálogo distinto dentro da prática artística da Ásia Oriental.

Tal situação da pintura abstrata no Leste Asiático do Pós-Guerra explicitada no título é, em grande parte, frente à complexidade que os estudos das práticas artísticas asiáticas modernas encontram – como enfrentar o binário *Ásia versus* Ocidente sem limitar essas manifestações a entendimentos derivativos, em uma comparação sempre recorrente ao tipo formal ocidental, e nem limitá-las a um entendimento cristalizador de uma cultural local, dado que são fenômenos transnacionais.

A direção tomada por mim no presente estudo perante essa situação foi a explicitada no parágrafo anterior, guiado pelos teóricos, dentre outros que compartilham uma solução similar, John Clark (2014) e Tiampo (2011) no que diz respeito a uma comparação entre tais práticas artísticas em uma dimensão local.

A escolha do estudo em se debruçar apenas nas obras iniciais dos grupos e entender a abstração no Leste Asiático a partir dos mesmos justifica-se, tão somente, por um recorte de tema e potenciais comparações entre suas experiências histórico-culturais, devido à proximidade geográfica dos dois países, e atitudes perante a abstração.

O estudo contribui, dessa forma, para uma descentralização da história da arte e para o afastamento desses grupos perante a um modelo estilístico dominante ocidental, assim como de análises formalistas limitantes, defendida por teóricos como Chung (2014), Kee (2003) e Tiampo (2011, 2013). A discussão das relações entre global e local na arte e a mundialização da Ásia moderna trará autores como Clark (2014), Moacir dos Anjos (2005) e Tiampo (2011).

O primeiro capítulo, denominado de “Breve Situação da Pintura Abstrata Ocidental do Pós-Guerra”, tem como objetivo contextualizar e definir as tendências abstratas dominantes no Ocidente após a Segunda Guerra Mundial até a década de 1970, através das atividades dos centros artísticos Estados Unidos e Europa.

No capítulo II, “Abstrações na Pintura do Leste Asiático do Pós-Guerra”, as obras iniciais do *Gutai* e do *Dansaekhwa* são distinguidas e contextualizadas a fim de compará-las com as tendências ocidentais descritas no capítulo inicial.

A complexa situação da pintura abstrata no Leste Asiático do Pós-Guerra é discutida no capítulo III – “A Situação da Pintura Abstrata no Leste Asiático do Pós-Guerra” – a partir das problemáticas a cerca da relação entre local e global, e entre Ocidente e Oriente. São aprofundadas as comparações entre esses grupos e as tendências ocidentais, que prontamente são deixadas de lado em um entendimento comparativo de tal situação através das atividades do *Gutai* e do *Dansaekhwa*.

Consequentemente, verifica-se que estes grupos, em resposta aos antecedentes globais e locais, e em reação aos seus contextos histórico-culturais, desenvolveram práticas próprias dentro da história da arte mundial. Em diálogo, ambos representam, através de processos ao mesmo tempo endógenos e exógenos, diferentes soluções, híbridas, de lidar com a abstração e o mundo artístico internacional no Leste Asiático da segunda metade do século XX.

CAPÍTULO I:
BREVE SITUAÇÃO DA PINTURA ABSTRATA
OCIDENTAL DO PÓS-GUERRA



Figura 1 - Barnett Newman, *Death of Euclid*, 1947. Óleo sobre tela, 40,5cm x 51cm. Coleção Particular.

Fonte: Pinterest.

Neste capítulo, considero o período logo após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) até a década de 1970 para tratar da pintura abstrata do Pós-Guerra, bem como me refiro ao Ocidente exclusivamente através das narrativas dominantes da pintura abstrata nos Estados Unidos e, em menor proporção, na Europa.

A pintura abstrata após a Segunda Guerra Mundial abre novos espaços livres e subjetivos para a participação ativa do pintor através da espontaneidade, da sua relação com a realidade carregada de intensidade de sentimento. Uma vez posta em primeiro plano, a experiência individual carrega consigo um valor estético do tempo na pintura, onde o tempo de execução das obras intervém na natureza da forma, assim, a tensão interior do artista torna-se visível através do gesto feito no espaço pictórico, na matéria, hora exprimindo sua duração, hora fixando plenamente o instante que passou (VALLIER, 1986).

São pinturas concretas que priorizam formas de caráter ambíguo, aberto, flexível e fluido, tornadas visíveis por meio do encontro entre espontaneidade e subjetividade ativas do artista como indivíduo e seu material. Sendo assim práticas que apresentam grande presença da experiência cotidiana individual e do processo em seu produto final. Segundo Alexandra Munroe (2013), a pintura abstrata no Pós-Guerra abandonou construções cartesianas da realidade por encontros fenomenológicos com a realidade, incorporando na abstração o concreto. Tal concepção de concreto vai de encontro com o materialismo de base de Georges Bataille que, de acordo com Yve-Alain Bois (1997), é uma materialidade, através de sua concretude, livre de todo tipo de idealismo da forma, de um padrão ou classificação.

Schapiro (2010) afirma a nova consciência do pessoal e do espontâneo na pintura abstrata e considera o engajamento desses artistas na busca de novos métodos e modos de manipulação dos materiais – assim como a ênfase nas qualidades próprias da pintura e da tela como superfície e espaço – como meio de afirmação do indivíduo. Esse compromisso com o individual foi entendido por Tiampo (2013) como uma forma de resistência existencial acerca da desumanidade dos acontecimentos da Segunda Guerra. Uma necessidade libertadora de criar na tela um mundo pessoal próprio e não mais a necessidade de um mundo diferente pautado no objeto (ROSENBERG, 1974).

Schapiro (2010) explica o impulso da liberdade e da individualidade em resposta a redução e fragilidade do ser diante de uma cultura cada vez mais organizada por meio da indústria, da economia e do Estado.

A liberdade e foco na experiência subjetiva do pintor substituíram a rigidez, objetividade e referência a um mundo externo presentes na pintura da tendência abstrata geométrica dominante na década de 1930², bem como irão conduzir à superação do espaço composicional interno tradicional do plano pictórico legado pelo cubismo na arte moderna. A emblemática pintura de Barnett Newman “Morte de Euclides” feita em 1947 (Figura 1) exprime a consciência dessa situação, como também é apontado por Barbara Rose (1980), ao anunciar a morte de Euclides de Alexandria, matemático e figura importante da geometria.

Na década de 1950, Barnett Newman será o primeiro a eliminar de vez a presença da geometria do período em volta da Primeira Guerra na pintura abstrata. A aparência despreocupada das formas instáveis e assimétricas, quase geométricas, de Newman é fruto de uma atitude intuitiva, não objetiva, que as usa para conter suas cores em contraste com a área manchada e marcada por formas espontâneas, delimitadas pelo artista através de seus gestos. Barnett Newman foi integrante da Escola de Nova Iorque e, junto com Jackson Pollock, inaugurou um inovador espaço expressivo ativo e cromático na pintura abstrata ocidental.

A pintura abstrata do Pós-Guerra ocidental pareceu confirmar a narrativa da pintura modernista do crítico de arte Clement Greenberg na qual, através da autocrítica definidora de seus meios, a pintura ocidental se dirigia cada vez mais a uma síntese de seus elementos formais. Um dos primeiros a situar a pintura moderna em uma narrativa e a introduzir noções como planaridade da superfície pictórica, Greenberg defendeu o formalismo e o sentido óptico como aspectos essenciais e definidores da pintura abstrata moderna, entendendo a abstração e a planaridade como negações dos métodos ilusionistas da arte – como os artifícios de volume e profundidade, que não pertenciam propriamente à linguagem pictórica. Assim, a concretude ou realidade física da tela, emerge

² A tendência abstrata geométrica nos anos de 1930 se distanciou do instinto criador, da subjetividade e do conteúdo na procura de meios expressivos claros, objetivos e racionais onde a lógica detinha papel fundamental (VALLIER, 1986).

a partir da dimensão estritamente óptica, em detrimento de uma dimensão ilusória de espaço ou profundidade.

O crítico também defendeu que a arte visual deva tratar exclusivamente ao que é dado na experiência visual, sem referenciar experiência de outra ordem, e que a realização de quadros implica em uma deliberação e delimitação de uma superfície plana, bidimensional. Mas a pintura abstrata ocidental do pós-guerra discutiu, até certo ponto, outras coisas, além dos aspectos formais e experiências visuais.

Nos Estados Unidos do Pós-Guerra, a Escola de Nova Iorque constituiu um grupo estilisticamente não coeso de pintores unidos sob o termo “Expressionismo Abstrato” pela crítica da época, embora o conteúdo simbólico de suas obras tenha sido permeado por uma busca comum pela expressão individual subconsciente carregada de uma intensidade de emoção e sentimento. Ainda, foram pintores que adotaram em suas práticas o uso de materiais e utensílios não convencionais às técnicas da pintura ocidental. Essas improvisações pragmáticas realizadas pelo grupo contribuíram para o afastamento de atitudes e normas convencionais do imperativo de uma tradição acadêmica, permitindo liberdade de experimentação, inovação e originalidade (ROSE, 1980).

Apesar da aparência totalmente inovadora e do subconsciente individual presentes no discurso e na forma expressionista abstrata, o grupo não rompe totalmente com a tradição uma vez que os produtos finais ainda detinham grande foco em relação à noção de processo introduzida pelas pinturas abstratas no pós-guerra, que passavam pela deliberação ou julgamento racional do gosto do artista e, com exceção de Pollock, muitos de seus adeptos ainda utilizavam-se da pintura de cavalete.

Seus planos necessitam da posição vertical ereta humana, como defendido por Leo Steinberg (2008), aludindo a uma experiência visual de um mundo natural particular de seu criador, mundo natural esse de formas amplas e ambíguas que expressam a matéria pictórica transfigurada em energia do gesto marcado ou em expressividade da cor. Steinberg (2008) classificou duas tendências à planeza pictural percebidas pela imaginação na pintura ocidental do Pós-Guerra em relação à posição humana. Um plano tradicional de quadro experimentado na posição vertical ereta humana que evoca uma experiência

visual da natureza e outra orientação horizontal completamente nova na qual a superfície plana perde a orientação cima e baixo da posição humana e torna-se correspondente à cultura, aos processos operacionais, funcionando como uma superfície dura receptora de diferentes dados e imagens dispostas de diferentes formas, coerentes ou confusas. Esse plano denominado de *flatbed* foi também entendido pelo crítico como uma mudança interna da pintura que alterou a relação entre o artista ou o público e a imagem.

Essas práticas da Escola de Nova Iorque configuraram-se dentro do esforço por uma originalidade estilística na arte norte americana, bem como da convergência entre a tradição da arte moderna europeia e características do comportamento e pintura nacionais – Barbara Rose (1980) entende a atitude técnica e pragmática, o literalismo, a ênfase no imediatismo, a frequente relação com a violência de imagem ou conteúdo e a busca pelo progresso como características do comportamento nacional e das pinturas americanas anteriores. Estes artistas, portanto, principiaram um novo modo de pintar e compor no plano pictórico com originalidade na pintura abstrata ocidental.

A tendência da *Action Painting* na Escola de Nova Iorque encontrou a representação da auto-expressão no instinto presente na relação controladora do pintor ator³ com o material fluido no suporte rígido e plano. Influenciado pela atitude automática surrealista, as *drip paintings* que Pollock começou a desenvolver a partir do ano de 1946 configuraram-se como acontecimentos centrais para a pintura de ação e para a inovação da pintura abstrata ocidental.

³ Termo elaborado por mim a partir do critério de ação e papel de ator empreendido pelo artista, defendidos por Harold Rosenberg (1974).



Figura 2 - Jackson Pollock, *Number 11*, 1949. Tinta Duco e tinta de alumínio sobre tela, 114,3 x 120,7 cm. Museu de Arte Sidney e Lois Eskenazi, Memorial Jane e Roger Wolcott, Bloomington, Indiana, Estados Unidos. Fonte: The Japan Times.

Em suas obras realizadas na técnica autoral da *drip painting* como a “Number 11” de 1949 (Figura 2), Pollock põe em evidência a potência de seu gesto ao inovar o aspecto do livremente realizado na pintura. A infinitude visual desordenada nessa grande tela de Pollock acomoda gotas e manchas esguias que se apresentam de forma afluyente em conformidade com o tempo de execução de seus amplos gestos – esses, por sua vez, feitos acontecimento de acordo com a energia imediata que o estado de espírito do pintor proporciona no ato de pintar–, com o acaso e com o julgamento racional do seu gosto. A técnica automática se complexifica psicologicamente conforme a individualidade presente nos gestos abre espaço e se confunde com o impessoal e o aspecto mecânico que o desaparecimento do contato direto dos gestos das mãos do pintor com a superfície – tradicionalmente através das cerdas do pincel, por exemplo – impõe.



Figura 3 - Hans Namuth, *Jackson Pollock Pintando*, 1950. Fonte: Non Site Journal.

Liberado por sua técnica automática que proporciona rápida e livre execução, e com o pincel liberto de sua utilidade usual ou substituído, Pollock afasta-se do modo tradicional de pintar (Figura 3). A infinitude visual desordenada presente na tela representa uma inovação técnica de Pollock, que une a linha comum ao desenho à tinta do pictórico. Longe de sua função de conter formas, a linha agora é responsável por criar um ilusionismo somente óptico sobre o plano. Uma vez compactados pela qualidade pictórica da linha gotejada, a oposição ou descontinuidade entre desenho e pintura são superadas (ROSE, 1980). A mesma infinitude de linhas gotejadas são interrompidas em sua continuidade visual somente pelos limites físicos da tela.

A pintura de Pollock estabelece um novo modo de compor o espaço pictórico onde a profusão rítmica de seus poucos elementos, as linhas gotejadas, aparece simultaneamente de forma onidirecional e contínua na superfície – ao novo estilo homogeneizador de compor foi dado o termo *all-over*.

Uma vez ato, ou acontecimento, segundo Rosenberg (1974), o elemento da expressão e emoção emergem na marca da gestualidade autoral e a pintura torna-se, com a técnica da *drip painting*, uma superfície homogênea de inteiro destaque. Nunca no Ocidente a pintura havia se confundido tanto como um acontecimento e, posto que seu registro era feito homogeneamente no espaço, a tela em sua unidade recebia destaque.

Perceptível em “Number 11” de 1949 (Figura 2), Kaprow (2006) aponta que embora o gesto se acalmasse a medida que os limites físicos da tela se aproximavam, a sensação de continuidade era mantida por Pollock ao virar parte considerável do tecido pintado sobre as costas do chassi. Ainda que virasse parte considerável da tela sobre o chassi, o modo de composição *all-over* de Pollock interrompe visualmente de forma brusca a profusão das suas linhas gotejadas, incorporando um forte aspecto de inacabado ao trabalho onde a continuação de seus gestos, o seu vir a ser, só é possível na mente do público⁴. A imagem mural *all-over* é resultado do encontro de sua técnica ativa com a superfície da tela desmembrada do cavalete e situada em posição horizontal sobre o chão, na qual o pintor se insere para por o *dripping* em ação.

Consequentemente, o pintor inaugura uma nova forma de relação com o pictórico no ocidente quando abandona a pintura de cavalete, insere-se fisicamente na tela durante partes de seu processo e a apresenta ao público em proporção ambiente – suas pinturas em escala mural pareceram conquistar o ambiente e projetar-se para fora do espaço pictórico em direção ao público – com uma composição de linhas gotejadas *all-over*. A inovação e a atitude de Pollock quanto ao seu espaço pictórico instauraram novas maneiras para seus contemporâneos e futuras gerações de artistas, estadunidenses ou não, explorarem o campo da pintura com originalidade.

Cabe mencionar no momento que, até então, enquanto a prática da *Action Painting* nos Estados Unidos estava preocupada de certa forma em controlar ou transcender com grandeza a materialidade da tinta em ato individual no suporte, a pintura abstrata do Pós-Guerra europeu situou um espaço informe para a expressão individual. Numa Europa aflita e com

⁴ Ademais, certo estado transitório deliberado nas obras dos artistas da Escola de Nova Iorque foi discutido pelos mesmos durante um fórum sobre estética realizado em 1949 no *Artist's Club*, *East Eighth Street* em Nova Iorque (ROSE, 1980).

materiais mais escassos que nos Estados Unidos, a pintura abstrata após a Segunda Guerra encontrou a expressão subjetiva na concretude da matéria como estímulo gerador da forma. Se os *action painters* estadunidenses procuravam exprimir com grandeza espiritual a carga emocional da marca de seus movimentos através da tinta, a pintura informal europeia afasta-se de idealismos do espírito sobre a materialidade e a exprime, com intensidade emocional, como elemento definidor de suas formas.

O resultado são imagens informes concebidas na tela a partir da matéria liberada de ideais prévios. Se a matéria está em primeiro plano à forma e não se assemelha a nada, uma vez informe e fora da forma tradicional de composição, a pintura informal torna-se *outra* comparada aos seus antecedentes europeus e aos contemporâneos da Escola de Nova Iorque. Foi o crítico francês Michel Tapié que cunhou o termo *Art Informel* em 1952, estabelecendo o grupo no cenário artístico global.



Figura 4 – Georges Mathieu, *First Avenue*, 1957. Óleo sobre tela, 152,4 x 152,4 cm. ARS/Art Resource, Nova Iorque, Estados Unidos. Fonte: Artsy.

Na obra “First Avenue” (1957), figura 4, Georges Mathieu, importante nome da pintura abstrata do Pós-guerra europeu, realiza gestos rápidos e

caligráficos na tela – é através da concretude da matéria, e sua manipulação intuitiva, que percebemos a rapidez de execução, a direção e a forma do gesto de Mathieu. No mesmo ano de realização de “First Avenue”, 1957, uma viagem de Georges Mathieu e de Michel Tapié gerou influência no cenário artístico japonês, onde Mathieu realizou pinturas em demonstrações públicas (Figura 5). Ambos criaram uma relação próxima com os artistas do grupo *Gutai* nos anos subsequentes de 1957 – a fase inicial das atividades do grupo japonês, antes dessa relação ser formada, será foco do estudo nos próximos capítulos.



Figura 5 - Georges Mathieu em pleno ato de pintar *Toyotomi Hideyoshi* em uma demonstração pública na cobertura da loja de departamento *Daimaru*. Osaka, Japão, 12 de Setembro de 1957. Fonte: Pinterest.

De volta à Escola de Nova Iorque nos Estados Unidos e em contraste com a expressividade do informe e da pintura de ação, a pintura de campos de cor, ou *color-field painting*, deixou a carga simbólica e emocional para as cores de suas pinturas. Consolidados o modo *all-over* de compor e a grande escala de Pollock, a relação interna dos elementos compositivos da pintura, base da abstração geométrica do período em volta da Primeira Guerra, foi retirada da

pintura por Barnett Newman, por volta de 1950. O desenvolvimento de um modo não relacional de composição por Newman – no qual uma única imagem é orientada não por sua relação com outros elementos internos da composição e sim somente aos limites da tela – pode ser entendido como inaugural da *color-field painting*, última fase da Escola de Nova Iorque (ROSE, 1980). A presença do registro emocional humano, muitas vezes com preocupações místicas ou trágicas, na força cromática irrestrita e a grande escala das telas somadas ao modo não relacional de compor, trazem para essas obras certa plenitude pictórica e tom meditativo de lenta contemplação do público. Essa abstração cromática configurou-se coexistente à *action painting* nos anos de 1950, mas, ao contrário da abstração gestual, manteve-se influente na pintura abstrata da década de 1960 e, de certo modo, na década de 1970.

Antecipadamente, por motivos de foco das ideias que aqui estou apresentando, entendo no presente trabalho a década de 1960 na pintura abstrata estadunidense como um período de transição entre a expressividade da Escola de Nova Iorque dos anos de 1950 e a contemplatividade da pintura monocromática na década de 1970. Se entendermos a literalidade formal como o fim da autocrítica definidora modernista de Clement Greenberg, as pesquisas da Escola de Nova Iorque certamente não foram o ápice da narrativa. O concreto que permeia a pintura abstrata ocidental do pós-guerra é somente presentificado nas obras do grupo por meio da pragmática que tornou literais as qualidades da pintura e do suporte.

A metáfora e a ambiguidade do conteúdo, forma e espaço expressionista abstrato – principalmente da *action painting* – serão deixados de lado pela plenitude pictórica das principais tendências da pintura abstrata norte americana na década de 1960 que se concentraram nas cores e formas abertas da *color-field painting*, bem como no legado inovador das *drip paintings*. A abstração pós-pictórica, defendida e cunhada por Clement Greenberg, da década de 1960 seguirá adiante com a abstração de cor e luz e o modo não relacional de composição da pintura de campos de cor. São obras que negaram a ambiguidade da Escola de Nova Iorque em favor do puramente óptico, do literal, do imediato, do claramente legível e da planaridade – procuraram eliminar a relação figura-fundo no plano em detrimento de maior

imediatismo e um espaço puramente óptico em suas obras, parte da investigação central dos artistas entre o ilusionismo e a planaridade.

Utilizaram cores mais sintéticas ou luminosas e comumente apresentam um aspecto manchado, lírico, ou estrutural inexpressivo, minimalista e mecânico, *hard-edged*. Resgataram o controle, a lógica e a clareza da antiga tendência abstrata geométrica, embora a composição de suas pinturas não tenha nenhuma relação com o modo tradicional de organização do espaço pictórico. Ainda, esse resgate da abstração geométrica na década de 1960 não ocorreu de forma homogênea, dado certos desenvolvimentos técnicos e o legado intuitivo e subjetivo da Escola de Nova Iorque (ROSE, 1980).

A pintura na amadurecida década de 1970 norte americana encontrou-se ainda mais diversa do que na década de 1960, com a presença de pinturas extremamente materialistas e extremamente imaterialistas, e perdeu o interesse nas características marcantes da década anterior, como a literalidade e a grande escala, configurando-se mais heterogêneas, poéticas e pessoais. Um interesse pela dimensão espiritual da Escola de Nova Iorque foi retomado e a pintura meditativa da *color-field painting* foi consolidada.

Longe de ser uma tendência específica na pintura abstrata dos Estados Unidos da década de 1970, a pintura monocromática pareceu unir até certo ponto a literalidade e o modo de compor da pintura abstrata na década de 1960 com a grandeza espiritual e o cromático da Escola de Nova Iorque. Imaterial, sem compromisso com um tema extrínseco e funcionando de forma meditativa e contemplativa do espírito, o monocromo apresenta-se formalmente simples e mínimo, podendo conter formas repetidas em variações infinitas somente para exprimir uma ideia espiritual ou filosófica a partir de uma sensação óptica de indivisibilidade e experiência da infinitude cósmica.

Visualmente, é possível apreender de imediato a simples e grande composição de linhas paralelas em tom neutro, elementos recorrentes nas pinturas minimalistas de Agnes Martin (figura 6). Embora tal imediatismo possa conceber um espaço puramente óptico, decorrente do modo de compor onde se elimina da pintura a relação figura-fundo, a pintura de Agnes Martin transcende qualquer literalidade ao remeter a uma experiência sensível e contemplativa do mundo natural – além do presente trabalho, muitas obras da

artista possuem títulos figurativos que apontam tais experiências como impulsionadoras de seu processo pictórico.

A infinitude neutra do plano de Martin é fruto de repetidos gestos controlados, realizados em grafite sobre a tinta e o gesso. A delicadeza e o controle da variação de linhas exigem e promove um estado de concentração em sua execução, íntimo do processo meditativo. Necessitam da contemplação e da concentração do observador e exprimem o modo particular da artista de se relacionar com o universo.

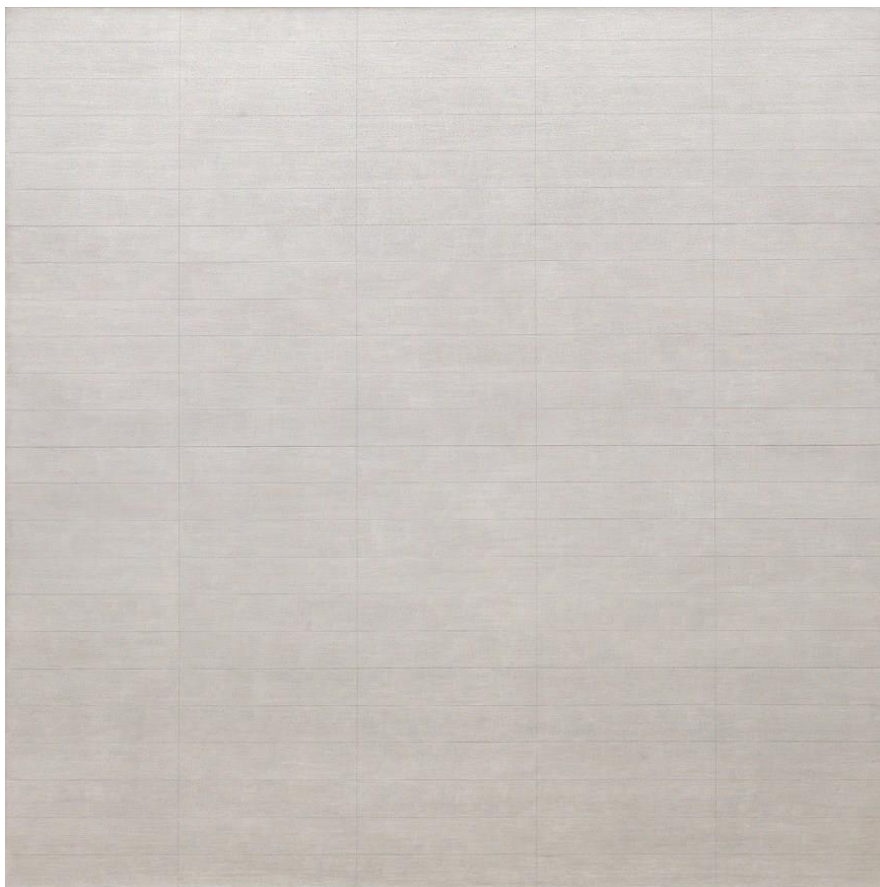


Figura 6 – Agnes Martin, *Untitled #14*, 1977. Tinta, grafite e gesso sobre tela, 182,7 x 187,7 cm. Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, Estados Unidos. Fonte: Guggenheim.

Assim como artistas ocidentais, principalmente por volta da década de 1930, procuraram no Oriente a expressão livre e o valor do tempo como impulsionador do ato de pintar (VALLIER, 1986), alguns desses pintores absorveram o pensamento meditativo do Extremo Oriente – é o caso de Agnes Martin, Ad Reinhardt, e Yves Klein. Respostas ao caráter imaterial e espiritual da pintura monocromática no ocidente foram feitas através do próprio monocromo, como é o caso da série “Black on Black” (1918) de Aleksandr

Rodchenko e da série “Achrome” (1958-1962) de Piero Manzoni. Na Europa, artistas como Enrico Castellani também trabalharam o efeito monocromático.

Por meio da expressão subjetiva, da liberdade individual, do intuitivo e da pesquisa formal entre o ilusionismo escultórico e a planaridade da pintura – seja expressiva de um mundo individual natural e imediato, seja literal ou inexpressiva, seja imaterial e meditativa – a pintura abstrata ocidental do Pós-Guerra configurou-se como promotora de novas atitudes quanto ao espaço pictórico e inovações técnicas e composicionais próprias que mudaram o rumo da arte a contemporaneidade.

Sucessivamente, artistas de vanguarda do Leste Asiático, cada vez mais a par das novas direções da pintura norte americana e europeia, ao mesmo passo que tais artistas ocidentais olharam para o Oriente, adotaram atitudes similares e desenvolveram práticas artísticas complexas pertinentes aos seus contextos histórico-culturais que acabaram por se afastar, mesmo que formalmente, de seus contemporâneos ocidentais.

CAPÍTULO II:
ABSTRAÇÕES NA PINTURA DO LESTE
ASIÁTICO DO PÓS-GUERRA



Figura 7 – Shimamoto Shōzō, *Sakuhin* [Obra], 1954. Pintura sobre jornal, 161 x 127 cm. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Cinra.

Gutai Bijutsu Kyōkai, 1954-1957

A natureza frágil e destrutível da obra de Shimamoto Shōzō (Figura 7) é revelada através do ato liberativo de esfregar violentamente um lápis sobre o suporte criado pelo artista a partir de sucessivas camadas de jornais coladas e finalizadas com gesso – Ming Tiampo (2011) denominou a alternativa barata à tela desenvolvida por Shimamoto de *paper-vas*. Aluno de Yoshihara Jirō, artista influente no contexto artístico japonês do pós-guerra, desde 1947, Shimamoto realiza a presente obra no mesmo ano de criação do grupo *Gutai Bijutsu Kyōkai*⁵. O grupo foi inaugurado com dezessete membros, incluindo Shimamoto, o qual sugeriu o termo *Gutai* e teve sua residência como sede do coletivo, e Yoshihara, idealizador, líder e principal financiador das atividades. A obra “Sakuhin”, 1954, de Shimamoto e seu breve escrito “Efude Shokei Ron”⁶, publicado pela primeira vez em 1957 na sexta edição do jornal *Gutai*, demonstram o alinhamento formal e conceitual do artista com as práticas artísticas do grupo *Gutai*.

Em seu texto, Shimamoto (2012) declara a necessidade de trazer à tona a beleza da qualidade da pintura, da tinta, enquanto matéria. Qualidade essa distorcida através do uso do pincel, tradicionalmente utilizado em uma pintura para apagar a textura da cor ao torná-la lisa. Ruínas da idealização da pintura, as rachaduras, as descamações, ou descolorações inesperadas, são tidas pelo artista como uma espécie de liberação da pintura para tornar reconhecida sua beleza essencial, sua textura, sua concretude. Dessa forma, Shimamoto (2012) argumenta a execução do pincel a fim de tornar livre a tinta – é encorajada a substituição entusiasta do pincel por todo tipo de utensílio. O artista ainda declara-se consciente de certa utilização de pincéis nas práticas do grupo, mas de formas não convencionais e respeitadoras da textura da pintura, dando a ela um sentimento vivaz.

⁵ Em japonês, 具体美術協会. O termo pode ser traduzido para o português como Associação de Arte Concreta.

⁶ O título pode ser traduzido livremente para português como “O Argumento de Executar o Pincel”, entendendo a palavra executar no sentido de condenar à morte.

Com efeito, a eliminação do pincel na pintura, ou de sua função tradicional, se faz presente tanto nos escritos do grupo quanto em suas obras. Como observado por Tiampo (2011), os membros do grupo, ao se referirem aos próprios trabalhos, usavam a palavra *e* (絵) – traduzida ao inglês por Alexandra Munroe (2013) como *picturing* –, ao invés do termo moderno para pintura *kaiga* (絵画). Uma vez eliminado da pintura o ideograma *ga*, o grupo elimina da mesma noções de pincelada e planaridade ou bidimensionalidade intrínsecas à leitura do caractere.

Embora bidimensional, “Sakuhin” (1954), explora liberações e revelações – da cor, do suporte, do método, e do artista. Shimamoto nos apresenta rachaduras, texturas e buracos com o intuito de expor as características das matérias em questão. A cor possui rica textura e é aplicada pelo artista de forma não homogênea, denunciadora tanto do uso do pincel quanto da superfície a qual ela cobre. A fim de expor a fragilidade do *paper-vas* e seu gesto desinibido e criativo, o artista adiciona à ruína pictórica marcas resultantes do contato violento entre o lápis e o suporte.

Tais elementos presentes no escrito de Shimamoto e tornados visíveis em “Sakuhin” (1954) vão de encontro com as ideias defendidas por Yoshihara no seu “Manifesto de Arte Gutai”⁷, publicado pela primeira vez em dezembro de 1956 na revista *Geijutsu Shinchō*. Na declaração, Yoshihara (2012) condena a arte fraudulenta do passado que, através de um ato humano de significação, faz a matéria assumir aparências outras que não a dela. Afirma o comprometimento do grupo em tornar viva a matéria, e não distorcê-la. A beleza das rachaduras e dos escombros das ruínas das artes e arquitetura do passado é, dessa maneira, “o que pode ser uma vingança da matéria que recuperou sua vida inata” (YOSHIHARA, 2012, p.90)⁸.

Yoshihara (2012) defende a importância da união entre o espírito – o individual e as qualidades humanas –, e a matéria – suas propriedades e materialidade –, em um automatismo que inevitavelmente transcenderia a própria imagem do artista para a criação de um espaço novo, criativo e

⁷ Em japonês, 具体美術宣言 ou “Gutai Bijutsu Sengen”.

⁸ **Texto original:** “[...] which might be a revenge of matter that has regained its innate life.” (YOSHIHARA, 2012, p.90)

autônomo, livre de formalismos convencionais e desafiador dos limites da pintura abstrata.

Na Arte Gutai, o espírito humano e a matéria [*busshitsu*] apertam as mãos enquanto mantêm distância. A matéria nunca se compromete com o espírito; o espírito nunca domina a matéria. Quando a matéria permanece intacta e expõe suas características, ela começa a contar uma história e até grita. Fazer o máximo uso da matéria é fazer uso do espírito. Ao aprimorar o espírito, a matéria é levada à altura do espírito (YOSHIHARA, 2012, p.89-90) ⁹.

Seguindo as premissas de Yoshihara de desafiar os limites da abstração e criar um espaço novo e criativo, os artistas associados ao grupo realizaram obras experimentando o concreto com técnicas, materiais e formatos não convencionais, da vida cotidiana, de mãos dadas a grandes manifestações individuais físicas, ou mecânicas, de forma irreverente, brincalhona e libertadora. Obras futuras à pintura “Sakuhin” (1954) de Shimamoto irão adicionar o tempo, o espaço e a relação interativa com o público como elementos concretos, desafiando as categorias artísticas ocidentais e japonesas.

Mais uma vez, o uso do termo e para suas obras denunciam o comprometimento com a ampliação da pintura, bem como uma resposta à tradição artística ocidental – Tiampo (2011) afirma que o abandono do termo japonês moderno para pintura “usou a tradução cultural para romper com a planaridade da pintura modernista (*kaiga*) com obras no tempo e no espaço (e) que eram conscientes dos sistemas estéticos europeus, americanos e japoneses” (TIAMPO, 2011, p.53) ¹⁰. Isso se deve ao fato da condição transnacional e ocidental do termo *kaiga*, dado que a palavra, assim como *bijutsu*, ou belas artes, não existia na língua japonesa até 1872, após uma série

⁹ **Texto original:** In Gutai Art, the human spirit and matter [*busshitsu*] shake hands with each other while keeping their distance. Matter never compromises itself with the spirit; the spirit never dominates matter. When matter remains intact and exposes its characteristics, it starts telling a story and even cries out. To make the fullest use of matter is to make use of the spirit. By enhancing the spirit, matter is brought to the height of the spirit. (YOSHIHARA, 2012, p.89-90).

¹⁰ **Texto original:** “[...] used cultural translation to rupture the flatness of modernist painting (*kaiga*) with works in time and space (e) that were cognizant of European, American, and Japanese aesthetic systems.” (TIAMPO, 2011, p.53).

de medidas tomadas pelo governo japonês no período Meiji – uma campanha de civilização e iluminação (em japonês, 文明開化, ou *bunmei kaika*) – que, ameaçado pela presença ocidental em países vizinhos, adotou e traduziu diversos conceitos filosóficos e científicos europeus (TIAMPO, 2011).

De fato, sendo um coletivo artístico de vanguarda, Tiampo (2013) defende a inseparabilidade do estudo das obras realizadas durante os anos da associação dos artistas ao grupo *Gutai* da agenda do coletivo, apesar de suas práticas heterogêneas. Se aprimorar o espírito e manifestar o individual de forma livre e criativa possuem grande importância na arte *Gutai*, a noção de grupo, ou comunidade, foi articulada em diálogo com as preocupações sobre o indivíduo e seu desenvolvimento.

Os artistas do grupo *Gutai* recusaram a hierarquia no coletivo e, segundo Tiampo (2013), acreditavam que a interação não hierárquica de indivíduos autônomos era compatível e fundamental para a formação de um grupo autônomo, assim como tal concepção de comunidade é essencial para o aprimoramento do indivíduo. Assim, em um espírito de colaboração em nome da originalidade (KEE, 2003), ou em um espírito coletivo de individualismo, adotaram a tensão entre o indivíduo e o coletivo como um aspecto necessário de seu processo criativo (TIAMPO, 2013).



Figura 8 - Segunda Exposição de Arte Gutai, 1956. Foto: Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya e antigos membros do grupo Gutai. Fonte: KEE, Joan. Situating a Singular Kind of 'Action': Early Gutai Painting, 1954-1957. 2003.

Tal articulação coletiva do grupo *Gutai* permeou seus discursos, publicações e exposições. Como observado por Joan Kee (2003), em suas exposições, figura 8, os integrantes tinham a preocupação de não privilegiar um artista ou obra em detrimento de outro, assim como não tinham a intenção de que as mesmas fossem contempladas como grandes obras individuais. Muitas obras eram expostas sem títulos e muito próximas umas das outras.

É possível observar, e necessário entender, a coexistência das pinturas bidimensionais com os experimentos de performance ao ar livre e no palco do grupo, bem como suas relações formais e conceituais. Outro artista que também criou a partir da destruição e marcou buracos através de sucessivas camadas de papel foi Murakami Saburō diante da imprensa na “Primeira Exposição de Arte Gutai”. Após o ocorrido, a obra (Figuras 9 e 10) ¹¹ foi deixada exposta como uma pintura no local da exposição em conjunto com fotografias das telas intactas, antes do momento acontecer.

¹¹ As fotografias existentes da performance em questão foram posadas para a imprensa, sendo tiradas após o momento da ação.

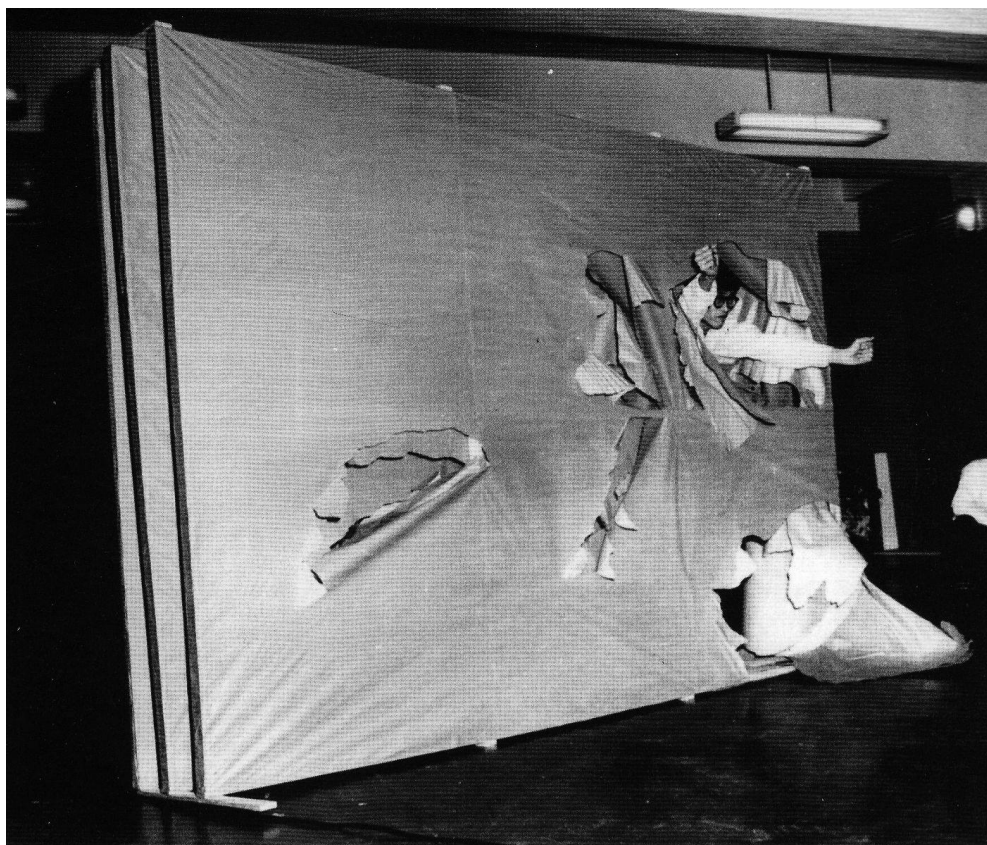


Figura 9 - Murakami Saburō, *Muttsu no Ana* [Seis Buracos ou Em um Momento Abrindo Seis Buracos], 1955. Papel kraft, cola, madeira e pregos, 194,10 x 259,10 cm. Murakami Makiko e membros antigos do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Pinterest.

Em “Muttsu no ana” (Figuras 9 e 10), realizado em 1955 na “Primeira Exposição de Arte Gutai” em Tóquio, Murakami atravessa por entre seis telas de papel e colapsa no chão com uma concussão. O artista vai além da arena plana da tela expressionista abstrata e utiliza seu corpo como motor e instrumento de gesto nas superfícies da pintura. A bidimensionalidade como limite pictórico é rompida por Murakami ao incluir literalmente seu corpo, o tempo e o espaço como elementos concretos para criar marcas na tela.

Embora exposta após o ato, o processo detinha maior importância em comparação ao produto final – o próprio modo de expor a obra, em associação com as fotos das telas intocadas, é evidenciador da manifestação física que ocorreu. Sua presença no espaço expositivo é lembrete do breve momento no qual a matéria foi trazida à vida.

O automatismo – trazido por Yoshihara (2012) no manifesto do grupo como um meio de fazer o máximo uso do espírito e da matéria, bem como de inevitavelmente transcender a própria imagem do artista – faz-se presente na

liberdade e na visceralidade do ato. Funcionam como uma liberação das autoconsciências e do controle necessários para produzir uma pintura dentro das convenções formais. Ainda, o caráter destrutivo e violento de obras como “Sakuhin” (1954), “Muttsu no Ana” (1955), e entre outras do grupo, também podem ser entendidos como evocativos da condição japonesa do Pós-Guerra, causada pelo recente passado destrutivo da Segunda Guerra Mundial.



Figura 10 – Murakami Saburō, *Muttsu no Ana* [Seis Buracos ou Em um Momento Abrindo Seis Buracos], 1955. Papel kraft, cola, madeira e pregos, 194,10 x 259,10 cm. Murakami Makiko e membros antigos do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: KEE, Joan. *Situating a Singular Kind of 'Action': Early Gutai Painting, 1954-1957*. 2003.

O foco no processo criativo como manifestação da autonomia do espírito foi entendido por Kee (2003) menos ligado à busca por um vanguardismo artístico do que a recusa e liberação das diversas formas de autoconsciência, da pretensão e da ambição. Dentro do contexto japonês, essa liberdade também foi ligada a um desejo de escapar do que era percebido como um grupo restritivo de tendências artísticas pela autora. Munroe (2013) e Tiampo (2011, 2013) associaram tal elemento ao contexto de opressão e comprometimento com a nação do totalitarismo militar que permeou o Japão durante e após a Segunda Guerra Mundial.

Tiampo (2011, 2013) associou à agenda do grupo uma articulação própria entre a falta de individualidade, ou autonomia subjetiva (*shutaisei*), e entre noções de identidade nacional, ou corpo nacional (*kokutai*), do contexto fascista japonês em tempos de guerra. A autonomia subjetiva, localizada no corpo carnal (*nikutai*), e a identidade nacional, são conceitos vinculados ao grupo literário *Kindai Bungaku*, que clamou o desenvolvimento radical do individualismo e da autonomia subjetiva como formas de derrotar o feudalismo e adquirir subjetividade democrática, identificados na época como causas da ascensão do Japão como uma nação totalitária (TIAMPO, 2013).

Sendo individualismo e subjetividade conceitos amplamente empregados por acadêmicos e críticos de arte acerca da arte do Pós-Guerra, Namiko Kunimoto (2013) questiona que tal noção clara de individualismo tenha surgido apenas depois da Guerra, embora reconheça que a mudança do imperialismo para a democracia constitucional, principalmente em decorrência da ocupação norte americana, tenha mudado a relação indivíduo/Estado. Kunimoto (2013) afirma que não se pode assumir que a subjetividade, antes do Pós-Guerra, fosse subdesenvolvida ou totalmente pautada na comunidade e que, na realidade, lutas para expressar a individualidade artística são certamente anteriores à década de 1950 no Japão.

De volta ao contexto artístico dos anos formativos de Yoshihara, durante o período Taishō (1912 – 1926), a originalidade e a individualidade artística passaram a ser entendidos pelos artistas como princípios importantes na prática criativa a fim de se distanciar dos modelos europeus e contribuir com os discursos e as práticas modernas europeias (TIAMPO, 2011). Já no contexto artístico japonês do Pós-Guerra, após anos restritivos para a produção artística no governo militar durante a Guerra, artistas e críticos estavam entre a tradição e o novo, numa tentativa de integrar a arte do país no contexto global e discutindo formas de articular o moderno e as artes tradicionais japonesas, de integrar uma cultura nacional nesse novo contexto internacional. Ainda, obras de artistas internacionais foram apresentadas pela primeira vez no país, como é o caso da “Number 11” (1949), figura 2, a qual Yoshihara teve a oportunidade de observar pessoalmente, em conjunto com a preocupação de exibir obras de artistas japoneses internacionalmente.

As ambições internacionalistas de um mundo da arte interconectado de Yoshihara impulsionaram as atividades do grupo – visto que, por exemplo, a primeira ação do coletivo foi a publicação do primeiro Jornal *Gutai*, em 1954, acessível tanto para o público japonês quanto para o internacional. Tal internacionalismo do grupo veio, além dessa crescente perspectiva dos artistas de integrar um mundo artístico internacional, de experiências internacionais de grupos vanguardistas e da visão globalizada e otimista do internacionalismo no Pós-Guerra, causada pela descolonização e pela modernização/democratização, por grandes avanços tecnológicos nos meios de comunicação e de transporte, bem como a criação das Nações Unidas (1945). Esses desenvolvimentos e otimismo foram motivados pela necessidade de construir um futuro melhor e superar as ocorrências traumáticas da Segunda Guerra, que fragilizaram o humano ao redor do mundo. Entretanto, atrelado aos discursos otimistas de reconstrução do Pós-Guerra e crescente visão globalizada, está o contexto da Guerra Fria, de disputa geopolítica, econômica e ideológica de poder e supremacia cultural em escala global.

É notável também a extensa biblioteca de livros e jornais de arte japoneses de outros países que Yoshihara possuía, funcionando como um contato do artista e do grupo *Gutai* com as tendências artísticas internacionais, bem como um parâmetro da originalidade de suas obras.

As práticas do grupo *Gutai* foram além da discussão de simplesmente modernizar as artes tradicionais japonesas, onde fronteiras nacionais são reforçadas e não quebradas, em voga no contexto do Pós-Guerra – como as presentes nas atividades do grupo de vanguarda de caligrafia *Bokujin-kai*, no qual Yoshihara tinha relações antes de fundar o *Gutai* – ao expandir criativamente as noções de pintura e aproximar suas práticas da vida cotidiana, do contexto local japonês, fortes em suas exposições ao ar livre e no palco.

O grupo causou pouca repercussão nacional nos anos iniciais e suas atividades foram praticamente ignoradas pela crítica ou identificadas como derivativas. Foram recebidos de forma alegre pela imprensa popular local como “ultramodernos” e como derivativos do dadaísmo pela imprensa artística de Tóquio (TIAMPO, 2011).

Na época, as tendências predominantes na cena artística japonesa eram a pintura *Reportage*, inspirada no Realismo Social e no surrealismo, popular em Tóquio, e as artes tradicionais japonesas feitas e exportadas para o exterior no Pós-Guerra, como o *nihonga*. Além das tendências predominantes existiram o Grupo de Discussão de Arte Contemporânea (*Gendai Bijutsu Kondankai* ou *Genbi*), na região de Kansai e no qual Yoshihara participava, e grupos de vanguarda como *Jikken Kōbō* (Workshop Experimental), em Tóquio, e o *Zero-Kai* (Sociedade Zero), também da região de Kansai e que se juntou ao grupo *Gutai* em 1955, a convite de Yoshihara.



Figura 11 - Shiraga Kazuo, *Doru ni Idomu* [Desafiando Lama], 1955, *kabetsuchi* (Lama de parede), pedras, areia e pedregulhos, 50,8 x 50,8 cm aproximadamente. Shiraga Fujiko, Hisao e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Pen Magazine International.

Durante a “Primeira Exposição de Arte Gutai”, Shiraga Kazuo trava um jogo visceral entre indivíduo e matéria – em “*Doru ni Idomu*” (1955), figura 11, Shiraga se desafia de corpo inteiro contra as forças externas da lama em uma

transformação literal da tela em arena. A pintura foi depois deixada exposta no local. Assim como na obra de Murakami, figuras 9 e 10, o corpo praticamente nu de Shiraga atua como motor e instrumento na pintura e o artista acabou a ação com ferimentos pelo corpo.

Além de explicitar questões da relação entre a individualidade e forças externas, associadas ao contexto do Pós-Guerra e às práticas do grupo, através do jogo entre seu corpo e a lama, Tiampo (2011) associa diretamente a obra com os festivais japoneses de lama *doronko matsuri* – um festival de purificação realizado na primavera onde jovens lutam em arrozais lamacentos. Anteriormente, seu corpo também atuou dentro da tela como motor e instrumento, embora com a tinta, nas suas famosas pinturas bidimensionais feitas com os pés (Figuras 12 e 13).

Abandonando o corpo como motor para realizar marcas, artistas pertencentes ao grupo também tiveram interesse em métodos mecanicistas, levantando questões sobre a transgressão do eu proporcionada pelo automatismo e configurando formas novas e criativas de pintar. É o caso das pinturas feitas com um carro automático de brinquedo de Kanayama Akira (Figuras 14 e 15) e a pintura realizada com um canhão por Shimamoto na “Exposição de Arte Gutai ao Ar Livre”, no parque da cidade de Ashiya (Figuras 16 e 17). Discussões sobre a fragilidade do indivíduo diante da rápida modernização nacional no Pós-Guerra também vêm à tona em obras como o vestido elétrico de Tanaka Atsuko (Figura 18), vestida por ela na frente dos seus “Desenhos Após ‘Vestido Elétrico’” (Figura 19) na “Segunda Exposição de Arte Gutai” em Tóquio.



Figura 12 - Shiraga Kazuo pintando com seus pés, 1956. Shiraga Fujiko, Hisao e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Pinterest.



Figura 13 - Shiraga Kazuo, *Sem título*, 1957. Óleo, aquarela e tinta da china sobre papel montado em tela, 181,5 × 242,5 cm. Centre Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna / Centre de création industrielle, Paris. Shiraga Hisao, cortesia da CNAC / MNAM / Dist. Reunião dos Museus Nacionais / Art Resource, Nova Iorque, Estados Unidos. Fonte: Guggenheim.

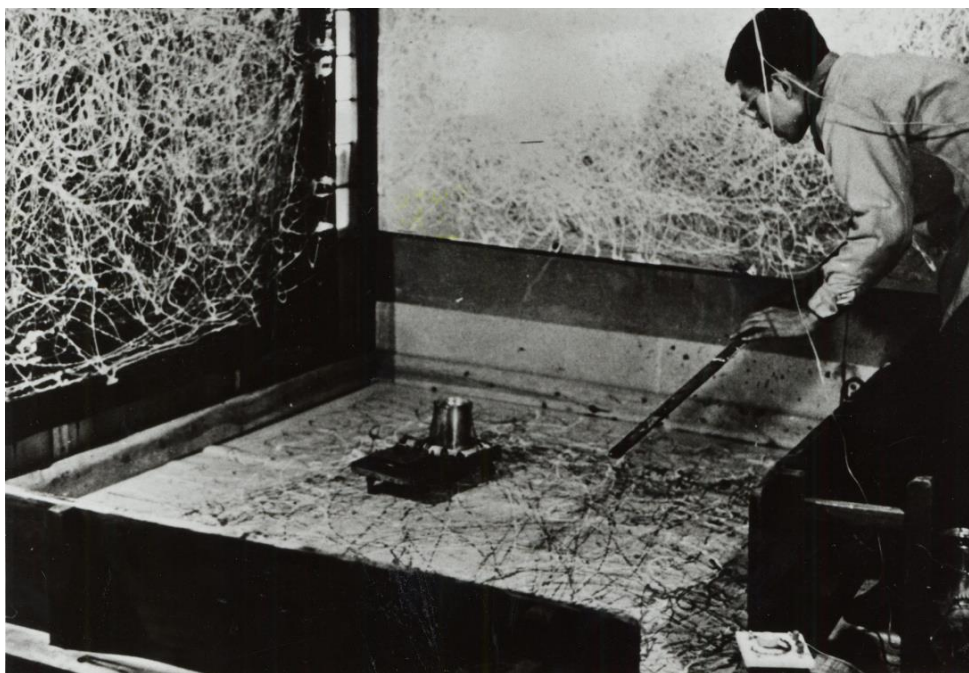


Figura 14 - Kanayama Akira pintando com seu carro de brinquedo automático, cerca de 1957. Ito Ryōji e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Guggenheim.

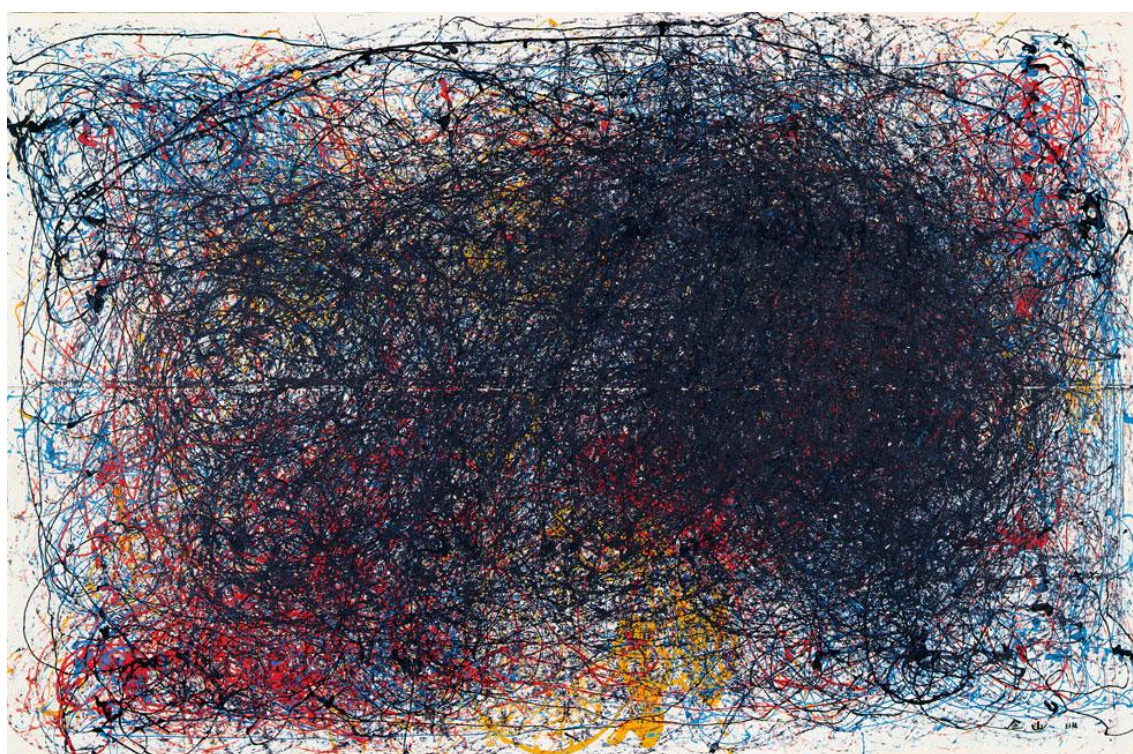


Figura 15 - Kanayama Akira, *Sakuhin* [Obra], 1957. Tinta sintética sobre vinil, 180 x 278,5 cm. Ito Ryōji. Museu de Arte da Prefeitura de Hyōgo, Kobe, Japão. Fonte: Guggenheim.



Figura 16 - Shimamoto Shōzō, *Obra Criada Usando um Canhão*, 1956. Pintura em vinil, 10 x 10 m aproximadamente. Shimamoto Shōzō, Associação Shōzō Shimamoto. Fonte: Associação Shōzō Shimamoto.



Figura 17 - Shimamoto Shōzō, *Obra Criada Usando um Canhão*, 1956. Pintura em vinil, 10 x 10 m aproximadamente. Shimamoto Shōzō, Associação Shōzō Shimamoto. Fonte: Guggenheim.

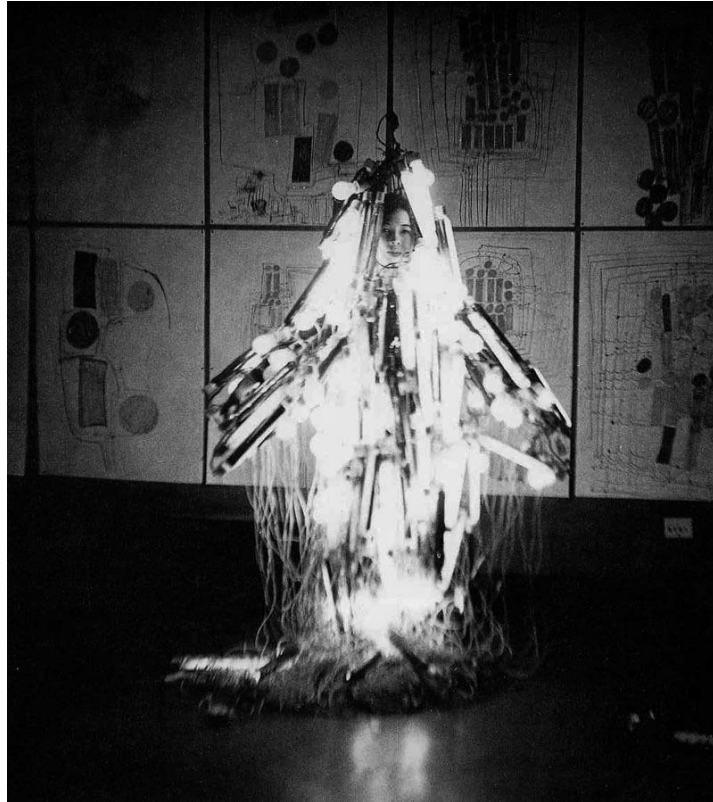


Figura 18 - Tanaka Atsuko usando seu *Vestido Elétrico* na frente dos seus *Desenhos Após "Vestido Elétrico"*, 1956. Lâmpadas elétricas incandescentes, arame, tinta de vinil e interruptores, 165,10 x 127 cm aproximadamente. Ito Ryōji e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Tumblr.



Figura 19 - Tanaka Atsuko, *Desenho Após "Vestido Elétrico"*, 1956. Tinta, lápis de cera e aquarela sobre papel, 109 x 77 cm. Itō Ryōji. Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, Kanazawa, Japão. Fonte: Guggenheim.

As obras feitas nas exposições ao ar livre do grupo possuíam a característica *site specific* e interagiam com elementos naturais do local, como a luz e o vento, visível na pintura de canhão de Shimamoto (Figura 17), além de passarem a adotar a interação do público como foco, funcionando como proposições, como é o caso da obra “Por Favor Desenhe Livrementemente” (Figura 20) de Yoshihara. Tiampo (2011) afirma que suas exposições ao ar livre estão integralmente ligadas aos festivais japoneses, os *matsuri*, fornecendo ao grupo um “vocabulário de forma, um modelo para o papel da arte na vida, um conceito de espírito na matéria e uma conexão inextricável entre as artes visuais e performáticas” (TIAMPO, 2011, p.54-55) ¹².



Figura 20 - Yoshihara Jirō, *Por Favor Desenhe Livrementemente*, 1956. Madeira, tinta e marcadores, 200 x 450 x 3 cm aprox. Yoshihara Shinichirō e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Guggenheim.

¹² **Texto original:** “[...] vocabulary of form, a model for the role of art in life, a concept of spirit in matter, and an inextricable connection between the visual and performing arts” (TIAMPO, 2011, p.54-55).

Uma obra que incorporou o envolvimento criativo do público e as articulações entre autonomia individual e coletivo não hierárquico do grupo *Gutai*, “Por Favor Desenhe Livrement” (Figura 20) foi proposta por Yoshihara na “Exposição de Arte Gutai ao Ar Livre” em 1956. A obra consistia simplesmente em uma placa de grafite onde os visitantes poderiam se expressar de maneira criativa e livre, além de estimular a imaginação e criatividade infantil. São obras que desafiaram conscientemente as instituições e sistemas hierárquicos das artes.

A arte infantil também contribuiu para as atividades do coletivo, que tinham interesse menos no caráter *outsider* interessante as vanguardas ocidentais do que na sua expressão impulsiva e desinibida. Adotaram uma atitude brincalhona e irreverente que aliviava o aspecto violento de certas obras e dava uma ideia de jogo, tornando as obras mais acessíveis ao público. Muitos dos artistas associados ao grupo tinham relação com a arte infantil, seja através da revista infantil japonesa *Kirin*, dando aulas de artes para crianças, ou organizando exposições anuais de arte infantil.

Outra via de exibição não formal das obras radicais do grupo, o primeiro “Arte Gutai no Palco” foi realizado no ano de 1957 nas cidades de Osaka e Tóquio. O evento foi dividido em dois atos, sendo o segundo dominado por obras que exploraram a luz, desafiando os limites da pintura em união com a performance teatral, intensificando a pintura como tempo. O número de abertura contou com a peça “Sanbasō Ultra-Moderno” (Figura 20) de Shiraga, que adicionou uma visão contemporânea ao teatro *Nō* (TIAMPO, 2011).

A obra de Shiraga começou com um palco iluminado, todo vazio, exceto por uma fileira de postes pintados. Os postes caíram um a um, produzindo uma “pintura” movendo-se no tempo e no espaço e incorporando os sons dos postes atingindo o chão. Depois que a abstração geométrica se tornou monocromática, Shiraga apareceu no palco com um nariz pontudo e comprido, uma roupa vermelha com mangas compridas reforçadas e um chapéu alto pontudo, o que permitiu que ele se tornasse uma linha vermelha ondulante no palco. Após sua dança, um exército de membros do Gutai subiu ao palco

com arcos e flechas e completou a "pintura" ao atirar as flechas no cenário do palco (TIAMPO, 2011, p.30-31)¹³.



Figura 21 - Shiraga Kazuo, *Sanbasō Ultra-Moderno*, 1957. Pano, linha, cola e técnica mista. Shiraga Fujiko, Hisao e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Guggenheim.

No mesmo ano de 1957, o oitavo jornal *Gutai*, “Gutai 8: L’aventure informelle”, é lançado em colaboração com o crítico francês Michel Tapié e o artigo sobre o *Gutai* “Japanese Innovators” escrito por Ray Falk é publicado no The New York Times. A partir de 1957, quando visita o Japão em companhia do pintor abstrato Georges Mathieu (Figura 5), Michel Tapié vai estreitar os laços com Yoshihara e promover o grupo *Gutai* como afiliado da abstração informal, termo criado pelo mesmo como contraponto europeu à Escola de Nova Iorque, com o intuito, mesmo que inicial, de afirmar a relevância

¹³ **Texto original:** Shiraga's work began with a lit stage, empty of everything except for a row of painted poles. The poles fell down one by one, producing a "painting" moving through time and space and incorporating the sounds of the poles striking the ground. Once the geometric abstraction had become a monochrome, Shiraga emerged onto the stage wearing a long pointy nose and a red costume with long reinforced sleeves and a tall pointy hat, which allowed him to become an undulating red line on the stage. After his dance, an army of Gutai members rushed the stage with bows and arrows and completed the "painting" by shooting the arrows into the stage backdrop (TIAMPO, 2011, p.30-31).

internacional da pintura abstrata informe. A colaboração entre os dois resultaram em exposições internacionais e estenderam a rede de contatos internacionais do coletivo.

Por fim, a grande diversidade das práticas artísticas do período inicial do grupo *Gutai* – que também trabalharam com os cartões de ano novo japonês *nengajō* como uma forma de arte postal – e complexidade de articulações e camadas interpretativas nas produções do grupo tornam extremamente limitante e marginalizante a compreensão do *Gutai* como derivativo das abstrações gestuais e informes ocidentais ou anunciador do *Happening* de Allan Kaprow. De fato, a agenda internacionalista do coletivo, refletida no comprometimento do grupo com a originalidade, com a circulação internacional do *Jornal Gutai*, com a publicidade e na declaração do interesse nas obras de Jackson Pollock e Georges Mathieu por Yoshihara no manifesto do *Gutai*, assim como um entendimento transnacional de tais práticas, fazem necessário o entendimento do *Gutai* em diálogo com as tendências artísticas globais.

Realmente, o grupo *Gutai* e as tendências abstratas ocidentais do Pós-Guerra possuem afinidades em uma concepção fenomenológica do encontro entre o processo físico individual do artista e a materialidade concreta na tela – tal foco no processo empreendido pelo grupo se deu com noções de performance e ação mais próximas da abstração ocidental, embora certa busca pelo auto cultivo da tradição do leste asiático possa estar presente e elementos culturais locais serviram de referências para a união entre arte e vida, e artes visuais e performáticas do coletivo.

Mas, como é possível observar, o coletivo foi muito além de processos corporais para produzir pinturas e das noções pictóricas ocidentais, articulando em suas práticas questões formais e histórico-culturais locais e globais em pauta no contexto do Pós-Guerra.

Outro ponto de divergência é o comprometimento do grupo como um coletivo não hierárquico de indivíduos autônomos que permeou suas publicações, obras e exposições. Movidos pela liberação da autoconsciência e de qualquer tipo de controle, da pretensão, e contra o mito da originalidade e grandeza individual artística – elementos que acompanharam as tendências abstratas do Pós-Guerra e a figura de Jackson Pollock –, o “forno do automatismo” defendido por Yoshihara no manifesto *Gutai* é posto em prática

em obras do grupo através do aperto de mãos de suas manifestações físicas descontroladas – Murakami executando seis buracos ao mesmo tempo nas telas de papel, figuras 9 e 10, ou o desafio à lama de Shiraga, figura 11 –, ou, mais diretamente, através de processos mecânicos onde o gesto do artista é apagado – Kanayama pintando com carros automáticos de brinquedo, figuras 14 e 15, a pintura feita com um canhão de Shimamoto, figura 16 e 17, ou o vestido elétrico de Tanaka, figura 17.

As obras ao ar livre, no palco e suas proposições relacionais com o público, como a de Yoshihara (Figura 20), incentivam a liberdade criativa dos indivíduos e desafiam as instituições e sistemas hierárquicos das artes. Ainda, as pinturas geométricas de Kanayama (Figura 22), muito ignoradas por estudos sobre o *Gutai*, parecem discutir justamente questões acerca do apagamento da individualidade do artista e do mito da originalidade artística ocidental. Seus artistas expandiram as possibilidades de criação na pintura, desenvolvendo uma concepção de pintura diferente da expressa tanto no Ocidente quanto no Oriente, e por Clement Greenberg. Na obra “Sakuhin [Caixa]”, figura 23, Murakami literalmente incentiva o espectador a alterar sua perspectiva sobre a arte ao propor ao público que se sinta livre para sentar-se no objeto de madeira no meio da exposição.

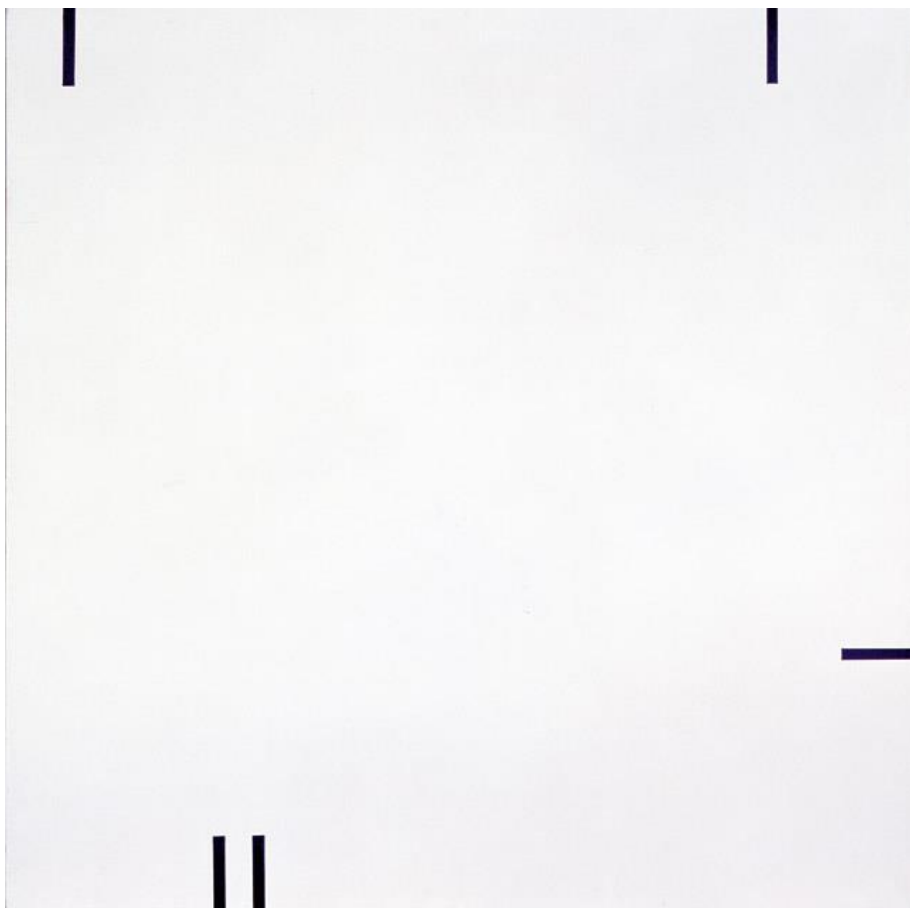


Figura 22 - Kanayama Akira, *Sakuhin* [Obra], c. 1954. Óleo sobre painel de madeira, 61,8 × 61,8 cm. Itō Ryōji, Museu de Arte Contemporânea, Tóquio, Japão. Fonte: Guggenheim.



Figura 23 - Murakami Saburō, *Sakuhin* [Caixa], 1956 (Refabricado em 1981). Caixa e relógio de madeira, 80 × 80 × 80 cm. Murakami Makiko, Museu de Arte Contemporânea, Tóquio, Japão. Fonte: Guggenheim.

Dansaekhwa



Figura 24 – Kwon Young-woo, *Sem Título (P75-7)*, 1975. *Hanji* (papel coreano) sobre painel, 122 x 81 cm. Galeria Kukje, Seul, Coreia do Sul. Fonte: Galeria Kukje.

Mestre em pintura a tinta oriental pela escola de arte da Universidade Nacional de Seul, Kwon Young-woo arranha com sua mão a superfície criada a partir de sucessivas camadas de *hanji* – papel tradicional coreano feito da polpa da amoreira, comum à prática da caligrafia – sobre um painel de madeira compensada na obra “Sem Título (P75-7)”, figura 24, realizada em 1975. Amolecida por uma aplicação de cola animal, a camada de *hanji* superficial ainda úmida torna-se sensível ao contato da unha do artista que metodicamente rasga o papel a fim de revelar a camada de baixo – ao transparecer outra camada do mesmo material que o plano visualmente acessível ao espectador, o *hanji*, Kwon integra suas marcas de forma sutil à superfície, sem evocar um vazio além da estrutura.

Pintando a partir do contato destrutivo entre o papel e a sua mão, e com outros utensílios em outras obras, Kwon abandona o uso do pincel e do pigmento tradicionais tanto para a pintura oriental quanto para a ocidental. Embora gestos destrutivos da materialidade do papel, a simplicidade e a regularidade do processo e da organização composicional criada pelo artista geram uma pintura menos visceral do que delicada – tal organização é fruto da intenção do artista de manter certa integridade e harmonia entre o marcado e o não marcado. Ainda, o processo metódico de Kwon é posto em tensão com a variabilidade e espontaneidade relativas ao ato de arrancar o *hanji* com sua unha, o que amplia a qualidade natural e orgânica do papel e, conseqüentemente, da obra.

De sentido ascendente, a trajetória da unha do artista é deixada visível para o espectador acompanhar visualmente os vestígios de seu processo. A textura do percurso de sua unha e o acúmulo de material que aponta o fim do ato de arrancar acrescentam textura e uma sombra tênue à superfície pictórica de acordo com a iluminação local sobre o painel, fruto da tridimensionalidade inconsistente criada pelo atrito no *hanji*. A mesma tridimensionalidade causada pelo ato que empurrou a camada de papel gerando textura e acúmulo material também introduz uma sensação de tatilidade visual na obra de Kwon, instigando o observador a se aproximar do trabalho e a presenciar os gestos repetidos do artista de forma visual.

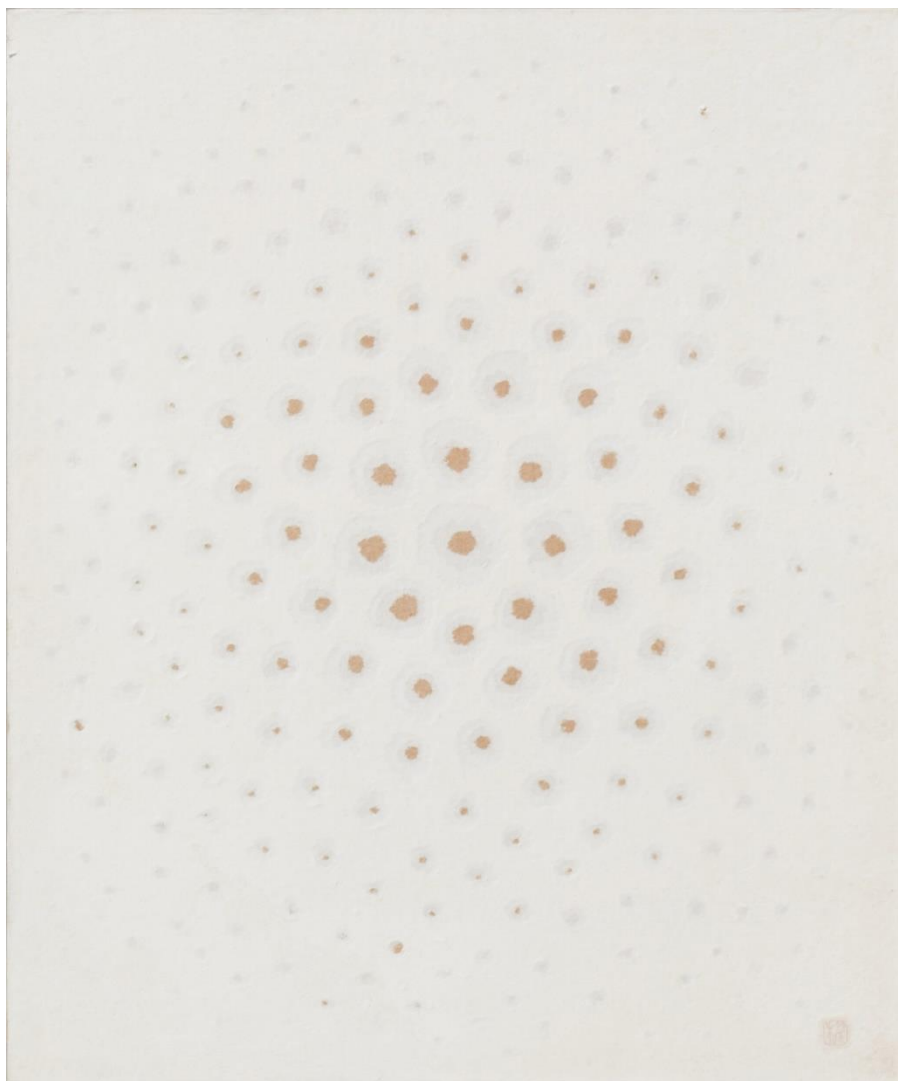


Figura 25 - Kwon Young-woo, *Sem Título*, c.1970. Hanji (papel coreano) sobre painel, 72 x 60 cm. Galeria Kukje, Seul, Coreia do Sul. Fonte: Galeria Kukje.

Já em obras como a realizada na década de 1970 e sem título (Figura 25), Kwon destaca do plano o acúmulo de papel rasgado e revela a cor do painel de madeira compensada presente de baixo das camadas de *hanji*, aqui com o propósito de, em conjunto com a disposição espacial dos rasgos, intensificar o efeito de ilusão óptica. Por volta de 1977, o artista passa a experimentar com o *hanji* depois que a cola animal seca, deixando suspensas sobre o painel as abas rasgadas, gerando efeitos mais viscerais. O abandono do pigmento presente nas duas obras (Figuras 24 e 25) é conservador da qualidade natural dos materiais.



Figura 26 – Park Seobo, *Écriture no. 9-74*, 1974. Lápis e óleo sobre tela, 130,5 x 162,5 cm. Tokyo Gallery + BTAP, Tóquio, Japão. Fonte: Sotheby's.

Park Seobo também desenvolveu um método particular de pintar onde são deixados vestígios de seus gestos ao contemplador. Na obra “*Écriture no. 9-74*” (Figura 26), feita em 1974, Park realiza, por toda a extensão do plano pictórico, traços a lápis em progressão horizontal sobre uma camada de tinta óleo ainda molhada e depois repete o mesmo processo a fim de apagar a expressividade individual de cada traço e condensar suas marcas, gerando ambiguidade e sensação de fluxo perpétuo.

Sob um exercício gestual de ritmo uniforme e direção fixa horizontal, Park produz uma superfície leve e ao mesmo tempo densamente material, resultados de seu processo lento e de sua ênfase nas propriedades materiais do lápis e da tinta óleo viscosa. O observador é compelido a apreender a obra igualmente de forma lenta, em um exercício de aproximação e distanciamento espaciais em relação à obra – à distância, ou em reproduções bidimensionais, percebe-se uma superfície rarefeita e luminosa com três grandes formas retangulares, formadas pela variação tonal das camadas e pelos espaços onde

o lápis não tocou na tinta. Já próximo à obra, percebe-se traços fracos apagados pela densidade pictórica e os sulcos criados horizontalmente no pigmento pela passagem do lápis, tal exercício de aproximação e característica material adicionam uma forte qualidade de tatilidade visual ao trabalho do artista.

A escrita feita pela repetida pressão unidirecional do lápis de Park na tinta branca pastosa é tornada legível menos como caractere do que como ritmo vital a ser sentido e acompanhado visualmente pelo contemplador. Antes de ser denominada *Écriture*, a série de pinturas a qual a presente obra pertence foi inicialmente nomeada de *Myobop* (Em coreano, método de desenhar), ambos os títulos revelam o interesse de Park na linha entre o desenho e a pintura, entre a imagem e o texto, e entre abstração e representação, bem como em articulação com a pintura oriental, uma vez que o termo coreano é comumente utilizado em associação com a pintura a tinta oriental (*tongyanghwa*), sendo referente a métodos de representação relativos à linha (KEE, 2013). Em outras obras, Park Seobo também realizou traços cursivos com movimentos mais espaçados e sinuosos que se assemelham mais diretamente a caligrafia ou a escrita cursiva, como é o caso de “*Écriture* no. 62–78” (Figura 27), de 1978. Aqui, além de empurrar o lápis pela superfície densa da tinta, Park revela a cor da tela nas laterais – uma maior confirmação da concretude dos materiais de seu meio pictórico do que a infinitude plana em “*Écriture* no. 9-74”.

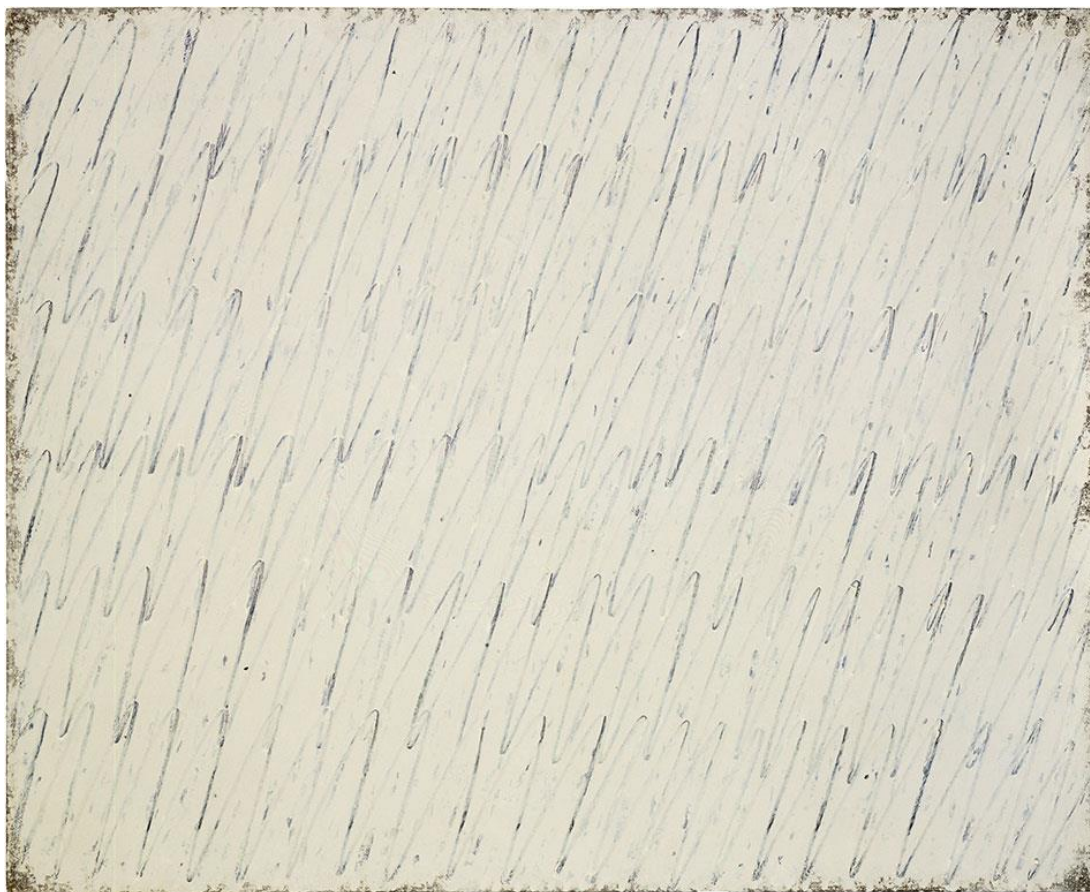


Figura 27 - Park Seobo, *Écriture no. 62-78*, 1978. Lápis e óleo sobre tela, 72,7 x 91 cm. Coleção Particular, Seul. Fotografia por Kwon Boo-Mon. Fonte: Seobo Art Foundation.



Figura 28 - Park Seobo em seu estúdio, 1977. Seobo Art Foundation. Fonte: Sotheby's.

Como visto na figura 28, o artista realizou algumas de suas obras com seu corpo sobre a tela ao dispor a mesma sob uma placa na qual seu corpo poderia se apoiar. Park afirmou que através de seus gestos repetidos de empurrar a tinta com o lápis e enquanto o mesmo entra em um estado mental transcendental, a tinta e o suporte, assim como ele e o trabalho se tornariam um – processo indicativo de certo estado mental do nada, ou de união com a natureza (KIM, 2005).

Consonantemente, o processo meditativo e a união com a natureza são presentes na tradição da pintura a tinta oriental onde, em linhas gerais, é tornado à imagem um espaço espiritual onde o momento fugaz da plenitude vazia, quando a energia ou sopro vital – energia animista que, ao circular, conecta e da consistência à realidade – é visto em circulação através da energia da pincelada, da tinta e das cores. Nesse contexto, o nada ou o vazio, e a união com a natureza é a permeabilidade contínua do eu em relação com todas as outras coisas sob a união do sopro vital – apresentando noções importantes de processo, espontaneidade, ambiguidade ou abertura da forma e vazio na pintura, onde o pintor busca o auto cultivo e a demonstração de seu caráter moral, em vez de ilusões e mimetismos. Em tal tradição, o preto da tinta expressa em potencial todas as cores e o branco do papel antecipa a sua presença enérgica ativadora do espaço não pintado.

Sob essa perspectiva, certas características da espiritualidade – de raízes xamanistas, taoístas, budistas e neo-confucionistas – e das artes tradicionais coreanas, e do leste asiático, foram, e podem ser identificadas nas obras de Park Seobo e Kwon Young-woo, bem como de outros artistas que, a partir da segunda metade da década de 1970, serão associados em conjunto com os dois sob o termo *Dansaekhwa* – em coreano, Pintura Monocromática. De modo geral, são obras de aspecto material e tonal natural e/ou simples, de processo lento e pautado em uma gestualidade metódica, porém espontânea e sem pretensão de perfeição técnica que incorpora o acaso, com composições sóbrias e sistemáticas, onde uma qualidade de incompletude e ambiguidade prevalece. Há ainda uma serialidade nos títulos das produções – figuras 24, 26 e 27, por exemplo – que remetem a métodos e exercícios em constante processo.

A busca do artista por um estado mental de união com a natureza na criação de um espaço espiritual pode ser visível em algumas obras ou em seu processo, ou na apreensão do público, assim como a partir de uma experiência vivida. Obras como as de Kwon Young-woo (Figuras 24 e 25) ou Park Seobo (Figuras 26 e 27) incitam o público a olhar mais atentamente e acompanhar um processo mais lento de apreensão, em um processo de aproximação e distanciamento, com a materialidade e as qualidades hápticas de tatilidade visual das obras empreendendo um importante papel junto ao processo do artista. E, como visto anteriormente, Park busca a união com a natureza já em seu processo de criação artística.

Se a união com a natureza vem da tradição da pintura a tinta oriental, sendo a pintura tradicional de paisagem coreana de raízes taoístas, Simon Morley (2013) chama a atenção para a qualidade de incompletude e aparente crueza de execução, bem como um etos de espontaneidade e desejo por naturalidade na arte e nos artefatos coreanos – em diferença com as estéticas japonesa e chinesa, na estética coreana está presente uma indiferença e não pretensão em relação a perfeições técnicas, com tratamentos mais naturalistas e espontâneos em suas imagens.

O curador Chung Joon-Mo (2014) associa o entendimento das obras do grupo ao paradigma da cultura *Seonbi*. Seguidores da filosofia confucionista, foram considerados como modelo de consciência, inteligência e personalidade na sociedade coreana, ou até a fonte de energia para a vida do povo coreano – ao espírito *Seonbi* estão ligados significados de virtuosidade da frugalidade e temperança na vida cotidiana, baseados principalmente no valor de pureza e pobreza honesta (MOON, 2004).

É também recorrente críticos e instituições associarem as obras do grupo às cerâmicas brancas da dinastia *Joseon* (1392-1910), como o vaso de porcelana branca *Dalhangari*, ou jarro lua, aproximado por Chung (2014) na exposição “Empty Fullness: Materiality and Spirituality in Contemporary Korean Art”, trazida ao Brasil em 2015 no Museu Brasileiro de Escultura. A cor branca será tida como definidora de uma identidade coreana e unificadora das práticas do grupo através da exposição “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco”, realizada no Japão em maio de 1975 na Tokyo Gallery, e que será discutida posteriormente.

A incorporação de um discurso de identidade cultural, ou a essencialização de valores estéticos ou sensibilidades nacionais, podem ser percebidas como uma estratégia de originalidade a fim de obter reconhecimento para as produções artísticas de um país situado às margens de um mundo artístico internacional – tal estratégia será utilizada pela curadoria da exposição “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco” (1975), importante marco ao grupo. Atrelada a essa estratégia internacionalista, está a ascensão do pós-colonialismo e de agendas culturais nacionalistas, em uma Coreia do Sul sob governo autoritário de Park Chung-hee, pós-ocupação japonesa (1910-1945) e Pós-Guerra da Coreia (1950-1953). Kim (2005) afirma que na década de 1970, tendo superadas até certo modo as dificuldades do Pós-Guerra, a sociedade coreana começou a demonstrar interesse em sua identidade cultural e, em seu círculo artístico, não houve oportunidade até tal momento de pensar seriamente sobre tradição.



Figura 29 – Kim Whanki, *Plum Blossoms and Jar*, 1957. Óleo sobre tela, 53 x 37 cm. Fonte: Pinterest.

Tendo o discurso internacionalista de forma geral tomado corpo após a Segunda Guerra Mundial na Coreia do Sul, o pintor Kim Whanki, em Paris no final da década de 1950, percebeu a necessidade de criar obras que

incorporassem uma característica coreana às tendências internacionais para receber reconhecimento internacional, introduzindo motivos tradicionais coreanos às suas obras. Em “Plum Blossoms and Jar” (Figura 29), feita no ano de 1957, Kim representa de forma simplificada sobre uma camada de matéria densa a lua, as flores de ameixa e um *dalhangari*. Após uma viagem aos Estados Unidos no início da década de 1960, Kim se volta à abstração e passa a pintar obras como “Where, and in What Form, Shall We Meet Again? 16-IV-70 #166” (Figura 30), de 1970, que muito dialoga em conteúdo, processo e materialidade com a produção dos artistas associados ao *Dansaekhwa*, posicionando-o como pioneiro ao grupo.

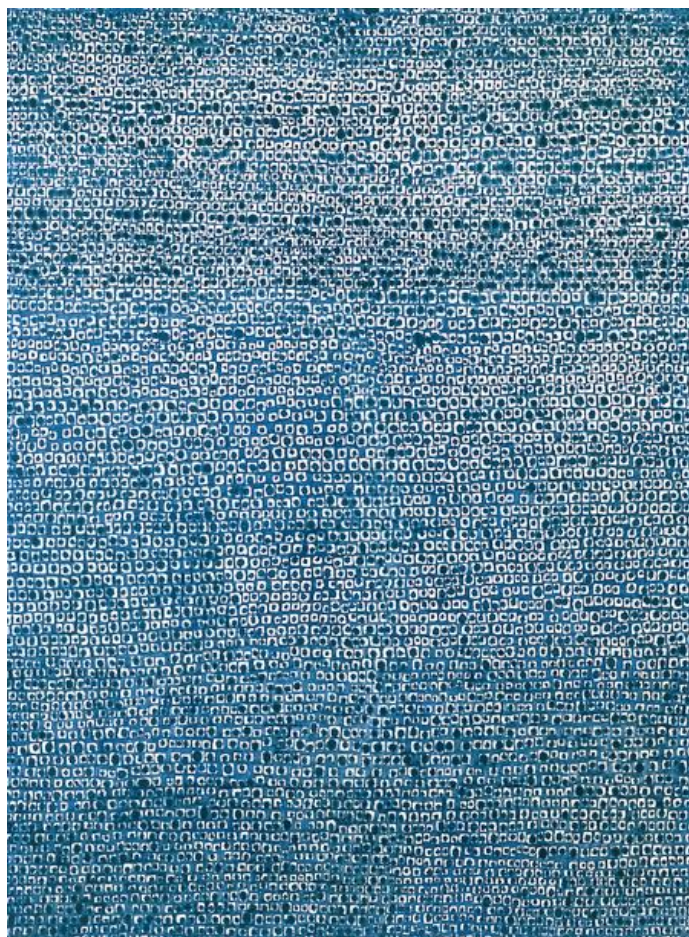


Figura 30 – Kim Whanki, *Where, and in What Form, Shall We Meet Again? 16-IV-70 #166*, 1970. Óleo sobre algodão, 232 x 172 cm. Galeria Hyundai. Fonte: The Korea Times.

Se a partir da modernização da década de 1950 o mundo artístico nacional, uma vez livre do acesso à arte ocidental predominantemente através do Japão durante a Ocupação, rejeitou as tradições e costumes locais, adotando a

arte abstrata como uma forma progressiva de arte e linguagem estilística internacional, o governo autoritário e censurador do militar Park Chung-hee – no poder desde o golpe militar de 1961 e com lei marcial decretada contra a ameaça comunista no fim de 1972 até 1979, quando é assassinado – promoveu um incentivo ao nacional e um resgate das “coisas coreanas”, reposicionando a tradição como ponto de interesse. Kim (2005) resgata que, no contexto artístico nacional, muitos preferiram utilizar o termo “coisas coreanas” em vez de “tradição”, dado que o último termo pode implicar o que não é moderno.



Figura 31 – Park Seobo, *Écriture no. 45-77*, 1977. Lápis e óleo sobre jornal, 33,5 x 50 cm. Coleção do artista, Seul, Coreia do Sul. Fonte: CLARK, John. *The Worlding of the Asian Modern*. In: *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*. ANU Press, 2014.

Em 1977, Park Seobo realiza uma obra de sua icônica série *Écriture* sobre uma folha do jornal francês *Le Monde* (Figura 31). O que poderia ser lido somente como uma experimentação de diferentes materialidades, a troca da tela pelo jornal como suporte, bem como a sua escolha em deixar perceptível

ao observador a superfície em questão, adiciona novas camadas de significação.

São camadas de leitura que vão da incorporação de materiais do cotidiano devido à dificuldade de acesso aos materiais tradicionais de pintura, passando pela censura da imprensa e dos jornais no governo de Park Chung-hee até o gosto do artista pelas coisas francesas e questões de internacionalização.

Em uma Coreia do Sul que estava entre os países mais pobres até a metade da década de 1960, materiais de pintura tradicionais – como tinta óleo e telas de boa qualidade – tinham seus preços inflacionados e tinham de ser importados do Japão, dificultando acesso regular aos materiais. Essa dificuldade de aquisição fez com que artistas cada vez mais experimentassem e incluíssem em suas obras materiais do cotidiano que estivessem disponíveis em seus contextos. Kee (2013) afirma que a ênfase nesses objetos não comumente associados à pintura, como se fossem tinta óleo e tela ou tinta e papel, intensificou-se no final dos anos 1960 e no começo da década de 1970, “à medida que mais artistas coreanos viam a abstração como um limiar entre o interno, mundo imaginado da obra de arte e o ambiente social mais amplo do qual a obra de arte fazia parte fisicamente e, ao mesmo tempo, do qual foi separada” (KEE, 2013, p.21) ¹⁴.

Especificamente na década de 1970 após a lei marcial de Park Chung-hee de 1972 os jornais e a imprensa, importantes fontes de informação na época, sofreram grandes intervenções do Estado – as artes visuais, pelo contrário, receberam poucas censuras do governo, o qual as considerou importantes elementos de promoção coreana no exterior, bem como uma forma de aumentar a sua credibilidade em âmbito nacional, como é o caso de programas que comissionavam a realização de pinturas documentais nacionais.

Embora o uso de um jornal, em amplo sentido, remeta diretamente ao contexto repressivo de Park e o aproxime de obras de outros artistas da época que utilizaram o jornal com forte cunho político – a obra conceitual “Jornal depois de Primeiro de Junho de 1974” (1974) de Sung Neung-kyung, por

¹⁴ **Texto original:** “[...] as more Korean artists saw abstraction as a threshold between the internal, imagined world of the artwork and the broader social milieu of which the work was physically a part and, at the same time, from which it was separate” (KEE, 2013, p.21).

exemplo –, a escolha de usar uma página do jornal francês *Le Monde* altera o foco a cerca da intenção de discutir a censura e o ambiente político de seu contexto para questões da mundialização e do gosto do artista pelas coisas francesas – dado a troca do título de sua série de *Myobop* para o termo em francês *Écriture*, sua viagem de um ano a Paris em 1961 e um mundo artístico nacional cada vez mais imbuído nos desenvolvimentos artísticos internacionais a partir da segunda metade da década de 1960.

Entretanto, em “*Écriture* no. 45-77”, a tensão entre o legível e o ilegível causada pelo apagamento da expressividade individual dos traços e pela necessidade de aproximação e distanciamento na apreensão da obra é trazida à literalidade quando Park realiza seus movimentos sobre o jornal, fazendo com que seus gestos tornem a escritura gráfica contida na página de difícil acesso ao observador e tornando a obra pertinente ao seu contexto político.

Somado à dificuldade de acesso aos materiais artísticos tradicionais está a dificuldade de viajar ao exterior que os artistas coreanos enfrentavam devido a questões financeiras e restrições governamentais – do grupo, Park Seobo passou um ano na França em 1961, Lee Ufan fixou residência no Japão no final da década de 1950 e fez uma viagem a Nova Iorque em 1971, onde visitou a retrospectiva de Barnett Newman no MoMA. Prevenidos de viajar aos centros artísticos para estudar arte, as vias de recepção nacional das atividades artísticas internacionais se deram predominantemente através de reproduções e traduções em revistas japonesas, norte americanas, francesas ou nas poucas revistas de arte coreanas. De igual forma por meio das atividades de grupos como o Avant-Garde (A.G.) que seguiram movimentos como minimalismo e pós-minimalismo, de depoimentos dos poucos artistas que conseguiam viajar ao exterior e das ações das agências culturais estadunidenses que facilitaram a realização de exposições de artistas norte americanos no país e trouxeram as revistas pró-América *Life* e *Time* desde a década de 1950.

É possível perceber através das obras de Kwon Young-woo e Park Seobo discussões referentes tanto ao espaço espiritual das tradições coreanas e do Leste Asiático quanto às questões de materialidade e meio das tendências abstratas internacionais nas obras do *Dansaekhwa*. Nesse contexto de revisão da identidade e da tradição, e a crise em seguir com afinco as tendências

artísticas e de pensamento Ocidentais e/ou estrangeiras presente, o mundo artístico nacional se via com definições estilísticas limitantes entre pintura oriental (*tongyanghwa*) e pintura ocidental (*soyanghwa*), ou entre abstrata e figurativa. Seus planos pictóricos que se aproximam mais de estruturas – uma vez literais e concretos – do que pinturas e seus métodos criativos podem ser vistos como formas de expandir as possibilidades de criação no campo da pintura e fugir de categorias até então cristalizadas no meio artístico coreano.

Seus criadores estavam principalmente preocupados em reunir certos materiais e propriedades materiais de modo a quebrar a pintura. Isso potencialmente abriu espaço para a reconstrução de uma narrativa diferente da pintura, uma menos endividada com conjuntos reificados de distinções fundados em sistemas particulares de ordem e crença repetidos durante um determinado período. [...] essas obras eram elas mesmas métodos de estarem presentes fora desses sistemas de ordem cujo aparente domínio dependia de suas reivindicações duplas da historicidade e perpetuidade (KEE, 2013, p.04) ¹⁵.

A categoria da pintura ocidental e questões acerca da materialidade e meio foram introduzidas na Coreia durante o Período de Iluminação, ou *Kaehwagi*, no final do século XIX, onde a produção artística foi reconfigurada como um todo – no lugar da figura idealizada do pintor que busca o auto cultivo, o ganho econômico e a ênfase nos materiais e técnicas consistiram em uma mudança radical de autoridade (KEE, 2013). Já a categoria pintura oriental foi utilizada pela primeira vez na Coreia em 1920 em contrapartida à popularidade da pintura ocidental.

¹⁵ **Texto original:** Its makers were primarily concerned with bringing together certain materials and material properties so as to break the painting down. Potentially this opened up room for the reconstruction of a different narrative of painting, one less indebted to reified sets of distinctions founded on particular systems of order and belief repeated over a given period. [...] these works were themselves methods of being present outside those systems of order whose seeming dominance relied on their dual claims to historicity and perpetuity (KEE, 2013, p.04).



Figura 32 – Imagens do catálogo da exposição *Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco*. Tokyo Gallery, maio de 1975. Fonte: M+ Matters.

Marco na historiografia do *Dansaekhwa* e primeira vez onde o termo foi oficialmente usado para se referir ao grupo, a exposição “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco” (*Kankoku, gonin no sakka: itsutsu no hinseku <shiro>*), figura 32, foi realizada durante os dias 6 a 24 de maio de 1975 na Tokyo Gallery, Japão, com curadoria conjunta entre o crítico japonês Nakahara Yusuke e o crítico coreano Lee Yil. A exposição (Figuras 33 e 34) contou com obras de Kwon Young-woo, Park Seobo, Suh Seung-won, Lee Dong Youb e Heu Hwang. É perceptível a partir do título e do catálogo da exposição a intenção da curadoria de focar a dominância do branco nas obras dos cinco artistas e de como esse fato alegadamente seria distintivo de uma vaga identidade cultural ou nacional coreana.



Figura 33 - Vista da instalação da exposição *Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco*. Tokyo Gallery, 1975. Na parede de trás, da esquerda para direita: Park Seobo, *Écriture no. 9-74* (Figura 26) e *Écriture no. 8-74*, ambas de 1974. Na parede direita, de trás para frente: Lee Dong Youb, *Situação C*, *Situação B*, e *Situação A* (Figura 36), todas de 1974. Fonte: Sotheby's.



Figura 34 - Vista da instalação da exposição *Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco*. Tokyo Gallery, 1975. Na parede de trás, da esquerda para a direita: Suh Seung-won, *Simultaneity 73-14*, 1973, (Figura 35) e outra obra de Suh Seung-won. Na parede direita, de trás para frente: Kwon Young-woo, *Work 74-1* (1974) e uma obra de Suh Seung-won. Fonte: Tokyo Gallery + BTAP.

A exposição “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco” foi a primeira exibição de arte contemporânea coreana da galeria. Anteriormente, a instituição japonesa realizou exposições de artistas associados à pintura monocromática como Yves Klein, Enrico Castellani, Lucio Fontana, Lee Ufan e a exibição de arte tradicional coreana “Retratos e Pinturas Folclóricas da Dinastia Yi” (Setembro de 1972).

Tal histórico, e escolha curatorial da exposição, revela o interesse do então dono da galeria, Yamamoto Takashi, no monocromo e nas artes da dinastia *Joseon*, ou dinastia *Yi*, período no qual a corrente filosófica neo-confucionista, como a cultura *Seonbi*, prevaleceu e a beleza natural e simples da porcelana branca, como o *dalhangari*, era amplamente adorada. Também familiar ao público japonês eram os escritos sobre arte folclórica coreana do filósofo japonês Yanagi Sōetsu (1889-1961), ou Yanagi Muneyoshi, que também possuía gosto pelas porcelanas da dinastia *Joseon*.

No texto curatorial, Nakahara faz menções diretas aos textos de Yanagi, bem como ao primeiro historiador de arte coreana Ko Yuseop (1905-1944), conhecido por estudiosos tanto da Coreia quanto do Japão. Em 1974, o texto de Yanagi “Choson e Suas Artes” (*Chosen to sono geijutsu*) – sendo *Choson* também outra forma de se referenciar à dinastia *Joseon* – foi traduzido ao coreano e críticas sobre a sua visão essencialista e imperialista da Coreia foram feitas, embora seus escritos tenham influenciado artistas coreanos como Ha Chonghyun, que estavam em processo de estudo e revisão de suas tradições, e continuam sendo amplamente utilizados nas discussões ou exposições sobre a arte contemporânea coreana.

O crítico coreano Lee Yil discute o branco como uma forma de estabelecer uma concepção não-ocidental da cor – associa ao tom uma certa mentalidade ou um espírito de natureza, que potencialmente evoca a presença de todas as cores, referenciando o budismo, em contraste com a noção de branco como não-cor presente nas obras de Mondrian (YAMAGUCHI, 2012-2013). Na Coreia, o monocromo já havia sido identificado como uma tendência anteriormente, e, segundo Kee (2013), Lee Yil estava ciente da escolha e das consequências de identificar uma singularidade cultural nas obras do grupo para a sua promoção internacional, sendo o Japão uma importante plataforma de inserção coreana no circuito internacional, dada as relações diplomáticas

entre os países estabelecidas em 1965. Os artistas associados ao *Dansaekhwa* compartilharam do mesmo sentimento de Lee Yil e não fizeram objeções públicas, embora Lee Dong Youb posteriormente tenha confessado se sentir irritado pelo termo que diretamente os definiam como uma versão localizada da pintura monocromática (KEE, 2013).

De forma geral, o branco na cultura tradicional coreana está presente, além do gosto pelo branco das porcelanas na dinastia *Joseon*, nas vestimentas e produtos também de *Joseon*, nos *baeksulki* (tradicionais bolos de arroz) e no *hanji*. Ainda, o termo “pessoas de branco” (*paek ui minjok*) era uma frase recorrente de denominação dos coreanos na era colonial japonesa.

Somado à essencialização do coreano através do branco, principalmente devido à romantização de produções tradicionais como as cerâmicas do período *Joseon*, está a crescente vontade de distinguir uma arte contemporânea asiática a partir do fim da década de 1960, como sendo resultado de uma nova percepção da dinâmica do mundo artístico internacional pautada na competição entre diferentes nações ou grupos regionais. Similarmente no Japão, discussões em volta do presente estado problemático onde a pintura se encontrava estavam acontecendo na década de 1970. E exposições como “O Problema da Pintura” (*Kaiga no mondaï*), realizada em 1980 no Museu de Arte Seibu de Tóquio com curadoria do crítico de arte Fujieda Teruo (1936-2018), tentaram desenvolver modelos vernaculares para a pintura pós-moderna – na exposição, Fujieda distinguiu certa sensibilidade japonesa no uso das cores e das texturas nas pinturas.

Dessa forma, a exposição “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco” e a estratégia de promoção internacional do *Dansaekhwa* situaram-se entre o desejo coreano de tornar visível uma identidade nacional e o japonês de construir uma Ásia em contraste com o Ocidente (KEE, 2013). Além disso, o discurso de Lee Yil de situar um espírito coreano associado ao modo de pensar oriental incomensurável ao do Ocidente pode ser visto, segundo Kee (2013), como uma tática retórica de minar o monopólio do Japão Imperial sobre a Ásia e sua posição de centro, aproximando a arte contemporânea coreana das origens autênticas da arte asiática.

Apesar do grande foco curatorial na cor branca como representação particular da Coreia, um reconhecimento das diferenças individuais entre as

obras dos artistas foi feito. A grande diversidade nas obras do grupo o aproxima mais como uma tendência ou fenômeno artístico do que como um movimento unificado – reflexo da união dos artistas por críticos e instituições, que, com exceção de Park Seobo e Lee Ufan, não tinham grandes contatos entre si. Além de obras de Kwon Young-woo e Park Seobo, na exposição também havia obras de Suh Seung-won, Lee Dong Youb e Heu Hwang. Nas obras dos três artistas, a discussão muda a atenção da presença física do artista para a presença de formas dispostas vagamente em composições de tons neutros que fazem alusão a um estado natural de inconstância.

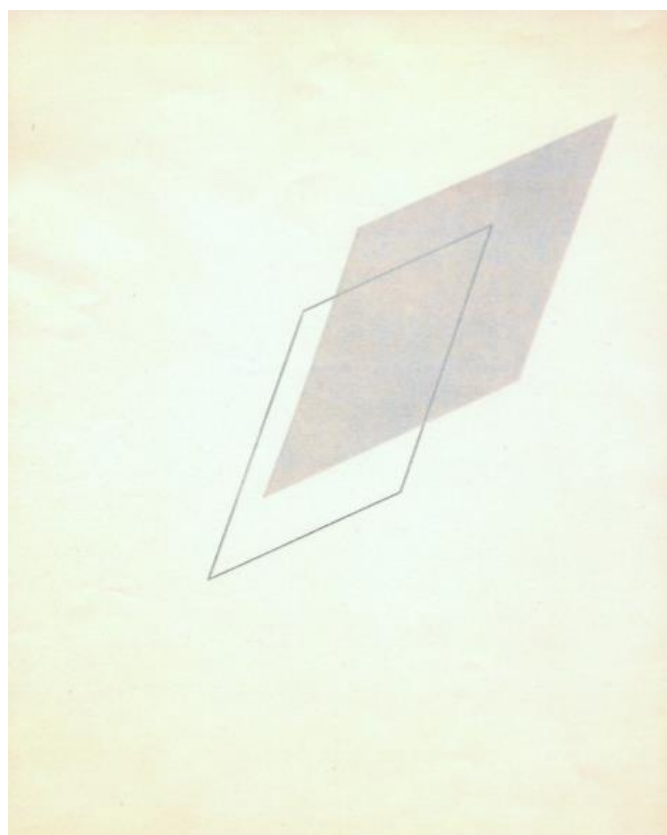


Figura 35 – Suh Seung-won, *Simultaneity 73-14*, 1973. Óleo sobre tela, 161,2 x 130,5 cm. Fonte: YAMAGUCHI, Yuriko. Six Kinds of White: Questioning the “Koreanness” of Korean Monochrome Painting. AGLOS Special Issue: Workshop and Symposium 2012-2013.

Em “Simultaneity 73-14” (Figura 35), Suh esvazia uma forma cristalina de seu contorno e os posicionam suspensos no plano de forma simultânea com uma variação dinâmica de posição e proporção com o intuito de criar uma profundidade espacial, tornando-as suscetíveis e constituintes da

permeabilidade do plano pictórico. As linhas voláteis de Lee em “Situation A” (Figura 36) sugerem um espaço pictórico de inconstância e união com a natureza, e a forma orgânica pouco perceptível de Heu em “Variable Consciousness 74-3” (Figura 37) foi inspirada, segundo Kim Mikyung (2002), por uma experiência transcendental que o artista teve ao jogar um travesseiro contra a parede de um quarto de motel e ver a forma que o travesseiro caiu sobre um colchão branco.



Figura 36 – Lee Dong Youb, *Situation A*, 1974. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fonte: Tokyo Gallery + BTAP.



Figura 37 – Heu Hwang, *Variable Consciousness 74-3*, 1974. Óleo sobre tela, 152 x 130 cm. Fonte: Tokyo Gallery + BTAP.

Ha Chonghyun é outro pintor associado ao *Dansaekhwa* que, assim como Lee Ufan, não participou da exposição “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco”, embora Lee Ufan tenha sido uma figura crucial na realização do evento. O pintor havia passado um período de experimentações com o tridimensional e com formas de perturbar os limites entre pintura e escultura, principalmente por influência das atividades do grupo japonês de vanguarda *Mono-ha* – no qual Lee Ufan era figura artística e teórica central, assim como importante meio de conexão entre o grupo e os artistas coreanos.

Em japonês, escola das coisas, os artistas do *Mono-ha* rejeitavam as tradições de representação ocidentais e os valores de individualidade artística e importância do objeto artístico da modernidade ocidental. Utilizavam em justaposição materiais de propriedades físicas diferentes, como industriais e naturais, em sua concretude, com o mínimo de manipulação artística, em

relações pictóricas trazidas para o tridimensional, com foco na percepção e nas relações entre eles e o espaço onde estão inseridos. Estavam interessados no acesso ao mundo dependente através dos sentidos do espectador, como ver e tocar.

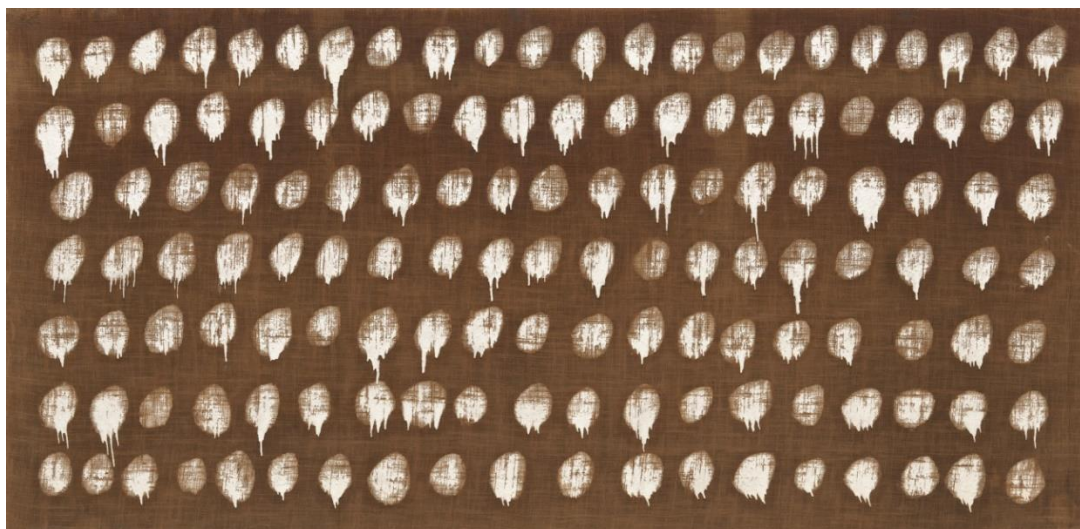


Figura 38 – Ha Chonghyun, *Conjunction 74-26*, 1974. Óleo sobre câmanho, 108,9 x 222,9 cm. Fonte: MoMA.

No início da década de 1970, Ha Chonghyun inicia seus experimentos com a sua famosa série *Conjunction*, onde o artista desenvolveu um método particular de pintar através do ato de empurrar a tinta óleo da parte de trás do tecido até a sua superfície frontal, denominado de *baeapbeop*, ou método de contrapressão. Em obras como “Conjunction 74-26” (Figura 38), de 1974, o artista quebra a frontalidade bidimensional do suporte ao pintar a partir de seu verso, uma afirmação da tridimensionalidade da pintura como objeto. Pintando a partir da conjunção entre a tinta óleo viscosa e o tecido de cânhamo esticado.

Ha proporciona que o encontro relacional entre pigmento e tecido intensifique suas propriedades intrínsecas – de perto (Figura 39), é possível observar pequenas gotas do pigmento seco atravessado entre as tramas do cânhamo e as formas densas que se assemelham a estalactites formadas pela deliberação do artista de deixar a tinta secar na vertical. Esses elementos, em conjunto com a qualidade grosseira e orgânica do tecido, promovem uma grande sensação visceral e de tatilidade visual. Aqui, o tratamento mínimo

entre as propriedades do cânhamo e da tinta intensificam a ideia de crueza da execução.

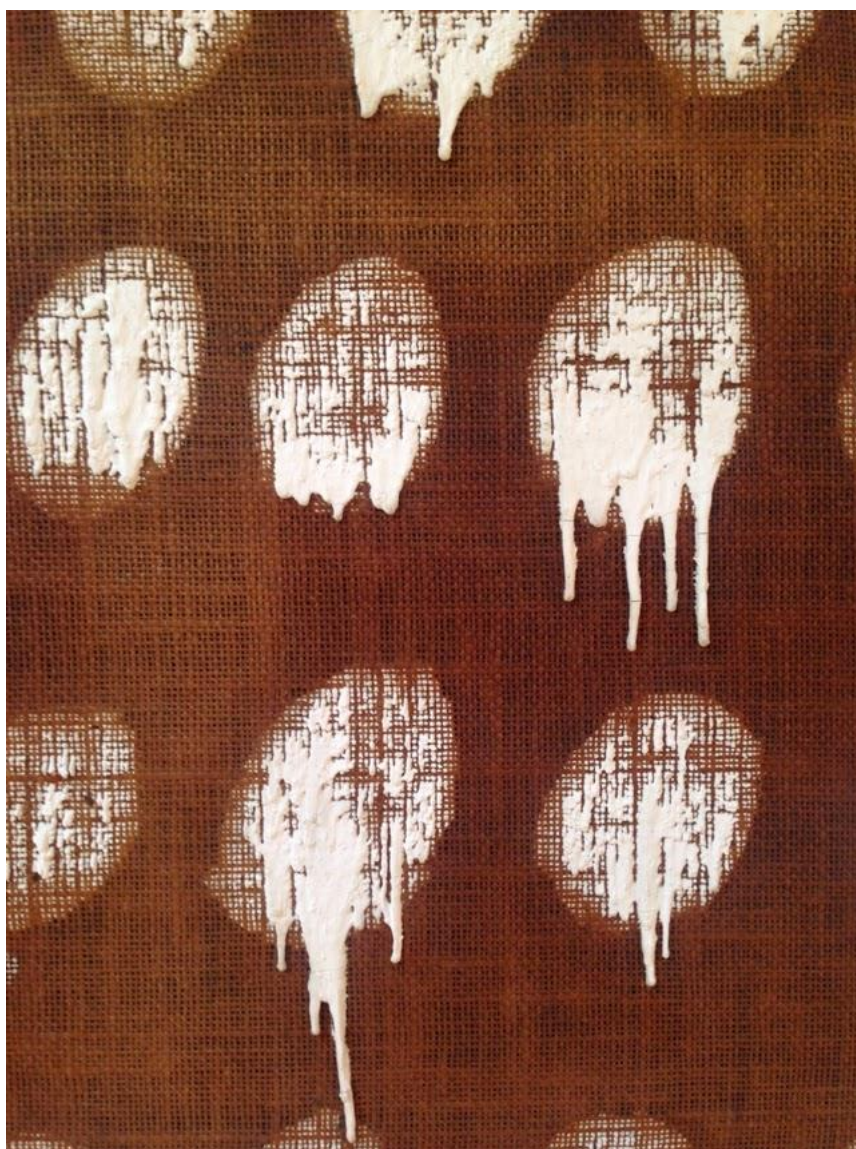


Figura 39 - Ha Chonghyun, *Conjunction 74-26* (Detalhe), 1974. Óleo sobre cânhamo, 108,9 x 222,9 cm.

Fonte: You Have Been Here Sometime.

Apesar do processo gestual da obra, o artista torna inacessível ao espectador a sua individualidade de expressão ao realizar a ação na parte de trás da tela. Esse procedimento adiciona, ao exercício de aproximação e distanciamento necessário, a realização de um plano físico além da bidimensionalidade do visível. A serialidade da composição – de igual maneira nas obras de Kwon Young-woo, Park Seobo e Lee Ufan – reforça a ideia de método, assim como é posta em tensão com a espontaneidade e ambiguidade

das formas contidas, dependentes na obra da pressão corporal do artista ao empurrar a tinta através do tecido e das forças físicas externas ao ser posta a secar.

Ha Chonghyun, tanto quanto Park Seobo, buscava um estado mental de união com a natureza ao expressar as qualidades interiores dos materiais e chegou a referenciar o seu processo como semelhante a fazer cerâmica, trabalhando de forma natural e interferindo minimamente no processo, deixando o material tomar forma por conta própria. Seu método de contrapressão, *baeapbeop*, também pode ser visto como uma forma de expandir as possibilidades de criação no campo da pintura e fugir de categorias limitantes no meio artístico coreano. Com a relação entre a pintura e a escultura ganhando corpo, Ha afirma que sua técnica e escolha pelo cânhamo foram soluções diretas de se afastar dos métodos de pintura ocidentais, sendo o tecido derivado de sacos de estopa que carregavam grãos após a Guerra (KWON, 2019).

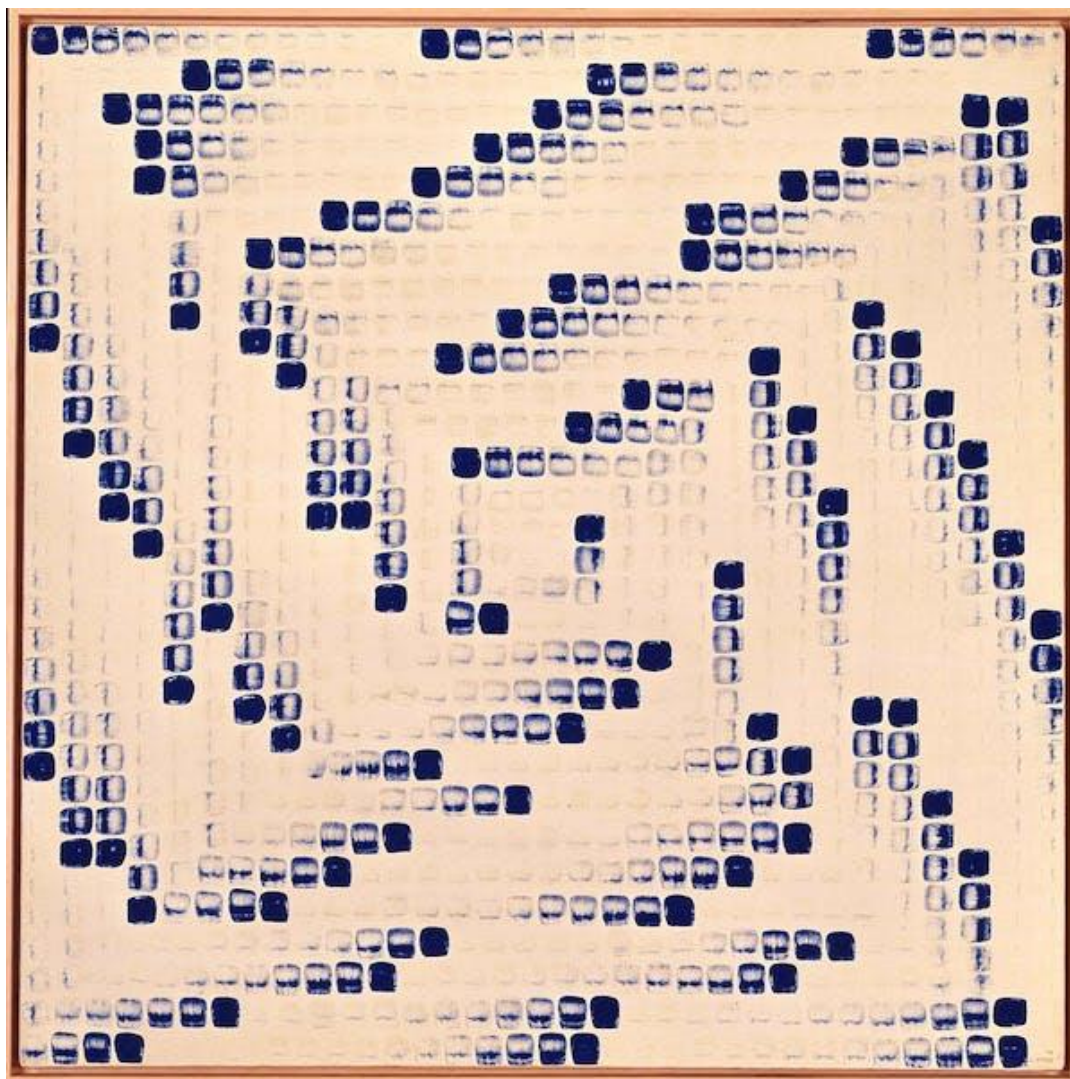


Figura 40 - Lee Ufan, *From Point*, 1976. Cola Animal e pigmento mineral sobre tela, 117 x 117 cm. Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea, Coreia do Sul. Fonte: Apollo International Art Magazine.

Pintor, escultor, escritor e filósofo, Lee Ufan é uma figura importante tanto do *Dansaekhwa* quanto do *Mono-ha*, grupo japonês de vanguarda emergente no final da década de 1960. Em 1956, Lee Ufan ingressou no Colégio de Belas Artes da Faculdade Nacional de Seoul para estudar pintura de pincel, mas, após dois meses, interrompe seus estudos e se muda para o Japão. Em 1961, forma-se em filosofia na *Nihon Daigaku*, Tóquio.

Seus escritos, no final da década de 1960, serviram de base intelectual para a fundação do grupo de arte de vanguarda *mono-ha*, desenvolvido em Tóquio, e foram difundidos na Coreia, onde serviu de conexão entre as atividades do grupo e os artistas coreanos. Também é uma das figuras centrais do *Dansaekhwa*, ajudando a introduzir o grupo a uma escala internacional – suas discussões com o diretor da Tokyo Gallery, Yamamoto Takashi, ajudaram

a realização da exposição “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco” e Lee traduziu o catálogo da exposição do coreano para o japonês (KEE, 2013). Suas séries “From Line” e “From Point”, iniciadas no começo da década de 1970, o vinculou ao grupo coreano.

Oscilando num fundo de tom bege neutro, um padrão de cor azul foi organizado sobre a superfície por Lee em “From Point” (1976), as pinceladas do artista afirmam a natureza física da tela e do pigmento mineral sobre ela aplicada. Ao nomear a pintura, e sua série, *From Point* - o que em português podemos traduzir literalmente por “Do Ponto” – Lee Ufan discute sobre os elementos do campo pictórico e faz referência à pintura tradicional oriental e as atividades de pintores como Suh Se-ok, também antigo professor de Lee.

Interesse recorrente em suas obras, o ponto de partida de uma pintura está presente em “From Point” (1976) através dos pontos azuis marcados sobre a superfície da tela por meio de gestos metódicos. E, conseqüentemente, a ilusão óptica gerada pelas sucessivas marcas do pincel formam linhas virtuais de puro movimento. Assim, a composição contínua da pintura de Lee U-Fan pode ser entendida como uma agitação contida de cores e linhas virtuais em movimentos que acompanham e transcendem as delimitações físicas do plano pictórico quadrado, estas últimas formadas pelos vestígios da repetida gestualidade de Lee sobre a tela, os pontos.

Nosso olhar se desloca e percorre a pintura acompanhando os sucessivos pontos de cor azul que o artista registra. A sucessividade do gesto é evidenciada pela desapareição gradativa do pigmento mineral, onde o repetido contato do pincel com a superfície da tela gera variações tonais e quantitativas de tinta e, por fim, deixa de marcar o plano pictórico. O processo é, então, repetido e o artista organiza os pontos em um sentido concêntrico consciente da fisicalidade do suporte em que estão dispostos.

Lee entende suas pinturas como não contendo um significado próprio, mas como gestos que proporcionam momentos de encontro com o mundo. Ao realizar marcas na superfície de suas telas, o artista abre espaço para o observador imaginar algo mais profundo, uma conexão interior com o mundo e o universo em um nível transcendental. Essa noção advém de um de seus conceitos mais famosos, a ideia de “encontro”, “uma noção que conecta junto ambas as experiências transcendentais e corporais para dar mais peso ao que

poderia ser simplesmente descartado como lirismo” (YAMAGUCHI, 2012-2013, p.14) ¹⁶.

O objetivo do meu trabalho, desde o início, é mostrar todo o resto. A marca na tela é um gatilho para fazer o espectador imaginar outras coisas. Ao nascer e crescer na Ásia, eu poderia estar mais sintonizado com a consciência de “todo o resto”. Afinal, a Ásia tem um clima de monções, então há muita chuva. Há sempre coisas apodrecendo e novas vidas brotando e, no passado, isso deu origem a fortes tendências para crenças animistas. É mais provável que os asiáticos se vejam vivendo com a natureza, com o resto do universo. (U-FAN, The Japan Times, 2010, sem página)¹⁷

Tal passagem revela o interesse de Lee, na década de 1970, em desenvolver um modelo de pintura concebido através de métodos tradicionais orientais, como a pintura a tinta oriental na qual Lee era treinado. Lee também era colecionador de pinturas folclóricas coreanas (*minhwa*) e a própria escolha material do artista demonstra seu interesse nas práticas tradicionais orientais – o pigmento mineral é amplamente utilizado no *nihonga* e o pincel nas pinturas tradicionais orientais.

Ao mesmo tempo em que enfatizam a materialidade e planaridade de sua pintura em uma composição regular e organizada, a variabilidade dos pigmentos minerais azuis, marcados por repetidos atos sobre a superfície plana da tela, possuem uma qualidade háptica e orgânica em decorrência do uso da cola animal, do pigmento mineral e de seu atrito com as cerdas do pincel de pelo artificial. Em conjunto com o espaço que não foi marcado, funcionam como um convite para uma experiência perceptiva de encontro entre

¹⁶ **Texto original:** “[...] a notion that links together both transcendental and corporeal experience to give more weight to what could simply be dismissed as lyricism.” (YAMAGUCHI, 2012-2013, p.14)

¹⁷ **Texto original:** The aim of my work, from the outset, is to show everything else. The mark on the canvas is a trigger to get the viewer to imagine other things. By being born and raised in Asia, I might have been more in tune to an awareness of “everything else.” After all, Asia has a monsoon climate, so there is a lot of rain. There’s always things rotting and new life sprouting and, in the past, this gave rise to strong tendencies toward animistic beliefs. Asians are more likely to see themselves as living with nature, with the rest of the universe. (U-FAN, The Japan Times, 2010, sem página)

interior e universo, para a consciência de si como parte integrante de todo o resto.

Embora comparações estilísticas entre as pinturas do *Dansaekhwa* e as tendências da pintura abstrata internacional a partir da década de 1960, como o minimalismo e o monocromo de forma geral, possam ser feitas principalmente em questões compositivas de serialidade e literalidade, assim como na busca do transcendental a partir do concreto no monocromo, grande parte das obras relativas ao *Dansaekhwa* apresentam uma forte qualidade tátil e natural, portanto ambígua e crua, no tratamento da materialidade que muito se distancia da rigidez formal de tais obras ocidentais. No *Dansaekhwa*, a repetição e organização do gesto são menos em detrimento de uma derivação das tendências globais do que de uma busca concentrada de esvaziamento da mente, conexão com a natureza e ênfase das propriedades materiais. Outras obras como as de Suh Seung-won, Lee Dong Youb e Heu Hwang fazem referências diretas a questões existenciais e concepções filosóficas próprias das filosofias tradicionais do Leste Asiático e coreanas. Além do mais, métodos como o de Ha Chonghyun, Kwon Young-woo e Park Seobo desafiam a noção purista da planaridade pictórica presente na pintura modernista de Greenberg.

São frutos da crescente recepção de informações e consciência a respeito da arte contemporânea ocidental em um contexto cultural de rápida modernização e alinhamento com os Estados Unidos, da revisão das tradições locais e de percepção do mundo artístico internacional pautado na geopolítica. Dada a crescente mundialização contemporânea e fluxos dinâmicos de trocas culturais, é importante o entendimento dessas obras como nem derivativas e nem incompreensíveis ao público ocidental, sendo a atualização dos valores filosóficos e das técnicas artísticas tradicionais coreanas o caminho ao efeito monocromático.

CAPÍTULO III:
A SITUAÇÃO DA PINTURA ABSTRATA NO
LESTE ASIÁTICO DO PÓS-GUERRA

As obras do grupo *Gutai Bijutsu Kyōkai*¹⁸ (1954-1957) e as do *Dansaekhwa*¹⁹ – durante a década de 1970 – são frequentemente passíveis de serem inseridas em modelos estilísticos comparativos que as marginalizam dentro de uma história da arte ocidental dominante, configurando-se como processos limitantes de entendimento aplicados às práticas artísticas locais em relação a uma arte global e hegemônica.

Dessa forma, partindo da necessidade contínua de novos olhares, críticos e dialógicos, que discutam essas obras em suas complexidades e articulações inéditas, os capítulos anteriores apoiam-se na intenção de se aproximar e mapear as obras e contextos dos grupos a fim de entendê-los como expressões distintas dentro das práticas artísticas abstratas para além de um entendimento derivativo e de influência unidirecional, sem antes contextualizar de forma breve as tendências abstratas ocidentais dominantes no Pós-Guerra.

São articulações inéditas com o fluxo cada vez mais globalizado das informações a partir do Pós-Guerra que subscrevem práticas novas ao repertório contemporâneo a partir de processos endógenos e exógenos. Essa originalidade afirma-se, segundo Moacir dos Anjos (2005), porque tais operações recriadoras de significantes globais são formadas por especificidades históricas, e adiciono especificidades culturais, que as localizam e as diferenciam como práticas criativas originais no espaço amplo da produção cultural contemporânea.

Resultantes de trocas culturais, Ming Tiampo (2011) cria o conceito de mercantilismo cultural para explicar a recepção dominante e unilateral que tais articulações receberam dentro da historiografia da arte. Tiampo (2011) afirma que a narrativa do modernismo assume dois pontos: um no qual o modernismo seja um sistema fechado localizado no Ocidente e disseminado em seus territórios sem trocas recíprocas, e outro que, uma vez transferido, o modernismo foi replicado por todo o mundo sem gerar contribuições originais o

¹⁸ Em japonês, 具体美術協会. O termo pode ser traduzido para o português como Associação de Arte Concreta.

¹⁹ Em coreano, 단색화. O termo pode ser traduzido para o português como Pintura Monocromática.

suficiente para serem incluídas em sua história. Portanto, mercantilismo cultural é um conceito referente a tal recepção das trocas culturais no discurso do modernismo, onde a Europa se inspira por matérias primas de outras culturas, como o primitivismo e o orientalismo, e recusa a produção moderna das mesmas, taxando-as como derivadas (TIAMPO, 2011).

As trocas culturais, aqui entre o Ocidente e o Leste Asiático, são, assim como os termos local e global, relacionais, constituindo-se em vias de mão dupla e não unidirecionais, tornando incongruentes os entendimentos dessas práticas simplesmente como imitativas de um centro dominante ou essencializações de uma cultura local. O que distingue uma cultura local das outras são os modos específicos pelos quais a mesma se posiciona nesse contexto interconectado e estabelece relações com o outro, sendo essas relações estabelecidas através de uma extensa rede comunicativa da qual fazem parte e mídia, a academia, os museus e outras instituições (ANJOS, 2005).

A grande diversidade das práticas artísticas do período inicial do grupo *Gutai* e complexidade de articulações nas produções do grupo tornam extremamente limitante e marginalizante a compreensão do *Gutai* como derivativo das abstrações gestuais e informes ocidentais ou anunciador do *Happening* de Allan Kaprow. Os artistas filiados ao grupo conciliaram as suas experiências na pintura bidimensional com atividades mais radicais que trouxeram para o espaço relações pictóricas e a interação com o público.

Com efeito, a perspectiva de um campo comum no mundo artístico de Yoshihara Jirō e a agenda internacionalista do grupo, refletida no comprometimento com a originalidade, com a circulação internacional do Jornal *Gutai*, com a publicidade local e no interesse nas obras de Jackson Pollock e Georges Mathieu por Yoshihara, assim como o entendimento transnacional de tais práticas discutidos anteriormente, fazem necessário o entendimento do *Gutai* em diálogo com as tendências artísticas globais.

O *Gutai* e a pintura abstrata ocidental do Pós-Guerra possuem convergência em uma concepção fenomenológica de encontro entre o processo físico individual do artista e a materialidade concreta na tela – esse foco no processo empreendido pelo grupo se deu com noções de performance e ação mais próximas da abstração ocidental, embora certa busca pelo auto

cultivo da tradição do Leste Asiático possa estar presente no interesse pelo desenvolvimento da autonomia criativa individual em diálogo com a formação da comunidade ou do coletivo. Ainda, há a presença de elementos da vida e cultura locais que forneceram referências para a aproximação entre arte e vida, e entre artes visuais e performáticas.

Ultrapassando uma relação de influência unilateral entre a pintura moderna ocidental e as práticas do grupo para uma de confluência ou afinidade, o foco no processo em detrimento de uma forma absoluta, a importância da subjetividade, do corpo carnal, da presença física e do gesto também são características presentes, de modo geral, nas imagens da tradição artística do Leste Asiático.

A expressão da energia criativa através do gesto é também familiar à prática da caligrafia oriental e, de fato, a mesma passou a ser um objeto de atenção ocidental a partir da década de 1950. A identificação do uso de uma linha de tipo caligráfico e o empreendimento de tais elementos citados anteriormente, embora em diferentes dimensões e noções, é possível na pintura moderna ocidental a partir da primeira metade do século XX, principalmente na pintura abstrata do Pós-Guerra – características que também surgiram dentro da própria modernidade artística ocidental.

Conjuntamente, a cultura e artes tradicionais do Leste Asiático serviram de grande inspiração e objeto de estudo de muitos artistas no Ocidente desde o século XIX. Essa anterior absorção de valores orientais pelos artistas ocidentais reforçam ainda mais a concepção de fluxos de trocas artísticas dinâmicas interculturais em ambos os lados.

Contudo, o coletivo foi muito além de processos corporais para produzir pinturas e das noções pictóricas tanto ocidentais quanto japonesas, articulando em suas práticas questões formais e histórico-culturais locais e globais em pauta no contexto do Pós-Guerra. Também divergente é o comprometimento do grupo como um coletivo não hierárquico de indivíduos autônomos que permeou suas publicações, obras e exposições. Movidos pela liberação da autoconsciência e de qualquer tipo de controle, da pretensão, e contra o mito da originalidade e grandeza individual artística – elementos que acompanharam a Escola de Nova Iorque e a figura de Jackson Pollock em particular –, o “forno do automatismo” defendido por Yoshihara no manifesto do

grupo *Gutai* é posto em prática nas obras do grupo através do aperto de mãos entre suas manifestações físicas descontroladas ou, mais diretamente, através de processos mecânicos onde o gesto do artista é apagado, e a matéria (*busshitsu*).

Suas obras ao ar livre, no palco e suas proposições relacionais com o público incentivam a liberdade criativa dos indivíduos e desafiam as instituições e sistemas hierárquicos das artes. Além do mais, as pinturas geométricas de Kanayama Akira – muito ignoradas por estudos sobre o *Gutai* provavelmente por não se encaixarem no discurso comparativo com a abstração informal ocidental – parecem discutir justamente questões acerca do apagamento da individualidade do artista e do mito da originalidade artística ocidental. Desenvolveram uma concepção de pintura diferente da expressa no tanto no Ocidente quanto no Oriente, e pela narrativa modernista de Clement Greenberg.

Da mesma forma, ainda que comparações entre as pinturas do *Dansaekhwa* e as tendências da pintura abstrata internacional a partir da década de 1960, como o minimalismo e o monocromo de forma geral, sejam possíveis principalmente em questões compositivas de serialidade e literalidade, e na busca do transcendental a partir do concreto no monocromo, grande parte das obras associadas ao *Dansaekhwa* apresentam uma forte qualidade tátil e natural, logo ambígua e crua, no tratamento da materialidade que muito se distancia da rigidez formal de tais obras Ocidentais e se aproxima das artes e filosofias tradicionais coreanas e Orientais. Se a ambiguidade da forma e a espontaneidade foram empreendidas nas tendências artísticas abstratas ocidentais do Pós-Guerra, esses elementos já estavam presentes nas artes tradicionais coreanas, como as pinturas de paisagem, que apresentam um caráter mais espontâneo e menos idealizador do que as japonesas ou chinesas (MORLEY, 2013).

A repetição e a organização do gesto são menos em detrimento de uma derivação das tendências globais do que de uma busca concentrada de esvaziamento da mente, conexão com a natureza e ênfase das propriedades materiais. Obras como as de Suh Seung-won, Lee Dong Youb e Heu Hwang fazem referências diretas a questões existenciais e concepções filosóficas próprias das filosofias tradicionais coreanas e do Leste Asiático de forma geral. Além do mais, métodos como o de Ha Chonghyun, Kwon Young-woo e Park

Seobo desafiam a noção purista da planaridade pictórica presente no discurso modernista de Greenberg.

As obras do *Dansaekhwa* são frutos da crescente recepção de informações e consciência a respeito da arte contemporânea ocidental em um contexto intercultural de rápida modernização e alinhamento com os Estados Unidos, da revisão das tradições locais, e da percepção do mundo artístico internacional pautada na geopolítica. Dada a crescente mundialização contemporânea e fluxos dinâmicos de trocas culturais, é importante o entendimento dessas obras como nem derivativas e nem essencializantes da cultura coreana ou incompreensíveis ao público ocidental, sendo a atualização dos valores filosóficos e das técnicas artísticas tradicionais coreanas o caminho ao efeito monocromático. O monocromo de artistas ocidentais como Agnes Martin (Figura 6) e Yves Klein também é fruto das absorções e do estudo de valores filosóficos orientais, como o pensamento meditativo.

Se a pintura abstrata possibilita esse tipo de essencialização dos valores estéticos nacionais, é importante a compreensão de que a abstração também traz a produção de estereótipos formais ou reimplementações de tipos formais que podem abrir espaço para uma leitura de afiliação nacional (CLARK, 2014). Ainda, anteriormente na Coreia, e creio que de forma similar no Japão, as primeiras abstrações ocorreram a partir da reação aos trabalhos abstratos nas revistas de arte vindas do Japão ou da América, e não se constituindo como um processo endógeno, uma vez que o país não detinha contexto social ou cultural para tal fenômeno (KIM, 2005).

Ápice da modernidade artística em certas narrativas como a de Greenberg, a pintura abstrata foi tida como linguagem estilística internacional devido a sua grande receptividade e discurso de liberdade criativa, condizente com a ansiedade de modernização e progresso. Dentro dos possíveis estereótipos formais das tendências abstratas ocidentais a partir do Pós-Guerra pertinentes aos grupos *Gutai* e *Dansaekhwa*, são identificáveis – em decorrência da liberdade criativa individual e da manipulação imediata e ativa do material em sua concretude – formas abertas, ambíguas, e de aspecto inacabado e um modo não relacional de compor. Também, o uso de telas em grande escala e, a partir principalmente da década de 1960, uma plenitude

pictórica, formas geométricas mais espontâneas e intuitivas, e uma composição por repetição ou serialidade.

Conjuntamente a essa discussão, está o papel dos Estados Unidos no contexto de disputa por hegemonia de poder em escala mundial após a Segunda Guerra – o país instalou agências culturais de promoção de seu governo na Coreia do Sul a partir da década de 1950 e ocupou o Japão Pós-Guerra até o começo dos anos 1950. No fim da década de 1950, o crítico francês Michel Tapié vai estreitar os laços e promover o grupo *Gutai* como afiliado da abstração informal, termo criado pelo mesmo como contraponto europeu à Escola de Nova Iorque, com o intuito de afirmar a relevância internacional da pintura abstrata informe.

Entretanto, esses tipos formais em grande parte justificam-se, tão somente, devido ao lugar privilegiado do centro artístico como formulador de sentidos simbólicos globais – a assimetria dos fluxos de informação fazem com que as formas culturais desenvolvidas nesses centros artísticos sejam melhores difundidas e afirmadas mundialmente do que as ressignificações que delas são feitas (ANJOS, 2005). Barbara Rose (1980) entende o expressionismo abstrato como uma convergência entre a tradição modernista europeia e características do comportamento e pintura nacionais estadunidenses, embora leituras de Pollock ou da Escola de Nova Iorque como derivativos não sejam feitas.

Se até o momento discuti a situação da pintura abstrata no Leste Asiático em comparação com o Ocidente, nas páginas a seguir empreenderei a análise comparativa entre esses dois grupos. É importante ao entendimento dessa situação, proposta aqui a partir das atividades iniciais do grupo *Gutai* e do *Dansaekhwa*, a tarefa descentralizadora de comparar tais práticas, tornando centrais essas atividades em exercício comparativo da abstração entre os dois países orientais, Japão e Coreia do Sul, em vez de sempre recorrer ao centro hegemônico através de um entendimento de contraste entre Ocidente e Oriente.



Figura 41 - Shimamoto Shōzō, *Sakuhin* [Obra], 1954. Pintura sobre jornal, 161 x 127 cm. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Cinra.



Figura 42 - Kwon Young-woo, *Sem Título (P75-7)*, 1975. *Hanji* (papel coreano) sobre painel, 122 x 81 cm. Galeria Kukje, Seul, Coreia do Sul. Fonte: Galeria Kukje.

Nas obras “Sakuhin”, 1954, (Figura 41) e “Sem Título (P75-7)”, 1975, (Figura 42), Shimamoto Shōzō e Kwon Young-woo exploram a natureza frágil e destrutível de suas obras, enfatizando suas propriedades materiais e abandonando o pincel. Shimamoto cria seu suporte a partir de sucessivas camadas de jornais coladas e finalizadas com gesso para destruí-lo através do ato liberativo de esfregar violentamente um lápis sobre sua superfície e aplica a cor de forma não homogênea, denunciando a presença do material presente em baixo do pigmento.

Já Kwon adere sobre um painel de madeira compensada camadas de *hanji* – papel tradicional coreano feito da polpa da amoreira, comum à prática da caligrafia – finalizadas com cola animal que torna a camada superficial ainda úmida sensível ao contato da unha do artista que metódica e unidirecionalmente rasga o papel, integrando suas marcas de forma sutil à superfície, sem evocar um vazio além da estrutura, ao revelar a camada inferior

de *hanji*. Através de seus gestos metódicos, o artista cria uma relação de harmonia entre os espaços rasgados e os não tocados pela sua unha.

O acúmulo de papel rasgado não é retirado da superfície pelo artista, indicando hapticamente os vestígios do processo de Kwon. Tal processo metódico é posto em tensão com a espontaneidade relativa ao ato de arranhar o *hanji* com sua unha, o que, em conjunto com a simplicidade material, amplia a qualidade natural e orgânica do papel e, conseqüentemente, da obra. Além de abandonar o pincel, Kwon não utiliza nenhum tipo de pigmento, preservando a naturalidade do material.

É possível observar a partir das obras de Shimamoto e Kwon, associados respectivamente ao *Gutai* e ao *Dansaekhwa*, direções diferentes no tratamento das qualidades naturais do material e no abandono do pincel. A materialidade concreta no *Gutai* pode ser entendida como uma forma criativa de se soltar das amarras idealistas do passado – um afastamento das tradições e impulso associado ao período do Pós-Segunda Guerra japoneses de afirmação do individual frente ao fascismo e ao caos da Guerra – e um tratamento das propriedades da matéria que prontamente se concilia com a ênfase do *Gutai* no processo, com o descontrole do automatismo do grupo para a criação de um espaço novo, criativo e autônomo livre de formalismos convencionais.

Ruínas da idealização da pintura, as rachaduras, as descamações, ou descolorações inesperadas, são tidas por Shimamoto (2012) como uma espécie de liberação da pintura para tornar viva sua beleza essencial, sua textura, sua concretude – encoraja a substituição entusiasta do pincel, ou seu uso não convencional, por todo tipo de utensílios a fim de dar a pintura um sentimento vivaz. No seu “Manifesto de Arte Gutai” (1956), Yoshihara (2012) condena a arte fraudulenta do passado e afirma o comprometimento do grupo em tornar viva a matéria, e não distorcê-la através de um ato humano de significação. Para isso, Yoshihara (2012) defende a união entre o espírito – o individual e as qualidades humanas –, e a matéria (*busshitsu*) – suas propriedades e materialidade –, em um automatismo que inevitavelmente transcenderia a própria imagem do artista para a criação de um espaço novo, criativo e autônomo, desafiador dos limites da pintura.

Já no *Dansaekhwa*, a preservação das qualidades naturais do material de forma crua, espontânea, inacabada, pode ser vista dentro de uma

perspectiva singular da natureza, como uma forma de não ir contra a natureza e resultado da ênfase no processo, associados aos valores filosóficos e tradições artísticas coreanas, e, de certa forma, do Leste Asiático. A ênfase no processo ocorre, em contraste com o descontrole e visceralidade do *Gutai*, mais lenta e controlada, em um espaço espiritual meditativo e de união com a natureza durante o processo criativo – se não vestígios de seu processo meditativo na superfície, em outras obras a intenção do artista é provocar no espectador tal estado mental. A espontaneidade do encontro fenomenológico repetitivo entre o artista e a matéria se dá menos pautado na ação performativa do gesto do que no espaço meditativo e de relação indexical com o seu criador, no qual seus repetitivos gestos metódicos promovem um estado mental de união com a natureza, de plenitude vazia, referente às pinturas tradicionais coreanas.

Essa revisão dos valores filosóficos e tradições culturais nacionais está relacionada à ascensão do pós-colonialismo e de agendas culturais nacionalistas, em uma Coreia do Sul sob governo autoritário de Park Chung-hee, pós-ocupação japonesa (1910-1945) e Pós-Guerra da Coreia (1950-1953), no qual foi promovido um incentivo ao nacional e um resgate das “coisas coreanas”, reposicionando a tradição como ponto de interesse. Ainda, Kim (2005) afirma que na década de 1970, tendo superadas até certo modo as dificuldades do Pós-Guerra, a sociedade coreana começou a demonstrar interesse em sua identidade cultural e, em seu círculo artístico, não houve oportunidade até tal momento de pensar seriamente sobre tradição.



Figura 43 - Shiraga Kazuo, *Doru ni Idomu* [Desafiando Lama], 1955, *kabetsuchi* (Lama de parede), pedras, areia e pedregulhos, 50,8 x 50,8 cm aproximadamente. Shiraga Fujiko, Hisao e antigos membros do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão.

Fonte: Pen Magazine International



Figura 44 - Park Seobo, *Écriture no. 9-74*, 1974.

Lápis e óleo sobre tela, 130,5 x 162,5 cm. Tokyo Gallery + BTAP, Tóquio, Japão. Fonte: Sotheby's.

Em “Desafiando Lama”, 1955, (Figura 43) e “Écriture no. 9-74”, 1974, (Figura 44), Shiraga Kazuo e Park Seobo unem indivíduo e a viscosidade da matéria a ponto de promover o apagamento de seus gestos individuais no vestígio ambíguo e denso de seus processos. Com seu corpo praticamente nu, Shiraga desafia as forças externas da lama em uma transformação literal da tela em arena, deixando a pintura exposta no local como vestígio da sua luta com a matéria. Sob ritmo gestual uniforme, Park marca sua vitalidade por toda a extensão do plano pictórico, através de traços a lápis em progressão horizontal sobre uma camada de tinta óleo ainda molhada e depois repete o mesmo processo a fim de apagar a expressividade individual de cada traço e condensar suas marcas, gerando ambiguidade e sensação de fluxo perpétuo.

Além de discutir questões da relação entre o indivíduo e as forças externas associadas ao contexto japonês do Pós-Guerra através do jogo entre seu corpo e a lama, Tiampo (2011) entende diretamente a obra de Shiraga com os festivais japoneses de lama *doronko matsuri* – festivais de purificação realizados na primavera onde jovens lutam em arrozais lamacentos –, assim como as exposições ao ar livre do *Gutai* estão integralmente ligadas aos

festivais japoneses, os *matsuri*. Sob a mesma perspectiva, sua obra “Sanbasō Ultra-Moderno” (Figura 20), realizada em 1957 no primeiro “Arte Gutai no Palco”, adicionou uma visão contemporânea ao teatro japonês *Nō* (TIAMPO, 2011). Também se utilizaram dos cartões de ano novo japonês *nengajō* como uma forma de arte postal.

Similarmente às pinturas com os pés de Shiraga Kazuo nas quais o artista se apoia em uma corda sobre a tela, Park Seobo realizou algumas de suas obras presente sobre a tela ao dispor a mesma sob uma placa na qual seu corpo poderia se apoiar. Park afirma que através de seus gestos repetidos de empurrar a tinta com o lápis e enquanto o mesmo entra em um estado mental transcendental, a tinta e o suporte, assim como ele e o trabalho se tornariam um – processo indicativo de certo estado mental do nada, ou de união com a natureza (KIM, 2005). Consonantemente, o processo meditativo e a união com a natureza são presentes na tradição da pintura tradicional coreana.

Embora seja possível a identificação de componentes tradicionais das culturas japonesa e coreana a partir dessas e de outras obras dos grupos, no *Gutai* esses elementos surgem menos como um resgate direto de tais tradições do que como partes profundamente enraizadas na vida e cultura locais que forneceram referências para a necessidade de aproximação entre arte e vida, e entre artes visuais e performáticas do coletivo.

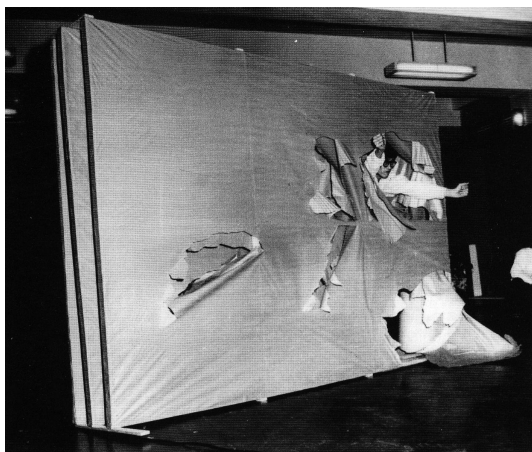


Figura 45 - Murakami Saburō, *Muttsu no Ana* [Seis Buracos ou Em um Momento Abrindo Seis Buracos], 1955. Papel *kraft*, cola, madeira e pregos, 194,10 x 259,10 cm. Murakami Makiko e membros antigos do grupo Gutai. Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão.
Fonte: Pinterest.



Figura 46 - Ha Chonghyun, *Conjunction 74-26*, 1974. Óleo sobre câmanho, 108,9 x 222,9 cm. Fonte: MoMA.

Assim como em “Desafiando Lama” de Shiraga (Figura 43), nas obras em questão de Murakami Saburō (Figura 45) e Ha Chonghyun (Figura 46) ocorre uma quebra direta da bidimensionalidade do suporte, frutos da vontade de expansão dos limites da pintura expressa pelos dois grupos. Em “Muttsu no ana”, 1955, Murakami atravessa por entre seis telas de papel kraft e colapsa no chão com uma concussão, rompendo a bidimensionalidade como limite pictórico ao incluir literalmente seu corpo, o tempo e o espaço como elementos concretos para criar marcas na tela. As telas marcadas foram deixadas expostas após o ato em conjunto com fotografias das mesmas anteriormente intactas.

Ao invés de atravessar o suporte com seu corpo, rasgando-o, Ha, em “Conjunction 74-26”, põe em prática seu método particular de pintar através do ato de empurrar a tinta óleo da parte de trás do tecido até a sua superfície frontal – denominado de *baeapbeop*, ou método de contrapressão –, afirmando a tridimensionalidade da pintura como objeto. Pintando a partir da junção entre a tinta óleo viscosa e o tecido de cânhamo esticado, o encontro relacional entre pigmento e tecido intensifica suas propriedades intrínsecas. A intervenção do artista na matéria é mínima, sendo perceptíveis as pequenas

gotas do pigmento atravessado entre as tramas do cânhamo e as formas densas que se assemelham a estalactites formadas pela deliberação do artista de deixar a tinta secar na vertical, elementos que, em conjunto com a qualidade grosseira e orgânica do tecido, promovem uma grande sensação visceral e de tatilidade visual. A inacessibilidade visual de seu método gestual promove a realização de um plano físico além da bidimensionalidade do visível.

Assim como Park Seobo (Figura 44), Ha Chonghyun buscava um estado mental de união com a natureza em seu método, expressando as qualidades interiores dos materiais, e chegou a aproximá-lo do fazer da cerâmica, trabalhando de forma natural e interferindo minimamente no processo, deixando o material tomar forma por conta própria.

Anteriormente, Ha passou um período de experimentações com o tridimensional e pesquisando formas de perturbar os limites entre pintura e escultura, principalmente por influência das atividades do grupo japonês de vanguarda *mono-ha*²⁰ – no qual Lee Ufan, outra importante figura no *Dansaekhwa*, era figura artística e teórica central, assim como importante meio de conexão entre o grupo japonês e os artistas coreanos.

Os escritos de Lee, no final da década de 1960, serviram de base intelectual para a fundação do *mono-ha*, desenvolvido em Tóquio, e foram difundidos na Coreia, onde serviram de influência para muitos artistas coreanos. Lee também ajudou a introduzir o *Dansaekhwa* em uma escala internacional, através da instituição japonesa Tokyo Gallery na exposição marco do grupo “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco” (*Kankoku, gonin no sakka: itsutsu no hinseku <shiro>*), realizada em 1975.

A expansão do campo da pintura incorporando elementos como a ação, o espaço, o tempo, a interação do público e objetos *site specific* pelas práticas do *Gutai*, afastando-as do que seria convencionalmente encaixado nessa

²⁰ Em japonês, escola das coisas, os artistas do *mono-ha* rejeitaram as tradições de representação e os valores de individualidade artística e importância do objeto artístico. Utilizavam em justaposição materiais de propriedades físicas diferentes, como industriais e naturais, em sua concretude, com o mínimo de manipulação artística, em relações pictóricas trazidas para o tridimensional, com foco na percepção e nas relações entre eles e o espaço onde estão inseridos. Estavam interessados no acesso ao mundo dependente através dos sentidos do espectador, como ver e tocar.

categoria, e a continuidade de tais ênfases no Pós-Guerra japonês pelo menos até o *mono-ha*, tornam as práticas do *Dansaekhwa* coincidentes com o retorno à pintura no contexto da década de 1970.

Essa criação de um espaço autônomo novo, criativo e livre de convencionalismos formais do *Gutai* e a busca por métodos criativos no *Dansaekhwa*, assim como o uso de materiais e utensílios não convencionais, podem ser vistas como formas de expandir as possibilidades de criação no campo da pintura e fugir de categorias, ou estilos como abstrato e figurativo, até então cristalizantes do que uma pintura deveria ser em seus meios artísticos dentro de uma discussão entre a tradição e o novo, como as categorias *tongyanghwa* (pintura oriental) e *soyanghwa* (pintura ocidental), na Coreia, e *nihonga* (pintura tradicional japonesa) e *yōga* (pintura ocidental), ou até mesmo *kaiga* (termo japonês moderno para pintura), no Japão. Conjuntamente, o uso de materiais do cotidiano está ligado tanto à dificuldade de acesso aos materiais tradicionais da pintura quanto à busca por experimentações criativas. Ambos os grupos, de forma geral, também evitaram que suas obras fossem lidas como um produto único de um autor singular.

Essas categorias, como *tongyanghwa* e *kaiga*, e contrastes entre meios e técnicas foram introduzidas no Japão e na Coreia do Sul principalmente após os Períodos Iluministas. No Japão do final do século XIX, esse movimento foi denominado de *bunmei kaika*, no qual foram adotados e traduzidos diversos conceitos filosóficos e científicos europeus (TIAMPO, 2011). Já na Coreia do final do século XIX, denominado de *kaehwagi*, a produção artística foi reconfigurada como um todo – no lugar da figura idealizada do pintor que busca o auto cultivo, o ganho econômico e a ênfase nos materiais e técnicas consistiram em uma mudança radical de autoridade (KEE, 2013).

Em articulação direta a esse termo moderno para pintura, *kaiga* (絵画), os membros do grupo *Gutai*, ao se referirem aos próprios trabalhos, usavam a palavra e (絵) – traduzida ao inglês por Alexandra Munroe (2013) como *picturing* –, eliminado da pintura o ideograma *ga*, o grupo elimina das suas obras noções de pincelada e planaridade ou bidimensionalidade intrínsecas à leitura do caractere (TIAMPO, 2011). Já os artistas associados ao *Dansaekhwa*, no geral, aparentam identificar seus trabalhos pelo termo pintura (*hoehwa*),

embora suas obras tenham sido frequentemente chamadas de métodos (*pangbop*), em vez de pinturas ou obras de arte (KEE, 2013).

As práticas do *Gutai* e do *Dansaekhwa* configuraram-se como diferentes formas de lidar com o conflito entre o tradicional e o novo, e entre o oriental e o ocidental, diretamente ligadas aos seus contextos histórico-culturais – a um primeiro afastamento das tradições e impulso associado ao período do Pós-Segunda Guerra de afirmação do individual frente ao fascismo e ao caos da Guerra, no Japão, e à ascensão do pós-colonialismo e de agendas culturais nacionalistas, superadas de certo modo as dificuldades do Pós-Guerra, na Coreia do Sul – e às suas estratégias e percepções do mundo artístico internacional.



Figura 47 - Segunda Exposição de Arte Gutai, 1956.

Foto: Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya e antigos membros do grupo Gutai. Fonte: KEE, Joan.

Situating a Singular Kind of 'Action': Early Gutai Painting, 1954-1957. 2003.



Figura 48 - Vista da instalação da exposição

Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco. Tokyo Gallery, 1975. Na parede de trás, da esquerda para direita: Park Seobo, *Écriture no. 9-74* (Figura 26) e *Écriture no. 8-74*, ambas de 1974. Na parede direita, de trás para frente: Lee Dong Youb, *Situação C*, *Situação B*, e *Situação A* (Figura 36), todas de 1974. Fonte: Sotheby's.

Enquanto o *Gutai* apresentava-se como um grupo de artistas de forte espírito colaborativo não hierárquico, atuando marginalmente, os pintores do *Dansaekhwa* formaram um grupo menos coeso unido por críticos e instituições como tendência representativa internacionalmente da arte contemporânea coreana.

Essa preocupação do *Gutai* com o coletivo e a importância da autonomia individual para sua formação permeou seus discursos, publicações e exposições. De acordo com Joan Kee (2003), em suas exposições (Figura 47), os integrantes tinham a preocupação de não privilegiar um artista ou obra em detrimento de outro, nem tinham a intenção de que as mesmas fossem contempladas como grandes obras individuais – muitas delas eram expostas sem títulos, nomeadas simplesmente como “Obra” (*sakuhin*), e muito próximas umas das outras.

Marco importante para o *Dansaekhwa* e primeira vez onde o termo foi oficialmente utilizado para se referir ao grupo, a exposição “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco” (Figura 48) foi tida como um meio de introduzir a arte contemporânea coreana, e o grupo, a uma escala internacional. A exposição foi realizada durante os dias 6 a 24 de maio de 1975 na Tokyo Gallery, Japão, com curadoria conjunta entre o crítico japonês Nakahara Yusuke e o crítico coreano Lee Yil. Contou com obras de Kwon Young-woo, Park Seobo (Figura 44), Suh Seung-won, Lee Dong Youb e Heu Hwang. Nela, é perceptível a intenção da curadoria de focar a dominância do branco nas obras dos cinco artistas e de como esse fato alegadamente seria distintivo de uma vaga identidade cultural ou nacional coreana.

Em suas estratégias de internacionalização, identificaram a originalidade como elemento chave para a inserção e reconhecimento no mundo artístico, mas através de perspectivas diferentes. O grupo *Gutai* explorou o requisito da inovação como elemento de originalidade, empreendendo comparações formais superficiais entre as tendências internacionais e suas atividades, um automatismo do gesto, a expansão das relações pictóricas, criando um espaço inconveniente e autônomo que foi além da discussão de modernização das tradições.

O *Dansaekhwa* recorreu à revisão das “coisas coreanas” – à concretização dos valores e sensibilidades estéticas nacionais – como elemento de originalidade, através de um processo pautado no espaço espiritual da meditação, da destruição da estrutura da imagem através de pinturas que se assemelham menos a pinturas do que a métodos criativos, e o uso mínimo de materiais e utensílios não convencionais.

Essas diferentes estratégias de internacionalização estão associadas a percepções distintas do mundo artístico internacional. A fase inicial do grupo

Gutai foi definida pela suposta troca entre nações em um “terreno internacional comum”, fruto do otimismo do pós-guerra quanto aos avanços na globalização e da visão utópica de Yoshihara, que nunca havia saído do país e detinha grande biblioteca de revistas de arte internacionais. O grupo recorreu a uma forte agenda internacionalista, publicando jornais para circulação e utilizando-se da imprensa. Tal perspectiva tem como objetivo evitar diferenças e cristalizações nacionais e culturais contra tipos de visão de mundo que prontamente consentem a noção de centro versus periferia – ainda, o grupo era baseado em Ashiya, localizada entre Osaka e Kobe no Japão Ocidental, também periferia do centro artístico japonês que era Tóquio.

O mundo artístico internacional foi percebido pelo *Dansaekhwa* por competições entre nações ou entre um conjunto de regiões diferentes, um sintoma de uma visão geopolítica das relações artísticas, visível também nas grandes bienais com suas divisões por delegações nacionais ou regionais – alguns artistas do grupo como Yun Hyongkeun, Ha Chonghyun e Lee Ufan participaram de bienais como as de São Paulo. Tal perspectiva situou-se entre o desejo coreano de tornar visível uma identidade nacional e o japonês de construir uma Ásia em contraste com o Ocidente (KEE, 2013).

Além disso, o discurso do crítico de arte Lee Yil, importante defensor do grupo, de situar um espírito coreano associado ao modo de pensar oriental incomensurável ao do Ocidente pode ser visto, segundo Kee (2013), como uma tática retórica de minar o monopólio do Japão Imperial sobre a Ásia e sua posição de centro, aproximando a arte contemporânea coreana das origens autênticas da arte asiática. Contudo, a escolha consciente de um discurso de essencialização da singularidade nacional e cultural no *Dansaekhwa* tornou o mundo artístico em um lugar definido por distinções de centro e periferia, assim como o termo *Dansaekhwa* abre espaço para a interpretação do grupo como uma versão localizada da pintura monocromática.

Por fim, porém longe de uma conclusão definitiva da discussão dessa situação na qual a pintura abstrata no Leste Asiático do Pós-Guerra se encontrou, as práticas iniciais do grupo *Gutai* e as obras iniciais do *Dansaekhwa*, superadas até certo ponto as discussões derivativas entre as mesmas e o Ocidente, expressam a pesquisa por novas possibilidades no campo da arte contra categorias estilísticas limitantes, como pintura oriental

versus pintura ocidental, e o desejo de participar do mundo artístico internacional não pautado em um centro hegemônico dominante.

Ambos os grupos configuram-se como resultantes de processos ao mesmo tempo endógenos e exógenos, representando diferentes articulações inéditas, híbridas, com a abstração, o foco no processo ou gestualidade e a materialidade concreta, pertinentes a seus diferentes contextos histórico-culturais do Pós-Guerra no Leste Asiático da segunda metade do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ter atingido os objetivos propostos no trabalho, aproximando-me da discussão da situação na qual a pintura abstrata no Leste Asiático do Pós-Guerra se encontrou através das distinções das práticas ocidentais, do grupo *Gutai* e do *Dansaekhwa*, e de análises comparativas, a pesquisa está longe de uma conclusão definitiva da discussão dessa situação, sendo importante também o aprofundamento em outras dimensões que perpassam a historiografia dessas práticas modernas do Leste Asiático, como a econômica e a geopolítica, por exemplo. A inclusão de outras nações pertencentes à região, como a China, o estudo aprofundado de documentos primários referentes aos grupos e um maior estudo das imagens e tradições culturais da Ásia Oriental são igualmente de grande importância.

Obras do *Gutai* como as pinturas geométricas de Kanayama Akira e as pinturas de Suh Seung-won, Lee Dong Youb e Heu Hwang, por exemplo, destoam das comparações entre os grupos em relação ao foco no processo de criação ou gestualidade e ênfase nas propriedades materiais, acrescentando a necessidade de um maior aprofundamento nas comparações empreendidas.

Percebo que o trabalho tomou um rumo de discussão mais interessado nas complexidades histórico-culturais inerentes às circulações de modelos estilísticos e conceituais dentro das artes visuais na Ásia moderna do que uma comparação mais formalista entre a abstração e a materialidade prevista anteriormente no projeto, embora a mesma esteja presente e entendida em detrimento dessas especificidades histórico-culturais e posições tomadas perante o mundo artístico local e global.

Assim, entendo que se encontra em aberto um relevante campo de estudo a partir do qual eu pretendo dar continuidade, e este trabalho pode contribuir muito neste sentido, configurando-se como uma relevante exploração e discussão do tema.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 78p.
- BOIS, Yve-Alain. *Base Materialism*. In: *Formless: A User's Guide*. Nova Iorque – Estados Unidos: Zone Books, 1997, p.51-62.
- CHUNG, Joon-Mo. *Modernism of Korea, or the Modernistic Tradition*. In: *Empty Fullness: Materiality and Spirituality in Contemporary Korean Art*, The Korea Arts Management Service, 2014, p.03-102.
- CLARK, John. *The Worlding of the Asian Modern*. In: *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*. ANU Press, 2014, p.67-88.
- CORKILL, Edan. *Lee Ufan: Korean at the forefront of Japan's modern art*. In: *The Japan Times*. Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/life/2010/08/01/people/lee-ufan-korean-at-the-forefront-of-japans-modern-art/#.Wx0jLkgvzIW>>. Acesso em: 02 de Jun. 2018
- GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. Tradução Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002. 96p.
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Organização, apresentação e notas Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro – RJ: Editora Zahar, 1997. 280p.
- KAPROW, Allan. *O Legado de Jackson Pollock*. In: *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Tradução Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.37-45.
- KEE, Joan. *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. 347p.
- KEE, Joan. *Situating a Singular Kind of 'Action': Early Gutai Painting, 1954-1957*. *Oxford Art Journal*, Vol.26, No.2, 2003, p.121-140.
- KIM, Mikyung. 'So'(素): *Rereading Korean Monotone Painting through the Concept of 'Soye' (素芸)*. 2002. In: *InterWhite*. Disponível em: <<https://interwhite.net/49>>. Acesso em: 02 de Out. 2019
- KIM, Youngna. *Modern and Contemporary Art in Korea – Tradition, Modernity, and Identity*. Tradução Diana Hinds Evans. Seoul: Hollym Corp., 2005. 110p.

KUNIMOTO, Namiko. *Tanaka Atsuko's Electric Dress and the Circuits of Subjectivity*. The Art Bulletin Vol.95, No.3, 2013, p.465-483.

KWON, Mee-yoo. *Ha Chong-hyun Finds Conjunction Between Spirit and Performance*. 2019. In: The Korea Times. Disponível em: <http://www.koreatimes.co.kr/www/art/2019/06/691_271332.html>. Acesso em: 10 de Out. 2019.

MAMINE, Tomoko. *Displaying 'Globality' – Art Exhibitions and Art Criticism in Japan in the 1950s*. Third Text Vol.27, No.4, 2013, p.502-509.

MATSUI, Midori. *Beyond Modernism: "The Return of Painting"*. In: *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1988 Primary Documents*. Nova Iorque – Estados Unidos: The Museum of Modern Art, 2012, p.306-307.

MOON, Bong Kwon. *A Review of Traditional Seonbi Spirit*. Chinese Education Research, Vol.23, No.0, 2004, p.187-220.

MORLEY, Simon. *Dansaekhwa: Korean Monochrome Painting*. Third Text, Vol.27, No.2, 2013, p.189-207.

MUNROE, Alexandra. *All the Landscapes: Gutai's World*. In: *Gutai: Splendid Playground*. Nova Iorque: Museu Guggenheim, 2013, p.21-43.

MUNROE, Alexandra. *Lee Ufan: Marking Infinity*. In: The Guggenheim Museum. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/exhibition/lee-ufan-marking-infinity>>. Acesso em: 02 de Jun. 2018

ROSE, Barbara. *American Painting: The Twentieth Century*. Nova Iorque, Estados Unidos: Rizzoli International Publications, INC., 1980. 145p.

ROSENBERG, Harold. *Os Action Painters Norte-Americanos*. In: *A Tradição do Novo*. Tradução Cesar Tozzi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p.11-22.

SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX – Ensaios Escolhidos*. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. 352p.

SHIMAMOTO, Shōzō. *The Idea of Executing the Paintbrush*. In: *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1988 Primary Documents*. Tradução Kikuko Ogawa. Nova Iorque – Estados Unidos: The Museum of Modern Art, 2012, p.92-93.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: Confrontos com a Arte do Século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 464p.

TAKIGUCHI, Shūzō. *Calligraphy East and West*. In: *From Postwar to Postmodern Art in Japan 1945-1988: Primary Documents*. Tradução Maiko Behr. Nova Iorque – Estados Unidos: The Museum of Modern Art, 2012, p. 74-78.

TIAMPO, Ming. *Gutai Chain: The Collective Spirit of Individualism*. In: *Collectivism in 20th-Century Japanese Art*. Positions, Vol.21, No.2. Duke University Press, 2013, p.383-415.

TIAMPO, Ming. *Gutai: Decentering Modernism*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press, 2011. 231p.

TIAMPO, Ming; MUNROE, Alexandra. *Gutai Splendid Playground*. In: Guggenheim Museum. Disponível em: <<http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/>>. Acesso em: 16 de Set. de 2019.

VALLIER, Dora. *A Arte Abstracta*. Tradução João Marcos Lima. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1986. 295p.

YAMAGUCHI, Yuriko. *Six Kinds of White: Questioning the “Koreanness” of Korean Monochrome Painting*. AGLOS Special Issue: Workshop and Symposium 2012-2013, p.1-27.

YOSHIHARA, Jirō. *Gutai Art Manifesto*. In: *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1988 Primary Documents*. Tradução Reiko Tomii. Nova Iorque – Estados Unidos: The Museum of Modern Art, 2012, p.89-91.