

LYLIA GALLO

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas,
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

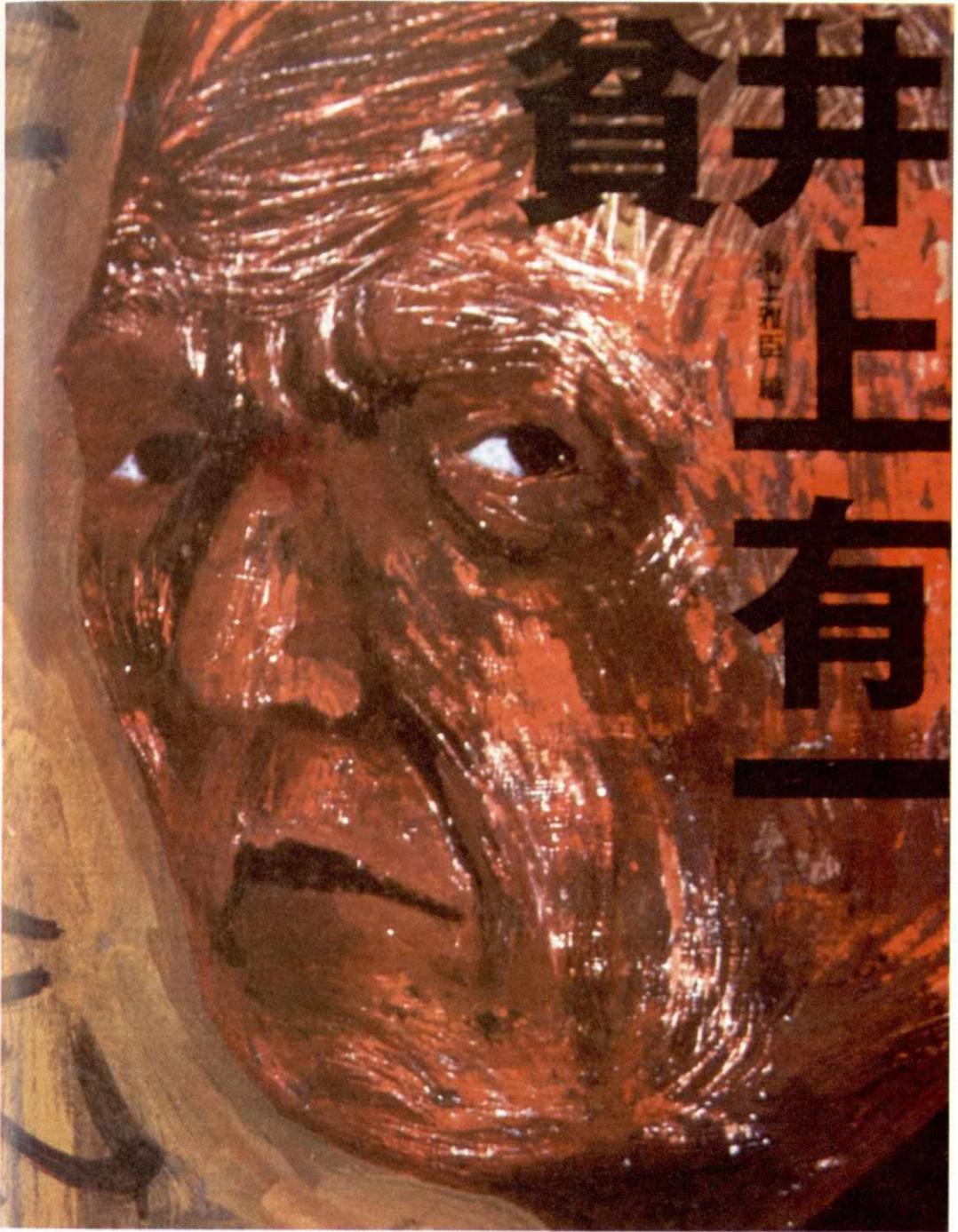
Arte y sociedad
en plena transformación
hacia el siglo XXI
El arte japonés contemporáneo

Con motivo del 50º aniversario de la creación de A.I.C.A. — Asociación Internacional de Críticos del Arte —, adscrita a UNESCO, tuvo lugar recientemente en la ciudad de Tokyo, el XXXII Congreso Mundial de Críticos de Arte que constituyó una especial ocasión para realizar un aporte fundamental en la profundización de la problemática más reciente que afrontan las manifestaciones creativas del arte, especialmente en el aspecto de la relación tradición-globalización.

Con la asistencia de más de un centenar de críticos y especialmente de diferentes países de Asia, Europa, Oceanía, Norteamérica y América Latina, se adelantó una interesante reflexión y se tuvo la oportunidad de discutir similares preocupaciones, en este país asiático cuya situación privilegiada en el nuevo siglo es evidente.

At the celebration of the fiftieth anniversary of A.I.C.A. (International Association of Art Critics, an organization sponsored by UNESCO), held in Tokyo recently, the XXXII World Congress of Art Critics provided a special occasion to offer an in-depth analysis of creative expression in art, particularly in regard to the relationship between tradition and globalization.

With the attendance of more than a hundred critics and specialists from Oceania and various Asian, European, North and Latin American countries, an interesting debate ensued and opportunities arose that furthered the discussion of similar problems and concerns in an Asiatic country whose privileged position at the coming of the next century is more than evident.



5.- Yu ICHI
Autorretrato

EL tema central del Simposio: TRANSICIÓN: CAMBIANDO LA SOCIEDAD Y EL ARTE¹ constituyó la base para un estimulante diálogo, que se desarrolló en torno a la cuestión fundamental: la necesidad de considerar la sociedad y el arte en plena transformación, al entrar al nuevo milenio, surgiendo el interrogante: ¿qué tipo de transformación se está produciendo realmente en las relaciones sociales, a través de la nueva tecnología? Ya que ésta constituye ciertamente una nueva forma de conocimiento, un saber práctico-teórico sistematizado, se impone la necesaria re-significación de los conceptos tradicionales y de los contextos en los cuales se desenvuelve el arte, en la nueva dimensión virtual del tiempo y el espacio, con altas expectativas acerca de cómo el arte está comprometido e involucrado con la compleja sociedad contemporánea.

Asuntos tales como el impacto de la *modernidad* y la *globalización*, los problemas de *identidad* y los dilemas alrededor del contexto cultural hacia el final del siglo xx, han sido planteados y reconsiderados desde nuevas perspectivas. Las discusiones se centraron alrededor de tres temas que oscilan desde los nuevos conceptos del arte, hasta las nuevas dimensiones virtuales de tiempos y espacios.

1. MEMORIAS Y VISIONES: DE LA TRADICIÓN A LA NUEVA IDENTIDAD

En ciertos países, como los no-occidentales, la relación entre la tradición y la modernidad se presenta a veces con un carácter muy problemático. La modernidad es mirada como una forma de ‘occidentalización’, que representa un peligro externo que amenaza las identidades tradicionales. No obstante, el certamen dio ocasión para examinar las soluciones que los artistas no occidentales contemporáneos han propuesto para resolver esta cuestión.

En efecto, la problemática de la *identidad* de los diversos pueblos, a diferencia de las concepciones tradicionales, se enfoca hoy a través de la diversidad, calificada como intercambiable, múltiple, oprimida por las estructuras externas dominantes, como también el cuestionamiento de la certidumbre acerca de la identidad individual.

Se enfatizaron enfoques como el diálogo oriente-occidente, el desplazamiento del arte y del tiempo y la *memoria cultural* para el futuro, así como las raíces y desarrollo del arte moderno japonés y su contacto recíproco con el arte occidental.

Desde la perspectiva asiática se plantearon los problemas de reconstrucción de la identidad en el seno del arte propio y la revitalización de la propia tradición, el tema de las ‘Instalaciones’ y la identidad artística en el

¹ XXXII AICA Congress. 1998 AICA Japan Congress. Transition: Changing Society and Art. The Japan Foundation. International Association of Art Critics (AICA). AICA Japan.

arte japonés contemporáneo, posiciones como *el olvido de la identidad*, la disolución del 'sujeto' en el arte del siglo xx y su representación², así como los precedentes literarios en la estrategia de la estética china contemporánea y sus identidades.

En cuanto a las perspectivas generales, se analizó el 'territorio' como lugar de cruce de la tradición y de la contemporaneidad, la supervivencia de la vanguardia y el postmodernismo después del 2000 y la evaluación de estrategias artísticas confrontadas al mundo de hoy. Así como la pregunta acerca de un nuevo existencialismo, relacionado con puntos de vista antropológicos en el arte. Variados aspectos referentes a la identidad occidental, relacionados con la desmaterialización del arte, la *memoria*, el papel de la tradición y la modernidad, los nuevos territorios en el arte contemporáneo, la amnesia fotográfica y el deseo de realidad.

2. MONUMENTOS E ICONOS: NUEVAS DIMENSIONES DEL ARTE PÚBLICO

Al examinar las relaciones entre el arte público y el entorno, la cultura urbana y las nuevas definiciones del espacio público, surgen gran variedad de parámetros para concebir hoy lo público, lo cual puso en evidencia que la tecnología y las definiciones también están cambiando en este momento de transición, y hacen imposible definirlo, constituyéndose ahora como un nuevo paradigma. Así, el arte público podría ser arte en el exterior, arte de la gente, arte corporativo, monumento conmemorativo, monumento o la actividad del Internet o pueden ser acciones con no-espectadores. El espacio urbano como territorio compartido y las trayectorias recientes en el arte público.

Lo anterior conduce al planteamiento de las preguntas: ¿Qué es el arte público? y ¿quién es el público? ¿Es el arte públicamente financiado? ¿Es visible para el público, o escogido por el público?

Aparece además otra cuestión poco considerada, relacionada con la colectividad: una peculiar jerarquía que pareciera llegar a ser obvia, en la cual diferentes tipos de arte funcionan de manera diferente según el público: real y fuertemente apropiados por un público y no apropiados por otro. Por ejemplo, es bien sabido que el arte Minimal y la Abstracción, parecen ser el arte público apropiado para edificios corporativos, mientras el arte público para la gente de bajos recursos, quizás inmigrantes y clases trabajadoras, corresponde a los murales expresionistas, considerados el arte público más apropiado.

² HIROSHI MINAMISHIMA, *Toward Oblivion of Identity*. XXXII AICA Congress 1998, *op. cit.*, pág. 55.

A propósito de este tema, Fumio Nanjo³, expuso cómo a mediados de los 90, se dio un gran desarrollo en el arte público en el Japón, a través de importantes proyectos. E. SHINJUKU i-LAND Proyecto Público de Arte (1995), y el *Yumeooka*, Proyecto de Arte en la Estación Kamiooka en Yokohama, en Japón (1997), mostraron un nuevo enfoque. Fumio Nanjo, Director de dichos Proyectos, colaboró además en la selección de los creadores (artistas, diseñadores, etc.) para realizar Arte en el WEB, que dio como resultado un enorme espacio público virtual para el arte.

El arte público permite a la gente experimentar con el arte contemporáneo en su vida diaria aun durante el proceso de ejecución, liberándolo de la restricción de los museos. Aunque éstos todavía desempeñan un papel importante, los proyectos públicos han cambiado radicalmente la opinión convencional del arte como algo que existe dentro de un espacio específico y demuestran también que el arte público puede ser objeto de curaduría. Como resultado, el fenómeno artístico tiene la capacidad para llegar a ser más democrático y popular y ganar un auditorio más amplio, puede también desempeñar activamente nuevas funciones sociales en lo referente a distracción y comunicación. Es así como en el Japón, donde hay pocos museos que permitan ver exposiciones permanentes de arte contemporáneo, estas obras públicas en exhibición permanente han desempeñado una función educativa importante.

Sin embargo, también llega a ser evidente, cuán ambiguo es el término *arte público*, en muchas situaciones. La palabra público no es tan simple como podría pensarse. El sitio de un trabajo público de arte puede ser poseído sólo por un individuo; en otros casos, el trabajo de arte puede involucrar la participación del público y no puede ser definido siempre por la naturaleza del espacio para todos.

Existen además, grandes discrepancias en la interpretación del término *arte público*, en los diferentes países. En los Estados Unidos especialmente, hay una tendencia a llamar arte público, simplemente al que involucra una metodología democrática en el proceso de la selección y establecimiento de los trabajos. Hay argumentos adicionales y confusiones ocasionadas porque el concepto de arte, actualmente no se encuentra claramente definido e inclusive es posible que en el origen, la misma idea de arte pueda ser descrita como arte público.

Lo dicho anteriormente, permite pronosticar que para el futuro, el arte no se restringirá simplemente a los museos y galerías, sino que se expandirá en una gama de espacios, donde será apreciado por un público más amplio. El vocabulario del arte contemporáneo y su potencialidad como medio para

³ FUMIO NANJO, *Recent Trajectories in Public Art*. XXXII Congress 1998, *op. cit.*, pág. 124.

la comunicación adquirirá un significado mayor en la práctica del dominio del arte público, y ofrecerá nuevos conocimientos en cuanto a los propósitos del arte. El espacio público virtual de la red de computadores hace reconsiderar elementos éticos y de sentido común en el espacio público. No hay duda de que provocará nuevos argumentos sobre el significado social del término 'arte público' y su definición, conduciendo a preguntas fundamentales acerca del arte y su importancia social.

3. ¿HACIA INTERNET? NUEVAS TECNOLOGÍAS Y LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE

Este punto aborda las nuevas oportunidades artísticas y culturales que ofrece el rápido desarrollo de la tecnología de hoy. Con estos cambios, es ahora posible para los artistas expresar ideas y conceptos a través de una imagen computarizada, que va más allá de su utilización como medio en la pura realización física o la materialización concreta de los trabajos, para explotar la cuestión de la transformación de los medios de creación y su enlace con la cultura.

Acercado del Internet como medio de expresión, se plantea el diálogo entre el arte y estos nuevos campos de expresión. Cómo son integrados los avances tecnológicos en el arte de hoy y cuáles sus efectos. El espacio virtual y su implicación en la creación de la imagen, la difícil posición del ordenador en el mundo del arte y la mirada móvil del espectador: el arte como un reino visual de experiencias.

En términos de las relaciones del arte con la tecnología, se discute la materialización, desmaterialización y posible hiper-materialización del mismo. Se pregunta si el arte de computador y la computarización es realmente interactividad o interpasividad. Algunos se enfocan hacia la fascinación y potencial de Internet para el futuro y las grandes expectativas que se tienen sobre él, como el medio más democrático visto jamás, que hará todas las cosas posibles, creando un renacimiento brillante del arte, con la visión tecnológica para ser percibida de una manera muy positiva. Pero también se habla de las limitaciones e inhabilidades del computador en términos de un anti-humanismo, posición más defensiva, mostrando una actitud crítica frente al desarrollo de la tecnología. Los post-estructuralistas argumentan en estos días la identidad con vista al sujeto, se habla de grados de subjetividad, pero hay quienes encuentran una pérdida de subjetividad en el Internet, calificándolo de contradicción ontológica en sí mismo. En otras palabras, existe una especie de acercamiento dialéctico para aproximarse a esta cuestión de la tecnología, que en este momento se presenta como un fenómeno transicional.

El tema de la cultura del objeto y su reproducción en el arte, ha conducido al examen de una nueva problemática en relación con la realidad elástica y su asimilación. El arte como fluido de conocimiento, producido por medios electrónicos a través del computador, permite explorar infinidad de

realidades internas y externas y efectuar toda clase de búsquedas. Los artistas, ubicados geográficamente, están situados en el planisferio del mundo y la nueva imagen resultante, evidentemente, es portadora de una nueva estética pluri-significante, cuyas posibilidades se encuentran aún sin analizar totalmente, así como sus proyecciones en la nueva era. El arte se constituye así, en el gran reflejo de la realidad, no sujeto a la gravitación, al fenómeno espacio-temporal, es la atmósfera del mundo contemporáneo.

Las aceleradas transformaciones de la sociedad y de la ciencia han sido puntos cruciales para el arte y la crítica de arte. Existe la preocupación por un pasado reciente, un apresurado futuro y un presente lleno de desconcertantes asuntos y eventos locales y globales.

En cuanto al tema de la *modernidad*, hay que anotar cómo no puede siempre considerarse como una entidad singular, ya que se ha desarrollado en diferentes lugares, con diferencias históricas. Se ha hablado mucho de post-modernidad en los pasados 25 años. Kim Levin opone el colapso de la modernidad en New York, a finales de los 80s, con la modernidad en Tokyo, como una alternativa futura, hacia una situación que podría calificarse de hipermodernismo o ultramodernismo⁴. El modernismo es considerado en muchos lugares aún como un concepto vigente, colapsado en otros, como un estilo colonial en términos de colonialismo cultural e inclusive como algo extraño que se torna también propio.

EL ARTE JAPONÉS CONTEMPORÁNEO

Algunos planteamientos referentes al arte del Japón, ilustran la forma como se da el fenómeno del cambio social y artístico de fin de siglo, enmarcado dentro de los planteamientos iniciales.

BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD JAPONESA

Al aproximarse el comienzo de un nuevo milenio y un nuevo siglo, que ha sido a menudo predicho como el siglo asiático, artistas y críticos, al igual en todo el mundo, están sintonizados con preguntas sobre *tradiciones y transiciones*. Se dan diferentes conceptos de identidad, de tiempo y espacio, pasado y futuro en Oriente y Occidente: encuentros y desencuentros, y hasta identidad cultural en términos de abolición de la misma, como noción radical no carente de interés. En este punto, se presentan varias cuestiones, como la dificultad de identificar aquellos elementos genuinamente japoneses de la cultura japonesa. El hecho de que ésta haya logrado conservar su identidad

⁴ KIM LEVIN, President AICA, *Opening Address. Recent Trajectories in Public Art*. XXXII AICA Congress 1998, *op. cit.*, pág. 12.

y sobrevivir, a pesar del impacto abrumador de las grandes civilizaciones extranjeras, tales como la antigua China y el moderno Occidente. Finalmente, el desafío que enfrenta dicha cultura en estos días y cómo es asumido por algunos artistas japoneses.

La palabra *identidad* es muy difícil de traducir en el lenguaje japonés. La mayoría de la gente no está familiarizada con ella. Pero la manera como la gente 'se piensa', se identifica a sí misma está cambiando y experimentando una gran transformación y tanto para el arte, como para el artista o el crítico, el tema de la identidad se torna cada vez más importante: se habla de pérdida de identidad, de identidad cambiante, múltiple y también subsumida dentro de estructuras corporativas.

Como había señalado Akiko Tsukamoto⁵ en épocas recientes, se han realizado en Japón numerosos simposios y conferencias, con títulos como *Arte japonés e internacionalismo*, y en cada uno de estos temas y títulos, está implícita la presunción de que existen fenómenos artísticos o culturales que pueden identificarse como característica o únicamente japoneses y otros que no lo son. Esa autoconciencia aparece, en la constante necesidad de re-asegurarse ellos mismos acerca de su identidad, de su propia cultura.

Recientemente el erudito coreano Li⁶, demostró, que muchos elementos que frecuentemente se consideran de identidad japonesa, son compartidos con la cultura coreana y algunas veces pueden aún ser más característicamente coreanos. Afirma que posiblemente este tipo de actitud proviene de la preocupación japonesa de considerar todo lo no-occidental en su cultura, como típicamente japonés y anota que la única característica que podría ser llamada genuinamente japonesa es la tendencia a miniaturizar.

Indica cómo en realidad, factores importantes de la cultura japonesa son derivados de culturas muy diferentes, mientras que el pueblo japonés es básicamente homogéneo. Esto constituye, de hecho, lo opuesto a la situación que ha prevalecido, tal vez hasta época reciente en los Estados Unidos, un pueblo heterogéneo, unido por una cultura más o menos homogénea. La cultura estadounidense es una genuina amalgama de contribuciones de variados grupos étnicos, que han conformado el pueblo estadounidense, mientras la cultura japonesa es realmente una transformación de ingredientes extranjeros y nativos muy difíciles de separar. Y la cultura resultante está igualmente vinculada a Europa o Asia, al mundo premoderno, moderno o postmoderno. Por esta razón, se ha dicho, que el aspecto realmente más japonés, es precisamente

⁵ AKIKO TSUKAMOTO, *Appreciation and Environment a Japanese Way 'No to Die'*, en *Strategies for survival Now! A Global Perspective on Ethnicity, Body and Breakdown of Artistic Systems*, Sweden, 1995.

⁶ LI, *El japonés y su gusto por la miniaturización*, citado por Akiko Tsukamoto, *op. cit.*, pág. 244.

ese eclecticismo cultural, la habilidad de pedir prestados elementos ajenos, e igualmente integrarlos todos juntos, para crear un todo, que es distinto a las partes. La reciente preocupación de parte de los japoneses, acerca de lo que es verdaderamente japonés, puede también ser el resultado de una larga historia de imitación y el hecho de que Japón haya comenzado a sentir que ha llegado el momento en que debe comenzar a exportar, más que a importar cultura.

Así que la respuesta a la pregunta de qué es lo verdaderamente japonés en la cultura japonesa, sería básicamente, que dichos elementos, tienen que ser encontrados, no tanto en las artes concretas, prácticas u objetos, sino en una cierta constancia de actitud, que fue precisamente la que hizo posible adoptar repetidamente, influencias radicalmente diferentes y sin embargo, preservar el sentimiento esencial de continuidad.

Este proceso, que usualmente es llamado 'asimilación de influencias extranjeras', puede ser, en el caso de Japón, más apropiadamente descrito como ampliación y luego transformación del concepto japonés de 'naturaleza', y con esto, todo el medio cultural, preservando ante todo, el punto de vista básico centrado en la naturaleza. En otras palabras, aunque el gusto japonés, haya experimentado obviamente numerosos cambios, bajo la influencia de toda clase de nuevas ideas además de artículos de Occidente, el japonés ha seguido creyendo en una continuidad entre el antiguo y el moderno Japón, mediante la creencia en que su 'espíritu' y 'naturaleza' permanecen los mismos. Así, lo que se valora en arte, no son tanto los objetos de arte, sino ante todo, el esfuerzo y los sentimientos que se involucraron en su creación, creyendo que siempre el mismo 'espíritu' está en el trabajo. Este concepto de 'alma' no ha estado lógicamente formulado, ni explícitamente sistematizado, pero ha sido utilizado continuamente, desde los días más antiguos hasta el presente. Los jóvenes artistas y discípulos de los grandes maestros en Japón, siempre han expresado que seguirán el 'espíritu' de los antiguos maestros, no sus trabajos. Este 'espíritu', se ha manifestado a través de varios ideales, en diferentes épocas de la historia y han sido referidos, usando un especial argot estético, que corresponde a una clase especial de lenguaje, peculiar a los estetas o a campos particulares de la actividad humana, usados para organizar y sistematizar experiencias particulares, tal vez esotéricas, unidas por ese 'espíritu', que trabaja a través de toda la actividad estética y sirve en calidad de unificante, línea directriz y simbólica⁷.

El planteamiento de Minemura Toshiaki⁸ se centra en cuestionar a los críticos de arte, sobre cómo pueden expresar el discurso crítico hoy y cuál

⁷ AKIKO TSUKAMOTO, *op. cit.*, págs. 247-257.

⁸ MINEMURA TOSHIAKI, *XXXII AICA Congress 1998, op. cit.*, págs. 191-192, 105.

es el papel del lenguaje, hecho poco discutido, puesto que el tema de las discusiones ha sido focalizado sobre las actividades y sobre los trabajos creados por los artistas, pero ha sido mínima la discusión relativa a la habilidad de los críticos y a sus posiciones, equiparándolos a los antiguos babilonios, frente a la Torre de Babel, al no poder comunicarse. Con los sucesos actuales en el área del arte, es evidente una desorientación a causa de las palabras que se deben utilizar para extractar conceptos comunes inherentes a la crítica de arte. El problema de los antiguos babilonios es mucho más nuestro problema de hoy. La difícil situación en relación con la terminología, hace que en la fase de los fenómenos, la mayor dificultad estribe en las palabras.

IDENTIDAD

Haydée Venegas Ávila⁹, crítica de Puerto Rico, describe la historia de su país, como una colonia, desde que fue descubierto por los españoles hace 500 años. Más tarde, en 1898 fue invadido por norteamericanos y desde entonces ha sido un Estado Libre Asociado. Durante estos 100 años, se han preguntado acerca de quiénes son realmente, como inquietud crucial, ya que desde hace muchos años la idea de identidad se ha pensado fuera de su propia historia. Luego de un proceso de querer ser como los norteamericanos, en las décadas de los 60s y 70s, ahora la identidad es referida como 'alteridad'. En este fin de siglo, el fin del milenio, hay algo muy interesante en la sociedad puertorriqueña: han aprendido que nunca sabrán quiénes son, y no encontrarán una identidad propia. Y este concepto surge del arte: los artistas hablan de traducción, de transformación, de dualidad, de cambiar de una cosa a otra. Entonces deducen que poseen una identidad de 'traslado': pasan de la identidad puertorriqueña a la identidad norteamericana fácilmente, como única solución.

El japonés Takashina¹⁰ señala a su vez cómo, a pesar de la globalización del mundo actual, cada persona es inevitablemente confrontada en cada región con la pregunta por su identidad. ¿Qué es la identidad bajo tales circunstancias y cómo se puede definir? Por supuesto que hay diversos aspectos: nacionalidad, etnia, ciudadanía, credo o religión, ideología y hasta el idioma. Diferentes tipos de idiomas, no simplemente los verbales; a su vez, las obras de arte pueden también ser percibidas como idioma. Desde que se nace, se está rodeado por objetos determinados, que de alguna manera se involucran en la vida cotidiana. El idioma además de percibirse literalmente, se percibe a través de las obras de arte, como legados culturales que proporcionan fundamentos para la vida cultural, de tal manera que la pregunta de la iden-

⁹ HAYDÉE VENEGAS ÁVILA, *XXXII AICA Congress 1998, op. cit.*, 192, 194.

¹⁰ SHUJI TAKASHINA, *XXXII AICA Congress 1998, op. cit.*, pág. 193.

tividad se puede conectar a la pregunta de los ‘monumentos’, entendidos como objetos u obras de arte.

Además, los monumentos refieren también a otro tipo de legado cultural, algo heredado de los antepasados. El monumento lega la memoria de una generación a otra como herencia y como transmisión, inclusive para subsanar la inexactitud de la memoria y por lo tanto, los monumentos se caracterizan por su permanencia. En Japón, la durabilidad de los materiales no es necesariamente lo más importante. Para los japoneses es necesario transmitir a fin de guardar memoria, como en la literatura. Y hay que recordar los templos japoneses, particularmente el Templo Ise, que es una forma maravillosa de sucesión. No construyen el edificio para ser permanente, pero lo reconstruyen cada 20 años. Gracias a esta repetición cíclica, que juega un papel importante, triunfa realmente en ellos su tradición, gracias al desempeño de sucesos. También el baile, la música o las ceremonias del té son ritos de repetición a intervalos fijos, que arraigan hondamente la memoria en la vida de cada persona.

¿Pero es esto suficiente en la pérdida de fronteras de la situación global? Se pueden tener identidades múltiples y esto también es aplicable a la situación japonesa. Según Takashina, la multiplicidad no significa que la propia identidad se pierda, sino que las posibilidades múltiples de identidad pueden igualmente enriquecerla, puede hacer las identidades igualmente más ricas y más fructíferas, y así las artes visuales pueden ser aún más flexibles, más allá de las limitaciones de tiempo y espacio.

Hiroshi Minashima¹¹, plantea una opinión contrastante en su ponencia *Hacia el olvido de la identidad*, con agudas observaciones. Según el crítico japonés, *identidad y memoria*, han sido conceptos centrales en relación con el arte, durante la última década, citando la *X Documenta 1997*, en la cual Edward Said, enfatiza obsesivamente la importancia de la gran historia, y opone directamente el principio hegeliano de orientación occidentalista, aunque hay que admitir que en su modelo del mundo, coexisten identidades y la idea de Teodoro Adorno de “Discriminación sin dominación”. Estos conceptos han tenido extensa acogida en países no-occidentales incluyendo los países asiáticos, como poderoso texto para estimularlos a ser conscientes de sus identidades. Dentro de esa tendencia ideológica, se puede observar el hecho de que la identidad ha llegado a ser el eje alrededor del cual gira el arte del mundo.

Minashima agrega que muchos pueblos no-occidentales sostienen también la idea de expresarse basados en sus propias identidades, aunque califica dicha actitud solo de agradable *slogan*, ya que afirma que *identidad y memoria* juegan un papel comercial en ciertas industrias, de tal manera que ‘Lucha

¹¹ HIROSHI MINASHIMA, *Toward Oblivion of Identity*. XXXII AICA Congress 1998, *op. cit.*, págs. 55-57.

cultural' sería equivalente a *identidad*, explotando comercialmente el narcisismo nacional, soportado por el capitalismo. Dicho *slogan* tendría la misión de penetrar en las memorias para salvar la agonizante identidad. Sin embargo añade, esto no es nada más que la aceptación de participación en el juego interminable de identificación dentro del cual, está contemplada la aceptación privilegiada de cada una de las *memorias e identidades* existentes. Y al darse cuenta de la realidad, habría que reconocer que consciente o inconscientemente, los críticos de arte, han estado obviamente vendiendo y comprando identidades en el mercado de la crítica y las exposiciones.

Enfatiza que la interpretación de orientación hegeliana del 'sujeto' en el siglo xx, se ha construido a través del restablecimiento de la existencia humana, en definiciones políticas extremadamente restringidas, tales como nación, raza o historia, que suministran una identidad protegida por el nombre, de tal manera que la existencia humana no puede ser asegurada, a menos que la identidad sea clarificada, interfiriendo así en la propia vida del sujeto, ya que dicha rotulación está ligada al poder, y va tan lejos como el sujeto sea forzado a poseer y a fijar la identidad de una raza específica y de un lugar específico en el mundo. Y su gran pregunta es: ¿un individuo y una expresión pueden llegar a ser sustanciales, si no consiguen liberarse de la identidad impuesta por la fuerza? Una vez el individuo sea consciente de esta mecánica, puede mirar claramente, sea occidental o no-occidental, en un diálogo cómplice, con el otro, en el cual los dos se fortalecen. Y entonces habría que admitir que en el Arte Contemporáneo, sería posible llegar a un 'abrazo de identidad' de los pueblos más lejanos, como gran hallazgo que será prerrogativa solamente en dicho diálogo, con la propuesta de pensar acerca de la posibilidad de la aparición de un 'nuevo sujeto' que lleve a instaurar un diálogo sin dependencias impuestas externamente.

RAÍCES Y DESARROLLO DE LA MODERNA PINTURA JAPONESA ¹²

La crítica alemana Irmtraud Schaarschmidt-Richter, especialista en Arte Clásico y Moderno Japonés, plantea cómo en un mundo cambiante, es natural que el arte también cambie su forma, densidad, expresión y desarrollo; lo importante es la cuestión de cómo y a qué ritmo tiene lugar este cambio. Para ella, Japón, constituye un caso especial, puesto que el cambio se da en un sentido muy sensible e intencionalmente selectivo, mediante el cual ha procurado extraer gran cantidad de elementos de las culturas y el arte foráneos, pero no obstante, en cierto sentido, ha preservado su punto de vista, su propia manera de ver, de tal modo que prevalece la misma a través del

¹² IRMTRAUD SCHAARSCHMIDT-RICHTER, *Roots and Development of Japanese Modern Painting*, en XXXII AICA Congress 1998, *op. cit.*, págs. 41-42.

tiempo. Por consiguiente, afirma, se puede sostener que el Arte Moderno Japonés debe buscar sus raíces no solo en el encuentro con Occidente, como sucedió durante el siglo pasado, sino que posee también sus raíces propias, fundadas en su propia concepción del arte, su estética y su manera de ver las cosas.

Añade que no obstante, también el Occidente, durante su encuentro con Oriente en el siglo XIX, fue un receptor. Por supuesto Japón en esta época absorbe muchos elementos de Occidente, pero también se desarrolla un cierto tipo de relación recíproca: mientras que éste buscaba un arte nuevo fascinado por la percepción concebida por el arte japonés, — la importancia del plano, la línea, las formas cortadas — en Japón se da importancia al entendimiento y aceptación interna del arte occidental con el que se estaba confrontando.

Aunque se dieron tempranos ejemplos de pintura con características de organización y técnicas occidentales, el ilusionismo puro del estilo europeo solo fue practicado por unos pocos pintores japoneses y la pintura japonesa *nijonga*, de carácter muchas veces monumental, fue desarrollada como un movimiento contrario opuesto a la rápida occidentalización.

Por supuesto que hubo pintores que fueron muy entusiastas de las pinturas europeas, que estuvieron inclusive conectados con la Escuela de Barbizon y aun con la Academia y que estudiaron todos los estilos de vanguardia — cubismo, surrealismo y demás —. Pero el 'estilo' como tal, no jugó un papel fundamental en el oriente asiático, como sucedió en Occidente. No estaba vinculado a un período y no constituyó más que un vehículo para sus propias posibilidades de expresión, que descansan en lo más profundo, por ejemplo, en la expresión de la línea, algunas veces permitiendo aun reconocer la mano del artista y frecuentemente la disposición iconográfica que corresponde al arte budista. Las propias invenciones no son esenciales, aunque no carentes de significado; sin embargo, la expresión, la intensidad, lo genuino son lo más importante; elementos en los que se concentraban aun al adoptar la experiencia de un maestro, esta es la manera en que debe ser entendida la noción de 'estilo' europeo. De tal suerte que en estas formas de significados espirituales, pueden ser palpados unos modos de adaptarse a lo nuevo, mediante elementos occidentales.

Así, un nuevo arte japonés emergió de su original forma de ver en el contexto de una nueva situación, con nuevos encuentros y ante todo, con actitudes propias. Es un arte que se apoya en sus propios recursos y que aplica su propio juicio, más de lo que captan o imaginan las personas de fuera. Esta aproximación visual — en pocas palabras plano, línea, sección, asimetría — conectada conscientemente con formas, no puede y no será abandonada.

Las raíces de este arte penetran hasta muy lejos en el pasado resultando muy concretas y fundamentales. Para demostrarlo, se puede empezar por las pinturas *eukai*, antiguos papiros del siglo XII, que aunque siempre muestran

un espacio con profundidad y se estructuran en una composición, ésta es concebida completamente fuera del plano, integrada en una conexión espacial por perspectivas paralelas, en ritmos de formas empleados artísticamente. Ya se nota desde épocas tempranas, que van más allá del tratamiento narrativo del tema, a la expresión por la forma y aparecen evidentes principios eminentemente japoneses de la nueva época.

Existe otra serie de pinturas japonesas que son consideradas predecesoras del arte moderno japonés: el arte de la serigrafía de los siglos xvii y xviii, como los *Bugakuda*, de comienzos del siglo xvii: bailarinas de la corte, pintadas una y otra vez con sus ropas y movimientos iguales. Sotatsu, su autor, las distribuyó de tal manera, que parecen flotando sobre el fondo dorado, como si las bailarinas tuvieran como único motivo, la expresión de un ritmo vivo de colores. Los pocos accesorios (los músicos con dos tambores apenas visibles y dos árboles en las esquinas opuestas) son delineados más pesados de lo usual, de manera que desempeñen solamente una función formal. Y aun con la abstracción de las características de la danza, pueden sentirse sus movimientos concentrados, llenos de pasión reprimida. Existen muchos más ejemplos de esta creación abstracta temprana.

También en el arte pre-moderno japonés encuentra la crítica alemana, intencionales pinturas 'no objetuales', especialmente en la llamada pintura *zen -zenga-*, de los siglos xvii y xviii. Una manera muy expresiva de pintar, descendiendo a las profundidades meditativas, con elementos formales basados la mayoría de la veces en caracteres chinos. La primera pintura 'no objetual' del Japón, posiblemente del mundo, fue creada, según los japoneses, por un monje budista en el siglo xviii: hay solo líneas y brochazos con la inscripción: "¿Qué es esto?". Naturalmente pertenece a las paradojas *Zen*, a la pregunta que conduce a la iluminación. Con estos hechos, solo pretende anotar que el 'pensamiento pictórico no objetual' apareció desde esta época, aunque evidentemente no muy extendido. Y tal vez, que la tardía influencia del Surrealismo no se desarrolló por mero accidente. La disposición hacia la atmósfera supra-real, aparece ya en muchos trabajos tempranos, especialmente budistas.

Koshiro Onchi (1891-1955), principalmente conocido como artista gráfico, es reconocido como el pionero de los pintores abstractos japoneses. Entre 1914-15 creó una serie de *Cinco clases de sentimientos*, composiciones de planos, basadas en formas geométricas básicas, totalmente libres de objetos, que inspiradas en la música, expresan emociones y estados de ánimo. Es llamativo el hecho de que muchas de estas tempranas xilografías, están compuestas asimétricamente, a menudo fuera del foco del punto de vista.

En general, las influencias externas fueron efectivas en Japón, casi siempre selectivamente. El movimiento *Dadá*, por ejemplo, aún despierta gran interés, pero se tiene la impresión de que se debe principalmente al encanto

de la burla, y al sentido de lo grotesco, del absurdo trascendente. Así, afirma Schaarschmidt-Richter que el *Dadá oriental* fue también algo diferente del *Dadá occidental* y esto es cierto para muchas tendencias vanguardistas venidas de Europa. Fueron recibidas con interés, pero a menudo, con un sentido peculiar. El Surrealismo proporciona un buen ejemplo al respecto: mientras Breton hablaba de automatismo psíquico y pedía disolver sueño y realidad en una realidad absoluta o super-realidad, en Japón el punto esencial del Surrealismo, se centra fundamentalmente en el contraste de opuestos: naturaleza-supernaturaleza, realidad-superrealidad, como lo formula Junsaburo Nishiwaki (1894-1984), uno de los más grandes poetas líricos y teóricos del arte moderno en Japón: esta super-realidad vista como una especie de super-naturalismo, significando una visión directa de la naturaleza, más allá del naturalismo occidental. Por contraste, suprimiendo opuestos, la naturaleza real se hará más visible.

Taro Okamoto (1911) pintor de la guerra política y la discusión de la post-guerra, plantea mirar las contradicciones como dos extremos no excluyentes y su trabajo temprano *El herido* (fig. 1) evidencia claramente esta propuesta. Bajo un opresivo y plomizo cielo aplastante, un bombardero enorme se agazapa a lo lejos; la panorámica está casi totalmente copada por la muchedumbre. Al centro adelante, los policías pesados como robots, tratan de auxiliar a granjeros desesperados. Mapas pisoteados bajo los pies. Figuras humanas caricaturizadas y deformadas, en una exagerada perspectiva, al presentar gente anónima que heroicamente, enfrenta los poderes inhumanos de las autoridades. El movimiento contra la expansión de la base de Tachikawa en áreas exteriores de Tokio, culminó en septiembre de 1955 en un enfrentamiento entre los residentes activos y estudiantes, y miembros del partido. Este trabajo, referido a esta incidencia, es un espécimen importante de las llamadas pinturas 'reportaje', de abierta crítica social, producto de un movimiento artístico que abogó por un realismo de vanguardia con conexiones con el Surrealismo y que imprimió profundo carácter social a la pintura.

El trabajo de Toshinnobu Onosato presenta, en algunos aspectos, reminiscencias de Malevitch y Vasarely, en su pintura *Wall Paintings A.B.C.D.* (fig. 2). Desde la antigüedad, el círculo ha sido considerado como la figura ideal, por ser la forma más simple geoméricamente. Al emplearlo como principal motivo en la estructura de sus pinturas, lo describe sin altura o profundidad, derecha o izquierda, semejando modelos que se repiten del mismo modo y en la misma dirección. La superficie se divide contrapuntísticamente en rectángulos pequeños de diversos colores anaranjados, que subrayan efectos ilusionistas.

El pintor Kaoru Ueda utiliza la técnica fotográfica, como los hiperrealistas de los 70s, para proyectar infinidad de imágenes del mismo objeto sobre el lienzo, combinándolas y reconstruyendo con sus ojos y sus manos, la reali-

dad que no puede capturar en el espacio de tiempo congelado en una fotografía y a la que añade en contraste coherente objetos y elementos cotidianos, como las ventanas de su estudio, reflejadas sobre la yema del huevo (fig. 3).

Desde muy temprano en su carrera, Tetsumi Kudo (fig. 4) expuso anti-arte en trabajos de manifiesta actitud de rebeldía contra conceptos artísticos convencionales. En 1962, viajó a Francia y realizó su actividad artística en París. Ha definido sus trabajos, contruidos con objetos existentes como 'herramientas para la comunicación'. Y en ellos plasma su propia filosofía basada en una profunda conciencia de la existencia bajo la amenaza de desastres nucleares, la deshumanización que invade todos los campos, y la preocupación por la ecología mundial. Este trabajo presenta nudos multiplicadores, como imagen significativa de una reproducción artificial de organismos vivos provocada por la radiactividad, que es, a su modo de ver, una reproducción al margen del sexo, como lo indica el título *Multiplicative Chain Reaction in X-Model Fundamental* sugerida por la física nuclear. Empleando materiales ordinarios como fregadores, cepillos y ristras, este trabajo crea una impresión de complejidad orgánica, y expresa valorativamente su visión del mundo.

Revelación en negro sobre blanco: ideograma pintado por Yu-Ichi¹⁸ (fig. 5) muestra cómo el sentido de la pintura de este japonés (1916-1985) es característicamente extremo, reflejando los cambios culturales de las sociedades tanto orientales como occidentales después de la segunda guerra mundial. En su propio estilo original resuelve artísticamente, los sucesos acaecidos la noche en que trescientas bombas estadounidenses B29 atacaron el centro de Tokio (10 de marzo de 1945) y ciento veinte mil personas fueron muertas por las bombas incendiarias. Él mismo fue, uno de los muchos 'cadáveres', que milagrosamente fue resucitado siete horas después de haber sido golpeado por una bomba. Expresa el horrorizante incidente en uno de sus trabajos: *Ah Yokokawa Kokumin-gakko*, una composición que contiene unas 400 láminas y formó parte de la exposición *Arte japonés después de 1945, el grito contra el cielo* organizada por Alexandra Munroe, 50 años después y recorrió varios museos de Estados Unidos.

Unigami plantea cómo a simple vista, la pintura de Yu-Ichi parece extremadamente tranquila, no obstante iniciar las piezas anti-guerra de la vanguardia artística, al apuntar hacia el 'arte concreto' causando un profundo impacto sobre los observadores, más allá de la descripción, como si fuera necesaria esa resignificación de los hechos.

La pavorosa mancha vertical y los caracteres chinos acumulados arriba como cadáveres mezclados y colisionados unos contra otros, expresan, de un

¹⁸ UNIGAMI MASAOMI, *Revelation in Black on White: Ideogram Painting by YU-ICHI*. XXXII AICA Congress 1998, *op. cit.*, págs. 60-61.

lado, la inestabilidad de un mundo desequilibrado y de otro, la muerte de una espantosa cantidad de personas (fig. 6). La destrucción tecnológica fue llevada al arte junto con el pensamiento y el 'alma' japoneses a través de la pintura expresionista, con estilo apasionado e ilógico.

Yu-ichi, estudia desde niño la caligrafía oriental, con más de mil años de historia, desde la dinastía Tang. En 1952, en el número 9 de la revista *Bojūkin*, manifiesta cómo la escritura no es monopolio de los calígrafos, considerándola como una forma universal de arte, puesto que todo el mundo está en contacto permanente con las letras todos los días y han llegado a integrarse a la vida, como ninguna otra forma de arte. En esta misma época participa en la Exposición *La tinta China en la caligrafía y el arte japonés contemporáneos* que estuvo entre otros en el *Stedelijk Museum* en Amsterdam, *Musée Cernuschi* en París, el *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* en Hamburgo y en la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* de Roma.

Encuentra que el camino hacia la destrucción de la caligrafía como tal, es sinónimo de la actitud que ha llegado a convertirse en una trayectoria directriz en la historia de la pintura occidental moderna. Como para cerciorarse, *Yu-Ichi* comienza a 'pintar' letras. Siendo seleccionado para el "IV Bienal" del Museo de Arte Moderno de São Paulo en 1957, 'escribe' las dos letras "Gutetsu" usando una brocha grande sobre una enorme hoja de papel de dos metros, sobre la cual utiliza un ideograma en el que plasma su impulso natural. Combina el escribir y el expresar. Finalmente fabrica una enorme brocha y la utiliza para 'escribir' su expresión, mediante el movimiento del cuerpo con la brocha y el resultado es como una inmensa vena de vida, como un gigantesco hálito más que una línea o una superficie pintada. El movimiento físico produce el efecto de un ejercicio gimnástico maravilloso sobre el papel, copiando exactamente el movimiento instantáneo del cuerpo. Una asombrosa superficie negra y blanca, se produce: a la masa negra, que *Yu-Ichi* había creado se suma la belleza de la superficie blanca, que se extiende alrededor como un espacio, complementándola y haciéndola resaltar. Pintura caligráfica inaudita: ideogramas pintados, realizados por los movimientos de su cuerpo.

Como pintor *Yu-Ichi* trabaja fuertemente con relación al ser humano y se propone usar sus propias experiencias para atraer visualmente al público occidental. Le toma 33 años después de haber sido víctima del bombardeo, encontrar la adecuada expresión. Durante este largo período se concentra en sí mismo para producir estos trabajos de fuerte impacto, caracterizados por una enorme austeridad espiritual: líneas negras sobre un fondo blanco, con la utilización de efectos espaciales, escribiendo letras al mismo tiempo. Su singular impacto se debe al reemplazo de las expresiones ideográficas por sus impulsos naturales. En otras palabras, triunfa al escribir su interpretación natural de la letra con estilo muy personal, para liberarse él mismo

a su vez, tanto de la lírica atracción del dibujo en negro y blanco, como del folclor de la caligrafía. Cada línea, algunas de más de treinta centímetros de ancho, es simplemente un dibujo. Al ser sólo líneas de dibujo, expresan el efecto del pintor, transgrediendo los límites del mismo dibujo (fig. 7).

INSTALACIONES E IDENTIDAD ARTÍSTICA

EN EL ARTE JAPONÉS CONTEMPORÁNEO DE LOS 80s¹⁴

El análisis de Yukio Kondo se refiere a la aparición, en la primera mitad de la década de los 80s, de un movimiento, liderado por jóvenes artistas y referido a la 'nueva ola' o 'postmodernismo', que emergía en el arte contemporáneo japonés, al examinar el reduccionismo que originó el arte moderno, produciendo un gran impacto en los desarrollos siguientes. Existían muchos puntos en común entre los trabajos de los japoneses y los pintores en boga entonces en Europa y América, caracterizados por la figuración, el color exaltado y la pincelada expresionista. La principal diferencia, consistió en que la mayoría de los artistas japoneses eligieron trabajar en formato instalación. Esta visible tendencia estuvo respaldada por periodistas y críticos japoneses, como el nacimiento de un nuevo tipo de arte y la instalación fue considerada como una nueva forma, al lado de la pintura y la escultura e inclusive para algunos artistas, la escogencia del uso de este formato se llegó a constituir en un fin en sí mismo.

Algunos observadores interpretaron la ubicuidad de las instalaciones en Japón y el echar allí profundas raíces, como el reflejo del fracaso de los conceptos occidentales de pintura y escultura. Sin embargo, el fenómeno no fue tan simple, puesto que involucró principios básicos del sistema y la educación artística, como también, problemas de identidad artística presentes desde la modernización del Japón. En las instalaciones japonesas los artistas utilizaron deliberadamente elementos pictóricos, pero tomándolos fuera del formato tradicional de la pintura, para examinar las posibilidades del color y a través de las fuertes pinceladas producir efectos ilusionistas. Este enfoque fue totalmente distinto al de los artistas europeos y americanos de la época, quienes exploraron similares cuestiones, pero dentro de los límites de la superficie pintada.

¿Qué condujo a los artistas japoneses a comprometerse con esta radical deconstrucción de la pintura? Refiriéndose a este punto, se recalca el papel pionero a Kawamata Tadashi al introducir la instalación y mostrar cómo la instalación 'postmoderna' y los artistas que lo siguieron, estuvieron trabajando en los mismos presupuestos convencionales de la pintura. Naturalmente,

¹⁴ YUKIO KONDO, *Installations and Artistic Identity in 1980's Japanese contemporary Art*. XXXII AICA Congress 1998, *op. cit.*, pág. 51.

las instalaciones no fueron la única forma del arte contemporáneo realizada en Japón durante este período. Artistas importantes trabajaron en los medios tradicionales, la mayoría en el área de Tokio.

Como ejemplo que revela los complejos problemas a los cuales se enfrentaron los artistas japoneses, al verse forzados a regresar a los orígenes de Occidente, de construirlo y re-examinar su estructura básica, fue citada la obra de Kawamata Tadashi.

Su primer Proyecto de trabajo *El Barco Viajando* desarrollado en Munster, Alemania y Alkmaar, Países Bajos fue comenzado desde 1996 y forma parte de la serie 'Trabajos en curso', propuestos de tal manera que permitan la introducción de imprevistos, elemento crucial en el resultado, determinando la importancia de estos trabajos multi-dimensionales: se colocó una rampa atravesando la tierra cenagosa, en Alkmaar y un bote de madera que fue conducido manualmente dentro del agua; no hubo inconveniente en llevar el mismo bote para formar parte de un proyecto escultórico en Munster y regresarlo a su lugar original de nuevo.

Anota Kondo¹⁵ que Kawamata desarrolló su Proyecto 'trabajando' con drogadictos y alcohólicos. El artista les dio la oportunidad para que se unieran y él también se comprometió como un compañero de trabajo, más que como artista. El barco adquiría su carácter de símbolo en el sentido en que el Proyecto iba progresando. Es decir, 'un barco viajando' flotante y móvil continuamente, dependiendo del azar, sobre el agua, cortada por la tierra que representa el origen de todos los vínculos. Las personas que construyeron el barco lo hicieron con gran sensibilidad, hecho que no puede reducirse solamente a ellas, ya que cualquiera también podría encontrar dentro de sí sentimientos desconocidos con referencia al barco. Cuando alguien se encuentra en el barco, construido por las manos de esta gente, sentirá tal vez, que es perdonado por ellos, por haberlos signado brutalmente, como los débiles en la sociedad sin razón, y más aún, sentirá la sensación de que uno puede existir por sí mismo, no como el fuerte o el débil, el dominante o el dominado sino como ser humano, disolviendo quizás hasta la identidad de la tierra que lo controlaba. Y el barco sobre el flujo también simboliza el espacio mismo del propio Kawamata como artista, para su libertad de expresión, no regulada por ningún poder.

Así, el proyecto involucra gran cantidad de posibilidades que pueden desarrollarse en direcciones diferentes y como aún hoy sigue en curso, no es posible medir el alcance de sus conclusiones al terminarse. De todos modos, la incertidumbre acerca de cada nueva dirección, es un elemento fundamental y cuando el arte es mirado de esta manera, constantemente cambia su significado y su papel social.

¹⁵ YUKIO KONDO, *op. cit.*, pág. 52.

Es así como el arte, que se origina desde ideas y sentimientos personales, crece como una bola de nieve y sale al mundo. Llega a realizarse en su totalidad, únicamente cuando se relaciona verdaderamente con la sociedad.

El *tiempo* es el punto focal del trabajo de Tatsuo Miyajima¹⁶. El tiempo pensado como objeto de conciencia en el intento de definirlo, comprenderlo y medirlo. Indudablemente esta es la razón por la cual Miyajima golpea conceptualmente un acorde sorprendentemente personal e inmediato de reconocimiento con tantos espectadores. Su arte simboliza la preocupación innata de la humanidad por comprender cuál puede ser la esencia de la realidad. El tiempo, parámetro fundamental para nuestra psiquis, imposible de eludir y ligado al sentido mismo de existencia; su definición permanece en el misterio, su forma y medida constituyen un desafío científico y espiritual. En el párrafo final de su libro *Una breve Historia del Tiempo*, STEPHEN HAWKING imagina una 'teoría completa' del tiempo que puede ser ampliamente entendida por todos, aun por los no especialistas. "Entonces nosotros todos", especula Hawking, "filósofos, científicos, y gente simplemente ordinaria, puede ser capaz de tomar parte en la discusión de la pregunta del por qué existimos nosotros y el universo. Si encontramos la respuesta — que sería el triunfo definitivo de la razón humana — entonces conoceremos la mente de Dios"¹⁷

Así como Hawking, Miyajima ve nuestra comprensión del tiempo como fundamental para una definición básica de religión y espiritualidad. El artista, quien comenzó estudiando la filosofía budista cuando tenía 23 años, se refiere a ella como "una religión más allá del tiempo"¹⁸. Con imágenes numéricas digitales continuamente cambiantes que conllevan el desafío enorme de visualizar la complejidad del universo — como fue definido tanto por la filosofía budista como por la física moderna — donde el individuo es una partícula minúscula, pero importante para la unidad dentro de la inmensa totalidad incomprensible. A través de la vía literalmente electrónica, conduce al espectador a otra realidad espiritual y filosófica. No se ve a sí mismo como un sacerdote, chamán o padre espiritual; como cualquier artista, es esencialmente un inventor, usando imágenes para construir una visión particular de la realidad, y su interés en los conceptos de tiempo va surgiendo gradualmente. Nacido al oriente de Tokio, inicialmente aspira a ser un carpintero como su padre.

Siendo estudiante de Bellas Artes y Música en la Universidad Nacional de Tokio experimenta con el *performance* como forma de expresión. El tema

¹⁶ MIGUEL AUPING, *Theater of Time*, en *Tatsuo Miyajima, 'Big Time'*. Catálogo, Modern Art Museum of Forth Worth, Forth Worth, Texas, 1996.

¹⁷ STEPHEN HAWKING, *Una breve Historia del Tiempo*, citado por M. AUPING, en *Tatsuo Miyajima, op. cit.*, pág. 13.

¹⁸ TATSUO MIYAJIMA, *Tatsuo Miyajima, 'Big Time'*, *op. cit.*, pág. 30 y sigs.

inicial lo constituye el carácter fundamental de su misma existencia y las causas y efectos de su relación con la existencia del mundo. En 1981 realiza en Tokio, *Un grito fuerte*, grabación con audio, video y fotografía de las diversas reacciones de los transeúntes a su acción. En este gesto informado reconoce la influencia de *Gutai*, grupo de pintores fundado en 1954 que vinculó conscientemente la tradición gráfica con la acción pintando simultáneamente, actitud que fue explorada en la abstracción occidental contemporánea, particularmente la pintura gestual de Jackson Pollock. El grupo era también influyente mediante los ambientes de multimedios y *performances* que influyeron en Europa y los Estados Unidos en los 60s, reflejando las estrategias e ideas que fueron exploradas por artistas tales como el alemán Joseph Beuys y el estadounidense Bruce Nauman, muchos de cuyos trabajos eran inherentemente temporales en su naturaleza, con énfasis en el desarrollo del proceso, y la interacción.

El *performance* se desarrolla en el tiempo y desde luego, esto fascina a Miyajima, quien comenta: “Un *performance* efectivo es el resultado de una oportunidad apropiada. Usted tiene que pensar si es demasiado largo o demasiado corto. También tiene que pensar exactamente cuándo detener una acción. Una gran parte del contenido de cualquier *performance* es el tiempo”¹⁹. Al final de 1984, sin embargo, Miyajima los suspende porque comienza a sentir limitaciones con relación a la duración de los proyectos que no eran siempre accesibles al auditorio y este constituye un punto clave para Miyajima.

Realiza entonces una serie con dispositivos electrónicos. Busca trozos de desechos (televisores viejos, transistores, etc.) que pudieran repararse y ser conectados para formar una nueva entidad con un sistema electrónico improvisado. Estas construcciones *mix-media* — integrando sonido, representación y diversas combinaciones de movimiento — eran, en realidad, *performances* de objetos, que evidencian su admiración por Jean Tinguely. Eventualmente, Miyajima junta estos dispositivos en grupos. *It of the Future* (fig. 8, 1986) consiste en una sala ambientada por una serie de máquinas, cada una de las cuales conecta electrónicamente a la otra. Al entrar un espectador activa un interruptor fotoelectrónico que pone las máquinas en movimiento, provocando una reacción en cadena, de imágenes y movimientos aleatorios: destellos livianos de neón como imágenes proyectadas, un motor que comienza a moverse, una segunda máquina que puede ser repentinamente detenida. Los ‘sucesos’ fueron programados para que ninguna sucesión de imágenes o acciones se repitan. Este trabajo lo conduce hacia la necesidad de una expresión que se acerque a la durabilidad escultórica, aunque le permite explorar elementos de movimiento, reacción y duración. A diferencia de muchos trabajos tecnológicos que proyectan una relación

¹⁹ MIGUEL AUPING, *Theater of Time*, op. cit., pág. 14.

abstracta con la presencia humana, las construcciones de Miyajima evocan empatía hacia procesos humanos y frecuentemente los reflejan. El espectador se comunica con el objeto, puesto que la reacción de la máquina es hacia el espectador, alude en un sentido metafórico al carácter variable de la personalidad humana. Mientras *It of the Future* tiene características que personifican el valor que Miyajima concede a las máquinas cinéticas de Tinguely, constituye de hecho una etapa importante en la búsqueda del artista para evocar “un punto de vista específicamente asiático budista más bien que europeo”²⁰. En efecto, algunas de las características destacadas de este trabajo reflejan calidades de la filosofía budista y sus puntos de convergencia. El artista eventualmente identificó tres temas básicos que orientarían su futuro trabajo: 1. Permanezca cambiando; 2. continuar por siempre; 3. conectar con todo, conceptos que permanecen como las máximas que orientan su arte.

En 1987, presentó una Exposición en la Galería Lunami en Tokio, para la cual realizó tres trabajos cada uno de los cuales refleja por lo menos uno de los tres conceptos. Un trabajo se refería a la búsqueda de la abstracción pura o trascendental, y específicamente a las pinturas de Piet Mondrian, mezcla de homenaje y crítica. *It goes on changing* (Copia de Trabajo por Piet Mondrian, fig. 9) consiste en un televisor minúsculo de cristal líquido, yuxtapuesto a una ilustración de la famosa pintura *Victory Boogie Woogie* (1944) de Mondrian. Las señales electrónicas se envían aleatoriamente al monitor del pequeño televisor, produciendo una variada gama de colores y formas que parecen como cuadros abstractos. Mientras la imagen de Mondrian es estática, la de Miyajima está constantemente en movimiento. Reconoce en el arte de Mondrian su elaboración sobre el infinito y lo espiritual. “Creo que él piensa sobre Dios, lo infinito y la nada”²¹. Un arte del tiempo: absolutamente perfecto, estático, sin ningún movimiento. “Quiero hacer cosas permanentes pero también hacer relación al cambio. La infinitud, como tiempo en sí mismo, que cambia constantemente”²². Este trabajo refleja el primero de los tres conceptos básicos de Miyajima: *permanezca cambiando*.

Clock for 300 Thousand Years, 1987, representa también el intento irónico del artista, de sugerir el carácter implacable del infinito: contando el tiempo en unidades de décimas de segundo, el reloj digital de Miyajima cuenta 9,999,999,999,999-9 trillones 999 billones de segundos, aproximadamente 300 mil años desde ahora, creando una obra de arte que tiene una vida finita, pero tan larga, que no llegará a completarse hasta que ya nadie exista. Miyajima ha tomado un espacio de tiempo suficientemente distante del que abarca una vida normal, para sugerir el carácter sin horizontes del tiempo en sí mismo,

²⁰ *Ibid.*, pág. 17.

²¹ *Ibid.*, pág. 18.

²² *Loc. cit.*

así como también plantear la pregunta de la significación del tiempo más allá de la existencia humana, y hasta qué punto existe el tiempo sin la conciencia del mismo por parte del ser humano. Dicho *Reloj para 300 mil años* simboliza así el concepto *continuar para siempre*.

Un tercer trabajo, *Nachi Falls* (1987), completa la tríada filosófica del artista. Lleva el nombre de uno de los más famosos paisajes en el Japón. Leído de arriba abajo, el trabajo consiste de una copia de un paisaje anónimo japonés del siglo XIII con el tema de las Cataratas Nachi, un monitor de video muestra un arroyo de agua que fluye a través de la pantalla y una grabadora emite los sonidos de las Cataratas Nachi. Cerca al piso, Miyajima coloca una copia de una pintura de pájaros y flores del artista japonés Motonobu Kano del siglo XVI. Más adelante un monitor de video sumergido en un tanque de agua, emite 'en vivo' escenas desde la cuenca real de las Cataratas Nachi. Miyajima describe la imagen entera como "la cascada de tiempo", en el cual una imagen conecta muchos puntos de tiempo conjunto, representando el tercer tema: *conectar con todo*.

Luego, comienza a buscar un objeto material o situación que pueda elucidar sus tres conceptos básicos en una imagen y construye un contador o "artefacto" como él lo denomina: un pequeño diodo emisor de luz (LED) que cuenta de 1 a 9 repetidamente. Este dispositivo tecnológico genérico simboliza la visualización básica del paso del tiempo y ha llegado a ser uno de los bloques fundamentales de su construcción artística. A través de los años, el artista ha venido empleando números crecientes de estas unidades reunidas para crear siempre situaciones más complejas.

En *Mar del Tiempo* (fig. 10) Miyajima conecta 300 unidades de contadores operando sincrónicamente, pero a velocidades diferentes. Cada máquina opera sincronizada con otra máquina. A medida que el tiempo contado por un mecanismo llega a 99, un segundo mecanismo contará 1. Cuando el siguiente 99 sea alcanzado por el primer mecanismo, el segundo aún contará dos y así sucesivamente, visualizando cientos de diferentes tiempos dentro del mismo campo visual, donde ninguno simboliza el tiempo absoluto, puesto que es una red de ritmos individuales: el tiempo es único y personal para cada ser. Las creencias budistas se reflejan también en el conteo circular repetitivo de 1 a 99 y volviendo nuevamente a 1, sugiriendo un ciclo giratorio del tiempo y el concepto de muerte y resurrección. Miyajima describe este trabajo como un universo en el cual cada contador podría ser una persona diferente o un planeta diferente y juntos constituyen el universo.

Desde luego, uno de los atributos metafóricos de estas máquinas contadoras es su astuta inhumanidad. Como el cuerpo humano, operan sobre el impulso eléctrico; el fluido, semeja el latido del corazón o la respiración propia. Al combinar cuatro de sus artefactos juntos — con la capacidad para recibir y transmitir señales el uno al otro —, como si fueran una familia, el

artista fomenta tensiones de la metáfora humana. Cada artefacto es sustituto de una presencia humana y las agrupaciones más grandes pueden imaginarse como familias, comunidades y mundos. Esparcido sobre el piso entero de una sala, el *Mar del Tiempo* hunde al espectador en una dimensión espacial, así como también en una experiencia temporal.

Los trabajos subsiguientes tales como *Línea Contraria* (1989) y *Círculo Contrario* (1988) son igualmente audaces en activar el espacio entero de una sala o el edificio, cada vez mayores, que son en esencia, un modelo del universo, un campo enorme que existe en la imaginación del artista y como una posibilidad numérica, pero muchos de ellos imposibles de realizar en la práctica como obra de arte. Miyajima explora las posibilidades de complicar sus imágenes del tiempo agregando el elemento de movimiento en el espacio. Sus contadores hasta este punto se habían fijado en una pared o quedaban estacionados sobre el piso. Los números cambiaban, pero la cosa, el recipiente, no. Quiso más que cambio, complicar la situación. Eventualmente, construyó 30 *U-car* (fig. 11) y les permitió moverse accidentalmente sobre un piso negro. Programados con sensores, estos automóviles miniatura con parachoques cambiaban de dirección automáticamente cuando entraban en contacto con otro automóvil o con una pared. La impresión resultante era la de una superficie negra con números cambiantes que parecían flotar sobre el piso como luciérnagas numéricas. *Corriendo el Tiempo* debe verse desde arriba: un espectáculo de números cambiantes que se mueven a los cuatro vientos, con un sentido de aleatoriedad y caos, deslizándose silenciosamente en medio de la oscuridad. *U-car* hace referencia al 'automóvil de incertidumbre'. Tomado al pie de la letra, este título alude humorísticamente a la descripción precisa de dirección incierta de su automóvil. Es también una referencia al físico alemán Werner Heisenberg, fundador del *quantum* mecánico y su "principio de incertidumbre", que propuso esencialmente que cualquier cosa puede ser puesta en movimiento y el tiempo involucra inexactitud a causa de la existencia de variables inevitables. La *Teoría de la relatividad* de Einstein había postulado que ningún tiempo ni espacio tienen medidas universalmente fijas y que las tales medidas dependen de la relación del punto de referencia con relación al objeto que las mide. Heisenberg complicó la solución de Einstein. Según el físico D. F. Murdoch, "Heisenberg creyó que la incertidumbre se debe a la perturbación inevitable del objeto por el proceso de medida. Toda la observación involucra una interacción entre el objeto y el instrumento de observación". Mientras Einstein buscó la precisión en sus ideas con respecto al espacio y al tiempo, Heisenberg sugirió que lo mejor que podríamos esperar era una conjetura. Como Miyajima ve, "Heisenberg podría convivir con el caos. Es interesante que la teoría de Heisenberg viene de la teoría de Einstein pero misteriosamente acaba por ser lo contrario. Es una combinación irónica de dos teorías opositoras"²³. El artista explora

nuevas metáforas y posibilidades conceptuales para expresar la expansión de tiempo y espacio, además del sentido de la multidireccionalidad y aleatoriedad del tiempo. Más allá de ser un suceso hipnótico y francamente divertido de destellar números, las instalaciones son simbólicas en los niveles más profundos.

Alrededor del mismo concepto del tiempo que produjo el *U-car*, Miyajima creó *Tiempo espiral* (1992), y la serie de *Paisaje del Tiempo* (1993-94) donde el artista pinta números sobre la superficie de un paisaje asiático del siglo XIX. Las áreas de las pinturas originales — que el artista ha comprado en anticuarios — han sido dejadas sin pintar y visibles en forma de un número. En esencia, Miyajima realiza un homenaje, evocando la naturaleza en su condición más profunda y pura. Recientemente el artista ha trabajado en la serie *Economía* (1992-93), con el mismo principio. A través de la referencia y el juego de palabras dobles y conceptos: “el tiempo es dinero” y ese tiempo de hecho se cambia en dinero como valor.

En los últimos años, el artista ha vuelto a los *performances*, de donde emergió originalmente el elemento tiempo en su trabajo. La naturaleza del tiempo ha sido siempre tratada por filósofos y artistas de Oriente y Occidente, pero particularmente en las últimas dos décadas, cerca al fin del milenio. Se argumenta frecuentemente que la vanguardia en Japón contradice la estética tradicional centrada en la naturaleza, mediante una estética irónica sobre las realidades comerciales y tecnológicas del ambiente urbano japonés.

Finalmente, el arte de Miyajima invoca un tipo de humanismo secular. El arte es una de las maneras de provocar momentos de iluminación y humanidad. Reconoce particularmente la influencia del filósofo Daisaku Ikeda, cuyos escritos reflejan un tipo de budismo que se personificó en un movimiento conocido como Soka Gakkai Internacional. Ikeda acentúa la necesidad de integrar tecnología y espiritualidad para crear una “unidad global de humanidad”. Miyajima alude a dicha filosofía cuando comenta “Yo uso números y tecnología porque ellos son un idioma mundial. Ellos pueden ser una base para la discusión y el pensamiento”²⁴ y lo realiza a través de la participación del público.

El tema “conciencia en el arte” evidente en los trabajos anteriores, contiene un interesante punto de vista que debe ser enfocado desde diferentes ángulos. Los trabajos o series de *performance* citados pretenden evidenciar la intención específica de los artistas, en trabajos que no necesitan ningún autor concreto. Los creadores de estos trabajos, son en realidad, gran número de personas anónimas y los trabajos están abiertos a todas ellas. Proporcionando la motivación inicial, el artista va desapareciendo esporádicamente en el trabajo.

²³ MIGUEL AUPING, *op. cit.*, pág. 26.

²⁴ MIGUEL AUPING, *op. cit.*

El arte ha sido garantizado convencionalmente por la identidad, resultado del reduccionismo, que especifica las personas por raza, nacionalidad o categoría. Pero la dirección de artistas como los anteriores, supone que dicha idea se desvanece en el arte y esta actitud abre la posibilidad de una nueva búsqueda. Los artistas tratan de restaurar la pura vida humana a través del disfrute de la libertad, al borrar sus nombres o negar la pertenencia a algún grupo y aun renunciar a la seguridad de su propia existencia como creadores. Y en este pasaje hacia el “olvido de la identidad” hemos venido a darnos cuenta en primer lugar, de que seremos salvados por aquellos que han sido enajenados del mundo del arte, por los que tuvieron mayores prerrogativas. Tal vez se descubra que la vida preservada dentro de esas personas, está ahora tomando revancha, después de un largo tiempo aguardando la oportunidad²⁵.

Minamishima ha usado la palabra “olvido” porque considera que el olvidar, es el único comportamiento activo que permite revivir la pura vida, como en la paradoja de Nietzsche, cuando dice: “Memoria significa pasado. El olvido elimina la memoria para recobrar la inocencia y es el único comportamiento activo en la vida”²⁶ como forma de destruir la incomprensible inquietud del siglo xx por la identidad, tratando de salvaguardar la existencia del ser humano, hecho que aflora en los trabajos japoneses citados anteriormente.

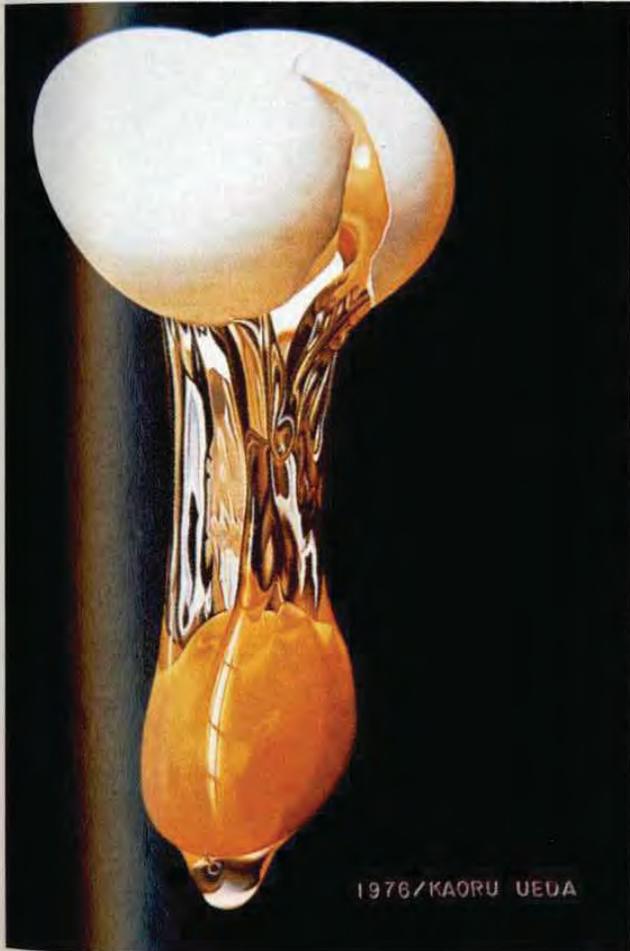
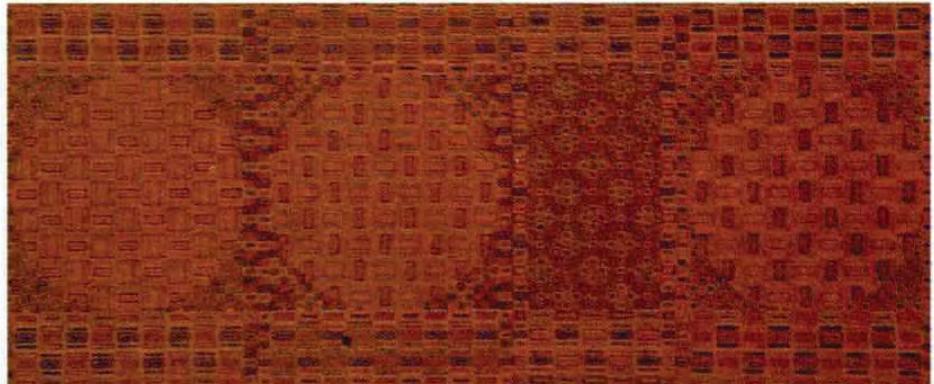
²⁵ HIROSHI MINAMISHIMA, *op. cit.*, pág. 55.

²⁶ *Loc. cit.*



1.- Hiroshi NAKAMURA.
5th, Sunagawa, 1955
 óleo/madera 92.5x183.0 cms
 Col. Museo de Arte Contemporáneo, Tokyo.

2.- Toshinobu ONOSATO
Paredes pintadas A.B.C.D, 1962
 Óleo 136.4x334.9 cms.
 (4 paneles)
 Col. Museo de Arte Contemporáneo, Tokyo.



4- Tetsumi KUDO. 1960
Reacción en cadena multiplicadora en Modelo XI Fundamental,
 Técnica mixta. 65x75x90 cms.
 Col. Museo de Arte Contemporáneo, Tokyo

3.- Kaoru UEDA. 1976
Huevo quebrado B, óleo y acrílico/lienzo 227x182 cms
 Col. Museo de Arte Contemporáneo, Tokyo



6. Yu ICHI
Sin título, 1978. Pintura caligráfica en tinta china.



Yu ICHI
Sin título, 1978
Pintura caligráfica en tinta china.



7. - Yu ICHI.

Sin título, 1987

185.5 x 97 cms.

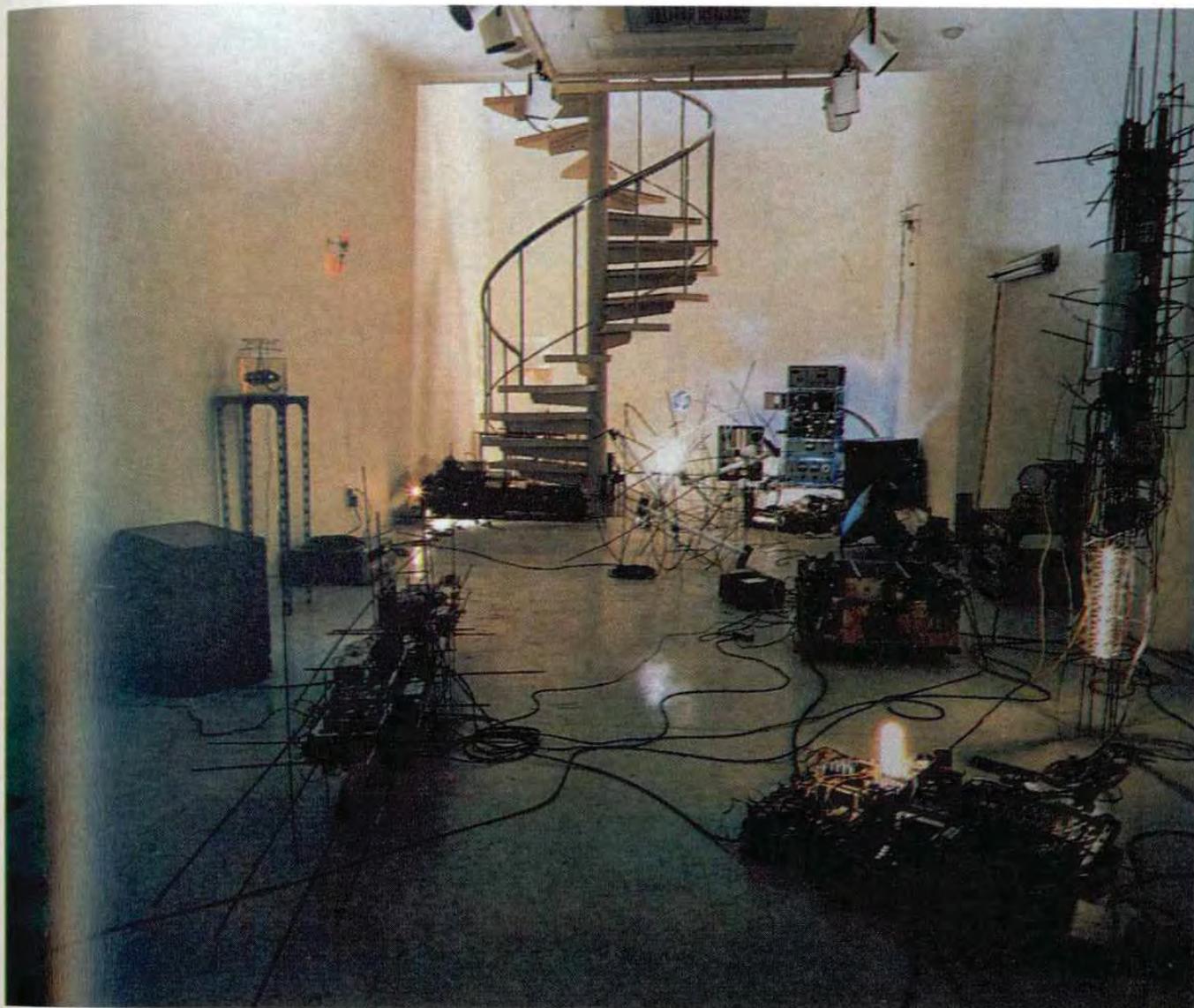
Pintura caligráfica en tinta china.



Yu ICHI

Sin título, 1987

Pintura caligráfica en tinta china



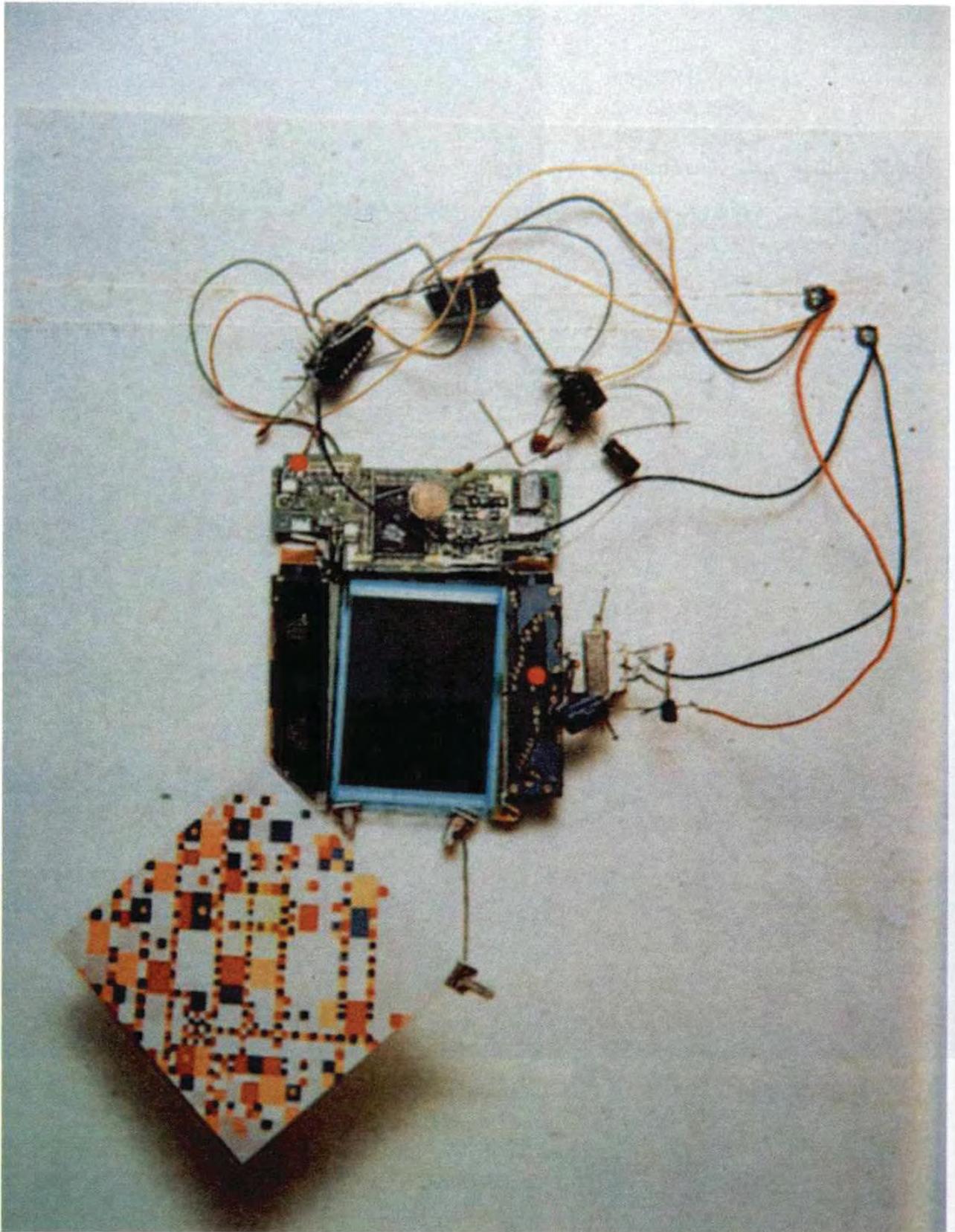
8. - Tatsuo MIYAJIMA

It of the Future, 1986.

Scrap, máquina, monitor de TV, video, luz, IC, diodo.

Instalación.

2451/2 x 1373/4 x 783/4 pulgadas.



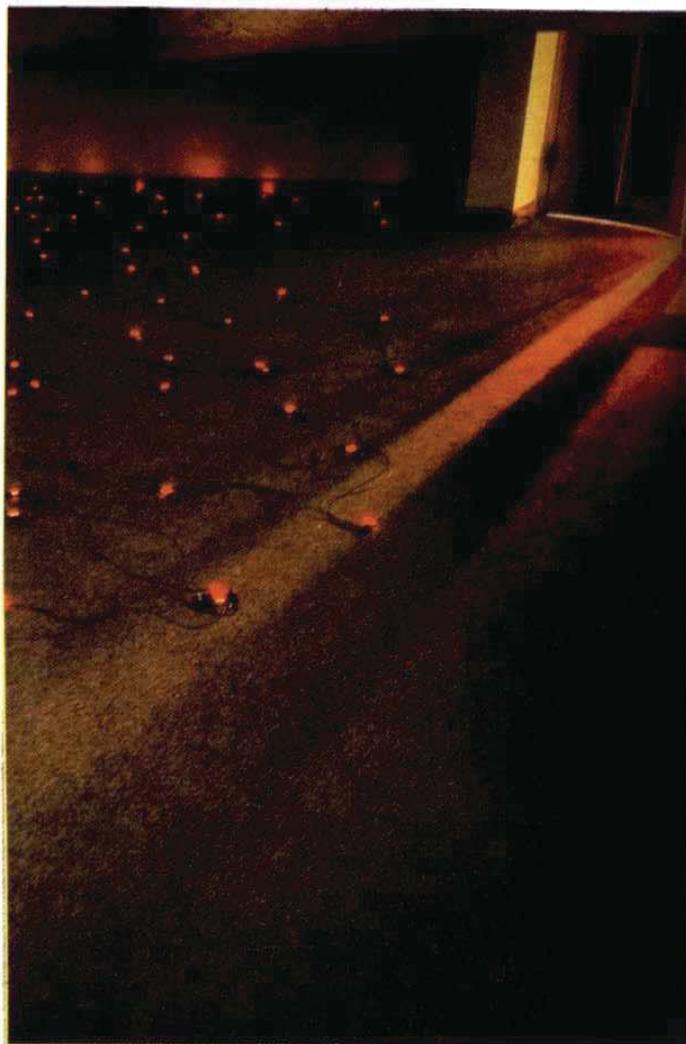
9.- Tatsuo MIYAJIMA

Se mantiene cambiando. (Copia de Trabajo de Piet Mondrian), 1987

TV de cristal líquido, IC, cable eléctrico, fotografía.

77/8 x71/8 x 2 pulgadas.

10.- Tatsuo MIYAJIMA
Mar del tiempo, 1988.
L.E.D., IC, cable eléctrico.
Instalación.
369 x 263 1/4 x 2 pulgadas.



11.- Tatsuo MIYAJIMA
Corriendo el Tiempo, 1994
(Detalle)
L.E.D., IC, motor, batería. U-car
individual: 7 1/2 x 4 3/4 x 3 1/2
pulgadas.

