

Gutai Bijutsu Kyōkai e Dansaekhwa a Situação da Pintura Abstrata no Leste Asiático do Pós-Guerra

João Vítor Kurohiji Bonani¹

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro²

DOI 10.20396/eha.vi14.3398

As obras do grupo *Gutai Bijutsu Kyōkai*³ (1954-1957) e as do *Dansaekhwa*⁴ – 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 modernas orientais em relação a uma arte global e hegemônica ocidental. 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.

As trocas culturais entre a Ásia e o Ocidente são relacionais, tornando incongruentes os entendimentos dessas práticas simplesmente como imitativas de um centro dominante ou essencializações de uma cultura local. Vallier⁵ evidencia o caráter transnacional de tais práticas ao apontar essa dinâmica de uma anterior absorção dos valores do Leste Asiático e a posterior reincorporação dessas tradições em novas formas pelo Oriente na abstração.

Ainda, anteriormente na Coreia, e cremos 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 fenômeno⁶. Também, é importante a compreensão de que a abstração traz a produção de estereótipos formais ou reimplementações de tipos formais que podem abrir espaço para uma leitura de afiliação nacional⁷.

Ápice da modernidade artística em certas narrativas como a de Greenberg⁸, a pintura abs-

1 Universidade Estadual Paulista, Graduando.

2 Universidade Estadual Paulista, Pós Doutora.

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

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

5 VALLIER, 1986.

6 KIM, 2005.

7 CLARK, 2014.

8 GREENBERG, 1997.

trata 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. A partir de 1957, o crítico francês Michel Tapié vai estreitar os laços e promover o grupo *Gutai* como afiliado da abstração informal 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 feitas⁹. Rose¹⁰ 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.

Nas obras “*Sakuhin*”, 1954, (Figura 1) e “*Sem Título (P75-7)*”, 1975, (Figura 2), 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 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 rasga com sua unha camadas de *hanji* – papel tradicional coreano feito da polpa da amoreira, comum à prática da caligrafia – de forma metódica e unidirecional, integrando suas marcas de forma sutil e harmônica ao vazio da superfície.

9 ANJOS, 2005.

10 ROSE, 1980.



[Figura 01] 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 02] 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.



[Figura 03] Shiraga Kazuo, *Doru ni Idomu* [Desafiando Lama], 1955.

Kabetsuchi (Lama de parede), pedras, areia e pedregulhos, 50,8 x 50,8 cm aprox. Shiraga Hisao, Amagasaki Cultural Center. Fonte: Cuggenheim.



[Figura 04] 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

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 e nova de se soltar das amarras idealistas do passado – um afastamento das tradições e impulso associado ao período do Pós-Segunda Guerra japonês 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, defendido por Yoshihara¹¹.

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, 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 tradição¹².

Em “Desafiando Lama”, 1955, (Figura 3) e “Écriture no. 9-74”, 1974, (Figura 4), Shiraga Kazuo e

¹¹ YOSHIHARA, 2012.

¹² KIM, 2005.

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, obra de Shiraga está diretamente relacionada 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*¹³. Sob a mesma perspectiva, sua obra “Sanbasō Ultra-Moderno” (1957) adicionou uma visão contemporânea ao teatro japonês *Nō*¹⁴. Também se utilizaram dos cartões de ano novo japonês *nengajō* como uma forma de arte postal.

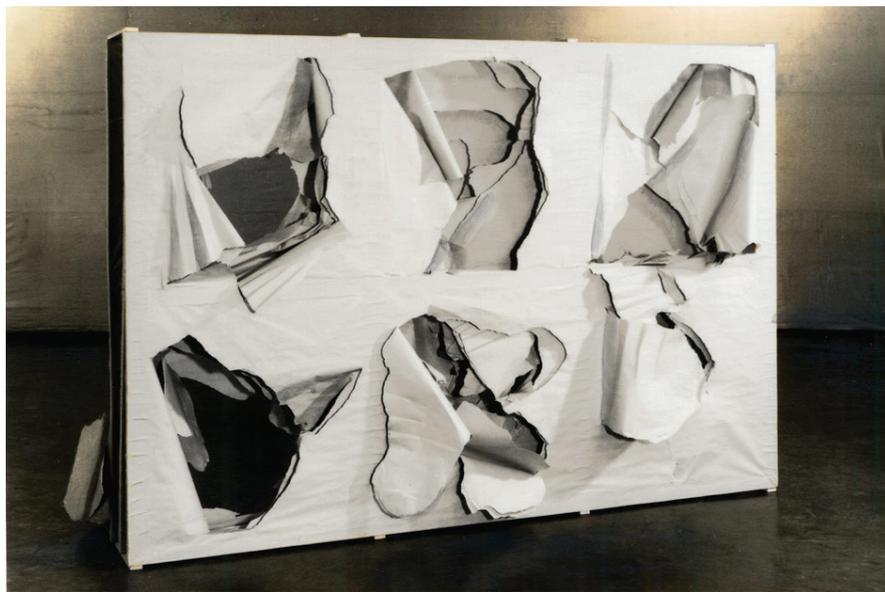
Embora seja possível a identificação de componentes tradicionais das culturas japonesa e coreana a partir dessas e de outras obras dos grupos, no *Gutai* esses elementos surgem menos como um resgate direto de tais tradições do que como partes profundamente enraizadas na vida e cultura locais que forneceram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

Assim como na pintura performance de Shiraga (Figura 3), nas obras em questão de Murakami Saburō (Figura 5) e Ha Chonghyun (Figura 6) 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, rompendo a bidimensionalidade como limite pictórico ao incluir literalmente seu corpo, o tempo e o espaço como elementos concretos para criar marcas na tela.

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

13 TIAMPO, 2011.

14 TIAMPO, 2011.



[Figura 05] Murakami Saburō, *Mutsu no Ana* [Seis Buracos ou Em um Momento Abrindo Seis Buracos], 1955.

Papel kraft, cola, madeira e pregos, 194,10 x 259,10 cm. Membros antigos do grupo Gutai, Museu de Arte e História da Cidade de Ashiya, Ashiya, Japão. Fonte: Guggenheim.



[Figura 06] Ha Chonghyun, *Conjunction 74-26*, 1974. Óleo sobre câmanho, 108,9 x 222,9 cm. Fonte: MoMA.

do tecido até a sua superfície frontal – denominado de *baeapbeop*, ou método de contrapressão –, afirmando a tridimensionalidade da pintura como objeto. A inacessibilidade visual de seu método gestual promove a realização de um plano físico além da bidimensionalidade do visível.

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*¹⁵ – 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 exposição marco do grupo “Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco” (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 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. 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 intro-

¹⁵ 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.

duzidas no Japão e na Coreia do Sul 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 europeus¹⁶. 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 autoridade¹⁷.

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 Munroe¹⁸ como *picturing* –, eliminando da pintura o ideograma *ga*, o grupo elimina das suas obras noções de pincelada e planaridade ou bidimensionalidade intrínsecas à leitura do caractere¹⁹. 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 arte²⁰.

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 e às suas estratégias e percepções do mundo artístico internacional.

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 representativos da arte coreana contemporânea. Essa preocupação do *Gutai* com o coletivo e a importância da autonomia individual para sua formação permeou seus discursos, publicações e exposições. Em suas exposições (Figura 7), 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 e muito próximas umas das outras²¹.

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 8) foi tida como um meio de introduzir a arte contemporânea coreana a uma escala internacional. A exi-

16 TIAMPO, 2011.

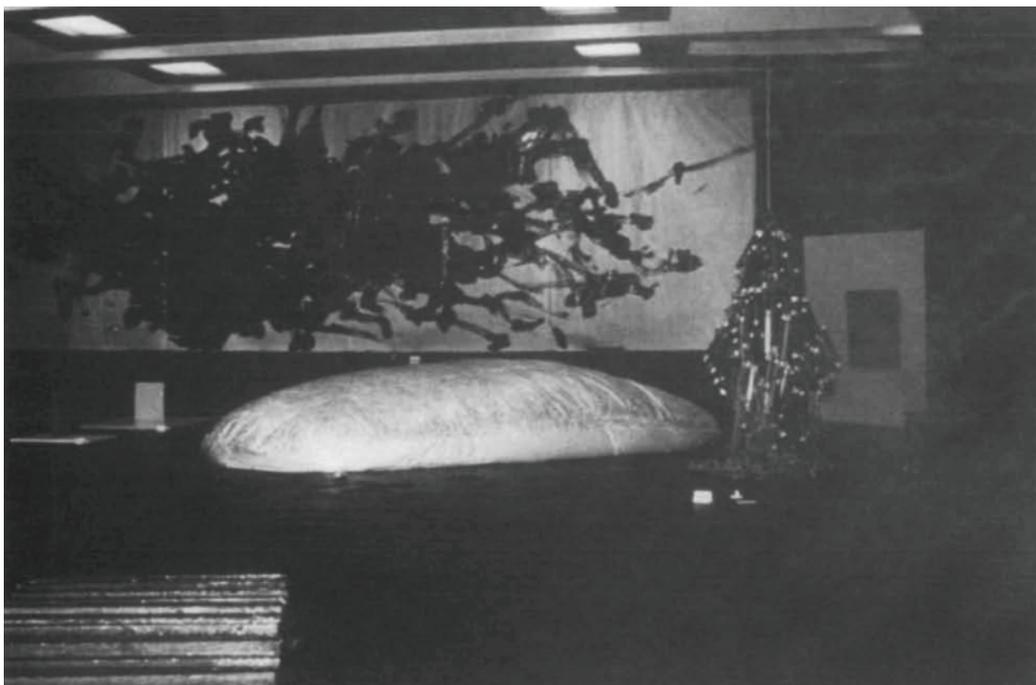
17 KEE, 2013.

18 MUNROE, 2013.

19 TIAMPO, 2011.

20 KEE, 2013.

21 KEE, 2003.



[Figura 07] 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. 2003.



[Figura 08] 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 4) 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, todas de 1974.

Fonte: Sotheby's.

bição foi realizada em 1975 na Tokyo Gallery, Japão, com curadoria conjunta entre o crítico japonês Nakahara Yusuke e o crítico coreano Lee Yil. 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 inconvenção 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, 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 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 Ocidente²².

22. 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 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 asiática²³. 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.

As práticas iniciais do grupo *Gutai* e as obras iniciais do *Dansaekhwa* 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. 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 contextos histórico-culturais do Pós-Guerra no Leste Asiático da segunda metade do século XX.

23 KEE, 2013.

Referências Bibliográficas

- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 78p.
- CLARK, John. *The Worlding of the Asian Modern*. In: *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*. ANU Press, 2014, p.67-88.
- 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.
- 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, Youngna. *Modern and Contemporary Art in Korea – Tradition, Modernity, and Identity*. Tradução Diana Hinds Evans. Seoul: Hollym Corp., 2005. 110p.
- MUNROE, Alexandra. *All the Landscapes: Gutai's World*. In: *Gutai: Splendid Playground*. Nova Iorque: Museu Guggenheim, 2013, p.21-43.
- ROSE, Barbara. *American Painting: The Twentieth Century*. Nova Iorque, Estados Unidos: Rizzoli International Publications, INC., 1980. 145p.
- TIAMPO, Ming. *Gutai: Decentering Modernism*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press, 2011. 231p.
- VALLIER, Dora. *A Arte Abstracta*. Tradução João Marcos Lima. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1986. 295p.
- 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.