


Contemporaneidade internacional: a crítica de arte japonesa no pós-guerra

Victor Raphael Rente Vidal¹

 0000-0002-6687-5235

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4647

Resumo

O presente trabalho procura investigar como, durante as décadas de 1950 e 1960, a crítica de arte japonesa privilegiou a abstração informal como campo para disputas ideológicas ao desenvolver junto aos artistas uma compreensão de arte que atuasse de maneira eficiente nas diversas camadas sociais.

Palavras-chave: Arte japonesa. Gutai. Pós-guerra. Crítica de arte.

¹ Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. Mestre em Estudos Críticos das Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes IACS-UFF. Agência Financiadora: CAPES.

Iniciada em meados do séc. XIX, a Era Meiji (1868 – 1912) foi caracterizada por abandonar as políticas isolacionistas da era anterior (Tokugawa, 1603 – 1867) e permitir a entrada de pessoas e elementos estrangeiros no país. Durante esse período, verdadeiras missões de aprendizado foram empreendidas objetivando estreitar contato com outros governantes e absorver todo o tipo de conhecimento, desde a maneira como determinadas burocracias estatais funcionavam até tendências artísticas que movimentavam a Europa e a América do Norte. O objetivo dessas novas políticas de abertura era modernizar o Japão e inseri-lo no mercado mundial. O desejo de modernização permitiu uma rápida absorção de elementos da cultura ocidental e alterou a compreensão de identidade japonesa.

A intensa influência externa representou um problema para a arte moderna japonesa, provocando quase uma crise de identidade em artistas e críticos. A cena artística no Japão no final do séc. XIX foi marcada pelo embate entre dois estilos de pintura que nasceram desse confronto com a arte ocidental: o *Yōga*, que explorava o sistema representativo da pintura europeia, e o *Nihonga*, que valorizava a tradição pictórica japonesa e buscava atualizá-la por meio de novas técnicas. A adoção de parâmetros ocidentais na cultura japonesa tornou as artes tradicionais, como a Cerimônia do Chá, por exemplo, periféricas, uma vez que não se encaixavam nesses novos modelos. O debate a respeito da penetração de elementos ocidentais no país, aqui exemplificado no embate entre os estilos *Yōga* e *Nihonga*, acarretou no questionamento: é possível separar o moderno do ocidental?

O curador e pesquisador de arte japonesa Doryun Chong defende que é equivocado localizar as origens da arte moderna japonesa na importação de elementos da arte moderna europeia, uma vez que a influência das estampas japonesas (*ukiyo-e*) na pintura impressionista é também muito grande². A intensa circulação de gravuras *ukiyo-e* pela Europa permitiu que os artistas japoneses imaginassem fazer parte de uma comunidade transnacional de pintores modernistas.

Nas décadas de 1940 e 1950, os artistas japoneses batalharam para redescobrir sua voz em meio à repressão durante a guerra e, em seguida, com a presença militar americana. O desejo por uma nova linguagem artística caracterizou esse período. Os artistas enfrentaram mudanças significativas em relação à postura ideológica que deveriam assumir entre as artes, a política e a sociedade, enquanto buscavam entender a conexão entre a estética japonesa e a arte internacional. A busca por uma nova linguagem artística não compreendeu uma ruptura completa com a geração anterior de artistas, reflexões em torno dos significados da guerra eram o que mantinham unidas tanto a nova quanto a

² CHONG, Doryun; HAYASHI, Michio; KAJIYA, Kenji; SUMITOMO, Fumihiko (ed.). *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989*. Primary Documents. New York: The Museum of Modern Art, 2012, p. 14.

antiga geração. Embora fossem novos demais para participar de maneira ativa na guerra, esses jovens artistas presenciaram os horrores que ela provocara em seu país, estimulando-os a direcionar o debate artístico em torno da questão: como os artistas e as suas obras poderiam participar de maneira efetiva da realidade em que estavam inseridas?

O crítico de arte Teiichi Hijikata foi um dos principais nomes a movimentar o debate sobre realismo na arte durante o pós-guerra. Reconhecendo que esse era um momento histórico de profundas mudanças, Hijikata se perguntava como os artistas deveriam retomar a produção de obras após o trabalho militar forçado. Como continuar produzindo após terem visto o que viram durante a guerra? Hijikata acreditava que os artistas deveriam cultivar uma consciência crítica a respeito da guerra e das suas consequências que permitisse reconstruir as práticas artísticas em uma sociedade que se transformava. O crítico defendia que a arte deveria participar do processo de elaboração do presente. Nesse sentido, o debate em torno do realismo na arte japonesa não se configuraria como mais um estilo artístico como o expressionismo ou o surrealismo, mas promoveria de uma maneira geral indagações sobre as possibilidades artísticas, o papel do artista na sociedade e a relevância social da arte diante de questões como a modernidade japonesa, as consequências da guerra, os desafios para reconstruir a cultura e a economia do país.

Conforme observa a curadora e pesquisadora em arte asiática Alexandra Munroe³, no cenário artístico japonês da década 1950, dominado por manifestações politicamente engajadas, as obras do grupo *Gutai* foram vistas num primeiro momento como um mero espetáculo burguês pela crítica especializada. Quando fundou a Associação de Arte *Gutai* em dezembro de 1954, Jirō Yoshihara já havia conquistado reputação nacional como pintor surrealista. O artista logo percebeu, no entanto, que explorar a linguagem surrealista não seria o suficiente para descobrir uma nova identidade artística que fosse tanto japonesa quanto moderna. Em seu papel de agenciador, Yoshihara investiu financeiramente em jovens artistas, criou uma vasta biblioteca sobre arte e em diferentes ocasiões atuou como professor. Yoshihara acreditava na possibilidade de criação de uma comunidade artística formada por diferentes nações que compartilhassem entre si interesses em comum.

Formada por dois caracteres, *gu* 具 (ferramenta/meio) e *tai* 体 (corpo/substância), a palavra japonesa *Gutai* é comumente traduzida como “concreto”. A escolha dessa palavra como nome para o grupo indica um envolvimento direto dos artistas com os materiais utilizados na produção das obras e da arte com a realidade. Ao enfatizar os gestos livres e a concretude dos materiais escolhidos, os artistas do *Gutai* esperavam que as suas experiências ajudassem a reconstruir a autonomia subjetiva dos japoneses,

³ MUNROE, Alexandra. *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. New York: 1994, p. 83.

fortemente abalada pela guerra e pela ocupação militar americana. A respeito das aspirações do grupo, Yoshihara defendia que: “O mais importante para nós é tornar a arte contemporânea um local de maior liberdade para as pessoas que vivem na realidade difícil de hoje, e para a criação de um local livre o bastante para contribuir para o progresso da humanidade”⁴.

Para Jirō Yoshihara, as pinturas de Pollock ofereceram uma possibilidade de superar um impasse que se arrastava por anos na cena artística japonesa: periféricos em meio à arte internacional e tendo chegado à modernidade “atrasados”, como os artistas japoneses criariam sua própria e autêntica cultura artística moderna? Yoshihara acreditava que a arte da caligrafia zen-budista corresponderia a sua ideia de arte como um encontro sem mediações entre artista, gesto e matéria⁵. Após a Segunda Guerra Mundial, a arte da caligrafia se tornou fruto de uma visão pessoal e autoral, revelando e valorizando as subjetividades do artista. A principal característica da caligrafia japonesa é a variação de ritmo que o traço admite de acordo com a pressão que o calígrafo impõe ao pincel sobre o papel. Quando passou a ser considerada como a “arte da linha”, suas possibilidades de alcance foram ampliadas. De acordo com Yoshihara, a arte que oferecesse maneiras de estabelecer uma conexão direta entre artista, material e espectador resolveria os problemas do humanismo na década de 1950, marcados pela devastação da guerra. Ao tomar conhecimento das pinturas de Jackson Pollock, e perceber as semelhanças com a arte da caligrafia, Yoshihara concluiu que a abstração informal poderia possibilitar condições de renovar as artes japonesas.

Segundo Doryun Chong⁶, o cenário artístico japonês durante os anos do pós-guerra foi caracterizado pela necessidade de elaborar novas teorias estéticas que buscassem unir arte e sociedade de maneira mais significativa. Marcadas pela perda da guerra, as preocupações sociais estabeleceram uma relação complexa com a produção de imagens, transformando a figura humana em formas bizarras, fantásticas e até abstratas. Movidos pela compreensão de que a ênfase na materialidade indicaria diferentes relações com o mundo material, os artistas viram a geometria como um conjunto de leis que apenas postulava relações entre si e promovia um afastamento dos objetos concretos. O crítico de arte Ichirō Haryu chamou de “tufão informal”⁷ a entrada do informalismo no Japão, marcada por uma exposição de pintura francesa que ocorreu no Japão em 1951.

⁴ YOSHIHARA apud. MUNROE, Alexandra; TIAMPO, Ming. *Gutai, Splendid Playground*. New York: The Solomon Guggenheim Museum 2013, p. 45.

⁵ MUNROE; TIAMPO, op. cit., p. 142.

⁶ CHONG, Doryun (ed.). *Tokyo 1955 - 1970: a new avant-garde*. New York: The Museum of Modern Art, 2012, p. 37.

⁷ ERBER, Pedro. *After The Politics of Abstraction: Avant-Garde Art and Criticism in Japan*. Tese (doutorado em Literatura Japonesa). Cornell University, CORNELL, Estados Unidos, 2009, p. 51.

O informalismo ofereceu uma oposição ao “academicismo” da arte abstrata que se centrava em promover análises formais. Sua potência expressiva se encontrava primordialmente na materialidade da pintura, enquanto as formas e as cores eram dados secundários. A ênfase na materialidade e sua capacidade de transformar as sensibilidades humanas em relação ao mundo concreto estavam na origem da compreensão de Haryu sobre o informalismo. Hirai Shoichi indicou que o manifesto do grupo *Gutai* foi uma resposta ao debate sobre materialidade na arte após a introdução do informalismo no Japão. Yoshihara afirmou no manifesto do grupo sentir simpatia pelas proposições dos artistas informais ao promover uma arte livre de convenções formais, embora ele acreditasse que o *Gutai* possuía maneiras diferentes de se expressar. Outro fator importante para a boa recepção da abstração informal no Japão foi o contexto político em que o movimento se inseriu na França, associado ao desejo por liberdade após a desocupação nazista. Os japoneses se viram em situação similar com a saída das forças militares americanas do país.

Desde os tempos antigos, a arte da caligrafia permeou profundamente a sensibilidade japonesa, por esse motivo os artistas nipônicos encontraram, em um primeiro momento, dificuldade em relacionar esta arte com a pintura moderna europeia. No entanto, o informalismo, ao superar o debate entre figuração e não-figuração e enfatizar a superfície da tela no seu desenvolvimento expressivo, se aproximou do território da caligrafia. Para Michio Hayashi⁸, o informalismo funcionou como um “filtro conceitual” para que os artistas realizassem uma aproximação entre a pintura e o *shodô*, a arte da caligrafia. Podemos inferir que a ênfase na materialidade, no gesto criador do artista e na elaboração de diferentes procedimentos para a pintura caracterizaria o projeto de renovação das artes tradicionais japonesas promovido pelo grupo *Gutai*, em particular a arte da caligrafia. Sobre a relação entre o informalismo, a arte da caligrafia e o que os artistas do grupo *Gutai* estavam produzindo, Jirô Yoshihara afirmou: “Estamos seguindo o caminho que levará a um terreno internacional comum onde as artes do Oriente e do Ocidente influenciarão umas às outras. E este é o curso natural da história da arte”⁹.

De acordo com Mikiko Hirayama¹⁰, a demanda por uma crítica de arte especializada no Japão se tornou necessária no início do séc. XX, quando cresceu o interesse de artistas e historiadores nipônicos pelas vanguardas europeias; até esse período a teoria de arte japonesa era essencialmente apropriações das teorias de arte chinesa escritas por artistas e para consumo dos mesmos.

⁸ HAYASHI apud. CHONG, op. cit., p. 115.

⁹ YOSHIHARA apud. MUNROE; TIAMPO, op. cit., p. 21.

¹⁰ HIRAYAMA, Mikiko. Japanese Art Criticism. In: RIMER, J. Thomas. *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011, p. 257.

Para descrever o tipo de crítica elaborada no Japão do final do séc. XIX, Hirayama estabeleceu um comparativo com a topologia tripolar criada pelo historiador Dario Gambioni para explicar o desenvolvimento da crítica de arte francesa. Gambioni determinou dois tipos principais de crítica na França, a crítica científica e a crítica literária. A crítica jornalística seria o terceiro tipo, desenvolvida a partir do surgimento de uma mídia de massa. No Japão, por sua vez, a crítica de arte teria sido literária e jornalística desde o princípio. Uma crítica científica teria levado mais tempo para aparecer, somente no séc. XX, porque a história da arte como disciplina acadêmica era ainda incipiente no final do séc. XIX e porque os tratados sobre pintura eram essencialmente literários. Diante desse cenário, a crítica literária teria dominado o panorama artístico no Japão. Como na França, o florescimento de uma mídia de massa possibilitou o desenvolvimento de uma crítica de arte jornalística.

Não foi apenas o contato com as vanguardas europeias, no entanto, que tornou necessária a demanda por uma crítica de arte especializada, valendo-se de paradigmas críticos concretos e terminologias próprias, mas também a compreensão de que não era possível continuar importando elementos da teoria e da estética da arte chinesa para analisar as obras de arte que estavam sendo produzidas naquele momento. Apenas em 1930 floresceram análises metodológicas sobre arte japonesa que não dependiam de teorias estéticas chinesas. É também uma característica desse período a onda de valorização daquilo que era essencialmente japonês, tendo como expoente o pesquisador Kakuzo Okakura e a sua defesa de que as artes japonesas deveriam ser compreendidas por seus próprios aspectos.

Com o desenvolvimento de uma crítica de arte científica, historiadores e artistas esperavam explorar as relações históricas e sociopolíticas que as obras de arte promoveriam. Ryuko Kawaji defendia que, embora a crítica devesse utilizar métodos científicos, ela não era uma ciência em si, mas a combinação de várias disciplinas como filosofia, estética, psicologia, história e sociologia. Nesse sentido, os críticos deveriam pensar na sua atuação como uma criação artística.

De acordo com Reiko Tomii, o comentário de Jirō Yoshihara em um artigo de jornal sobre uma exposição de pintores norte-americanos, deu os primeiros passos em direção à discussão sobre “contemporaneidade internacional”, um conceito histórico caracterizado como uma percepção compartilhada entre um dado local e o resto do mundo. “Olhando para esses trabalhos que mostram uma nova tendência, encontrei algo comum entre eles e nós. Isso compreende um compartilhamento de um

'sentimento da época', e me sinto muito mais perto desses artistas americanos do que dos artistas japoneses que trabalham com estilos ultrapassados"¹¹.

Foi o crítico Ichirō Haryu, no entanto, quem articulou o conceito de "contemporaneidade internacional" no final da década 1960 ao defender que os artistas japoneses não imitavam a abstração expressiva de Jackson Pollock, por exemplo, existia uma experiência compartilhada entre os artistas de Nova York, Paris e Tóquio, ainda que os discursos da arte nipônica fossem percebidos por sua posição periférica em relação à modernidade. Ou seja, o conceito de "contemporaneidade internacional" estabeleceu uma relação que não se configurou como imitação entre as artes japonesas e as artes da América do Norte e da Europa. "No que diz respeito ao Japão, agora nós ultrapassamos o dualismo entre Oriente x Ocidente, a escolha entre Modernismo emprestado x Tradicionalismo japonês. Nós finalmente alcançamos a consciência da 'contemporaneidade' no sentido de uma 'contemporaneidade internacional'"¹². No entendimento de Haryu, superar a dualidade Oriente x Ocidente trouxe uma dimensão internacional à arte japonesa contemporânea. O crítico defendia uma história da arte mundial como uma rede de histórias locais conectadas por meio de ressonâncias, que ora são explícitas ora são implícitas.

Durante as décadas de 1950 e 1960, a crítica de arte japonesa buscou privilegiar a arte abstrata como campo para disputas ideológicas. A abstração informal serviu como meio para atualizar as artes tradicionais e ampliar o debate artístico para dimensões internacionais. A crítica de arte se preocupou em desenvolver junto aos artistas uma compreensão de arte que atuasse de maneira eficiente nas diversas camadas sociais e explorasse as relações que mantinham com as artes da América do Norte e da Europa, que entendesse seu papel na construção de uma História da Arte mundial.

Referências bibliográficas

CHONG, Doryun (ed.). **Tokyo 1955 - 1970: a new avant-garde**. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

CHONG, Doryun; HAYASHI, Michio; KAJIYA, Kenji; SUMITOMO, Fumihiko (ed.). **From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945 - 1989**. Primary Documents. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

¹¹ YOSHIHARA apud. TOMII, Reiko. International Contemporaneity. In: *1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond*. Japan Review. New York: vol. 21, 2009, p. 126.

¹² HARYU apud. TOMII, op. cit., p. 126.

ERBER, Pedro. **After The Politics of Abstraction: Avant-Garde Art and Criticism in Japan**. Tese (doutorado em Literatura Japonesa). Cornell University, CORNELL, Estados Unidos, 2009.

HIRAYAMA, Mikiko. Japanese Art Criticism. In: RIMER, J. Thomas. **Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011.

KARATANI, Kōjin. **Origins of Modern Japanese Literature**. Durham: Duke University Press, 1993.

KUNIMOTO, Namiko. **The stakes of exposure: anxious bodies in postwar japanese art**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2017.

MUNROE, Alexandra. **Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky**. New York: 1994.

MUNROE, Alexandra; TIAMPO, Ming. **Gutai, Splendid Playground**. New York: The Solomon Guggenheim Museum, 2013.

OKAKURA, Kakuzō. **O livro do chá**. São Paulo: Ediouro, 1993.

TIAMPO, Ming. Create what has never been done before! **Third Text**, vol. 21. 2007.

TOMII, Reiko. International Contemporaneity. **1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond**. Japan Review. New York: vol. 21, 2009.