

Gutai Senza Confini.

Avanguardia artistica giapponese nel secondo dopoguerra

Federica Franceschini

“Quando alla fine della guerra sono sceso dalla montagna dove avevo avuto il permesso di ritirarmi per riposare durante quel lungo periodo catastrofico, mi sono ritrovato nel mio studio ad Ashiya circondato da un gruppo di studenti d'arte quanto mai entusiasti di passare intere serate di fila seduti a discutere del futuro della nuova arte fino alle prime luci dell'alba ... Dopo diversi anni di frequenti scambi di idee ho cominciato a scoprire tra i miei nuovi compagni personalità di spicco come Shimamoto e Yamazaki ... Essi erano determinati a liberarsi delle loro “capacità acquisite” e, attraverso la sperimentazione e l'avventura, a scoprire un nuovo spazio con forme più dirette di espressione”¹.

In questo racconto del pittore giapponese Jiro Yoshihara è facile cogliere il nuovo entusiasmo e l'energia che animarono il dibattito culturale nel Giappone del secondo dopoguerra e che furono fondamentali per il rapido sviluppo dei linguaggi di avanguardia artistica. Gli artisti di quel periodo si trovarono a confronto con una realtà sociale in rapida evoluzione, caratterizzata da profondi mutamenti sociali e improvvisamente aperta a maggiori opportunità e a nuove libertà di espressione. L'arte nipponica iniziava a prendere sempre più coscienza delle proprie potenzialità e specificità e avvertiva l'esigenza di svincolarsi progressivamente dai modelli occidentali che sino a quel momento avevano rappresentato l'unica strada verso l'innovazione. Si andò così delineando un cammino ricco di audaci sperimentazioni, i cui esiti offrirono un prezioso contributo a quell'esigenza di rinnovamento che interessò, in particolare dagli anni '50, le modalità di intendere e declinare i processi creativi e che di fatto costruì le basi di tutto ciò che oggi in arte possiamo definire contemporaneo.

In questo contesto, un ruolo fondamentale va sicuramente assegnato all'azione dirompente e innovativa di *Gutai bijutsukai* (Gruppo d'arte Gutai), il movimento d'avanguardia nato ad Ashiya nel 1954 per volontà del citato pittore Jiro Yoshihara, figura carismatica attorno alla quale si riunirono numerosi artisti tra i quali Shozo Shimamoto, Akira Kanayama, Sadamasa Motonaga, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga e Atsuko Tanaka. Il gruppo, sebbene formato da personalità tra loro estremamente eterogenee, era unito nella volontà di dare corpo e voce ai cambiamenti del mondo moderno attraverso il superamento delle prassi artistiche sino ad allora note, per creare qualcosa di completamente nuovo e originale. *“L'universo non smette un istante di cambiare e noi lo viviamo”* spiegava nel 1959 l'artista Gutai Sadamasa Motonaga *“La trasformazione non è altro che rinnovamento quindi è solo naturale dover cercare di creare nuovi fenomeni o scoprirli con stupore. L'arte Gutai è creata da un gruppo di artisti che usano tutte le tecniche e i materiali possibili; essi non si limitano quindi alla bi- o tridimensionalità, ma impiegano anche liquidi, materie solide, gas e persino argilla, elettricità e il tempo stesso per rivelare ovunque tutte le possibili forme di bellezza nella sua freschezza originale. Il nostro motto è “fateci creare qualcosa di strano”. Qualcosa di strano ovvero l'apparenza esitante di qualcosa di inaudito nascosto nelle fondamenta dell'umanità. Gli artisti Gutai sono solo i martelli o i trapani che rompono il muro”².*

L'arte Gutai, descritta da Motonaga nelle sue caratteristiche fondanti (innovazione e sperimentazione di diversi media linguistici), ebbe una valenza straordinaria non solo nel panorama artistico giapponese ma anche ben oltre i confini orientali, soprattutto se messa in relazione a ciò che veniva elaborato in Europa e in America più o meno nello stesso periodo. Il gruppo Gutai fu conosciuto soprattutto per quella parte di produzione pittorico-gestuale che trovava eco nelle proposte dell'*Informel* di Tapié degli stessi anni, ma la sua portata fu senz'altro maggiore. Si può infatti affermare che Gutai riuscì in molti casi ad anticipare, con esiti di assoluta originalità, i grandi cambiamenti dell'arte occidentale degli anni '60 per quanto riguarda ad esempio l'affermazione di generi quali l'*installazione*, la *performance* e la *land art*. Si trattò di elaborazioni davvero centrali nella costruzione dell'estetica artistica contemporanea che meritano di essere evidenziate. Per comprenderle a pieno occorre gettare uno sguardo alla situazione socio culturale che ha accompagnato la nascita di Gutai, per soffermarsi – come suggerisce il titolo di questa mostra di Reggio Emilia – sui rapporti tra “Oriente e Occidente” che ne hanno interessato il cammino fino a giungere al momento dello scioglimento del gruppo nel 1972, periodo

1 Jiro Yoshihara, *Il futuro della nuova arte* tratto dal catalogo *Gutai*, in “Notizie”, II, n.8 Torino 1959

2 Sadamasa Motonaga, tratto dal catalogo *Gutai*, in “Notizie”, II, n.8 Torino 1959

dopo il quale però la forza propulsiva del movimento anziché arrestarsi ha aperto nuove strade per mano delle singole personalità artistiche uscite dalla scuola di Yoshihara, come ad esempio Shimamoto.

L'arte giapponese mosse i suoi passi nel contemporaneo tra le due guerre, in corrispondenza – come spesso accade per i processi di svolta – di un evento tragico e destabilizzante, il grande terremoto di Kanto del 1923. Fu il momento delle importanti sperimentazioni condotte, a partire dal 1925, dal movimento *Mavo* che, con il loro intento provocatorio, offrirono interessanti spunti di riflessione per ciò che venne elaborato in seguito.

I modelli di riferimento erano principalmente di importazione – cubismo, futurismo, surrealismo, fauvismo – ma la produzione artistica che ad essi si ispirò ebbe il merito di fare emergere, accanto alle espressioni naturalistiche legate alla tradizione culturale locale, elementi quali l'inquietudine e l'introspezione che servirono a far maturare nei Giapponesi, poco abituati a confrontarsi con gli aspetti psicologici e con le inclinazioni individuali del singolo, una nuova consapevolezza.

A partire dal 1951, anno in cui terminò l'occupazione americana allontanando in parte gli orrori della seconda guerra mondiale, iniziò un processo di democratizzazione del Paese che generò un rinnovato interesse nei confronti della cultura e un aumento delle occasioni di scambio con l'estero. Vennero organizzate in quegli anni importanti esposizioni, come ad esempio la *Mostra di arte contemporanea francese* e le *Mostre degli Indipendenti*, promosse dagli editori di quotidiani e organizzate nelle sedi dei grandi magazzini, soggetti ai quali va riconosciuto in quel periodo - ma anche in seguito - un ruolo fondamentale per la diffusione della cultura e il merito di aver favorito l'approdo in Giappone dell'arte internazionale dell'epoca, con nomi quali Hartung, Soulages, Pollock e Tobey. Il confronto diretto con ciò che veniva elaborato in Europa e America stimolò la creatività degli artisti giapponesi che – sempre più sovente organizzati in gruppi di sperimentazione ed avanguardia aperti ai nuovi linguaggi – si sentirono liberi di contribuire in modo originale e autonomo al clima di rinnovamento in atto, attingendo dalla loro tradizione e dando libera espressione alla propria sensibilità interiore. Questo approccio trovò un immediato riscontro tra i critici e gli artisti del Kansai che furono i primi ad accogliere in modo entusiastico – a differenza dei più cauti critici “ufficiali” di Tokyo – le dirimpenti novità proposte nelle *Mostre degli Indipendenti*. E fu proprio nella regione del Kansai, nella piccola città di Ashiya, situata tra Kobe e Osaka, che Jiro Yoshihara intraprese il suo personale percorso artistico e pose le premesse per la nascita di Gutai.

Yoshihara, nato ad Osaka nel 1905, completò la sua formazione ad Ashiya divenendo ben presto, grazie al suo innato talento, un affermato pittore surrealista e astratto. In quella cittadina del Kansai ebbe modo di conoscere più da vicino l'arte tradizionale della calligrafia del sacerdote zen e artista Toiu Nantembo (1893-1925), celebre per il suo stile non convenzionale, caratterizzato da sbavature e sgocciolamenti che realizzava divenendo un tutt'uno tra corpo e pennello, un “*pennello vivente*”. Nel 1929 fu molto importante per Yoshihara l'incontro con il pittore Tsuguharu Fujita (1886-1968) – tornato da poco da Parigi – che gli insegnò a non lasciarsi mai influenzare stilisticamente dagli altri e a perseguire innanzitutto l'originalità. L'esempio di Nantembo e gli insegnamenti di Fujita connoteranno per sempre il suo modo di concepire l'espressione artistica: da un lato strettamente legata allo “spirito” giapponese e a una visione zen del mondo e delle cose (dove la ritualità dei gesti e il caso avevano un significato preciso) e dall'altro tesa verso l'innovazione ad ogni costo. Aspetti attorno ai quali ruoterà in seguito anche tutta l'estetica Gutai.

Jiro Yoshihara divenne un personaggio di spicco nella comunità artistica del Kansai e, accanto all'organizzazione di esposizioni collettive indipendenti e d'avanguardia, partecipò a diversi gruppi e associazioni di discussione ed elaborazione sull'arte³. Nel 1952, su invito di Hiroshi Muramatsu – esperto di arte, spettacolo e scienza del giornale Asahi – prese parte al Gruppo di discussione sull'arte contemporanea denominato *Genbi*, che intendeva approfondire tutte le arti: la pittura, la scultura, la calligrafia, la composizione floreale (ikebana) e qualsiasi altro genere. Questa possibilità di concepire il prodotto artistico come un perfetto intreccio tra vita, contenuti e mezzi espressivi, già affrontata da *Genbi*, costituirà il vero punto di partenza, nell'agosto del 1954, di Gutai.

“*Il nome nacque*” raccontava Yoshihara “*da un suggerimento di Shozo Shimamoto e le ragioni della scelta credo che fossero, in fondo, il gusto per la forma grafica e il suono della parola. Aspetti spensierati come*

³ Alcuni gruppi a cui partecipò anche con ruolo di promotore furono ad esempio Kyushitsu-kai, Nika-kai e Ashiya City Art Association.

questi non mancano nel Gutai, ma naturalmente giocò in favore alla scelta anche l'idea di dare concretezza ai contenuti⁴.

Il termine Gutai può essere dunque tradotto con "concreto", "reale", "materiale" e trasmette la volontà del gruppo di arrivare al "nocciolo" della creazione pura, di dare forma all'immediatezza dell'espressione artistica, abbandonando il più possibile le sovrastrutture che imbrigliano la libertà dell'artista.

L'estetica del gruppo venne descritta da Yoshihara in un primo *Manifesto* pubblicato nel gennaio del 1955 sul numero uno della rivista "Gutai". Un secondo più articolato *Manifesto* comparve nel dicembre del 1956 sulla rivista d'arte "Geijutsu Shincho" e Yoshihara vi espresse il percorso che lui e gli altri artisti del gruppo avevano intrapreso con grande convinzione ed entusiasmo: "La nostra consapevolezza contemporanea ci porta a considerare le opere d'arte convenzionali come contraffazioni che ostentano un'apparenza ricca di significato. È tempo di dire addio a questi simulacri ammicciati sugli altari, nei palazzi, nelle aule da disegno e nei negozi di antiquariato... Spacciati per prodotti spirituali, i materiali vengono massacrati e non riescono più a parlare... L'arte Gutai non trasforma la materia, l'arte gutai dà vita alla materia. L'arte Gutai non falsifica la materia. Nell'arte Gutai lo spirito umano e la materia si stringono la mano, pur rimanendo rivali... Nella ricerca di un mondo originale e sconosciuto...i nostri esperimenti nascono tutte le volte in cui si presenta l'opportunità di esprimere liberamente la creatività... le mostre Gutai sono sempre animate da una grande vitalità e dal nostro desiderio di giungere a nuove scoperte della vita della materia che emette urla roboanti"⁵.

"Fai una pittura mai vista" ripeteva il maestro Fujita all'allievo Yoshihara e Yoshihara invitava insistentemente i suoi artisti a fare lo stesso, nell'intento di spronarli - a volte anche severamente - a liberare la loro creatività coerentemente a quanto si legge nel *Manifesto*. Non fu un maestro nel senso tradizionale del termine, bensì una sorta di consigliere carismatico ovvero, come racconta Paul Jenkins, "una figura paterna, forte e tranquilla, che incoraggiava i giovani di Gutai a scoprire se stessi"⁶. Al gruppo, che era solito riunirsi nella casa di Yoshihara ad Ashiya, aderirono artisti quali Shozo Shimamoto, Chiyu Uemae, Tsuruko Yamazaki e in seguito si unirono Sadamasa Motonaga, Akira Kanayama, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, Fujiko Shiraga, Yasuo Sumi, Atsuko Tanaka e Michio Yoshihara, quasi tutti originari dalla regione del Kansai.

Tra questi ultimi Kanayama, Murakami, Shiraga e Tanaka provenivano dall'esperienza di Zero-Kai (Gruppo Zero), gruppo d'avanguardia che, costituitosi nel 1952, si sciolse dopo solo due anni⁷ per confluire in Gutai, su invito di Shimamoto. L'apporto degli artisti di Zero-Kai fu di grande importanza. La loro arte, fondata su una originalità completa, voleva partire appunto da "zero", ovvero dall'immediatezza e dall'essenzialità. Shiraga dipingeva servendosi dei piedi e di tutto il corpo in luogo del pennello, Murakami lanciava palle inchiostrate di nero su un foglio di carta, Kanayama realizzava monocromi dominati dal vuoto e dall'asimmetria, Tanaka riproduceva simboli, lettere e numeri su tessuti: tutti intendevano coniugare elementi della tradizione giapponese propri ad esempio della calligrafia (inchiostro nero, segni e linee, carta e stoffe come supporto) con modalità espressive nuove, fuori dagli schemi, utili a tradurre nel modo più diretto possibile i sentimenti dell'artista e la sua interazione con l'ambiente circostante. Gli intenti di Zero-Kai coincidevano quindi perfettamente con quelli di Gutai e fu così che nel febbraio del 1955 avvenne in modo molto naturale la fusione.

Il cammino di Gutai si sviluppò per diciotto intensi anni sino al 1972, quando Yoshihara morì in seguito a un infarto. Gli artisti del gruppo, rimasti orfani della loro guida, decisero di sciogliersi nel marzo dello stesso anno. La critica è solita distinguere in questo arco temporale di quasi un ventennio tre periodi o fasi caratterizzate da esiti tra loro differenti e da un diverso grado di sperimentazione: i "primi anni" dal 1954 al 1957 considerati i più significativi e originali anche per le modalità inconsuete di allestimento delle mostre, la "fase di mezzo" dal 1957 al 1965 che vide centrale il rapporto del gruppo con l'estero e in particolare con il critico d'arte francese Michel Tapié e "l'ultimo periodo" dal 1965 al 1972 con esiti allineati alle tendenze contemporanee diffuse anche in Occidente.

L'attività di Gutai partì concretamente nel gennaio 1955 con la pubblicazione della rivista omonima "Gutai" il

4 Jiro Yoshihara in *Gutai*, n.12, 1 maggio 1961

5 Jiro Yoshihara, *Il manifesto Gutai* in "Geijutsu Shincho", vol. 7, n. 12, Shinchosha, dicembre 1956

6 Paul Jenkins, *Yoshihara e Gutai* in *Gutai*, catalogo della mostra, Parigi, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999

7 Il gruppo Zero tenne un'unica mostra collettiva che si svolse presso i magazzini Sogo di Osaka nel 1954.

cui obiettivo era far conoscere il gruppo al vasto pubblico, riportando i resoconti delle mostre, le foto delle opere, i testi sulla filosofia Gutai, ma anche inserendo interventi di altri artisti e movimenti di avanguardia che con il gruppo potevano dialogare in un reciproco accrescimento. Secondo Yoshihara le riviste d'arte internazionale e di settore prestavano scarsa attenzione agli artisti giapponesi: editando la rivista volle supplire a una carenza di informazione e investì molte energie nella sua diffusione e distribuzione che indirizzò in Giappone e anche all'estero. La rivista fu pubblicata a cadenza irregolare sino all'ottobre del 1965 per un totale di quattordici uscite concentrate soprattutto nel primo periodo Gutai (dal 1955 al 1957 uscirono ben sette numeri a ulteriore conferma del fatto che si trattò del momento più fertile per il gruppo) e purtroppo, per ragioni poco chiare⁸, due numeri – il 10 e il 13 destinati a documentare la mostra alla Martha Jackson Gallery di New York e l'inaugurazione della Gutai Pinacotheca – non vennero dati alla stampa.

Fu proprio grazie alla rivista "Gutai" che il gruppo riuscì a superare i confini giapponesi e a raggiungere esperti e artisti di tutto il mondo, tra cui Michel Tapiè, Jackson Pollock e Yves Klein. In particolare Tapiè, dopo aver preso visione dei lavori di Gutai nella rivista (ricevuta dall'artista Hisao Domoto che viveva a Parigi) rimase particolarmente colpito nel constatare che in Oriente si fossero sviluppate elaborazioni artistiche tanto vicine al linguaggio informale e dell'espressionismo astratto occidentali. Fu così che il critico francese decise di conoscere di persona il gruppo e si recò ad Osaka nel settembre del 1957. L'entusiastico accoglimento⁹ dell'arte Gutai da parte dell'autorevole critico finì per generare una nuova attenzione sul gruppo anche in Giappone, ma soprattutto consentì a Gutai di assurgere a movimento di livello internazionale. La rivista fu inviata dal gruppo anche a Jackson Pollock che, come raccontò il suo biografo Friedman, ne rimase estremamente colpito. Senza la promozione attuata attraverso la rivista, probabilmente Gutai non avrebbe ottenuto la fama e il riconoscimento che ancora oggi ha in Occidente.

Dopo aver fondato la rivista, nell'agosto del 1955 il gruppo prese parte alla "*Mostra sperimentale all'aperto di arte moderna per sfidare il sole di mezza estate*", uno straordinario e insolito evento espositivo collettivo organizzato dalla Ashiya City Art Association (di cui Yoshihara faceva parte) nell'area del parco di Ashiya lungo la riva orientale dell'omonimo fiume. L'idea di presentare l'evento all'aperto fu sicuramente di Yoshihara che già tempo prima si domandava con eccitazione "*come poteva essere allestire una mostra sotto il cielo blu*"¹⁰ e meditava di esplorare insieme al gruppo modalità sempre più innovative di fruizione dell'arte. Oltre agli artisti Gutai, parteciparono numerosi altri artisti provenienti dalle scuole della zona, selezionati da una commissione presieduta da Yoshihara. Tutti si trovarono a dover pensare le loro opere in relazione al luogo e alla sua specificità, in un rapporto dialettico molto diverso da quello che si poteva creare all'interno di uno spazio museale: gli alberi, il vento, la luce, il pubblico stesso divenivano parte, volenti o nolenti, del "senso" dell'opera. Atsuko Tanaka ad esempio presentò *Wind and Cloth*, un ampio pezzo di tessuto steso vicino al terreno che al soffio del vento veniva animato e ondeggiava in modo molto suggestivo.

Questa inusuale collocazione all'aperto rappresentò un momento importantissimo per l'arte Gutai in quanto fece sedimentare negli artisti del gruppo due tipi di consapevolezza. La deperibilità a cui erano soggette le opere iniziò a spostare l'attenzione del gruppo sulla valenza del processo di realizzazione, aspetto che sarà in seguito centrale nello sviluppo dell'arte Gutai in direzione performativa. Inoltre il fatto di esporre in un parco, frequentato da gente comune e famiglie, stimolò negli artisti l'idea di una possibile interazione tra opera e pubblico che da soggetto passivo poteva divenire parte del percorso creativo.

Si trattò di fatto di un primo esperimento di *land art*, linguaggio che si sarebbe affermato in Occidente solo nella seconda metà degli anni Sessanta e che Gutai, sebbene senza il preciso intento di dar vita a un nuovo genere artistico, anticipò e approfondì ulteriormente in occasione della "*Prima mostra di arte Gutai*" organizzata nello stesso anno e nelle seguenti "*Mostre all'aperto di arte Gutai*".

La "*Prima mostra di arte Gutai*" del 1955 fu, come rivela il nome stesso, la prima che vide protagonisti solo

8 A tal proposito si veda Shoichi Hirai, *La rivista "Gutai"*, in "Gutai. Dipingere con il tempo e lo spazio", catalogo della mostra (Lugano, 23 ottobre 2010-20 febbraio 2011), Silvana Editore, Milano, p. 152

9 Michel Tapiè, una volta giunto a casa di Yoshihara, arrivò ad affermare: "*Posso solo sperare che mi concediate di entrare a far parte del vostro gruppo*". Michel Tapiè, *Gutai-ha raisan (Elogio del gruppo Gutai)*, Gutai Bijutsu Kyokai, agosto 1957, n.p.

10 Jiro Yoshihara, *Ten Years of Gutai (Part I)*, in "Bijutsu Journal" n. 38, marzo 1963, p.6

artisti del gruppo e si svolse presso la galleria del maestro di ikebana Houn Ohara (la *Ohara Hall*) di Tokyo, nello spazio antistante all'aperto e nei due piani interni dell'edificio. L'evento fu assolutamente sconcertante, tanto che lo stesso Yoshihara arrivato a Tokyo ad allestimento quasi ultimato ammise di trovarsi innanzi a "una visione incredibile"¹¹. Tra le opere più innovative si possono sicuramente citare *Challenge for the Mud* di Kazuo Shiraga e *Entrance* di Saburo Murakami, entrambe incentrate sull'azione dell'artista e dunque già legate al concetto di performance.

Shiraga che era solito dipingere usando le mani e i piedi, in questo caso si spinse oltre e si procurò argilla da costruzioni che collocò accanto all'ingresso della galleria per poi inscenare una sorta di combattimento con la materia: il suo corpo seminudo sferrava pugni, si contorceva come fosse imprigionato divenendo un tutt'uno con l'argilla e offrendo la visione di un'arte propriamente viva. Una volta seccata l'argilla, l'opera si presentò a tutti gli effetti come un dipinto, con la superficie densa di tracce ancora vibranti di azione e con tanto di didascalìa.

Murakami invece bloccò con enormi fogli di carta da pacchi intelaiata - dipinti color oro - l'entrata della mostra. L'opera consisteva nel passare con un balzo attraverso la carta, onore che fu lasciato a Yoshihara in occasione dell'inaugurazione. Solo grazie a questa operazione di lacerazione l'opera poteva dirsi completata e per tale ragione il processo creativo fu assolutamente innovativo, articolato nello spazio e nel tempo. Mentre le opere di Shiraga e Murakami svilupparono pratiche gestuali e performative, Shozo Shimamoto e Atsuko Tanaka dedicarono attenzione all'interazione con il visitatore. Shimamoto con *Please, walk on here* invitava a camminare sulla sua opera, formata da assi di legno a gradini che cedevano sotto il peso delle persone facendo perdere loro l'equilibrio. Tanaka si affidò in modo molto originale al movimento del suono. L'opera intitolata *Bell* consisteva in numerosi campanelli collocati in una sala a una certa distanza l'uno dall'altro; il visitatore attraverso un pulsante li attivava propagando il suono che con il suo percorso restituiva al visitatore una percezione indiretta dello spazio espositivo.

Accanto a questi straordinari esperimenti linguistici non mancarono opere di concezione più tradizionale: Michio Yoshihara e Toshio Yoshida utilizzarono ad esempio la pittura ad olio su tela.

Al termine della mostra la sensazione del gruppo fu quella di aver realizzato qualcosa di assolutamente nuovo e originale all'interno del panorama artistico dell'epoca, come ci testimonia lo stesso Yoshihara: "Abbiamo percorso le sale avanti indietro diverse volte. I nostri volti splendevano di soddisfazione... Noi partecipanti ci comunicavamo in silenzio che le nostre visioni avevano trovato espressione concreta"¹².

Ma le innovazioni non si arrestarono e continuarono l'anno successivo con le tre esposizioni: "Mostra all'aperto per un solo giorno", "Mostra all'aperto di arte Gutai" e "Seconda Mostra all'aperto di arte Gutai" rispettivamente dell'aprile, del luglio e dell'ottobre 1956.

La "Mostra all'aperto per un solo giorno" rappresentò la conferma dell'interesse che Gutai stava producendo nel mondo dell'arte e della critica. L'evento fu, infatti, realizzato esclusivamente per due giornalisti e un fotografo inviati dalla rivista americana *Life* per realizzare un servizio sul gruppo. Il luogo prescelto fu quello di una vecchia fabbrica appartenente alla società petrolifera della famiglia di Yoshihara e del parco circostante accanto alla foce di fiume Muko. Gli artisti Gutai allestirono una serie di lavori realizzati con cartone, tronchi, tessuti e palloncini e pensati come vere e proprie *installazioni* capaci di interagire e comunicare con lo spazio circostante. Ancora una volta in anticipo sui tempi, Gutai aveva aperto nuovi percorsi che, per quanto riguarda ad esempio il genere dell'*installazione*, sarebbero divenuti patrimonio del linguaggio artistico solo tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta.

La successiva mostra - la "Mostra all'aperto di arte Gutai" - si svolse nel Parco di Ashiya già conosciuto e "animato" dal gruppo in occasione della "Mostra sperimentale all'aperto di arte moderna per sfidare il sole di mezza estate" del 1955. Furono esposte installazioni come ad esempio *Water* di Sadamasa Motonaga che consisteva in lunghe strisce di plastica sospese tra i rami degli alberi con all'interno liquidi colorati, brillanti ai riflessi del sole; oppure *Please draw freely* di Jiro Yoshihara, una superficie bianca sulla quale il visitatore era incoraggiato a intervenire ribaltando il ruolo tradizionale artista/fruitoro. Shozo Shimamoto invece diede vita ad una performance del tutto fuori dal comune: costruì un cannone rudimentale (con un tubo di metallo) con il quale "esplose" letteralmente il colore su un foglio di vinile rosso. L'opera si intitolava *Cannon work* e Shimamoto la ripropose in altre occasione in quanto costituì l'inizio per l'artista di una serie di esperimenti che

11 Jiro Yoshihara, *Sulla prima mostra Gutai*, in "Gutai" n. 4, 1 July 1956

12 Jiro Yoshihara, *Sulla prima mostra Gutai*, in "Gutai" n. 4, 1 July 1956

avevano come denominatore comune il lancio del colore, la liberazione casuale dell'espressività della materia. Ancora più ardite furono le opere presentate alla "Seconda Mostra all'aperto di arte Gutai" nell'autunno del 1956, appuntamento espositivo che segnò un ulteriore passo in avanti del gruppo verso una nuova interpretazione del concetto stesso di arte. Dopo le esperienze performative precedenti, gli artisti Gutai compresero che esibendosi di fronte ad un pubblico il processo creativo alla base della realizzazione dell'opera diveniva protagonista; l'azione da loro compiuta, acquisendo un preciso significato artistico, si trasformava in opera d'arte. Azione, tempo e spazio, dunque, entrarono da quel momento nel vocabolario dei mezzi espressivi, al pari di colore e pennello.

Innanzitutto, venne fissata una data in cui realizzare le performance per il pubblico e lo spettacolo ebbe inizio. Murakami si buttò in corsa contro quarantadue fogli di carta da pacchi intelaiata, assegnando all'opera – intitolata *Paper tearing* – il concetto di durata attraverso la sequenza delle lacerazioni. Shimamoto iniziò ad utilizzare la tecnica del *Bottle crash*, che diverrà un suo privilegiato strumento espressivo e che consisteva nello scagliare e rompere bottiglie piene di colore su di una tela preventivamente posata su superfici dure o pietre. Atsuo Tanaka indossò *Electric Dress* un abito realizzato con lampadine accese e luci al neon che colpì notevolmente gli spettatori.

Mostrarsi in azione di fronte ad un pubblico fece nascere negli artisti l'idea di realizzare un'esibizione sul palcoscenico, probabilmente su stimolo di Yoshihara che in passato si era occupato di supervisione scenica. Nel mese di maggio del 1957 venne organizzato alla *Sankei Hall* di Osaka l'evento "Arte Gutai sulla scena", un vero e proprio spettacolo teatrale di pittura. Gli artisti una volta sul palco iniziarono le loro azioni pittoriche, consentendo al loro dipinto di superare la bidimensionalità della tela e di dilatarsi nel tempo e nello spazio. Una delle performance più interessanti fu quella di Yasuo Sumi che dopo aver appeso un telo trasparente tra palco e platea vi lanciò contro secchi di vernice in modo che gli spettatori avessero la sensazione di essere colpiti dal colore. Ma anche Atzuko Tanaka non fu da meno: si cimentò nella realizzazione di un dipinto su se stessa, strappando e aprendo strati di tessuto del suo vestito. Motonaga e Shimamoto introdussero l'uso della musica, ideando brani ad hoc con suoni sperimentali ed elettronici. Yamazaki invece dedicò attenzione alla luce, creando giochi di ombre sul palco. Si trattò di una mostra/performance senza precedenti¹³ molto affine al futuro genere dell'*happening* – creato da Allan Kaprow a partire dal 1959 – che provava nuovamente la straordinaria capacità di Gutai di intraprendere percorsi inediti.

A tal proposito, merita sicuramente di essere ricordata l'invenzione di Akira Kanayama "Automatic drawing machine" realizzata in occasione della "Terza Mostra di arte Gutai" del 1957 presso il Museo d'arte di Kyoto: un camioncino giocattolo accessorato con un barattolo di vernice che tramite un congegno si muoveva lasciando cadere il colore e componendo dunque un'opera "automatica". Qualcosa di analogo verrà prodotto in Occidente, ad esempio da Jean Tinguely, un paio di anni più tardi.

Con le mostre del 1957 si chiuse idealmente il cosiddetto "primo periodo" Gutai, considerato dalla critica il più rilevante e autentico per i contributi innovativi che seppe offrire al dibattito artistico coevo e successivo.

Sul finire dello stesso anno si aprì quella che viene definita la "fase di mezzo" del movimento in corrispondenza dell'arrivo in Giappone del critico Michel Tapiè. Come già ricordato Tapiè giunse in Giappone espressamente per conoscere il gruppo e instaurò subito con Yoshihara una stretta collaborazione¹⁴ che durò sino allo scioglimento di Gutai nel 1972. Tapiè iniziò a frequentare assiduamente gli artisti del gruppo rimanendo oltremodo colpito dalle loro audaci sperimentazioni, ma ciò che più lo interessò furono le opere pittoriche realizzate con modalità gestuali del tutto originali. Fu in seguito a questa predilezione di Tapiè che i componenti di Gutai re-indirizzarono gradualmente la loro attenzione sulla pittura (molti di loro, in primis Yoshihara, si erano affacciati all'arte come pittori), invogliati anche dalle possibilità di maggiore visibilità che il critico francese prospettò loro. Tapiè era infatti determinato a far conoscere l'arte del gruppo in tutto il mondo e consigliò la realizzazione di dipinti e opere bidimensionali (tableaux) in virtù della maggiore facilità con cui potevano essere trasportati. Ma ovviamente questa non era l'unica ragione. Tapiè voleva attestare, attraverso le preziose testimonianze orientali, la validità e l'importanza nel contesto critico-artistico contemporaneo delle

13 Si tennero in questa forma altri momenti espositivi: Sankei Halla di Tokyo 1957, Asahi Hall di Osaka 1958, Sankei Halla di Osaka 1962 (*Don't worry, the moon won't fall down*), Japan Expo'70 Osaka 1970.

14 Già a ottobre 1957 Tapiè curò al Bridgestone Museum of Art di Tokyo la "Mostra Internazionale di Arte Contemporanea del Mondo" dove vennero esposte opere di Yoshihara, Shimamoto e Shiraga.

sue teorie sul linguaggio informale, che sul finire degli anni Cinquanta iniziavano a registrare una lieve discesa.

Il contatto diretto con l'*Art Informel*¹⁵ di Tapiè segnò dunque uno spostamento dell'arte Gutai in direzione informale, evidente già nella mostra "*Arte Internazionale di una nuova era*" organizzata da Tapiè e Yoshihara nell'aprile 1958 presso i grandi magazzini Takashimaya di Osaka. La mostra - che circuitò in seguito nelle città di Nagasaki, Hiroshima, Tokyo e Kyoto - presentò le opere Gutai, quelle di artisti europei dell'Informale come Mathieu e Tapiés e quelle degli artisti americani dell'espressionismo astratto tra cui Pollock, De Kooning e Kline.

Nonostante l'indubbia vicinanza stilistica con l'informale, l'arte pittorica Gutai manteneva però una differenza sostanziale per quanto attiene l'approccio creativo utilizzato. Nel Gutai, infatti, come afferma Kazuo Yamawaki¹⁶, "*il concetto non è l'espressività attraverso i materiali, ma l'espressività del materiale stesso*" che, secondo i principi della cultura tradizionale zen assimilati dal gruppo, è vivo e può liberare, attraverso l'arte, la propria intrinseca creatività.

Alcuni critici e artisti, come ad esempio Shozo Shimamoto, sostengono che se Tapiè non avesse preso contatti con il gruppo, l'arte Gutai avrebbe mantenuto una più marcata originalità e vocazione sperimentale, ma allo stesso tempo riconoscono il contributo straordinario che il critico francese diede per una diffusa conoscenza in Occidente di questa straordinaria espressione artistica giapponese.

Grazie all'azione di promozione di Michel Tapiè, infatti, Gutai iniziò ad esporre all'estero. A settembre del 1958 venne presentata una collettiva del gruppo alla *Martha Jackson Gallery* di New York, che sarebbe poi divenuta la "*Sesta Mostra di arte Gutai*". Nel giugno del 1959 il gruppo tenne la sua prima mostra in Europa - la "*Settima Mostra di arte Gutai*" - presso la *Galleria Notizie* di Torino di Luciano Pistoì. In entrambi gli eventi furono esposte opere sostanzialmente pittoriche.

Sebbene si fosse verificato un ritorno alla pittura, anche questa "*fase di mezzo*" non fu comunque priva di slancio e nuove scoperte. Basti pensare che nella primavera del 1960 Yoshihara, coadiuvato dall'oramai inseparabile Tapiè, organizzò sul tetto dei grandi magazzini di Osaka il "*Festival Internazionale del cielo*", un evento che ancora una volta usciva completamente dalle consolidate modalità espositive, collocandosi a metà tra una mostra all'aperto e una azione scenica. Le opere degli artisti Gutai, europei e americani vennero librate nell'aria legate a palloni aerostatici. Yoshihara con questa mostra volle pubblicizzare in modo teatrale i risultati raggiunti da Gutai, ma allo stesso tempo riuscì a rappresentare in modo simbolico ed estremamente poetico l'assenza in arte di veri confini di esplorazione.

Sempre in tema di originalità, meritano di essere ricordate alcune idee presentate alla "*Decima*" e "*Undicesima Mostra di arte Gutai*" rispettivamente del 1961 e del 1962. Nell'evento del 1961 fu esposto il lavoro di Shuji Mukai, un artista che si era unito di recente al gruppo e che allestì una stanza della mostra dove tutto (pavimento, mobili, i suoi stessi vestiti) era ricoperto di ideogrammi. Nella mostra del 1962 fu realizzato un divertente congegno per la vendita automatica di dipinti: il visitatore inseriva un gettone nell'apposita fessura, si udiva un suono elettronico e usciva un dipinto astratto formato cartolina; in realtà all'interno della macchina era nascosta una persona che spingeva fuori le cartoline.

Nel 1962 inoltre inaugurò la *Gutai Pinacotheca*, un vecchio magazzino della Yoshihara Seiyu situato a Nakanoshima (Osaka) restaurato appositamente per ospitare le mostre degli artisti Gutai e di artisti giapponesi e stranieri. Questo luogo, che non aveva uguali in Giappone e che rimase operativo sino al 1970¹⁷, dimostrò la capacità di visione di Yoshihara che diede di fatto via ad un intervento di archeologia industriale ante litteram. La Pinacotheca divenne punto di incontro internazionale e tappa obbligata per chi del mondo artistico e culturale si recasse in Giappone (in otto anni accolse personalità di spicco come John Cage, Peggy Guggenheim, Yoko Ono, Pierre Restany, Jean Tinguely, Sam Francis, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Willem de Kooning).

15 Gli artisti Gutai avevano avuto modo di conoscere l'arte informale già nel 1956 in occasione della "*Mostra Internazionale di arte contemporanea*" di Tokyo che oltre a pittori informali portò in Giappone esempi dell'espressionismo astratto americano e dello spazialismo italiano.

16 Kazuo Yamawaki, dal catalogo della mostra "The Gutai Group 1955/56. A restarting point for Japanese Contemporary Art", Tokyo, 1993, p. 50

17 La Gutai Pinacotheca fu abbattuta nel 1970 per costruire una strada necessaria allo sviluppo. L'anno successivo fu aperta la Mini-Pinacoteca Gutai sempre nello stesso quartiere ma chiuse poco dopo, nel 1972, quanto Gutai si sciolse.

Il passaggio alla fase finale, "ultimo periodo", del movimento Gutai venne segnato dalla mostra "NUL65" allestita nell'aprile del 1965 allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Le opere Gutai inviate per la collettiva furono una serie di dipinti informali ma l'artista olandese Peeters e Yoshihara alla fine decisero di ricostruire ed esporre le "installazioni" del primo periodo del gruppo (ritenute più interessanti in quel contesto), destando una certa preoccupazione in Tapiè che temeva una svalutazione dei dipinti sul mercato.

La mostra attestò la popolarità che in quegli anni il linguaggio Gutai – anche il più sperimentale – aveva acquisito all'estero e questo in parte perchè stava integrandosi con le ricerche contemporanee, quelle stesse ricerche che il gruppo aveva saputo anticipare nel decennio precedente. Ci furono però voci importanti del mondo dell'arte che vollero sminuire, o non seppero comprendere, la capacità anticipatrice di Gutai.

Ad esempio Yves Klein affermò di essere stato il primo ad usare il corpo come pennello, asserendo che gli artisti Gutai avevano utilizzato il suo metodo¹⁸; Georges Matieu definì l'attività del gruppo come un gioco carnevalesco che poco aveva a che fare con l'arte¹⁹, snobbandone soprattutto le azioni pittoriche dal vivo, forse per la fastidiosa somiglianza con le sue. In ultimo va evidenziata la sostanziale freddezza che la critica d'arte giapponese del tempo riservò al movimento, non cogliendone la portata culturale – forse perchè giudicata troppo audace – e restando spesso in silenzio.

È comunque indubbio che il movimento di Yoshihara precorse certi esiti dell'arte occidentale cimentandosi – già a metà anni Cinquanta – con i generi della *land art*, della *performance*, dell'*installazione* e dell'*happening*, di cui si è già parlato.

Ma vi furono altri mezzi espressivi che Gutai sperimentò in anticipo sui tempi. Particolarmente insoliti erano, ad esempio, i biglietti di invito alle mostre del gruppo che riuscivano sicuramente ad accendere un'attenzione nei destinatari. Shiraga realizzò l'invito per la "Seconda Mostra di arte Gutai" del 1956: un pezzo di carta rossa fissato a un filo metallico e ad un elastico, che aprendo il biglietto saltava in alto. Motonaga invece ideò l'invito per "Arte Gutai sulla scena" del 1957 a forma di rotolo che, una volta aperto, liberava una pioggia di coriandoli. Si trattò di veri e propri esempi di *Mail Art*, pratica artistica che Shimamoto avrebbe poi sviluppato in modo più consapevole e approfondito nel corso degli anni Settanta.

Resta un ultimo aspetto della produzione Gutai che merita di essere citato: il legame con lo spazialismo di Lucio Fontana. Alla fine degli anni Quaranta, mentre in Italia Fontana iniziava a tagliare le sue tele, Shimamoto praticava buchi e strappi nelle sue opere su carta e poco dopo Murakami avrebbe lacerato con il proprio corpo i fogli di carta da pacchi. Questo significa che in due parti del mondo così distanti l'una dall'altra si avvertì, praticamente nello stesso momento, l'esigenza di rompere la forma tradizionale della pittura, di vincere la bidimensionalità della tela per inserirvi lo spazio e il tempo. Un'affascinante coincidenza che legò Oriente e Occidente in un periodo in cui ad esempio Antoni Tàpies raccontava che "... la creazione artistica affrontava i grandi problemi del nostro tempo come in una grande esplosione comune, e nessuno pensava alle frontiere"²⁰.

Nel 1972 l'esperienza Gutai fu troncata bruscamente. Il gruppo si sciolse subito dopo la morte del maestro Jiro Yoshihara avvenuta nello stesso anno. Non si fermò, però, la forza propulsiva che il movimento aveva saputo mettere in campo. Gli artisti del gruppo – come Shimamoto, Tanaka e Motonaga – continuarono a elaborare ed innovare, destando sempre più interesse nella critica internazionale²¹. Forte fu inoltre l'impulso che Gutai diede alle ricerche artistiche contemporanee giapponesi, stimolando ad esempio la nascita del gruppo concettuale *Mono-Ha* e del *Gruppo AU* per quanto attiene l'attenzione alla materia e la multidisciplinarietà dei linguaggi.

Ma Gutai ci ha soprattutto lasciato in eredità una "nuova idea di arte", interpretata come strumento incondizionato di libertà, concepito per vedere oltre, stupire ed essere stupiti. E come afferma correttamente il critico giapponese Koichi Kawasaki²² "forse quel che dobbiamo fare oggi non è di situare il movimento Gutai in un ambito determinato della storia dell'arte, ma invece cercare di comprendere l'attività e l'anima del Gutai rispetto al potenziale creativo degli esseri umani".

18 Yves Klein, *The Chelsea Hotel Manifesto*, New York, 1961

19 Intervista di Daniel Abadie a Georges Matieu, catalogo della mostra "Gutai", Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1999

20 Antoni Tàpies, *L'arte giapponese e il culto dell'imperfezione*, in "Shiraga", catalogo della mostra, Parigi, 1999

21 Nel 1998 il Museum of Contemporary Art (MOCA) di Los Angeles organizzò la mostra "Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979" dove Shozo Shimamoto compare accanto a Jackson Pollock, Lucio Fontana e John Cage.

22 In Koichi Kawasaki, *Gutai*, in AA. VV. *Le tribù dell'arte*, a cura di Achille Bonito Oliva, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, catalogo di mostra, Milano, Skira, 2011, p. 151