



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Máster en Estudios Avanzados del Historia del Arte
Trabajo Final de Máster - Curso 2019-2020**

**La recepción crítica de la obra de Yayoi Kusama, Yoko Ono y
Shigeo Kubota en Japón. Del vacío de la posguerra a su
recuperación en el siglo XXI**

**Directora: Laura Mercader Amigó
Alumna: Nana Nakaguchi**

Índice

INTRODUCCIÓN.....	3
1. LAS CARACTERÍSTICAS DEL MUNDO DEL ARTE EN EL JAPÓN DE LA POSGUERRA Y EL LUGAR DE LAS ARTISTAS	11
1-1. LAS PARTICULARIDADES DEL MUNDO DEL ARTE JAPONÉS	11
1-2. LA FORMACIÓN DE MUJERES ARTISTAS.....	14
1-3. EL SURGIMIENTO DE LOS ARTISTAS DE VANGUARDIA EN LA POSGUERRA	16
1-4. LOS PROBLEMAS DE LOS ESTUDIOS SOBRE LAS MUJERES ARTISTAS EN JAPÓN.....	19
2. LOS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA DE POSGUERRA Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA CRÍTICA DE ARTE EN JAPÓN.....	25
2-1. “EL TORBELLINO DEL INFORMALISMO”	26
2-2. LA TRANSFORMACIÓN DE LA CRÍTICA SOBRE LAS MUJERES ARTISTAS	30
2-3. DEL UNIVERSALISMO NEUTRO DEL INFORMALISMO A LA MASCULINIDAD DEL ACTION PAINTING	32
2-4. EL MOVIMIENTO DE ARTE DE VANGUARDIA DE JAPÓN DESPUÉS DEL TORBELLINO DEL INFORMALISMO	35
3. LA POLÍTICA DE YAYOI KUSAMA: SU COMPRENSIÓN Y AMBICIÓN POR LA TRANSFORMACIÓN DEL MUNDO DEL ARTE, CRÍTICA ARTÍSTICA DE POSGUERRA	38
3-1. <i>LINGERING DREAM (残夢)</i> : KUSAMA Y EL MOVIMIENTO DE REFORMA DE <i>NIHONGA</i>	38
3-2. LA AMBICION ARTITICA DE KUSAMA Y LAS NUEVAS OPORTUNIDADES	44
3-3. EL CAMBIO ARTÍSTICO EN EEUU: <i>NET PAINTING</i>	47
4. YOKO ONO Y LA CRÍTICA DE ARTE JAPONÉS DE LOS 60 DESPUÉS DEL TORBELLINO DEL INFORMALISMO ..	53
4-1. INICIO DE LA CARRERA: LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN NUEVA YORK	53
4-2. EL REGRESO A JAPÓN.....	60
4-3. <i>CUT PIECE</i>	67
4-4. ONO Y LA CRÍTICA DE ARTE EN JAPÓN DE LOS 60	69
5. SHIGEKO KUBOTA: SU DESARROLLO ARTÍSTICO DESDE EL CONTEXTO DEL MUNDO DEL ARTE JAPONÉS DE LOS 60.....	74
5-1. KUBOTA Y LOS MOVIMIENTOS DE ARTE VANGUARDIA DE JAPÓN.....	74
5-2. LA POSICIÓN DE LAS MUJERES ARTISTAS DE VANGUARDIA EN LOS 60 EN JAPÓN.....	79
5-3. EN EEUU: KUBOTA, FLUXUS Y <i>VAGINA PAINTING</i>	83
5-4. INSPIRACIÓN A LA VIDEO ESCULTURA.....	87
5-5. LAS OBRAS DE VIDEO ESCULTURA.....	90
6. SOBRE EL RECONOCIMIENTO DE TRES ARTISTAS.....	98
7. CONCLUSIÓN.....	104
8. BIBLIOGRAFÍA	112

Introducción

Objetivo: Este trabajo parte de la duda sobre el vacío de la crítica de arte japonesa respecto a tres artistas japonesas que trabajaron en EEUU y cuyas obras fueron más apreciadas en los países extranjeros que dentro de Japón en tiempos de posguerra. El objetivo de este trabajo es investigar la causa de este vacío y reinterpretar las obras de estas artistas desde este lugar. Las artistas que se tratan son Yayoi Kusama (1929 Nagano-), Yoko Ono (1933 Tokio-) y Shigeko Kubota (1937 Niigata- 2015 Nueva York)¹. Kusama y Ono son unas de las artistas japonesas más conocidas del mundo actualmente, pero la crítica artística sobre ellas parece que tiene diferencia de contenidos y etapa de aceptación entre Japón y otros países. El nombre de Kubota, pionera en video escultura, no es conocido en Japón excepto por una parte de los interesados en el arte. Estas artistas han realizado actividades artísticas en Japón y EEUU en los años 50 y 60, y crearon obras radicales, que elaboran un nuevo vocabulario artístico y que se pueden interpretar desde el punto de vista feminista².

Antes de todo, para verificar mi duda sobre el vacío crítico de estas artistas en Japón, se ha estudiado el número de críticas de cada artista con los siguientes dos métodos de búsqueda. 1) Búsqueda en Google Académico, como método para comprobar la diferencia de cantidad de estudios en Japón y fuera de Japón, en especial críticas y tesis en campos académicos. Se han puesto los nombres de las artistas con caracteres alfabéticos y con caracteres japoneses en las palabras clave de búsqueda. Debido a que es probable extraer los datos de otra persona con el mismo apellido y nombre en la búsqueda alfabética, se agregó la palabra “arte”³. 2) Búsqueda en línea de la Biblioteca de Dieta Japonesa, como método para buscar artículos de revistas y

¹ El nombre japonés, en general, primero se pone apellido, y luego nombre. Sin embargo, en esta tesis para evitar confusión, se pone primero el nombre y luego apellido.

² Kusama presentó diversas obras de instalaciones llenas de falo en los 60, Ono hizo performance de *Cut Piece* en 1964, y Kubota presentó performance *Vagina Painting* en 1965.

³ Ejemplo de nombre de búsqueda: nombre alfabético + art → Yoko Ono + art/ nombre japonés → オノ・ヨコ

tesis publicados en Japón. Esto incluye artículos de revistas literarias y de revistas de prensa rosa. La búsqueda de estos dos métodos está dividida para cada década desde 1960 por el año de la publicación de materiales⁴.

1) Búsqueda en Google Académico: Kusama tiene un total de 3.280 resultados en la búsqueda de nombre alfabético y 91 en la búsqueda de nombre japonés. Ono tiene un total de 11.800 resultados para la búsqueda de nombre alfabético y 97 para la búsqueda de nombre japonés. Y Kubota tiene un total de 786 en la búsqueda de nombre alfabético y 3 buscando en nombre japonés. En los 60 y 70 en la búsqueda con nombre alfabético, Ono tiene más de 100 resultados, y Kusama tiene 16 en los años 60 y 6 en los 70. En cambio, no existen materiales japoneses durante este periodo. Después del 90, el número de documentos de Kusama y Ono ha aumentado fuera de Japón, por lo tanto, la diferencia entre números en Japón es evidente. Acerca de Kusama y Ono, la mayoría de los documentos en Japón son publicados después de 2010. Kubota es mencionada en artículos académicos, y revistas académicas, en todas las décadas en la búsqueda con su nombre alfabético, pero en Japón solo hay tres casos, uno en los 80 y otros dos en la década de 2010.

2) Búsqueda en línea de la Biblioteca de Dieta Japonesa: se han encontrado 141 obras sobre Kusama, 79 sobre Ono, y 17 sobre Kubota. Dos de los cuatro artículos de revistas de arte de Kusama en los 60 y 70 son contribuidos por la propia Kusama. Tres artículos de los 80 son de revistas de arte y una crítica de exposición. En los 90, comenzando con la cobertura sobre Kusama⁵ de la revista de arte *Bijutsu techou* en 1993, fue cuando las revistas de arte comenzaron a destacar a Kusama. Desde los primeros años de la década de 2000 el número de artículos y tesis sobre Kusama aumentaron mucho, y la mitad del total de los artículos están escritos después de 2010. Con respecto a los materiales relacionados con Kusama, actualmente es difícil obtener los materiales publicados en los años 40 y 50 (Kusama salió de Japón en

⁴ Véase el cuadro de resultado en Anexos 1 y 2.

⁵ 草間彌生—オブセッショナル・アートの出自と展開 <特集>, en *Bijutsu Techo*, num.671, 1993, Pp.15-93.

1957) y también es imposible extraerlos utilizando el sistema de búsqueda de la Biblioteca de la Dieta. Por esta razón, se ha citado y extraído de otros estudios y antecedentes, los materiales y críticas de este período sobre Kusama, que es cuando realizaba activamente exposiciones individuales en Japón.

Acerca de Ono, antes de los 90 Ono no aparece en las revistas de arte, y la mayoría de los artículos que tratan de ella eran de revistas de música o artículos banales, desde la perspectiva de la “esposa de John Lennon”. Después de los 90, las revistas de arte empezaron a tratarla, aunque en escasas ocasiones, y desde principios de la década de 2000 ha aumentado el número de artículos que destacan las actividades de Ono en el pacifismo. Después del número especial de la revista de arte *Bijutsu Techou* en 2003, que trata de Ono⁶, se ve el crecimiento del número de artículos y documentos que tratan de ella como artista.

Los artículos de *Bijutsu Techou* relacionados con Kubota hasta los 90 son contribuciones de la propia Kubota como corresponsal de Nueva York. Aunque existen unas críticas de sus exposiciones individuales en Nueva York en la década de 2000, se puede decir que la investigación sobre Kubota comenzó en Japón recientemente, después de 2010.

Según los resultados de este simple estudio, obviamente no existe ninguna literatura escrita por los críticos japoneses sobre ellas en los años 60, cuando realizaban las actividades más “vanguardistas”, y es cuando han creado las obras feministas. Por la falta de literatura puede considerarse que no tenían interés en ellas o se ignoraban intencionalmente. El objetivo de este trabajo es buscar la respuesta de esta carencia de los materiales literarios sobre ellas.

Hipótesis: Mi hipótesis sobre los motivos por los cuales estas artistas fueron “marginadas” y no fueron consideradas dentro del sistema artístico de Japón hasta el siglo XXI parte de la tesis de Keiko Numashita. Numashita propone tres razones para explicar este vacío en relación con

⁶ 特集 オノ・ヨーコー未来に送るIMAGINE の力”. en *Bijutsu Techo*, Vol.55. num.841, 2003, Pp.31-128.

la obra de Kusama:⁷ 1) En los 60 estaba fuera de Japón, la base de sus actividades artísticas era Nueva York. 2) Sus performances contra la guerra del Vietnam en las que aparecía desnuda fueron tratadas como escándalo en Japón. 3) Padece experiencias de alucinación auditiva y visual por su enfermedad mental desde la infancia, y su talento artístico fue descubierto por un psiquiatra. Entre estas tres razones, aparte de la enfermedad, se puede decir lo mismo acerca de Ono y Kubota. Sin embargo, existen muchos artistas varones que se fueron a EEUU en la misma época buscando nuevas posibilidades artísticas. Por ejemplo, Kusama había salido a EEUU en 1957, pero en comparación de los hombres artistas como Minoru Kawabata y Ay-O, quienes se fueron a EEUU en 1958, el número de la literatura sobre trabajos de Kusama en EEUU es extremadamente poco. Y acerca de la expresión corporal, tiene que ver con la nueva expresión artística que surgió alrededor de los 60, que intentó salir del sistema autoritario del arte, buscando nuevas expresiones. En Japón, se recopilan la mayor cantidad de datos de biblioteca, como es el caso de Shiraga Kazuo de La Asociación Artística Gutai, existen muchos hombres artistas quienes obtuvieron la fama con el método de expresión corporal en Japón en esa época ¿Por qué no existieron las valoraciones artísticas sobre ellas en Japón contemporáneamente con sus actividades? ¿Por qué hay diferencia de número y etapa de documentos sobre ellas entre Japón y otros países?

Metodología: Por la imposibilidad de examinar o interpretar las críticas inexistentes, en este trabajo, en la primera parte, se da importancia a entender las características del mundo del arte en Japón, y la transición de la crítica artística de Japón en la posguerra. Luego se examinan las actividades artísticas y las interpretaciones de obras de las tres artistas de este estudio, teniendo en cuenta las transiciones de la crítica artística de Japón, se analiza por qué no se han tratado en Japón contemporáneamente. Se recopilan la mayor cantidad de datos de la Biblioteca de

⁷Numashita Keiko (沼下桂子), *美術館と現代作家—日本における草間彌生の評価を通して考察する*, el boletín de Universidad de Joshibi, num.29, 2009, p.21

Dieta de Japón y se analizan los artículos de revistas japonesas de arte que supuestamente están relacionados con ellas, y también se consultan las interpretaciones de los catálogos de las exposiciones retrospectivas y las tesis doctorales sobre cada artista.

Estado de la cuestión: Es importante destacar que existen muchos estudios fuera de Japón, sobre las tres artistas japonesas que trata esta tesis, incluyendo Kubota. Sin embargo, entre los antecedentes, no existen estudios enfocados al “vacío” de las críticas artísticas en la historia del arte japonesa de las mujeres artistas japonesas quienes habían hecho actividades artísticas fuera de Japón, relacionados con la transformación de crítica de arte japonesa de la posguerra.

Midori Yoshimoto y Alexandra Munroe, investigan a las mujeres artistas japonesas de la posguerra desde un punto de vista feminista, ellas admiten la importancia de estas tres artistas en el contexto de arte vanguardia de la posguerra. Se consultan sus investigaciones no solamente para entender las obras de éstas artistas, sino que también para entender la conexión de las vanguardias artísticas de Japón y EEUU. Con respecto a Kusama, en los últimos años ha habido un aumento de interés y de investigaciones en torno a ella, desde varios puntos de vista, relacionados con su enfermedad psiquiátrica, el feminismo y con la performance, y existen muchas otras investigaciones sobre sus obras de los años 60. Sin embargo, con la importancia de la existencia de las críticas artísticas japonesas de obra de Kusama en los años 40 y los 50, se tomará en consideración la investigación que analiza las críticas de obras que son del inicio de la carrera de Kusama. Nakajima Izumi, investiga a las mujeres artistas japonesas de la posguerra, e incluye a Kusama. Se consulta principalmente el estudio de Nakajima.

Marco teórico: El escrito “アンチ・アクション、日本戦後絵画と女性画家 (*Anti-Action, el arte japonés en la posguerra y las mujeres artistas*⁸)” de Izumi Nakajima⁹ es la principal fuente de información que aporta el entendimiento sobre el transcurso de la crítica artística de Japón en la posguerra. Nakajima analiza la influencia del “torbellino del Informalismo¹⁰” en los últimos años de la década de los 50 en la crítica artística japonesa y trata el carácter patriarcal del mundo del arte en Japón. Su texto va a ser la referencia principal como marco teórico de esta tesis.

Marco cronológico: La crítica artística de Japón principalmente se analiza desde la posguerra hasta finales de los 50 y los primeros años de los 60, cuando ocurrió el “torbellino del Informalismo”, pero para entender las características del mundo del arte japonés de este período se necesita retroceder hasta la era Meiji (1868-1912).

Para comprender mejor la crítica de arte japonesa de la posguerra, se tratan las obras de tres artistas de diferentes épocas. Con respecto a Kusama, y a su desarrollo activo como artista desde finales de los 40 en Japón, y relación a lo que ya fue comentado anteriormente, existen críticas sobre sus obras de esta época, aunque es difícil de obtenerlas. Para entender cómo se critica a las mujeres artistas en aquel tiempo se estudia las obras del inicio de la vida artística de Kusama. También se analizan las obras que presentó en los primeros años de su estancia en EEUU, teniendo en cuenta que Kusama ha experimentado el gran cambio de crítica en EEUU en un corto tiempo. Acerca de Ono, al considerar sus actividades artísticas en Nueva York desde 1960 hasta 1962, y en Japón desde 1962 hasta 1964, se intenta destacar la diferencia de aceptación de su arte en Japón y en EEUU. Acerca de Kubota, quien fue admitida como pionera

⁸ El título es traducido en castellano por la autora de esta tesis.

⁹ Nakajima Izumi (中嶋泉), アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家*Anti-Action Post-war Japanese Art and Women Artists*, ブリュク, 2019

¹⁰ En Japón se ha aplicado el término francés "informel", y se pronuncia ANFORMEL.

de la video escultura después de los 70, se trata su primera etapa de vida artística en Japón desde los últimos años de los 50 hasta 1964, cuando tenía relaciones importantes con los movimientos artísticos vanguardistas de Japón, y su primera y última obra de performance *Vagina Painting* que realizó en Nueva York. Luego, se examinan las interpretaciones de las obras de video escultura de Kubota, de los 70 y 80, teniendo en cuenta la posibilidad de relacionarse con sus primeras etapas de Japón.

La estructura: El primer capítulo, sería la base de esta tesis, ya que permitirá entender las características del mundo del arte de Japón, y la formación artística de las mujeres y las posiciones que tenían en la sociedad hasta mediados del siglo XX. Además, se considerará el surgimiento de los movimientos de arte vanguardia de la posguerra, y su relación con las mujeres artistas. Finalmente se abordarán los problemas que impiden los estudios sobre las artistas en la historia del arte en Japón.

En el segundo capítulo, enfocándose en el problema de las críticas artísticas en el Japón de posguerra, veremos cómo era “el torbellino del Informalismo”, que es mencionado como un hito del fracaso en la formación de la crítica artística japonesa de la posguerra. La importancia de mencionar el Informalismo en esta tesis para luego analizar la aceptación de las tres artistas es que la adaptación y el rechazo del Informalismo influyó en la transformación de la crítica de arte, en general, y la crítica hacia las mujeres artistas, en particular. Se consultan varias tesis acerca del Informalismo, pero sobre la influencia en la crítica hacia las artistas, para lo que se consulta el estudio de Nakajima.

Desde el tercer hasta el quinto capítulo, se va a tratar cada una de las artistas. Se analizarán las razones de falta de evaluaciones y literatura sobre ellas en Japón, teniendo en cuenta las características del mundo del arte y la transformación de la crítica de arte en Japón de la posguerra, que se explica en el primer y segundo capítulo.

Yayoi Kusama, que es tratada en el tercer capítulo, fue a EEUU en 1957, antes del “torbellino del Informalismo”. Según los documentos recopilados, con la influencia del

Informalismo, la crítica de arte de Japón resultó tener una tendencia nacionalista y patriarcal a finales de los 50. Pero Kusama ha pasado sus primeros años de su carrera en Japón cuando varias mujeres artistas realizaron sus actividades artísticas, aunque fue por corto tiempo. Por tratarse de sus obras y críticas artísticas de su inicio de carrera, se espera comprender la tendencia de crítica de arte japonesa de la posguerra hasta mediados de los 50. Al analizar “*残夢* (1949)”, su última obra de *Nihonga* (pintura del estilo japonés), se entiende que Kusama es una artista que captaba bien la tendencia del mundo del arte. Después de su llegada a EEUU, Kusama cambia su estilo artístico en un corto tiempo, y con su *Net Painting* (1959), experimentó el gran cambio del contenido de críticas. Kusama siempre era consciente y percibió la transición de la tendencia artística, y reaccionaba firmemente a las críticas hacia las mujeres artistas, pero nunca perdió el interés por conseguir éxito profesional. En esta parte de investigación se analiza la política de Kusama desde el punto de vista feminista.

En el cuarto capítulo, se trata a Yoko Ono. Esta artista empezó su actividad artística en Nueva York, y regresó a Japón después de generar diferentes vínculos con los vanguardistas. Existen estudios sobre la influencia de las primeras actividades de Ono con los artistas vanguardistas de Nueva York de aquel tiempo y sobre todo con George Maciunas del movimiento Fluxus. También hay quienes señalan a Ono como una precursora del arte conceptual que llamó la atención en el mundo del arte a finales de los 60. Se estudian sus obras y actividades artísticas de su inicio de carrera desde 1960 hasta 1964, y veremos cómo fueron aceptadas en el mundo del arte japonés y en la crítica de arte japonés en los primeros años 60.

En el quinto capítulo, se trata a Shigeko Kubota, quien se unió a la actividad de Fluxus, y fue admitida como una precursora de video escultura después de los 70 en EEUU. La gran diferencia del número de evaluación y críticas sobre ella entre Japón y fuera de Japón es un motivo para tratar a Kubota en este trabajo. Primero, se estudiarán los movimientos vanguardistas de arte de los 60 en Japón, con los que Kubota tenía relaciones, y se analizará la influencia que tuvo la transformación de la crítica de arte de Japón respecto a las mujeres

artistas de los movimientos vanguardistas de aquel tiempo. Acerca de la obra de Kubota, se compararán las interpretaciones sobre su primera y última obra de performance *Vagina Painting* (1965), que presentó justamente un año después de su llegada a EEUU. Por último, se tratarán sus obras de video escultura después de los 70, de los años en que maduró su carrera artística, teniendo en cuenta la posibilidad de relacionarla con las condiciones del mundo del arte y la crítica de arte de los 50 y 60 de Japón.

El sexto capítulo, se referirá al reconocimiento actual de estas artistas en Japón. En el séptimo capítulo, se expondrán las conclusiones de este estudio, teniendo en consideración además mis apreciaciones personales en torno a esta tesis, y los temas de futuras investigaciones relacionadas con ellas. Finalmente, podremos encontrar la bibliografía y los anexos de este trabajo.

1. Las características del mundo del arte en el Japón de la posguerra y el lugar de las artistas

1-1. Las particularidades del mundo del arte japonés

El primer punto importante sobre las características del mundo del arte japonés es que Japón abrió sus fronteras en el siglo XIX, después de casi 300 años de aislamiento con otros países. Una de las características más destacadas es el gran hueco entre el arte tradicional de Japón y el arte moderno, que surgió después de la importación del arte moderno desde los países occidentales en la era Meiji (1868-1912), cuando Japón abrió el país. El concepto de Nihonga (arte tradicional de Japón) y Youga (término que indica las pinturas de tradición occidental, como la pintura al óleo) surgieron en el proceso de occidentalización de la era Meiji. El gobierno de la era Meiji impulsó la introducción de técnicas y conocimientos occidentales incluyendo el arte. En 1876 se estableció la primera escuela gubernamental de arte La Escuela

Técnica de Bellas Artes de Tokio (工部美術学校 Koubu bijyutsu gakkou)¹¹ e invitó a Antonio Fontanesi, el pintor italiano de estilo romántico de la escuela francesa Barbizon, para introducir las técnicas europeas de pintura al óleo. Sin embargo, con el deterioro financiero después de la guerra civil de Seinan en 1877, y también con el surgimiento del nacionalismo japonés, que estaba en contra de la occidentalización radical y la elevación de exigencia sobre la revaluación del arte tradicional de Japón, la escuela fue cerrada en 1883. En 1887, se estableció La Escuela de Arte de Tokio (東京美術学校, la precursora de La Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio 東京芸術大学¹²) con el objetivo de proteger y fortalecer el arte tradicional japonés, permitiendo en sus inicios sólo dos disciplinas de Nihonga y la escultura de madera. En 1896, Youga es admitida como una disciplina oficial de la Escuela, en esta ocasión, empezaron a llamarle “Nihonga” al arte tradicional de Japón y “Youga” a la pintura al óleo. Desde entonces, el poder del mundo del arte japonés quedó dividido en dos, Nihonga y Youga¹³. Nihonga había disfrutado de una posición privilegiada más que Youga, en términos de aceptación y de la exposición pública patrocinada por el gobierno (Nitten¹⁴), y la oportunidad de ganar premios.

El ámbito de Youga de Japón fue desarrollado adoptando varias corrientes de las pinturas occidentales, pero sobre todo estaba dominado por el arte moderno que tiene influencia del fauvismo. Los artistas jóvenes adoptaron expresiones más abstractas incluido el arte informal

¹¹ 日本画の歴史, en 株式会社野村美術. Disponible en línea:

<https://nomurakakejiku.jp/lesson_lineup/nihonga-art-history> [Consulta 29 mayo 2020]

¹² 東京芸術大学, en Wikipedia, Disponible en línea:

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%B1%E4%BA%AC%E8%8A%B8%E8%A1%93%E5%A4%A7%E5%AD%A6>[Consulta 29 mayo 2020]

¹³ 東京美術学校 Tokyo School of Fine Art, en Artwords. Disponible en línea:

<https://artscape.jp/artword/index.php/%E6%9D%B1%E4%BA%AC%E7%BE%8E%E8%A1%93%E5%AD%A6%E6%A0%A1>[Consulta 15 mayo 2020]

¹⁴ 日展 Nitten, en Artwords. Disponible en línea:

<https://artscape.jp/artword/index.php/%E6%97%A5%E5%B1%95> [Consulta 15 mayo 2020]

francés de los 50. El Youga también ha sido reconocido como arte autorizado después de la Segunda Guerra Mundial.

Otra cosa muy particular del sistema del arte en Japón es la existencia de los llamados “gadan”, así es como se conoce a las salas de arte de los grupos y organizaciones artísticas. Gadan fue formado siguiendo el modelo de los salones de Francia que habían sido organizados cada año. Los principales gadan eran Nitten, In-ten y Nika-ten. Nitten fue establecido por el gobierno en 1907, en aquel tiempo sus exposiciones eran organizadas por el Ministerio de Educación y se llamaba “Bunten”. In-ten es el gadan de Nihonga, organizado por Nihon Bijutsu In (日本美術院), establecido por Tenshin Okakura en 1898¹⁵. Nika-ten está organizado por Nika-kai, establecido con el objetivo de ser independiente de Bunten en 1914¹⁶. El estatus de los artistas y el precio de sus obras eran definidos por la frecuencia y aceptación que tenían los artistas y sus obras en estos gadan (la palabra “gadan” no cambia en plural), pero la selección de sus obras no era democrática, era resultado de una reflexión de la jerarquía y la política que existía entre los gadan. Un sistema en el que los miembros ejecutivos, cuyos poderes son absolutos, examinan las obras convocadas y entregan premios, sigue siendo el mismo hoy en día (el sistema de gadan sigue existiendo hoy). Las exposiciones de estos gadan llamaron mucho la atención de la nación japonesa antes de la Segunda Guerra Mundial, aportando una gran difusión del arte a las masas. En la primera mitad del siglo XX, varios gadan fueron formados por artistas que compartían las mismas filosofías y estilo artístico, y organizaron exposiciones de convocatorias abiertas que permitían competir a los no-miembros con los miembros. Una vez admitida la participación a un gadan, cada gadan otorga a los nuevos

¹⁵ 日本美術院 沿革 en 院展 日本美術院公式ホームページ. Disponible en línea: http://nihonbijutsuin.or.jp/about_us/index.html [Consulta 25 mayo 2020]

¹⁶ 沿革, en 公益社団法人二科会. Disponible en línea: <https://www.nika.or.jp/home/history.html> [Consulta 25 mayo 2020]

miembros el estatus dentro del gadan dándoles la oportunidad de exponer sus obras regularmente.

Como indica Bhupendra Karia, sobre todo en el *Gadan* japonés (organizaciones y grupos de artistas) se ha admitido el dominio masculino. Para las mujeres artistas, quienes estaban en una baja escala dentro de la jerarquía social, los exámenes aplicados a sus obras eran tan estrictos que era muy difícil obtener la posición en Gadan sin tener conexiones¹⁷.

1-2. La formación de mujeres artistas

En la primera escuela gubernamental de arte La Escuela Técnica de Bellas Artes de Tokio (工部美術学校 Koubu bijyutsu gakkou), establecido en 1876, fue admitido el ingreso de las mujeres. Aunque era corta la existencia de esta escuela (ha cerrado en 1883), siete mujeres han recibido formación de arte. Sin embargo, cuando ha establecido La Escuela de Arte de Tokio (東京美術学校) en 1887, a pesar de que fue la única escuela gubernamental de arte en aquella época, el ingreso de las mujeres fue excluido.

Por otro lado, en Kioto se abrió La Escuela estatal de Arte de Prefectura de Kioto en 1880. Existe documento de que Shoen Uemura (上村松園, 1875-1949) ha ingresado en esta escuela en 1887 a la edad de 12. Uemura fue la primera artista otorgada el Orden de la Cultura como mujer artista. Yayoi Kusama también ha recibido la formación de Nihonga en esta escuela desde 1948 hasta 1949. El nombre de esta escuela fue cambiado varias veces, es precursora de la Universidad de Bellas Artes de la Ciudad de Kioto (京都市立芸術大学).

El decreto de enseñanza secundaria de mujeres, emitido en 1899, ha mostrado claramente la posición de mujeres en la sociedad de aquel tiempo. Era “buena esposa y madre sabia”, es decir, la educación secundaria de mujeres era para formar buena ama de casa. Este orden tenía como principio tratar a las mujeres como si su existencia consistiera solo estar en la casa, y con

¹⁷ Bhupendra, Karia (ed.), *Introduction to Yayoi Kusama: A retrospective* [cat. exp.], Center for International Contemporary Arts, Nueva York, 1989, p. 2.

respecto a la educación, había una tendencia a entregarles contenidos con mayor facilidad, de exigencia simple o baja, en comparación a los contenidos de las escuelas de hombres.

La Escuela Privada de Arte para Mujeres (私立女子美術学, el precursor de la actual Universidad de Joshibi de Arte y Diseño 現女子美術大学) fue establecida en 1900, con el objetivo principal de educación vocacional, de formar técnicas y maestras profesionales. Pero la importancia que se le daba a disciplinas como el bordado, la costura, y la creación de flores artificiales, aparte de la pintura y la escultura. Las otras escuelas para mujeres que abrieron más tarde también tenían la misma tendencia. La formación de arte para mujeres de la primera mitad de siglo XX, juntaba dos preceptos de esa época, uno es “el principio de buena esposa y madre sabia” que ha mostrado el decreto de enseñanza secundaria de mujeres, y otro es “la educación vocacional de mujeres”¹⁸.

Para ser artistas, las mujeres tenían que ingresar a estas escuelas o aprender en “gajuku” (画塾, las escuelas privadas donde enseña cada artista). La mayoría de las mujeres que siguen este camino provenían de familia rica, o de familia de artistas. Como se ha mencionado anteriormente, para tener éxito como artista después de recibir formación en una escuela, era necesario ser admitido dentro de gadan, que era un sistema autoritario predominado por hombres artistas. Lo anterior pone en evidencia la dificultad que tenían las mujeres para ser artistas.

Fue después de la Segunda Guerra Mundial cuando se aprobó la formación de artistas para mujeres en la escuela gubernamental. En Japón, durante la posguerra, hubo una tendencia social que destacó las actividades de las mujeres, por la legislación de la igualdad de hombres y mujeres, realizada bajo la influencia de los militares estadounidenses¹⁹. En 1946, La Escuela de Arte de Tokio abrió sus puertas a las mujeres y comenzó la formación de creación artística

¹⁸ Akiko Yamasaki, 明治時代における女性と美術教育 *On the Women and Education in Meiji period*, el boletín de la Universidad de Chiba, Vol12. Pp.287-294, 1991.

¹⁹ En 1946, se ha admitido el derecho de voto de la mujer.

de mujeres. La Asociación de Las Mujeres Artistas (女流画家協会)²⁰, establecida en 1947 sirvió como una plataforma para el debut de las artistas, al ser creada tres meses antes de que entrara en vigor la legislación de la igualdad de hombres y mujeres. Setsuko Migishi, una de las fundadoras recordó el pasado duro de las mujeres artistas que habían sido excluidas del sistema de gadan, y dice “hemos experimentado por largo tiempo con la dificultad y la conformidad, no es mera aparición de corto tiempo aprovechando el movimiento de la liberación de mujeres (Migishi, 1950, p.42).” El rol que tuvo esta asociación era importante para elevar la cognición e interés en las mujeres artistas en la sociedad. Esta asociación sigue existiendo y apoyando las actividades de las mujeres artistas. Con estos movimientos, el porcentaje de obras expuestas por mujeres artistas en exhibiciones destacadas fue aumentando y las artistas jóvenes fueron nominadas una tras otra para los premios de artistas emergentes. Además de lo anterior, la vinculación que varias mujeres artistas tuvieron con los grupos vanguardistas que surgieron en la posguerra, les permitió ampliar las oportunidades para realizar sus actividades artísticas en la posguerra.

1-3. El surgimiento de los artistas de vanguardia en la posguerra

Durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) el gobierno japonés prohibió las exposiciones, excepto la propaganda de guerra, pero en la posguerra, este tipo de arte fue el foco de acusaciones. En la posguerra, los artistas reformaron y democratizaron los gadan que tenía fuerte vinculación con el imperialismo durante la guerra. En sincronización con esta época, surgió un renacimiento de los medios de comunicación y surgieron varias exposiciones con jueces organizadas por las empresas de periódicos. Sin embargo, en la segunda mitad de los 50, varios gadan y las exposiciones con jueces también se volvieron excluyentes. Dado que

²⁰ 女流画家協会 *Women Artist Association*. Disponible en línea: <http://www.joryugakakyokai.com/gaiyo/index.html> [Consultado 3 septiembre 2020]

los gadan tenían una influencia directa en las exposiciones, para los artistas era imposible sobrevivir sin tener conexiones con esos grupos.

Los que surgieron en contra de estas autoridades de gadan fueron artistas vanguardistas de la posguerra. Los pensamientos vanguardistas no eran compatibles con las actividades artísticas de los gadan, y tenían poco interés o negativo en la autoridad convencional de los gadan. Ellos utilizaron estilos y medios poco convencionales, sin pertenecer a los gadan, formaron sus propios grupos y encontraron lugares para exponer sus obras, por ejemplo, las exposiciones sin jueces como La Exhibición de Yomiuri Independent (1948-1964). Entre los críticos de arte y artistas de la generación de antes de la guerra, encontramos a Shuzo Takiguchi (crítico de arte, poeta, pintor, 1903-1979), Nobuya Abe (pintor, 1913-1971) y Jiro Yoshihara (pintor, empresario, 1905-1972). Estos artistas fueron los mediadores que lideraban y apoyaban a los artistas de vanguardia, aportando a los intercambios internacionales de arte de posguerra, adquiriendo un papel muy importante en la formación del arte contemporáneo japonés. A la vez, contribuyeron a la formación de artistas de posguerra quienes estaban interesados en aprender arte por su cuenta evitando asistir a las escuelas de arte o gadan. Algo importante para destacar y que se relaciona algo con el punto de vista feminista es que ellos apoyaban positivamente a las mujeres artistas de la generación de posguerra. Además, según Nakajima, no se encontraban insertos en el prejuicio de "feminidad" que siempre estaba inherente en las críticas de exposiciones las obras de las mujeres artistas en aquella época²¹.

Las actividades artísticas de las mujeres en la posguerra que aspiraban a ser artistas interactuaron con estos grupos vanguardistas y sus exposiciones, que fueron formados para romper el sistema del mundo del arte convencional como los gadan, y muchas mujeres obtuvieron oportunidades de exponer sus obras y desempeñar un papel principal en los grupos²².

²¹ Nakajima Izumi, *日本戦後美術のジェンダーを考える Gender in Japanese Contemporary Art History: Japanese Women Artists and Post-war Avant-Garde*, el boletín de la Universidad de Meiji, 2012, p252

²² Unos ejemplos de estos grupos y exposiciones: La Exposición de Arte Moderno (モダンアート展) organizada por El Club de los Artistas Vanguardistas de Japón (日本アヴァンギャルド美術家クラブ). Este grupo fue fundado

La Galería Takemiya, fundada en 1951, llevó a cabo muchas exposiciones de mujeres artistas, y también se han presentado muchas obras de mujeres artistas en las exhibiciones organizadas por las empresas privadas y empresas periodísticas²³. Así, desde finales de los 40 hasta los mediados de los 50, muchas nuevas artistas japonesas realizaron sus actividades artísticas y contribuyeron al nuevo desarrollo del movimiento de arte experimental.

Sin embargo, por la necesidad de generar fondos para el alquiler de galerías para exposiciones individuales o colectivas, los y las artistas vanguardistas nunca tenían suficientes recursos monetarios. La mayoría de los museos de arte moderno de Japón se fundaron después de 1951, y sus presupuestos se asignaron mayormente a la compra de las obras de artistas occidentales ilustres o al alquiler de estas obras para exhibiciones. La historia del arte en Japón no abarcó las artes de Japón del siglo XX hasta tiempos más recientes, donde los curadores y los críticos de arte investigaban el arte moderno occidental. En Japón, en los 50 casi no había coleccionistas de arte moderno interesados en comprar obras de artistas japoneses. Los críticos y los coleccionistas japoneses solo tenían interés en los artistas occidentales de alta fama internacional, como los maestros de arte moderno occidental incluidos los impresionistas franceses o a los ilustres artistas de Nihonga. Sus prioridades estaban enfocadas a tener en cuenta las tendencias de museos que siempre exponían las obras europeas, y de los medios de comunicación que solo prestaban atención a esas exposiciones. Las galerías comerciales de arte sólo respondieron a esas demandas. Hubo pocas galerías que contribuyeron al

en 1953 liderado por Taro Okamoto). El Club de Arte (アートクラブ), fundado en 1953. La Exposición de Asociación de Arte Democrato (デモクラート美術協会展), fundado en 1953. La Exposición de Genbi (ゲンビ展), fundada en 1952, encabezado por Jiro Yoshihara. Kyusyu-ha del Grupo de Arte Vanguardista (前衛美術グループ九州派), fundado en 1957)

²³ Unos ejemplos de exposiciones: Exposición de Yomiuri Independent (読売アンデパンダン展, 1949-1964, organizada por empresa de periódico Yomiuri), Exhibición de Uniones de Grupos Artísticos (美術団体連合展, empresa de periódico Mainichi), Exposición de bellas artes seleccionada (選抜秀作美術展, empresa de periódico Asahi), Exposición de novatos del Grupo de Arte Seleccionado (朝日新聞美術団体選抜新人展, empresa de periódico Asahi)

descubrimiento y promoción de nuevos artistas vanguardistas japoneses, como la Galería Takemiya, curada por el crítico de arte y curador Shuzo Takiguchi. Para los artistas vanguardistas faltaban oportunidades para exponer sus obras²⁴.

Las tres artistas japonesas que trata esta tesis, tenían relaciones con estos movimientos de vanguardia japonesa de la posguerra que habían surgido contra el régimen autoritarista de gadan y el sistema de arte japonés. Kusama obtuvo nuevas posibilidades gracias al vínculo que tuvo con Takiguchi y Abe. Kubota tenía relaciones con el movimiento radical de arte vanguardia de los 60. Con respecto a Ono, regresó a Japón después de las actividades artísticas con los vanguardistas de N.Y, donde estaba en auge el movimiento vanguardista de los 60.

1-4. Los problemas de los estudios sobre las mujeres artistas en Japón

Hasta los años 50 durante la posguerra, considerando el aumento hacia la tendencia social que destaca las actividades de las mujeres, junto a la reforma del sistema educativo de posguerra, el establecimiento de La Asociación de Las Mujeres Artistas en 1947, y la conexión que tuvieron con los grupos de arte vanguardista que aparecieron después de la guerra, el campo de actividad de mujeres artistas se expandió aún más. En la exhibición “1950 年代—その暗黒と光芒展²⁵” en 1981, se señala que los años 50 son una época compleja donde surgieron varios movimientos y grupos de arte de vanguardia, y aunque sea en número reducido, se trata a las mujeres artistas como parte de esta época tan compleja. Como muestran las exposiciones recientes con un punto de vista feminista, que investigan las obras de mujeres artistas del siglo XX²⁶, es obvia la existencia y una cantidad considerable de mujeres artistas en la posguerra.

²⁴ Sobre los grupos de arte de vanguardia de la posguerra, principalmente se consulta a Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, pp.10-13.

²⁵ 1950 年代—その暗黒と光芒展, Tokio, el Museo metropolitano de Tokio, el 12 de septiembre - el 8 de noviembre en 1981.

²⁶ Las exposiciones como “奔る(はしる)女性たち” (Tochigi, Museo de la prefectura de Tochigi, el 21 de octubre -el 9 de diciembre de 2001) y “前衛の女性 1905-1975” (Tochigi, Museo de la prefectura de Tochigi, el 24 de julio-11 de septiembre, 2005). Ambas exposiciones fueron curadas por la curadora Reiko Kokatsu.

En razón a lo anterior existe una gran dificultad para saber los detalles de las actividades de las mujeres artistas en la historia del arte de Japón que conocemos actualmente. A pesar de que el número de ellas no fue menor y que varias artistas sí fueron apreciadas, su existencia ha sido excluida del marco de la historia del arte de Japón, al igual que se hizo con la de occidental.

Nakajima señala cuatro problemas que impiden realizar estudios sobre las artistas en la historia del arte en Japón²⁷. 1) El cambio en la sociedad a raíz de las relaciones internacionales en la posguerra 2) Los movimientos de mujeres de posguerra sin la existencia del feminismo 3) El problema de los críticos de arte 4) El problema de la historia del arte de Japón. En esta sección se expone el resumen de estos problemas.

1) El cambio de sociedad por las relaciones internacionales en posguerra: Nakajima señala que uno de los problemas es el cambio radical hacia la tendencia conservadora del movimiento de mujeres. Después de la derrota en la guerra, el ejército estadounidense ocupó Japón. Bajo la intensificación de la Guerra Fría, la política estadounidense sobre la ocupación de Japón cambió después de 1955, y surgió la llamada “ruta inversa”, en el que los movimientos políticos, económicos y sociales de Japón han retrocedido de la “democracia y la desmilitarización”. Por la influencia política bajo la “ruta inversa”, el papel social de las mujeres, que se había expandido en la posguerra, sufrió un retroceso y se volvió a limitar a las mujeres a ser amas de casa responsables de las labores domésticas hasta mediados de 1960. La división del trabajo por género en el hogar apareció en la conversión de las mujeres en amas de casa, más que el avance de las mujeres en la sociedad profesional. Con este cambio, “las mujeres como productoras” se volvieron socialmente poco apreciadas o difíciles de entender.

El avance y el retiro de las artistas también muestra un aspecto de esta circunstancia social y política de la posguerra. Las mujeres artistas tuvieron importantes papeles durante el desarrollo del movimiento artístico vanguardista de la posguerra a finales de los 50,

²⁷ Nakajima Izumi, はじめに—フェミニズム美術史にむけて, en アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家 *Anti-Action Post-war Japanese Art and Women Artists*, ブリュケ, 2019, Pp.7-14.

contribuyendo profesionalmente, junto a otras mujeres que se encargaban de los trabajos específicos. Sin embargo, en los 60, la tendencia que apoyaba continuamente a las mujeres artistas se perdió. En un entorno social donde se esperaba que las mujeres fuesen amas de casa, no es difícil de imaginar la dificultad que tenían para ser artista, ocupación que estaba a cargo de los hombres tradicionalmente. Un número bastante elevado de mujeres redujeron sus actividades artísticas o abandonaron definitivamente el mundo del arte.

2) Los movimientos de mujeres de posguerra sin la existencia del feminismo: En los años 50, existieron las uniones y movimientos de mujeres como La Asociación de Las Artistas. Y seguro que la mayoría de las mujeres, quienes intentaron vivir como artistas en la nueva época, pensaban que su participación en la vida social mediante la actividad creativa era el resultado de movimientos de liberación de las mujeres. Sin embargo, la mayoría de las artistas que lograron cierto prestigio en la escena artística, no intentaron desafiar directamente y de frente a la “feminidad” definida por el orden convencional del género. “Las nuevas mujeres artistas” en la posguerra no propusieron una ideología que se opusiera a las organizaciones patriarcales que dictaban las normas de evaluación con total parcialidad hacia las mujeres, y tampoco definieron de forma concreta los movimientos políticos contra el sistema patriarcal del mundo del arte de Japón.

3) El problema de los críticos de arte: El factor fundamental de no tener fuentes literarias sobre mujeres artistas en la historia del arte de Japón no fue solo por que se retiraron o abandonaron su carrera artística sino también por la carencia de autores o autoras que documentara y escribiera sobre ellas en la posguerra. La crítica de arte japonesa en posguerra estaba predominada por los hombres. Rara vez se pueden encontrar nombres de mujeres entre los escritores en las revistas de arte de los 50 y 60. En el arte moderno y contemporáneo, los que se encargaban de la crítica o describir la historia eran mayormente hombres, y en estas escrituras se reflexionaba sobre la historia, el valor, y la necesidad desde el punto de vista de estos escritores. Nakajima menciona que los movimientos feministas de arte japonés de la

posguerra no han tomado forma o no han existido como tal, por la falta de una mirada hacia la subjetividad de las mujeres artistas por parte de los críticos e historiadores. Los papeles de estos críticos de arte eran importantes en el nuevo movimiento artístico de la posguerra, puesto que le dan un nuevo significado y valor al arte, otorgándoles un lugar en la historia.

Los críticos que realizaron la valoración de las nuevas mujeres artistas de los 40 hasta los mediados de los 50 son los que se habían dedicado a las críticas de arte desde la preguerra, como Kenjirou Okamoto (1919-2003), Kouei Tokudaiji (1919-), Takachiyo Uemura (1911-1998), Kazuhiko Egawa (1896-1981), Atsuo Imaizumi (1902-1984) y Souichi Tominaga (1902-1980). Pertenecen a la misma generación que Shuzo Takiguchi, pero según Nakajima, como se muestra en el tercer capítulo, su apreciación sobre las mujeres artistas estaba enmarcada dentro del prejuicio tradicional que enfatiza “las feminidades”²⁸.

Como se refiere en la sección 1-3, entre los críticos y artistas de la generación de preguerra (los que ya habían trabajado antes de guerra), cabe destacar que Takiguchi (1903-1979), Abe (1913 Niigata-1971), Yoshihara (1905-1972), los líderes del movimiento de arte vanguardia de los 50, aportaron a ampliar las oportunidades de las mujeres artistas. Para ellos, que tomaban posiciones fuera de academiscismo desde preguerra, manteniendo distancia con el sistema de arte como gadan, el apoyo a mujeres era como una práctica progresiva vanguardista dentro del arte.

En la siguiente generación estaban los críticos de posguerra, como Yoshiaki Tono (1930-2005), Ichiro Hariu (1925-2010) y Yusuke Nakahara (1931-2011), ellos fueron los que se encargaron de la crítica artística durante la época del "torbellino del informalismo" de la segunda mitad de los 50, que se menciona en el segundo capítulo.

²⁸ Nakajima Izumi (中嶋泉), アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家 *Anti-Action Post-war Japanese Art and Women Artists*, ブリュケ, 2019, Pp.100-101

Cabe destacar que casi no se encontraron nombres de mujeres que fuesen críticos de arte, antes y después de la guerra. Es decir, el mundo de crítica de arte también estaba predominado por los hombres.

Después del "torbellino del informalismo", la hazaña de las mujeres artistas que llamaban la atención en los 50, apenas ha sido mencionada en el periodismo, en las investigaciones de historia del arte, y en los proyectos de exposiciones que repasan "la historia del arte de Japón en la posguerra". Habría que esperar hasta el movimiento que investiga las obras de mujeres artistas de forma académica y que no las liga a la historia hasta finales de siglo XX cuando aparecieron las historiadoras y las curadoras de arte con conciencia feminista. Entre estas últimas se destacan Kaori Chino (1952-2001), Reiko Kokatsu (1955-), Mayumi Kagawa (1954-) y Izumi Nakajima (no hay informaciones de año de nacimiento).

4) El problema de la historia del arte de Japón: Nakajima indica el otro problema que está inherente en la estructura de la historia del arte en Japón. Como aclaran los investigadores de arte moderno de Japón como Noriaki Kitagawa, "la historia del arte de Japón" que fue formada de manera gradual después de la reapertura del país en la era Meiji (1868-1912), es una "ficción", que define la identidad del país de Japón en el ámbito del "arte"²⁹. El primer intento de "la historia del arte de Japón" fue un discurso de Tenshin Okakura en La Escuela de Arte de Tokio. El año siguiente El Museo Imperial de Japón comenzó a compilar la historia del arte y como resultado, se publicó "*La historia del arte de Japón*" en la exposición de París de 1900. El propósito fue también establecer la identidad del país mostrando "la identidad del arte japonés", que era la "base del nacionalismo". El arte tiene una función política como un significativo índice o documento que insinúa el origen de la civilización y del país (o lo esconde), y muestra su madurez cultural. Pero no se puede esperar diversidad en la manera de representar y expresar el país. En el siglo XX, también se intentó compilar la historia del arte

²⁹ Kitagawa Noriaki (北澤憲昭), *眼の神殿—「美術」受容史ノート*, ブリュケ, 2010 (1989), Pp.285-286

de Japón en la posguerra, la voz que representaba el país era la de la mayoría, es decir, la voz de los hombres que predominaba en el mundo de arte japonés, y existía un marginado e ignorada grupo, las mujeres.

Como se reitera, en los años 50 y 60 varias mujeres artistas desarrollaron sus actividades artísticas. Sin embargo, Nakajima señala que se han borrado las descripciones sobre las artistas a través de los movimientos que unifican la historia del arte moderno y contemporáneo de Japón. La historia del arte de Japón no abarcaba el arte de Japón del siglo XX hasta años recientes. Desde los 80, surgieron unos movimientos para unificar la historia del arte en la posguerra, como una de las corrientes socioculturales de Japón que repasa la historia de la posguerra, es decir, 50 años después de la guerra, que tenían tendencia a “encontrar el propio cuento de Japón, independiente de la historia eurocéntrica”. Dentro de estos movimientos, se han ido gradualmente eliminado los nombres de las artistas. En estos intentos para unificar la historia del arte de Japón, la influencia de los escritos de Shigeo Chiba “現代美術逸脱史³⁰” y Noi Sawaragi “日本・現代・美術³¹” es significativa. Entre estos movimientos, la tendencia del arte vanguardista como los grupos Jikken Koubou y Gutai de los 50, y los movimientos antiarte como Neo Dadaism Organizers y Hi Red Center de los 60, Mono-ha de los 70, se ha descrito como una serie de movimientos artísticos. Sin embargo, se ignoraron a las mujeres artistas como si no hubieran existido o se tratara únicamente de una excepción la existencia de una mujer dentro de un grupo artístico. Ambos enfatizan en que el arte contemporáneo japonés no ha establecido su propia crítica independiente, considerando que el progreso del arte contemporáneo de Japón es un “fracaso”, y que el llamado “torbellino del Informalismo” es el hito que determinó este fracaso, y que es uno de los puntos de partida del cambio de la historia del arte de Japón.

³⁰ Chiba Shigeo (千葉茂夫), *現代美術逸脱史-1945-1985*, 晶文社, 1986.

³¹ Sawaragi Noi (榎木野衣), *日本・現代・美術*, 新潮社, 1998

2. Los movimientos de vanguardia de posguerra y la transformación de la crítica de arte en Japón

En el mundo del arte de Japón de los 50, había discusiones sobre la manera de presentar las expresiones artísticas nacionales de Japón como país independiente, y la orientación que debería tener. Tal como Yuri Mitsuda llama al arte japonés de posguerra “el arte después de la derrota de la guerra”, es una época en que surgieron los sentimientos negativos hacia la propia tradición por la derrota. Con la inestabilidad de la relación entre “tradición e identidad de sí mismo”, se discutía intensamente sobre la necesidad de repasar lo que se había creado en el pasado y la necesidad de crear algo original y diferente del pasado³². Después del establecimiento del Tratado de Paz entre EEUU y Japón en 1952, Japón recuperó su estabilidad superando el caos de la derrota de la guerra. A partir de este momento, las instituciones privadas y públicas comenzaron a centrarse en los eventos internacionales de arte, y aumentaron las comunicaciones con el extranjero tomando como base los proyectos de cultura. El arte del “estilo tradicional de Japón” obtenía resultados satisfactorios en las exposiciones internacionales de arte³³. Mientras que el arte tradicional de Japón “Nihonga” o las expresiones utilizadas al estilo Nihonga si bien atraían la atención internacional, las obras vanguardistas tenían las críticas negativas de los extranjeros. Los movimientos de la crítica de arte de Japón, que anhelaban renovar su propia identidad, es decir, el propio arte japonés original y nuevo de la posguerra, y deseaba el desarrollo de arte contemporáneo de Japón en el mismo nivel que los países occidentales, caían en la confusión. Los artistas, llamados “vanguardistas” de Japón de la primera etapa de los 50, utilizaban una combinación de los estilos de arte europeo que

³² Mitsuda Yuri (光田由里), *トラウマと救済—戦後現代美術のミッション*, el boletín del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, Núm.14, 2011, Pp.92-98.

³³ Por ejemplo, en la Bienal de Venecia, el grabado de madera de Shikou Ogata, que daba un sentimiento primitivo, ha ganado el gran premio en 1956, y Kenzo Okada, conocido por Yugenism, ha ganado el premio en 1958.

habían aprendido antes de la guerra, y fueron criticados en varios lugares como una evidencia de que el arte de Japón dependía del arte occidental³⁴.

El movimiento artístico, conocido en Japón como “El torbellino del Informalismo” fue introducido en este contexto y fue aceptado como el rechazo a la tradición del estilo de arte basado en lo figurativo, y la nueva expresión que sustituye la imitación en el arte occidental.

2-1. “El torbellino del Informalismo”

El “Informalismo” es una noción que propuso Michel Tapié (1908-87), crítico de arte, curador, y coleccionista francés³⁵. En la última etapa de los 40, aparecieron nuevos estilos de expresiones que no habían existido antes de la Segunda Guerra Mundial en el mundo del arte occidental. En esta época se destacan pinturas y esculturas que ponen énfasis en los procesos creativos de los autores, y en los matices y texturas de los materiales. Desde el análisis pictórico se observan las características de repetición y acumulación de diseño simple, el desarrollo de la composición en toda la tela, y figuras sin contornos claros, además de matices de color. Tapié halla características comunes en los artistas como Jean Dubuffet (1901-1985), Jean Fautrier (1898-1964) y Wols, el pseudónimo de Alfred Otto Wolfgang Schulze (1915-51), quienes creaban pinturas abstractas que expresaban la ansiedad del ser humano bajo guerra, y las denominó “*Art Informe* (arte informal)”³⁶. Prestó atención a las obras con ciertos puntos comunes que surgieron simultáneamente y se multiplicaron, e intentó ponerlas en contexto exhaustivamente. Organizaba exposiciones y publicaba obras sobre estos nuevos conceptos artísticos.

En aquella época, el Estado de japonés se cerró culturalmente por el dominio de los aliados después de la guerra y a los artistas se les restringió la comunicación cultural y económica con

³⁴ Takachiyo Uemura (植村鷹千代), *国際交流の時代*, en *Bijutsu Techou*, Vol.1, 1955, Pp.96-98

³⁵ Sobre “el Informalismo” y “El torbellino del Informalismo”, se ha consultado el artículo de Shoichi Hirai y el dicho escrito de Nakajima.

³⁶ Anexo 3, Wols, *Sin título*, 1946-1947

los países extranjeros. No había nada que satisficiera el interés por otras culturas hasta “*La Exposición de Arte del Mundo Moderno (現代世界美術展)*³⁷” en 1950. Bajo este entorno de Japón, la teoría de arte y las actividades de Tapié fueron presentadas por primera vez en Japón en la mesa redonda de una revista de arte *Bijutsu Techou* en 1955³⁸, y también fue presentado indirectamente por los artistas japoneses en París y por los críticos de arte que habían regresado de París. Tapié y Georges Mathieu (1921-2012) visitaron Japón en septiembre de 1956 y el propio Tapié presentó el concepto del Informalismo por primera vez. Georges Mathieu hizo una producción en vivo con *yukata* (kimono de verano) en el escaparate del centro comercial Shirakiya, y una performance con saltos y rebotes llamó la atención de los medios de comunicación. Tapié se puso en contacto con Sofu Teshigawara, *el artista* vanguardista de Ikebana y el grupo de arte vanguardista Jikken Koubou. Además, al ver las obras del grupo vanguardista Gutai, dio excelentes críticas a varios artistas, incluidas mujeres artistas, que lograron adaptarse al concepto del Informalismo, por lo que las involucra como parte de él.

En la Exposición Internacional de Arte Actual (*世界・今日の美術展*)³⁹ en 1956, Tapié presentó en Japón las obras del Informalismo de una forma coherente, que sólo se habían conocido por los escritos o los catálogos de obras. A esta exposición Tapié añadió las obras de dos artistas japoneses del grupo Gutai, Jirō Yoshihara y Shozo Shimamoto, del artista vanguardista de ikebana Sofu Teshigawara y de Hideko Fukushima, la artista de Jikken Koubou. Esta exposición se había percibido como una ocasión muy importante donde los artistas japoneses habían sido incluidos al movimiento de arte vanguardista en la misma posición que los occidentales, esto le dio muchas emociones a los japoneses que habían intentado formar su propia historia del arte, siguiendo la tendencia del movimiento del arte

³⁷ *現代世界美術展*, Tokio, Takashimaya, organizada por la empresa de periódico Yomiuri, el agosto de 1950,

³⁸ La mesa redonda por 海藤日出男、植村鷹千代、徳夫寺公英, en *Bijutsu Techo*, Num.8, 1955

³⁹ *世界・今日の美術展*, Tokio, Takashimaya, organizado por Asahi Shinbun (la empresa de periódico), desde 1956 hasta 1957, luego giró a Osaka, Kyoto, y Fukuoka.

occidental “youga” desde el siglo XIX, que estaban sufriendo los sentimientos de inferioridad hacia los países occidentales por la derrota de la guerra.

Sin embargo, la visita de Tapié también ocasionó la crítica sobre el Informalismo de los críticos de arte de Japón. Los críticos de arte de Japón habían interpretado la nueva noción de arte basado en el Informalismo con su propio punto de vista. Se puede decir que ya habían formado la idea del Informalismo “original” de Japón antes de que fuera Tapié a Japón. Por ejemplo, como aclara Mizuho Kato, en Japón se había entendido que el Informalismo tenía una actitud que rechaza la estética y orden existente de la tradición del arte occidental. Pero Tapié no solamente las rechaza sino también tenía el objetivo de construir “otra estética del arte”. Además, se daba a entender que el arte tradicional de Japón y el oriental fue una ruptura para el surgimiento del Informalismo, que rompía el academicismo occidental, pero los puntos comunes entre el Informalismo con el arte japonés y oriental que Tapié cuenta no tenía intención de influir sino más bien de justificar su noción de arte⁴⁰.

El acontecimiento simbólico que rompió la aspiración por el Informalismo fue la mesa redonda para la revista de arte Mizue en octubre de 1957⁴¹, que fue realizada con Tapié y los jóvenes críticos de arte como Tono, Hariu, Yusuke Nakahara (1931-2011), Makoto Ouoka (1931-2017). Los críticos tenían más interés sobre la evaluación del arte de Japón por el Informalismo, es decir, cómo se ha entendido o solucionado la “heterogeneidad cultural” de Japón por el Informalismo. Hasta entonces, los críticos tenían el sentimiento ambivalente hacia el “orientalismo” que estaba de moda en Europa y en EEUU. Como aclara Mitsuda, el mundo del arte y crítica de arte de Japón estaba con el trauma de la derrota deseando romper su propia tradición. El crítico Yoshiaki Tono preguntó sobre la idea de Tapié en torno a la heterogeneidad del arte oriental y los caracteres culturales de Japón. Sin embargo, Tapié contó sin fundamento

⁴⁰ Kato Mizuho (加藤瑞穂), 日本におけるアンフォルメルを受容, en El museo de Arte de Chiba (ed.), 草月とその時代 1945-1970 [cat. exp.],草月とその時代実行委員会, 1998, Pp.88-98.

⁴¹ ミシェル・タピエ氏をかこんで(座談会), en Mizue, Vol.10, Pp.23-31, 1957

que no siente ningún exotismo al “pensamiento oriental irracional”, porque es un visionario y ya está familiarizado con otras culturas por largo tiempo. No tenía la actitud de discutir sobre el eurocentrismo de la historia del arte. Dicho de otra manera, Tapié no suponía la “subjetividad crítica” de los artistas y los críticos de otros países, es decir, no imaginaba que ellos estaban perdiendo la imagen de sí mismos, buscando la manera de renovar su propia identidad, criticando su propia tradición, a pesar de que ya había introducido muchos artistas no occidentales, como los japoneses, al movimiento del Informalismo. El diálogo, que no ha podido establecerse antes de la confrontación, revela la relación entre las dos partes.

Según Shoichi Hirai⁴², Tapié fue introducido como crítico de arte, pero en realidad su trabajo era como curador. Tapié ha seleccionado a los artistas del mundo a través de su propia noción de arte, les añade el valor con su contexto y ocasionalmente se encargaba de vender y comprar. Se puede decir que Tapié era un precursor del estilo de movimientos de arte vanguardista de la posguerra, dado que en EEUU el arte de vanguardia se ha desarrollado de forma que la teoría de arte de los curadores abarca a los artistas en mayor o menor grado. Sin embargo, hasta entonces en Japón se pensaba que el papel de los críticos de arte era poner el camino contextual de las actividades de grupos artísticos y las críticas de las obras. Su pensamiento que relata las obras de Japón en el mismo horizonte con las occidentales, sin pensar su fondo social y cultural donde nacieron autores y obras, generó desconfianza en los críticos de Japón. La explicación de Tapié no podía ser más abstracta y ambigua, y no era concreta, porque originalmente su noción de arte era para contextualizar las obras que tienen similitudes, que surgieron simultáneamente en los países occidentales y Japón, con la nueva noción de arte. En aquel entonces no había críticos de arte de Japón que evaluaran positivamente la noción de arte de Tapié. La diferencia de percepción de ambos lados se hizo definitiva en su segunda visita a

⁴² Hirai Shouichi (平井章一), 日本におけるアンフォルメルとその役割, en *あの時みんな熱かった！アンフォルメルと日本の美術 A Feverish Era: Art Informel and the Expansion of Japanese Artistic Expression in the 1950s and '60s* [cat. exp.], El Museo Nacional de Arte Moderno de Kyoto, 2016, Pp.6-15.

Japón en 1958, y como resultado fue desapareciendo el nombre de Tapié y el Informalismo de los medios de comunicación de Japón en tan solo un año, como si hubiera sido un torbellino transitorio.

Sin embargo, la serie de obras y la actividad de Tapié estimuló a los artistas japoneses de aquel tiempo, surgiendo la influencia del Informalismo en varios ámbitos artísticos. Aunque ha desaparecido el nombre de Tapié y el Informalismo en los medios de comunicación, su estilo de expresión siguió dominando en el mundo del arte japonés hasta la primera mitad de los 60. Hirai señala las causas de esta influencia del Informalismo, que intentó salir conscientemente de la tradición del arte occidental del pasado, tenía una afinidad con la estética y el sentido de formaciones plásticas de los japoneses, y también su modo de expresión fundamental y directa que usaba el cuerpo y los materiales, podía adaptarse a la pintura y también a los varios lenguajes del arte tridimensional como la escultura, las artes populares, Ikebana, etc.

2-2. La transformación de la crítica sobre las mujeres artistas

Lo importante del “torbellino del Informalismo” es que produjo una transformación de la crítica de arte en Japón, sobre todo hacia las mujeres artistas, por la aceptación y el rechazo del Informalismo. Primero, con la aceptación del Informalismo después de la presentación a Japón a través de la revista de arte en 1955, se empezó a cambiar el método de la crítica de arte. Los críticos de arte de Japón intentaron comprender la teoría de Tapié, la investigaron para que se pudiera aplicar y concretar como un vocabulario crítico que permitiese evaluar las obras de artistas contemporáneos de Japón en el contexto internacional⁴³. Para los involucrados en el arte de Japón, quienes deseaban las relaciones mutuas con el mundo del arte occidental después

⁴³ Incluso antes de la aceptación del Informalismo, los críticos japoneses investigaron nuevos ejemplos de pintura abstracta y teoría crítica, y profundizaron la discusión sobre su significado en el arte japonés. Desde 1955, muchas mesas redondas y comentarios de críticos occidentales se han traducido y publicado en medios artísticos como “*Bijutsu Techo*” y “*Mizue*”.

de la era Meiji, pensaban que podrían recuperar el retraso cultural por la participación al Informalismo, y repasar el valor del arte contemporáneo de su propio país. Era un estímulo a la aspiración y la ambición de los críticos como creadores de palabras críticas.

En Japón, la crítica del Informalismo fue tomada como una crítica del estilo universalista. Diferente al método de crítica del academicismo convencional del arte occidental, cuyo criterio era el tema, la capacidad de descripción, el sentido de colores, etc., que depende de la impresión sensorial y el juicio de los críticos, la crítica del Informalismo mostró un método de la crítica que enfoca al estilo y el modo de creación, y da la importancia a la descripción de material, a la técnica y modo de creación. Este cambio de modo de crítica estableció un criterio que pone el sentido en cada obra como una expresión independiente, para valorarlas como una expresión directa de acción de creación y materialidad. Con estos cambios de modo de crítica, se pueden valorar a las obras sin prejuicios sobre la enseñanza, trasfondo cultural, social e histórico. Este cambio modificó la crítica hacia las mujeres artistas. Por la contemplación al material de obra y la técnica, el sexo, es decir, “ser mujer”, igual que la nacionalidad y el trasfondo cultural, fue eliminado como criterio de evaluación de las obras.

Los críticos de arte de la posguerra han presentado el "informalismo" y el "expresionismo abstracto" como áreas "masculinas". Pero en Japón, liderado por Yoshihara y Takiguchi, en los mediados de los 50, muchas mujeres ya trabajaban en el área de la pintura abstracta que se incorporarían al "Informalismo". Además, como Tapié ha apreciado las obras de mujeres artistas de Gutai y Jikken Koubou, los críticos jóvenes de arte de la posguerra intentaron evaluar con sus propias palabras las obras contemporáneas de artistas japoneses, incluyendo a las mujeres artistas. También es una razón por la que había cambiado la crítica de arte sobre mujeres artistas.

Por ejemplo, el crítico Hariu, quien se encargaba de las críticas de exposiciones en la revista de arte *Mizue*, empezó a tratar las obras de mujeres artistas de la pintura abstracta alrededor de 1958. La evaluación sobre la pintura de Toshiko Kawamura (1910-1966), era “el arte abstracto

que depende de feminidad⁴⁴, y Hariu describe “tonos de colores femeninos y detallados”. Pero en la exposición después de la aceptación del Informalismo, ha descrito que “ha ampliado sus vocabularios al espacio con elasticidad” con adaptación de “tono automático⁴⁵”.

De este modo, surgió una nueva orientación de la crítica de obras de mujeres artistas por las nuevas palabras de la crítica del Informalismo. Fue esta etapa cuando las nuevas mujeres artistas de posguerra como Tanaka de Gutai o Kusama fueron evaluadas igual que los hombres artistas.

Durante los años en que los críticos de arte aceptaban afirmativamente el Informalismo, es evidente que no prestaron atención a la diferencia de género que existía entre los artistas en comparación a lo que se había dado antes.

2-3. Del universalismo neutro del Informalismo a la masculinidad del Action Painting

El universalismo de la teoría de arte abstracto de posguerra como el Informalismo, había sido aceptado como una ocasión para solucionar el sentimiento de inferioridad de los japoneses respecto al arte occidental. Sin embargo, para los críticos japoneses de aquel entonces, que tenían un sentimiento de rechazo hacia la tradición y que deseaban el propio arte original de Japón y buscaban la manera de renovar su propia identidad, no podían aceptar la actitud autoritaria de Tapié, que apareció desde el universalismo del Informalismo que ignora el fondo cultural e histórico de otros países. El Informalismo estimuló el nacionalismo de la crítica de arte japonés de posguerra. Al aclarar que el Informalismo no garantiza la contemporaneidad internacional del arte japonés, generó un fuerte shock entre los críticos de la posguerra que cambiaron sus actitudes radicalmente, y ocurrió el nuevo cambio de la crítica de arte en la posguerra. Los críticos japoneses de la generación de la posguerra criticaron al Informalismo con los sentimientos de arrepentimiento y derrota por haber aceptado esta noción de arte sin

⁴⁴ Egawa Kazuhiko (江川和彦), 河村敏子個展, en *Bijyutsu Hihyou*, Núm.10, 1950, p.61

⁴⁵ Hariu Ichiro (針生一郎), 現代に美術は可能か—時評的美術論, en *Mizue*, Núm.3, 1958, Pp.73-78

sospecha. Luego Hariu empezó a recordar la circunstancia del “torbellino del Informalismo” con la metáfora de guerra, llamando “el estado de colonización” de las pinturas del estilo Informalismo, y “el lugar de suministro de soldados” al cazatalentos de los artistas japoneses por Tapié⁴⁶.

El “torbellino del Informalismo” impulsó el nacionalismo de la crítica de arte de la posguerra. Cada ocasión de intercambios internacionales entre críticos de Europa y EEUU, que se llevaban a cabo frecuentemente en los 50 y 60, estimularon el nacionalismo de los críticos de Japón, haciéndolos darse cuenta del “género” que imponen al arte de Japón, y causaron una reacción de defensa⁴⁷. Lo que revelaron por los intercambios directos con los críticos occidentales, era la jerarquía, y la actitud patriarcal de los críticos occidentales. Nakajima señala que las palabras de arrepentimiento y auto burla de los críticos sobre el Informalismo pueden ser la expresión de “la frustración masculina” y la resistencia y negación hacia la actitud autoritaria de los críticos occidentales.

Bert Winther Tamaki dice que la mirada hacia el arte de Japón en la posguerra seguía siendo la que impone al género “femenino” que está atado con el orientalismo⁴⁸. En el intercambio entre Japón y los países occidentales también había una estructura de género que se repetía históricamente. La actividad artística de Japón fue reconocida por los países occidentales dentro del marco del “otro”, por ser visto con el prejuicio de “heterogeneidad” al no encajar

⁴⁶ 針生一郎と東野芳明の対談, 明日の日本美術のために:若き批評家の往復書簡, en *Bijyutsu Techou*, Núm.2, 1959, p13

⁴⁷ En la conversación entre Greenberg y Hariu en 1966, se ve la misma composición que la mesa redonda con Tapié. Greenberg describió el arte contemporáneo japonés como “espeluznante” y dijo que los buenos puntos de Japón “no parecen sobrevalorar su arte contemporáneo, como lo hace en París y Brasil”. Greenberg también afirma que “el arte contemporáneo japonés no tiene significado en el desarrollo histórico del arte y es solo una de las manifestaciones del kitsch”. (クレメント・グリーンバーグと針生一郎の対談「現代文明のなかのアメリカ美術」, en *Sekai*, Núm.2, 1967. Pp.198-209)

⁴⁸ Bert Winther Tamaki, *Art in the Encounter of Nations; Japanese and American artists in the Early Postwar Years*, University of Hawaii Press, 2001.

dentro de los estándares artísticos del mundo occidental, al mismo tiempo que las mujeres artistas estaban marginadas con el prejuicio de "feminidad" dentro de el mundo artístico de Japón de esa época. Los artistas inmigrantes de Japón o los artistas japoneses que habían ido a EEUU después de la guerra como Kenzo Okada o Saburo Hasegawa, aprovecharon su heterogeneidad y exotismo positivamente. Japón estaba incluida dentro del paquete del “pensamiento oriental” y era bien tratado si permanecía dentro de esa esfera. Acerca de los movimientos del Informalismo, se puede decir que el papel de los artistas japoneses y los críticos debían estar dentro de este marco.

Nakajima señala que el interés de los críticos hacia las mujeres artistas ha bajado y la tendencia del arte de Japón ha vuelto a masculinizarse después del Informalismo. No es una casualidad que en este período se hallan las palabras que connotan la masculinidad como “dinámico” y “vitalidad” en las críticas del arte abstracto. Por ejemplo, Nakajima muestra un ejemplo extremo de la crítica de Shinichi Segi sobre la obra de Hisao Domoto, conocido como un artista importante del Informalismo. Desde esta crítica de Segi, se puede hallar que el crítico era consciente de encontrar ciertas expresiones masculinas en la obra de Domoto y rechazar la feminidad (heterogeneidad) del arte japonés.

Tiene carácter atrevido que quita el matiz ligero que acompaña la emoción. Se puede decir que es el arte masculino. Teniendo en cuenta el hecho de que la mayoría de las artes de Japón que fueron admitidas en los países extranjeros hasta ahora eran las artes femeninas, la apariencia de este tipo de artistas en el escenario internacional es muy significativo, que salva a los japoneses de su servilismo⁴⁹.

⁴⁹ Segi Shinichi (瀬木慎一), *現代美術の作家像 2 堂本尚郎*, en *Bijyutsu Techou*, Núm.2, 1960, Pp.132-141, traducido de japonés a castellano por la autora de esta tesis.

También se puede pensar que la noción de crítica de Action Painting, que se ha introducido en la forma de aceptar las consecuencias del Informalismo, aceleró el regreso al criterio de género en el ámbito del arte. En lugar de los términos y nociones relacionados con el Informalismo, empezaron a utilizar más frecuentemente las palabras y expresiones más heroicas masculinas como “action painting” o “acción”. Las implicaciones masculinas que tienen esas palabras fueron introducidas en Japón justamente cuando los críticos intentaron separarse del Informalismo. Y orientó los movimientos de arte de esa época, a la estructura que da más importancia al arte de “tipo masculino”. La noción de Action Painting que Harold Rosenberg presentó en su ensayo *American Action Painters*⁵⁰ en 1956, sitúa las expresiones de las pinturas abstractas que estaba de moda en EEUU como un estilo masculino, y orientó esta corriente a enfocarse a los hombres artistas occidentales. Bajo este marco que evalúa las pinturas como huellas de acción de pintores, las pinceladas desenfadadas e intuitivas han llegado a entenderse como un premio para los autores heroicos que expresan su libertad salvaje. Como resultado, el aspecto físico de los pintores, incluida su sexualidad masculina, fue una vez más evocada como un fuerte criterio de evaluación artística.

2-4. El movimiento de arte de vanguardia de Japón después del torbellino del Informalismo

Nakajima afirma que Action Painting se relaciona posteriormente con el movimiento vanguardista de los 60 de Japón llamado “antiarte”, que estimuló el flujo de la historia del arte japonés⁵¹. No hay duda de que esta tendencia representa el arte de Japón desde los 60 como un movimiento extremadamente masculino. Si pensamos que esta crítica “post-informal”, sobre todo el discurso que rodea a la “acción”, exigía la masculinización del arte japonés. Se puede

⁵⁰ Rosenberg H., “*American Action Painters*” en *ARTnews*, Art Media Holdings, 1952

⁵¹ Nakajima Izumi (中嶋泉), アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家 *Anti-Action Post-war Japanese Art and Women Artists*, ブリュクエ, 2019, p.58

explicar la razón de que los críticos hayan perdido interés en las obras de las mujeres artistas de esa época.

Por otra parte, el trasfondo social del movimiento radical de anti autoritalismo de Japón alrededor de 1960 es una razón del surgimiento de la característica del movimiento de arte de vanguardia de los 60 de Japón. Cuando Japón actualizó el Tratado de Seguridad entre EEUU y Japón en los 60, decenas de miles de manifestantes formaron una barricada alrededor del Capitolio. Esta manifestación finalizó con cientos de heridos, arrestados y la muerte de una universitaria. El fracaso del movimiento trajo el pesimismo y al mismo tiempo la admiración de la conmoción anarquista por las jóvenes generaciones, incluidas las de artistas radicales. Estas reacciones contradictorias marcaron la actitud de muchos artistas de vanguardia japoneses a principios de los 60⁵². Después de las actividades muy activas de los 50 de los grupos de arte de vanguardia como La Asociación de Arte Gutai (1954-72, formada bajo Jiro Yoshihara,) y Jikken Kobo (1951-57, liderado por Shuzo Takiguchi), en los 60 nacieron uno tras otro nuevos movimientos artísticos de vanguardia basados en este trasfondo social. Los grupos de artistas de vanguardia de los 60 borraron por completo la actitud positiva hacia el arte inherente de los grupos de los 50 como Gutai y Jikken Kobo. En aquel momento, Europa y EEUU ya estaban en una era de producción y consumo masivo, y estaba de moda en todo el mundo el arte basura que usa objetos de vida cotidiana y residuos. En Japón también, en la exposición sin jurados a principios de los 60, se hicieron prominentes las obras hechas de residuos, objetos cotidianos, así como las obras que tienen elementos del tipo “Happening”. Por ejemplo, Genpei Akasegawa (1937-2014, participó en grupos de arte de vanguardia como Neo Dadaísmo Organizers y High Red Center) exhibió objetos hecho por residuos en la Exposición de Yomiuri Independiente⁵³, y mostró el aspecto oscuro del desarrollo industrial de

⁵² Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p.23

⁵³ Anexo 14, Akasegawa Genpei, *ヴァギナのシート(二番目のプレゼント)*, 1961/ 1994.

Japón de la posguerra. La obra de Tetsumi Kudo (1935-1990)⁵⁴, que se exhibió en la 12a Exposición de Yomiuri Independiente en 1960, es un representante de las obras colectivas que utilizan residuos y basuras. Para explicar el trabajo de Kudo, el crítico Yoshiaki Tono introdujo el término “antiarte” de un artículo de arte estadounidense, el término “antiarte” se extendió rápidamente. Las actuaciones anarquistas y destructivas marcaron la actividad de muchos grupos de vanguardia de la década de los 60. La actuación de artistas que desafían la distinción entre arte y no arte, y entre arte y vida también ha recibido el nombre de antiarte. Estos grupos, que aparecieron alrededor de 1960, incluyen Kyushu-ha, Neo-Dadaism Organizer (luego llamado Neo-Dada), grupo Ongaku y High Red Center.

A. Monroe analiza el movimiento artístico de vanguardia en Japón de los 60, era para reconstruir el mundo del arte japonés de posguerra dominada por las pinturas del realismo socialista de posguerra y la pintura abstracta inspirada por el Informalismo de Francia, y romper la tradición y los prejuicios occidentales. También describió sus puntos comunes de la siguiente manera. Alentaron métodos e imágenes destinadas a impactar y derrocar el statu quo, guiando la cultura desde lugares autoritarios como museos y teatros a las calles, centros comerciales y estaciones de tren. Muchos de ellos definieron su valor por la experiencia y buscaron la manera de tener contacto con la sociedad a través de la actuación y los objetos de actuación. Su trabajo se transformó rápidamente desde pinturas de medios mixtos los que se formaron con desperdicios en las calles y, en última instancia, a la intervención material y física de artistas y espectadores⁵⁵.

⁵⁴ Anexo 15, Kudo Tetsumi, *X型基本体に於ける増殖性連鎖反応*, 1960.

⁵⁵ Monroe A., *Japanese Art after 1945, scream against the sky*, Nueva York: H.N. Abrams, 1996, Pp.150-152

3. La política de Yayoi Kusama: Su comprensión y ambición por la transformación del mundo del arte, crítica artística de posguerra

Como se aclara en el segundo capítulo, con la gran influencia del Informalismo, al final el modo de escribir de la crítica artística en Japón resultó tener un cambio conservador y empezó a incluir vocabulario patriarcal. Sin embargo, el cambio de la crítica hacia las mujeres artistas en Japón por “el torbellino del Informalismo”, trajo un cambio característico a la actividad de las artistas de los 50. Primero, el cambio a la crítica del universalismo neutro, vinculado con el movimiento de liberación de las mujeres de posguerra, trajo a una parte de las mujeres artistas una evaluación igual o mejor que a los hombres artistas. Segundo, el movimiento internacional como el Informalismo y el expresionismo abstracto conectó a las artistas de Japón con el mundo del arte occidental. Como resultado de esta conexión con el mundo de fuera de la norma de género de Japón, las mujeres artistas se liberaron del mundo del arte japonés patriarcal, aunque fuera temporalmente. Los intercambios internacionales de posguerra tenían reacciones diferentes que las del nacionalismo de tipo masculino de Japón después del “torbellino del Informalismo”. Además, como se ha mencionado en la sección 1-1, desde finales de los 40 hasta la primera mitad de los 50, muchas mujeres tuvieron la oportunidad de exponer sus obras, conectando con los grupos vanguardistas y las exposiciones que habían formado en contra de las instituciones autoritarias como los gadan. Yayoi Kusama es una de estas mujeres artistas de esta época.

3-1. *Lingering Dream* (残夢): Kusama y el movimiento de reforma de *Nihonga*

Yayoi Kusama (草間彌生), nació en 1929 en Matsumoto, de la prefectura de Nagano, en Japón, en una familia rica que tenía negocios de plantas y semillas. Desde su infancia estuvo familiarizada con el diseño de flores y plantas. Por otra parte, padecía de esquizofrenia desde que era pequeña (diagnosticada por el psiquiatra y doctor Nishimaru Shihou (西丸四方)).

Kusama empezó a pintar sus alucinaciones visuales y auditivas para escaparse de esos trastornos, que padecía frecuentemente. Kusama recibió la enseñanza de Nihonga por el pintor Hibino Kakei (日々野霞径), se graduó de la preparatoria en el año en que finalizó la guerra, y sus obras se seleccionaron para ser expuestas en las Exposiciones de Arte de Todo Shinshu (全信州美術展覧会), una exposición organizada por los pintores ilustres que habían evacuado a Nagano en aquel tiempo, la selección de las obras de Kusama, quien había aprendido Nihonga sólo en la preparatoria, fue una sorpresa. Kusama ingresó como estudiante transferida al cuarto grado de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Kioto (京都市立美術工芸学校, precursora de la Universidad de Bellas Artes de la Ciudad de Kioto 京都市立芸術大学), y recibió la enseñanza profesional de Nihonga y se graduó al siguiente año, en 1949.

En 1949, su obra *Lingering Dream* (残夢)⁵⁶ fue seleccionada para la segunda Exposición de Sozo Bijutsu (創造美術展). Entre sus obras existentes, *Lingering Dream* es su última obra que ha utilizado los materiales de Nihonga. Como se ve en esta obra y en sus obras de inicio de su carrera, aunque sean abstractas, las ha creado usando múltiples motivos como animales, plantas, humanos, objetos astronómicos, ciudades... En *Lingering Dream*, la planta orgánica, que parecen animales, es pintada por todas partes, y en el fondo el cielo azul y la tierra roja continúan sin fin, está dominada por una atmósfera siniestra. Como se interpreta en la página del Museo Whitney de Arte Estadounidense, para Kusama quien ha nacido en una familia de negocios de semillas y plantas, y que había pintado las plantas y las flores por muchas horas desde su infancia, después del fin de la Segunda Guerra Mundial, el trauma del paisaje derrotado por la guerra y la escena horrible de la bomba atómica lanzada a Japón, debe ser una pesadilla que queda por largo tiempo como la atmósfera de inquietud de esta obra⁵⁷.

⁵⁶ Anexo 3, *Lingering Dream* (残夢), 1949

⁵⁷ Yayoi Kusama, *Lingering Dream 1949*, en *Whitney Museum of American Art*. Disponible en línea: <https://whitney.org/media/839> [Consultado 15 mayo 2020]

Veamos cómo era las críticas de arte hacia Kusama de esa época. Como se menciona en la sección 1-4, los críticos de esta época que se habían dedicado a las críticas desde la preguerra, no podían salir de un marco de prejuicio tradicional que enfatiza en “las feminidades”.

En esta época, en las revistas de arte nuevas o retomadas como *Geijyutsu Shincho* o *Mizue*, empezaron a dedicar páginas para presentar a los nuevos artistas o las reseñas de las exposiciones, entre ellas se encontraban los nombres de las mujeres artistas. Pero el criterio de la crítica hacia ellas era acerca la feminidad estereotipada. Según Nakajima, la crítica de arte de Japón de esta época era la que valora la técnica que sigue la norma tradicional del academicismo, como el tema, la habilidad de descripción, el tono de colores, o, la llamada “crítica de impresión” que describe según la impresión o la sensación de los críticos. Además, la mayoría de las críticas sobre mujeres artistas las trataban como rarezas. Por ejemplo, en las críticas hacia las primeras obras de Kusama, como *Lingering Dream*, se ven las costumbres de las críticas de arte de Japón donde exponían las sensaciones o preferencias de los escritores:

Tuve mucho interés en la exposición de esta pintora el año pasado. Expresa naturalmente las imágenes que aparecen en el corazón de las jóvenes de nuestra época, sería mejor si pudiera expresarse como en la época contemporánea, su sensación con los elementos plásticos como colores, formas, o el movimiento de la formación de espacios, línea, volumen...Sentimos el encanto del arte moderno y fresco, en el año pasado la exposición de esta pintora, hemos disfrutado este tipo de encanto.

[...] Sin embargo, si domina frenar el elemento sensacional femenino y puede expresar la imagen de la mujer moderna con los colores y las formas, la imagen y fantasía va a tener el poder de la realidad⁵⁸.

⁵⁸ Egawa Kazuhiko (江川和彦), *草間彌生個展 美松書房画廊*, en *アトリエ*, Núm10. 1954, p96, traducción de japonés a castellano por la autora de esta tesis.

Parece que la técnica está conectada con su fisiología sin contradicción a través de la sensación directa, sin nada que ver con la noción como el cubismo o el surrealismo. Es la sensación típica de las mujeres artistas, pero ha mostrado la habilidad de descripción usando los pigmentos de Nihonga en las obras de hace unos años⁵⁹.

En las obras de Kusama de esta época, hay muchas obras que se pintan como si salieran a la superficie la forma que parece una cara o criaturas imaginarias, con el fondo oscuro, con las técnicas surrealistas de la decalcomanía o el *frottage*. Pero en estas críticas no trata las características técnicas de las obras. Como señala Nakajima, cuando el autor es mujer, el interés de un escritor se concentra en la feminidad, y se aplica la idea de que hay fusión de la sensación y expresión plástica sin intervención, que se ve con las palabras como “la sensación femenina” y “la sensación directa”. Como se ve en la crítica de Egawa, la palabra “feminidad” parece como un elogio, aparentemente parece que tiene el valor, el encanto, o un carácter que no se puede perder, en el entorno en el que las mujeres no pueden tener muchas oportunidades de ser admitidas. Pero en otra parte, como Egawa critica que “es mejor limitar los elementos de sensaciones femeninas”, “la feminidad” también es el defecto que hay que superar, el elemento que no se comparte con las expresiones de arte universal, y es un obstáculo para ser una artista profesional. En esta época, si el autor es mujer, la feminidad era un criterio de evaluación de las obras más que otros elementos, en el sentido positivo o negativo. Por lo tanto, a pesar de que las artistas manifiestan un nuevo desafío en las obras, no prestaban atención a la posibilidad de realizar un intento común como los otros artistas de su misma generación.

Nakajima admite la postura de Kusama que se ve en la obra *Lingering Dream*. Kusama entiende correctamente lo que se había esperado de los artistas de aquel tiempo, y que Kusama intentaba desafiar conscientemente como “la pintora de esa época”. Esto tiene que ver con su

⁵⁹ Okamoto Kenjirou (岡本謙次郎), 期待される新人—草間彌生(画家), en *Geijyutsu Shinchou*, Num.3, 1955, p14, traducción de japonés a castellano por la autora de esta tesis.

inicio de carrera, que fue admitida como pintora de Nihonga, y esa época coincidió con los años en que se discutía mucho la necesidad de reformar institucionalmente el mundo de Nihonga de posguerra.

Después del fin de la guerra en 1945, el mundo de Nihonga recibió una crítica aguda, sobre el sistema de la institución dirigida por el país desde la era Meiji, su estructura autoritaria, el sistema de aprendizaje, la cooperación estatal para propaganda de guerra. El movimiento de reforma de los *gadan* se hizo muy activo y se formaron nuevas instituciones y grupos. La Asociación de Sozo Bijutsu (創造美術協会), en la que Kusama expuso, era uno de estos nuevos grupos de Nihonga, y contra la tradicionalista de Nihonga, tenía el objetivo de “la creación de pinturas japonesas que se admite en el mundo”, para responder la demanda de la cultura internacional de posguerra. Por lo tanto, fue recomendada la introducción del pensamiento y la expresión de Youga. En la primera y segunda exposición de Sozo Bijutsu, se ven muchos experimentos de la expresión del estilo de Youga⁶⁰.

Nakajima admite el intento de reformar el elemento de Nihonga en *Lingering Dream* de Kusama, pintada en la época de estos cambios del mundo de Nihonga. Especialmente, la fusión del tema principal de Nihonga y Youga, y el cambio de la expresión de línea, que es el elemento principal de Nihonga, es una respuesta hacia el movimiento de reforma de Nihonga de aquel momento. En *Lingering Dream* fue utilizado los materiales tradicionales de Nihonga⁶¹ como iwaenogu (岩絵の具, pintura hecha de minerales), y nikawa (膠, pegamento hecho de huesos, pieles de animales). La disposición de las plantas que bloquean el primer plano parece

⁶⁰ 日本画の歴史, en 株式会社野村美術. Disponible en línea: https://nomurakakejiku.jp/lesson_lineup/nihonga-art-history [Consulta 29 mayo 2020]

⁶¹ 日本画について, en Museo de Arte de Yamatane. Disponible en línea: <http://www.yamatane-museum.jp/nihonga/#:~:text=%E6%97%A5%E6%9C%AC%E7%94%BB%E3%81%AF%E3%80%81%E5%8D%83%E6%95%B0,%E3%81%8C%E7%94%A8%E3%81%84%E3%82%89%E3%82%8C%E3%81%A6%E3%81%84%E3%81%BE%E3%81%99%E3%80%82> [Consulta 29 mayo 2020]

kachouga (花鳥画, pintura de pájaros y flores), sin embargo, la escena del fondo es explícitamente una escena surrealista.

En Nihonga, la línea es significativa. en la enseñanza tradicional de Nihonga daba importancia de llegar al estilo y técnica tradicional, alcanzar el estilo de los precursores. Los pintores copian las pinturas antiguas y los dibujos de los pintores del pasado, y hacen disciplina de diseño de las naturalezas. Lo más importante es conseguir la técnica de la línea. La técnica llamada Kotsugaki (骨描き) es la etapa de producción fundamental y característico de Nihonga, se pone papel o seda encima de la ilustración y copia con sumi viendo la línea de diseño que está abajo. Esta técnica de línea muestra la habilidad de los pintores y define la base de la estructura de la pintura⁶². Sin embargo, se discutía mucho sobre la falta de originalidad en las propias líneas de Nihonga en posguerra. No solamente la línea uniforme de Nihonga que se utiliza como contorno, se esperaba el desarrollo de líneas que tienen variedad de matices, texturas, intensidad, firmeza, colores, como las líneas de la pintura al óleo. Había un interés por proponer el nuevo cambio de línea para el desarrollo de Nihonga⁶³.

Los desafíos que señala Nakajima en *Lingering Dream* de Kusama son los siguientes⁶⁴. En *Lingering Dream*, los pétalos, los tallos y las hojas fueron pintados en su contorno con prudencia, tiene el efecto como *Kotsugaki*. En la técnica de *Kotsugaki*, hay una técnica llamada *Tessenbyou* (鉄線描), que se pinta con la línea fina sin diferencia de intensidad, con cierta velocidad. En las obras de Nihonga del inicio de la carrera de Kusama, esta técnica fue utilizada frecuentemente. En *Lingering Dream*, las líneas de las nervaduras de hojas son extremadamente finas y crea el carácter de diseño a la greca. Sin embargo, a pesar de que toda

⁶² Tomoki Moriyama, 「無い」から始める日本画講座. Disponible en línea: <http://plus.harenet.ne.jp/~tomoki/newcon/news/2009/032101/index.html> [Consulta 21 marzo 2019]

⁶³ Yamaguchi Houshun (山口蓬春), 新日本画の技法 1~9, *Sansai*, Núm.9 de 1949-Núm.7 de 1950, Serie de artículos en la revista de arte que ha propuesto la necesidad de cambio de Nihonga.

⁶⁴ Nakajima Izumi, アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家 *Anti-Action Post-war Japanese Art and Women Artists*, ブリュケ, 2019, Pp.157-160

la planta fue expresada por el contorno claro, la línea de girasol que está abajo tiene variedad de grosor, tamaño e intensidad, y la línea no es descriptiva, y más bien tiene movimientos. Por el movimiento orgánico de esta línea, las hojas con nervaduras y los tallos con briznas, parecen extremidades de humano con vasos, por lo tanto, los girasoles se ven como una existencia simbólica que tiene vitalidad misteriosa.

Por otra parte, el cielo y la tierra del fondo pintados en azul y rojo, son “las expresiones pintadas” fue entendida como el estilo de “pintura al óleo”. La estructura de profundidad ambigua y el horizonte que está fijado al fondo es una escena de tipo surrealista que se veía frecuentemente a finales de los 40 en Japón, en las pinturas de Nihonga y Youga. El espacio plano del cielo azul y la tierra roja subraya el movimiento de la línea fina y la forma torcida extraña de las plantas que están en primer fondo. La escena de *Lingering Dream* están juntos con la contradicción de la minuciosidad y simplificación, el realismo y la estilización, planeidad y profundidad, decorativa y simbolismo, además se relaciona con el delicado equilibrio de la misteriosa fantasía del surrealismo y la estilización de Nihonga.

Lingering Dream es la obra simbólica al inicio de su carrera artística, porque es la que creó cuando Kusama se mudó desde Nagano y Kioto a Tokio, al mundo del arte de vanguardia. Como dice Nakajima, Kusama era una artista que comprende el movimiento del mundo del arte y que intenta dar lo que se espera de los artistas. Esta obra muestra el proceso concreto de poder obtener una expresión más vasta saliendo de la tradición del mundo cerrado de Nihonga.

3-2. La ambición artística de Kusama y las nuevas oportunidades

Kusama organizó dos exposiciones individuales en el centro cívico de Matsumoto, en su tierra natal en 1952. En su primera exposición individual de marzo, la mayoría de sus obras eran dibujos y pinturas abstractas más que *Nihonga*. El psiquiatra Shihou Nishimaru (西丸四方) visitó a esta primera exposición y compró su pintura. Nishimaru no solamente presentó a Kusama en la asociación de neuropsiquiatría de Kanto sino que también le dio la oportunidad

de conocer a Ryuzaburo Shikiba (式場隆三郎, el famoso psiquiatra de la investigación sobre Van Gogh), y también le conectó con el lugar donde se exponen las obras como Shirakiya de Tokio. Kusama se ha comunicado activamente al mundo del arte vanguardista de Tokio, y pidió a los interesados de arte de Tokio como Takiguchi, Abe, y Shikiba, que la apoyaran con contribuciones de artículos para el folleto de su segunda exposición individual en el centro cívico de Matsumoto, de octubre de 1952. Kusama se mudó a Tokio cuando organizó la exposición individual en Shirakiya en 1954, y hasta 1955 llevó a cabo cuatro exposiciones individuales en Tokio, no solo en Shirakiya sino también en la galería de Takemiya, en la que Takiguchi cooperaba a seleccionar los artistas. La ambición artística de Kusama era sobresaliente desde el inicio de su carrera, muestra su fuerte consciencia hacia el éxito profesional desde que era joven.

Se hizo evidente la ambición y talento de Kusama, pero como ha dicho antes, en los 50, había muchas mujeres que penetraron en el mundo del arte desde varias entradas y obtuvieron las oportunidades de crear obras y exponerlas con éxito. En la sociedad japonesa de posguerra, Kusama no era una excepción como artista, sino que por ejemplo hasta alrededor de 1955 las mujeres artistas también fueron seleccionadas en las exposiciones colectivas importantes que presentó el arte japonés de posguerra. En La 18a Bienal Internacional de Acuarela en 1955 (en el Museo de Brooklyn, Nueva York), que fue el inicio de la internacionalización del arte de Japón, Kusama, Yuki Katsura, Hideko Fukushima y otras artistas presentaron sus obras. En 1958, fue la primera vez que una mujer artista participa en la Bienal de Venecia (Kinuko Emi, 1923-2015). Estas conexiones con las exposiciones internacionales fueron muy significativas para las mujeres artistas, porque para ellas el escenario internacional de arte estaba separada de los ordenes de género de Japón.

Takiguchi, Abe, Yoshihara se dedicaban a ser jueces de varios premios de arte que han surgido desde la segunda mitad de los 50, y de la gestión de las asociaciones artísticas, de la organización de las importantes exhibiciones dentro y fuera de Japón. Contribuyeron a ampliar

las oportunidades de las mujeres artistas en la época que no tenían antecedentes de ganar premios o exponer sus obras en las ocasiones públicas. Sus esfuerzos para admitir a las mujeres artistas y dejarlas desenvolverse fueron fundamentales.

La Bienal Internacional de Acuarela había estado compuesta por artistas de Europa y EEUU hasta ese año, en 1955 por primera vez se invitaron a los artistas japoneses. Para los interesados en el arte, era una oportunidad de simbolizar la vuelta de Japón a la sociedad internacional, porque Japón se había independizado de la ocupación de EEUU hace tres años. El que trabajaba como mediador del sector de pinturas del Museo de Brooklyn era Abe, y Takiguchi se dedicaba a seleccionar a los artistas para esta exposición con la petición de la Asociación de Artistas de Japón. Para la mayoría de los artistas japoneses incluyendo a Kusama, fue la primera oportunidad de exponer sus obras con las de artistas occidentales de la misma época, para los nuevos artistas era un honor poder participar de esta ocasión.

Todas las obras de acuarela de Kusama se vendieron en Nueva York⁶⁵. A través del pintor Kenneth Callahan, quien había expuesto su obra en esta Bienal, Kusama tuvo la oportunidad de realizar su primera exposición en EEUU en la galería de Zoe Dussanne de Seattle.

Después de 1955, el interés hacia Kusama aumentó dentro de Japón, y Kusama no solamente recibió las críticas de la exposición, sino que también fue la propia Kusama quien escribió los comentarios que luego fueron publicados en las revistas de arte y literatura. Lo que llama la atención de estos comentarios es que se ve la fuerte actitud crítica de Kusama hacia los gadan y los críticos de arte de Japón. Por ejemplo, en 1955 Kusama comenta la crítica sobre su exposición individual, “es como se define y desprecia a otra gente a través de la visión cerrada usando la autoridad (Kusama, 1955, P35)”, criticando fuertemente como se impone una determinada interpretación sin comprender la individualidad de los artistas. Posiblemente lo que critica Kusama es la vista de los críticos de esa época que vincula las obras de las mujeres

⁶⁵ Las fotos de las obras de Kusama que se han presentado en esta Bienal no existen. Los títulos de obras son *A Circus Rider's Dream* (曲芸師の夢), *Form* (像), *Statesmen's sorrow* (雄心)

artistas con el prejuicio de género, que se ven en las expresiones como “la sensación directa de mujeres”, “la expresión irracional”. Más tarde, Kusama comenta sobre su salida de Japón:

Fue absolutamente inútil estar en Japón. Aquí había padres, casas, tierras, restricciones, convenciones y prejuicios. [...] Para mí que creo mi arte pensando cómo es la vida y la muerte, este país era demasiado pequeño, humilde, feudal y lleno de desprecio por la mujer⁶⁶.

3-3. El cambio artístico en EEUU: *Net Painting*

Kusama siguió teniendo contacto con los galeristas de EEUU después de la Bienal de 1955, salió de Japón en 1957, cuando la influencia del Informalismo había alcanzado su auge. Es decir, Kusama salió de Japón durante la etapa en que los críticos japoneses de la posguerra aceptaban fuertemente el Informalismo y criticaban positivamente a las mujeres artistas. Kusama no tenía contacto con Tapié ni con las exposiciones relacionadas directamente con el Informalismo.

Kusama manifestaba su desaprobación hacia las críticas sobre sus obras, porque fueron expuestas desde los prejuicios sobre las mujeres artista. Sin embargo, aunque los críticos de la generación de preguerra no podían quitar esos prejuicios, sí existieron las críticas sobre las obras de Kusama de los 40 y 50 contemporáneamente. Es obvio que habían admitido a Kusama validándola como una artista que ameritaba la crítica.

Sin embargo, a diferencia del mundo del arte japonés que ofreció oportunidades de actividad artística a las jóvenes mujeres artistas en la primera mitad de los 50, en el mundo del arte estadounidense, Kusama tuvo que enfrentarse de otra forma a la barrera del género y la raza.

⁶⁶ Kusama Yayoi (草間彌生), *無限の網*, Sakuhinsha, 2002, P88, traducción de japonés a castellano por la autora de esta tesis.

En noviembre de 1957, Kusama llegó a Seattle, al oeste de EEUU, y en diciembre de ese año presentó 25 obras de acuarela en la exposición individual en la galería de Zoe Dussanne. Esta galería era el centro de presentaciones de obras de la Northwest School, un movimiento de arte que le interesaba la cultura oriental⁶⁷. Una de las obras de Kusama expuesta en esta galería, *Tempted Sun* (誘惑される太陽)⁶⁸ tiene el fondo oscuro y el espacio con profundidad que se ve frecuentemente en sus obras de esta época, y en el primer plano está lleno de las líneas con la pincelada detallada, que caracteriza su obra. Si se piensa que la expresión de Kusama fue desarrollada desde Nihonga, los espectadores del oeste de los EEUU pudieron encontrar la conexión de arte occidental y oriental, pero no resultó así en la realidad. En el artículo de *Seattle Times* que trata la exposición de Kusama, destacó el interés hacia Kusama por ser una mujer japonesa más que al valor de sus obras o a la relación entre el arte oriental y el de Japón.

Como una muñeca japonesa inexpresiva, la pequeña Yayoi Kusama estaba parada con su espalda recta- su altura es aproximadamente 5 pies, incluye sus sandalias altas de estilo japonés- y se acercó a sus pinturas, que estaban apoyadas en un banco en la Galería Dussanne [...] La artista de 28 años acompañada por tres intérpretes de Seattle, empezó hablar con la cabeza inclinada, educada pero inquebrantable en sus opiniones y filosofía. Parece ser un producto de la nueva generación en Japón, que salió de la guerra con audacia y firmeza, una determinación de llamar la atención del mundo sobre la cultura oriental⁶⁹.

⁶⁷ Sobre el interés e influencia de arte oriental en *Northwest School*, véase un ejemplo de exhibición, *Modernism in the Pacific Northwest: The mythic and the mystical*, Museo de Arte de Seattle, 2014. Disponible en línea:

<http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/modernism> [Consulta 20 abril 2020]

⁶⁸ Anexo 4, Kusama, Yayoi, *Tempted Sun* (誘惑される太陽), 1954

⁶⁹ Guzzo Louis R, *Japanese 'Doll' Speaks Through Her Paintings*, en *The Seattle Times*, 8 de diciembre de 1957, traducción de inglés a castellano por la autora de esta tesis.

Gozzo, el autor de este artículo, titulado “*La muñeca japonesa habla a través de su pintura*”, puso la foto de cuerpo entero de Kusama. El artículo presentó la biografía de Kusama, concentrándose en los esfuerzos de esta mujer japonesa que viajó por todo el Océano Pacífico, y apenas pudo encontrar una descripción de sus obras. Es un ejemplo obvio para entender que el significado del arte de Oriente se lee más por la mirada exótica de ser mujer u oriental que por la tendencia de una obra. Las expectativas para la exposición de Kusama fueron precedidas por el interés en la etnia japonesa en EEUU y prejuicios sobre las mujeres orientales.

Kusama se mudó a Nueva York el año siguiente, posiblemente debido a que esta reacción en Seattle, fue algo incómoda para ella. Kusama llevó a cabo su primera exposición individual en la Galería Brata en Nueva York⁷⁰, y presentó su obra a gran escala de unos 10 metros, la obra que luego llamó *Net Painting*⁷¹, del fondo pintado en un solo color, cubierto de las mallas detalladas. A diferencia de los conflictos que vivió en torno a su raza y género en Seattle, la primera exposición de Kusama en Nueva York tuvo éxito. *Net Painting* fue interpretada bajo el contexto del expresionismo abstracto de Pollock y Rothko. Los prominentes críticos de arte presentaron a Kusama como la novedad artística en la crítica de esta exposición, trataron a Kusama igual que a otros artistas de Nueva York, prestando atención a su forma y modo de creación. Por ejemplo, en la crítica de Donald Judd de *Art News* la diferencia con las críticas de Seattle es evidente.

Las cinco pinturas blancas, son muy grandes, fuertes, avanzadas en concepto y realizadas. El espacio es poco profundo, cercano a la superficie y logrado por innumerables pequeños arcos superpuestos sobre un fondo negro superpuesto con un lavado de blanco. Esencialmente se produce por la interacción de los dos planos

⁷⁰ Yayoi Kusama, Nueva York, Brata Gallery, el 9 de octubre - el 20 de octubre de 1959.

⁷¹ Anexo 6, No.2 de la serie de “*Infinity Nets*” (*Net Painting*), 1959

verticales cercanos, algo paralelos, en puntos que se fusionan en el plano de la superficie y en otros que divergen leve pero poderosamente. [...] Los trazos se aplican con una gran seguridad y fuerza que transmite incluso una pequeña zona. La calidad total sugiere como una grande y frágil analogía, pero vigorosamente tallada o en un encaje macizo y sólido. La expresión trasciende la cuestión de si es oriental o estadounidense. Aunque es algo de ambos, ciertamente de estadounidenses como Rothko, Still y Newman, no es en absoluto una síntesis y es completamente independiente⁷².

En esta crítica de Judd se utiliza el vocabulario y las nociones de crítica del expresionismo abstracto de Clement Greenberg, quien ha establecido la noción y las palabras de la crítica formalista para mostrar la inevitabilidad del arte contemporáneo en su ensayo *'American-Type' Painting* en 1955⁷³. Greenberg muestra el fin del desarrollo de las pinturas modernas, como obtienen el efecto visual, acercándose a la planeidad, eliminando los temas literarios, las ilusiones y la simbolización. Por lo tanto, establece la noción de crítica como “la planeidad” “All over” “escala”, e insiste en que las obras que coinciden con esta noción son las expresiones del arte moderno más nuevas. La crítica de Judd, especialmente la primera parte, partiendo la obra en cada parte de estructura -plano, fondo, espacio, malla- su observación visual y descripción del estilo Greenberg abarca desde la estructura de todo hasta las partes detalladas. También se ven los vocabularios que dan importancia a la acción creativa de artistas del Action Painting.

La crítica de Sydney Tilim, también se refiere a las perspectivas de Greenberg y Rosenberg, comparando los efectos de la “acción” y la “superficie” en las obras de Kusama y tratando de

⁷² Judd, Donald, *Reviews and previews: new names this month*, en *ART news*, vol.58, no.6, octubre, 1959, P.17, traducción de inglés a castellano por la autora de esta tesis.

⁷³ Greenberg Clement, *'American-Type' Painting*, en *Partisan Review*, Spring, 1955, Pp.179-96.

determinar cuál se aporta más en sus obras. Tillim interpreta las características de esta pintura abstracta bajo su forma y características físicas, y finalmente posiciona *Net Painting* de Kusama en el criterio de Greenberg:

La red está pintada sobre la superficie de pequeños movimientos aproximadamente rectangulares con modulación en su porosidad y la textura de la pintura configurando tantas variaciones sutiles de movimiento y patrón como el ojo desee componer. Un suave resplandor imbuje la superficie de gran dignidad. Su trabajo puede compararse con la sustancia reluciente de Pollock (y no con Tobey), con una diferencia significativa de que el efecto aparece más en la superficie que en la acción que ejerce. Es un solo plano de continuidad, de ahí la dignidad decidida que enmascara el impulso de su expresión⁷⁴.

Después de la exposición individual de la Galería Brata, Kusama presentó su *Net Painting* sucesivamente en Boston, Washington D.C., y en otra galería de Nueva York.⁷⁵

En contraste con la reacción en Seattle, donde Kusama fue tratada como una mujer exótica más que como una artista, la crítica de Nueva York intentó evaluar a Kusama como un miembro más del expresionismo abstracto de EEUU. En Nueva York no se pusieron fotos de cuerpo entero de Kusama ni se dio énfasis a su biografía exótica ni se comentó lo joven que era. Presentaron su obra en el catálogo con la descripción detallada incluyendo interpretaciones de sus obras. Por lo menos en el contexto de la crítica, el hecho de ser mujer y japonesa no tuvo relevancia.

⁷⁴ Tillim, Sydney, *In the Galleries: Yayoi Kusama*, en *Arts Magazine*, vol. 34, Núm. 1, octubre de 1959, p.56, traducción de inglés a castellano por la autora de esta tesis.

⁷⁵ *Recent Painting by Yayoi Kusama*, Boston, Nova Gallery, 23 de noviembre-12 de diciembre de 1959
Yayoi Kusama, Washington, D.C., Gres Gallery, el 19 de abril-el 14 de mayo, 1960
Recent Painting by Yayoi Kusama, N.Y, Stephen Radich Gallery, el 2 de mayo - el 27 de mayo, 1961

Por lo menos en el caso de Kusama, la crítica universalista del siglo XX se distanció de la crítica tradicional, dejando el prejuicio del género, que ata con la feminidad de la autora. El criterio de la crítica, que puso el énfasis en aspectos de la raza o el sexo, cambió a considerar el color, la pincelada, la estructura y el procedimiento de creación⁷⁶. La situación de las críticas de Kusama en los primeros años de Nueva York es parecida a la situación de las mujeres artistas japonesas cuando se habían introducido los contextos del universalismo abstracto del Informalismo a Japón.

Adicionalmente, lo interesante de *Net Painting* es que Kusama intentaba expresar la originalidad de su obra formando su propia crítica contra el modo de Action Painting. Es decir, Kusama ya era consciente de las características patriarcales inherentes en la crítica del universalismo, por lo que para crear *Net Painting*, aplicó una forma creativa evitando utilizar el concepto de “acción”, es decir, la manera “masculina”. Más tarde, Kusama dijo públicamente que hizo lo contrario del estilo de Action Painting en su *Net Painting*⁷⁷. Se puede decir que fue una reacción original de Kusama hacia varios significados, los elementos sexistas, y su carácter político expresados en el Action Painting.

A pesar de su éxito en Nueva York no aumentó su reconocimiento en Japón. En Japón, lo llamaron “las obras extrañas” “las exposiciones raras” más que la crítica de arte, y muchas veces su actividad de Nueva York fue motivo de burlas⁷⁸. Y en los 60, desaparecieron las críticas artísticas sobre Kusama en Japón. Sin embargo, hubo ocasiones en que las revistas de arte o de literatura a veces publicaron lo que la propia Kusama había dicho sobre sus actividades y autocrítica⁷⁹. En esa época las publicaciones sobre autocríticas de las mujeres artistas no era

⁷⁶ Nakajima Izumi, アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家 *Anti-Action Post-war Japanese Art and Women Artists*, ブリュケ, 2019, p113

⁷⁷ Tanigawa Atsushi (谷川渥), 増殖の幻魔, en *Bijutsu Techo*, el julio de 1993, p.69.

⁷⁸ 福島繁太郎・小野末・山本孝, 雑録, en *Geijutsu Shincho*, Núm.9, 1958, Pp.285-286

⁷⁹ Ejemplo: Kusama Yayoi, 女ひとり国際画壇をゆく, en *Geijutsu Shincho*, Núm.5, 1961, Pp.127-130.

algo común. Actualmente Kusama es una de las artistas más importantes del arte contemporáneo de Japón, pero esta categorización es algo reciente.

4. Yoko Ono y la crítica de arte japonés de los 60 después del Torbellino del Informalismo

4-1. Inicio de la carrera: la actividad artística en Nueva York

Yoko Ono nació en Tokio en 1933 en una familia adinerada. La familia paterna es de banqueros, y la materna de zaibatsu (gran grupo de empresas, los zaibatus dominaron la economía japonesa, estaban controlados por poderosas familias⁸⁰). Pasó su infancia en EEUU por el trabajo de su padre entre 1933 hasta 1937 y entre 1940 hasta 1941. Ono recibió la enseñanza más sofisticada en Japón en los 30 y 40, el kinder Jiyu-Gakuin al que asistía, institución conocida por su progresiva manera de enseñanza, y sólo la familia imperial o familia de la Cámara de los Lores podían ingresar en él. Ono recibió las enseñanzas de piano desde que tenía cuatro años, y pasó la vida de su infancia siempre con los sirvientes. El padre de Ono quería ser pianista, pero no pudo seguir su sueño por el negocio de banquero y proyectó sueño en Yoko, le ofreció una enseñanza estricta de música, como la música vocal de Alemania, ópera de Italia, piano clásico. Ono ingresó a la facultad de filosofía de la Universidad de Gakushuin en 1952, fue la primera mujer en esta facultad, pero en 1953 se mudó a EEUU acompañando a su padre. Aprendió composición y literatura en el Sarah Lawrence College desde 1953 hasta 1955.

En la época que Ono comenzó sus actividades artísticas en EEUU, en el mundo del arte alrededor de 1960, encabezado por EEUU, Europa, y en Japón también, había movimientos artísticos que involucraban a los espectadores y que intentaban salir fuera de los museos y galerías. En EEUU desde alrededor de 1958, se hicieron muy activas las formas de expresiones llamadas “happenings” propuestas por Allan Kaprow, que ofrecían una serie de acciones a los

⁸⁰ *Zaibatsu*, en *Wikipedia*. Disponible en línea: <https://es.wikipedia.org/wiki/Zaibatsu> [consultado 15 julio 2020]

espectadores en ambientes hechos por artistas (el llamado “Environment”, el neologismo creado por Kaprow).

Casi en la misma época, los artistas como La Monte Young y George Brecht, quienes asistieron a la clase de composición de John Cage en New School of Social Research, empezaron a inventar la nueva música y arte, la música compuesta por las palabras derivadas por las músicas de experimento (score), y el arte cuyos medios de expresión fuesen la propia acción que realiza esa música. Más tarde lo llamaron “evento”, y el grupo que lo investigó fue denominado “Fluxus” en 1962 por George Maciunas, artista de diseño gráfico de Lituania. En el manifiesto por Maciunas en 1963, aunque ha expuesto el carácter vanguardista que se opone al arte tradicional, se ha evitado la definición concreta, por tener la característica de fluctuación y transformación, como el origen de la palabra Fluxus, que en latín tiene varios significados como “fluir, transformar, ondear”. Fluxus, el movimiento de arte que se ha desarrollado en el mundo tiene carácter de arte multimedia por los artistas, músicos, escritores, bailarines. A diferencia del *Happening*, que tiene carácter que no se puede recrear, en Fluxus se llevaron a cabo los actos de vida cotidiana como arte basada en “score”⁸¹.

Ono estaba en Nueva York durante estos movimientos de arte. En 1956, Ono se fugó de su familia a Manhattan con Toshi Ichiyangi, el compositor con el que había aprendido en la Escuela Juilliard. Ono conoce a John Cage en la clase de Daisetsu Suzuki, quien daba clase sobre zen en la universidad de Columbia, generando relaciones con los artistas vanguardistas como La Monte Young. En razón a lo anterior, existen unos estudios que dan cuenta sobre la influencia de Ono en la formación de Fluxus. Ono estaba muy bien informada sobre la filosofía y cultura oriental, por haber recibido una educación sofisticada en Japón, es posible que el conocimiento de Ono inspirara a varios artistas como Maciunas. Yoshimoto afirma que

⁸¹ Yoshimoto M, 日本発世界へ オノ・ヨーコと前衛, en *Bijutsu Techou*, Vol.55, Núm.841, 2003, Pp.84-89

Mientras interactuaba con John Cage y los artistas que lo rodeaban, Ono habría sido consciente de sus intereses por la filosofía oriental en EEUU⁸².

Desde alrededor de 1960, Ono se hizo el personaje principal de la escena de arte en el centro de Nueva York. La artista ofreció su piso de la calle de Chambers que había rentado con Ichiyanagi como un lugar de presentación de obras de amigos, transformando el lugar en una sede de experimentos de artistas vanguardistas en lugar de sala de música clásica. Entre los visitantes de este piso, estaban Cage, Peggy Guggenheim, Marcel Duchamp. Según Ay-O, quien tenía amistad cercana con Ono en aquel tiempo, Ono invitó Duchamp a la fiesta del té del piso de la calle de Chambers en el evento del MoMA, y al día siguiente, lo esperaba colocando su obra *Painting to be Stepped On*⁸³ en el suelo de su piso, que lamentablemente Duchamp no se dio cuenta⁸⁴. *Painting to be Stepped On* es una obra de un trozo de lienzo, tintada por sumi, si no hubiera colocado el pequeño papel que tiene título encima, se ve como una mera tela. Yoshimoto supone que es como un desafío hacia Duchamp, conocido por sus “Ready Made”, por las obras de arte hechas de objetos ya existentes, adorado por los artistas de la generación de Ono. *Painting to be Stepped On* de Ono completa por primera vez con las pisadas de los espectadores, que propone la participación activa de los espectadores a la creación de arte, la obra que enfatiza más la negación del papel de creación de artistas que ha propuesto Duchamp⁸⁵.

En *Chambers Street Loft Series*⁸⁶, una serie de eventos organizada por Ono y el músico La Monte Young, que fue realizada doce veces desde 1960 hasta 1961, presentaron las obras de experimento varios artistas vanguardistas, no solamente los de música sino los de varios ámbitos, como el escultor Robert Morris, el bailarín Simone Forti, y los que luego participaron

⁸² Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p84

⁸³ Anexo 6, Ono. Yoko, *Painting to be Stepped On*, 1960/1961.

⁸⁴ Ay-O (爨嘔), *虹のかなたに*, en *Bijutsu Techou*, Núm.8, 1987, p164

⁸⁵ Yoshimoto M., *日本発世界へ オノ・ヨーコと前衛*, en *Bijutsu Techo*, Vol.55 Núm.841, 2003, p85

⁸⁶ Véase el programa de esta serie, en anexo 7.

en Fluxus también. Las exposiciones, conciertos, eventos que realizaron en este lugar que luego formaron la base de lo que fue Fluxus, son significativas en la historia del arte, por lo tanto, el papel de Ono como organizadora debería ser más apreciado.

La serie de eventos de Maciunas que se ha realizado en 1961 en su Galería AG, que había gestionado con su amigo, se supone que había realizado con la inspiración por la clase de música electrónica de Cage en la New School for Social Research, y también por la serie de las obras de experimento de *Chambers Street Loft Series* de Ono. El contenido de esta serie de Maciunas fue parecido a la serie de Ono. Maciunas tenía el objetivo de recaudar fondos para publicar las revistas que presentan las obras de experimentos de artistas, escritores, y de músicos de Fluxus. Con la reflexión de su interés en el arte oriental, en el programa de las revistas tenían listas de compositores y artistas japoneses⁸⁷.

La última exhibición de esta serie de Maciunas, *Paintings & Drawings by Yoko Ono* (desde 16 de julio en 1961, por dos semanas), fue la primera exposición individual de Ono. Ono presentó trece obras incluyendo la serie de *Instruction Paintings* y las obras que ya había presentado en el piso de Chambers. La mayoría de las obras eran lienzos clavados en las paredes de ladrillo desnudo de la galería o colocados en el suelo. Las superficies de los lienzos habían sido alteradas con lavados de tinta sumi y con pertrechos, protuberancias y trincheras. Un aspecto común de este grupo de esta serie de trabajos fue el adjunto de una partitura, instrucción o guion, proporcionado en forma escrita o verbal⁸⁸. Son unas series de nuevas obras relacionado con el proceso, el concepto, y la idea⁸⁹. Las obras *Instruction Paintings* que se habían expuesto en esa Galería de AG, fueron presentadas en la Sala de Sougetsu en Tokio en 1962, de forma avanzada como arte conceptual. Sobre las obras de esta primera exposición individual de Ono, J. Hendricks comenta lo siguiente.

⁸⁷ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p85

⁸⁸ Véase un ejemplo de sus obras en anexo 9, Ono, Yoko, *Smoke Painting* (1961)

⁸⁹ Hendricks J., *Yoko Ono and Fluxus*, en Munroe A., Hendricks J., *YES Yoko Ono* [cat. exp.], p39

Estas ideas eran de pintura conceptual de dejar que otra persona completara el proceso para que la artista no tuviera que hacerlo sola. Estos trabajos se completarían en la mente del espectador. Las obras serían completadas por el espectador, quien se involucraría con las cosas del “trabajo-hágalo-usted mismo (work-do-it-yourself)”, lo que impresionó a Maciunas, porque significaba que la artista se estaba alejando del proceso. Esto se convirtió en uno de los pilares de las obras de Fluxus, una estrategia ideada por Maciunas basada en el ejemplo de Ono: un artista daría una idea, interpretaría su contenido y produciría una edición de la obra como un objeto de arte barato, repetible y reproducible en masa, determinando así en su mente, la preciosidad del arte⁹⁰.

En noviembre de 1961, Ono realizó el concierto *Works by Yoko Ono* en Carnegie Hall, con la cooperación de muchos artistas como George Brecht, Joseph Byrd, Philip Corner, Jonas Mekas, La Monte Young, Ay-O, Charlotte Moorman (voz e instrumentos), Trisha Brown, Yvonne Rainer (movimientos)⁹¹. En este concierto, expuso tres obras,⁹² que luego presentó en Tokio también. Las instrucciones de estas obras se habían repartido por Ono a cada intérprete una semana antes del concierto, dice que existía un sentimiento de solidaridad entre los intérpretes, por participar sin saber el contenido de las instrucciones de otros⁹³. A diferencia de los primeros *Happening* de Kaprow, que estaban estructurados, las instrucciones de Ono aumentaban la tensión de los intérpretes, por haber dependido de las interpretaciones e

⁹⁰ Ibid. Pp.40-41, traducción de inglés a castellano por la autora de esta tesis.

⁹¹ Tomii R. y Concannon K., *Chronology: Exhibitions, Concerts, Events, etc.* en A. Monroe y J. Hendricks, *YES Yoko Ono* [cat. exp.], p. 308

⁹² Las obras son: *A Grapefruit in the World of Park*, *A Piece for Strawberries and Violin*, y *AOS- to David Tudor*.

⁹³ Cott J., Doudna C., *Yoko Ono and her Sixteen-Track Voice*, en *The Ballad of John and Yoko*, Doubleday, Nueva York, 1982, p.121

improvisaciones de ellos. Además, lo llevaban a cabo con la luz oscura, para que los espectadores pudieran sentir esta tensión con los cinco sentidos. En lugar de los movimientos y sonidos dramáticos que se ven en las presentaciones teatrales convencionales, intentaron realizar los movimientos tensos como el de “dos hombres atados con latas y botellas vacías se mueven lenta y silenciosamente de un extremo a otro del escenario sin ningún ruido” o “el sonido casi inaudible”, “el miedo y el tartamudeo de la gente”⁹⁴. Con el trabajo de asistente de tecnología mecánica, el compositor Richard Maxfield, por medio de los micrófonos que estaban conectados a intérpretes, pudo captar sonidos diminutos como movimientos y jadeos. En este concierto, a través de las obras interpretada por artistas de varios ámbitos, Ono destruyó las fronteras convencionales de la música, el arte, la danza, el teatro, y poesía. Este formato de performance que abarcaba muchos ámbitos artísticos, se transformó en la base de los eventos y conciertos de Fluxus.

El uso del Carnegie Hall de Ono para el concierto de música y performance vanguardista, inspiró a Maciunas a utilizar los lugares autorizados para eventos de Fluxus. Maciunas ha realizado el concierto en el Museo de Wiesbaden⁹⁵, y luego en Nueva York ha realizado dos conciertos en Carnegie Hall⁹⁶. La influencia de la idea de Ono en Maciunas, quien deseaba formar Fluxus en aquel momento era tan significativa, que en la gira de Maciunas en 1962, el nombre de Ono estuvo en la lista entre los artistas principales como cooperadora del concierto, a pesar de que Ono estaba en Japón y no había participado⁹⁷.

Sin embargo, aunque las primeras actividades artísticas de Ono parecían enérgicas, aprovechando de los intercambios con varios artistas de vanguardia, la dificultad de ser una mujer artista de vanguardia era evidente en esta época en Nueva York. Por ejemplo, en los

⁹⁴ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p.91

⁹⁵ *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, en Museo de Hörsaal des Städtischen, Wiesbaden, 1-23 de septiembre de 1962, y luego giró a París, y Copenhagen.

⁹⁶ Enright R., *Instructions in the Martial Arts: A Conversation with Yoko Ono*, Border Crossing, Núm,13,1994

⁹⁷ Véase reedición del cartel de *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* (1962) en anexo 9.

escritos de historia del arte sobre *Chambers Street Loft Series* (1960-1961), a pesar de que La Monte Young siempre se describe como un organizador de serie, la mayoría describe a Ono como la dueña de este piso. Posiblemente la razón es que Ono no ha presentado su obra en esta serie, pero por ejemplo Ono ha recitado su poesía en la obra de Ichiyangi pero su nombre se ha borrado en los documentos. Beate Sirota Gordon, ex directora de la Japan Society de Nueva York, recuerda que había visto las performances de Ono como *Kitchen Piece* y *Smoke Painting*⁹⁸, y Ono también recuerda que había presentado su obra *Pea Piece* y también había interpretado sus obras en eventos de otros participantes⁹⁹. Más tarde Ono comenta en la entrevista.

Ser mujer y hacer lo mío en los días de “loft” fue especialmente difícil porque soy mujer. La mayoría de mis amigos eran hombres y trataron de frenar que yo fuera una artista. Intentaron callarme la boca y me trataron como dueña del loft que ayudaba en los conciertos. Tuve una pelea constante con uno de los artistas que organizaba la serie de conciertos, quién intentó realmente callarme. Tuve que decir “Sé que eres un artista con mucho talento. Todo lo que tienes que hacer es darte cuenta de que también soy una artista talentosa. No presentes a los críticos que esta chica es la dueña de este loft. No digas al reportero, “vamos a mi loft”. No me tomaron en serio como artista porque soy mujer¹⁰⁰.

⁹⁸ Beate Sirota Gordon, *The Only Woman in the Room: A Memoir of Japan*; manuscript, Kodansha International, 1998, Pp.175-176. Esta cita es del manuscrito final antes de la edición y publicación proporcionadas a Kevin Concannon por el editor Stephen Shaw y utilizadas por Yoshimoto, *Into the Performance*, p218

⁹⁹ Tomii R. y Concannon K., *Chronology: Exhibitions, Concerts, Events, etc.* en Munroe A., Hendricks J., *YES Yoko Ono* [cat. exp.] p. 308

¹⁰⁰ Ono Yoko, *Pacifica Radio Interview*, 11 de septiembre de 1971, entrevistada por Liza Cowan y Jan Alpert, el archivo de Pacifica Radio, Los Ángeles, traducción de inglés al castellano por la autora de esta tesis.

En el concierto que realizaron en marzo de 1961 por tres artistas, Ono, Ichiyangi, y Toshirou Mayuzumi, *An Evening of Contemporary Japanese Music and Poetry* (The Village Gate, Nueva York), Ono ha recitado *Of a Grapefruit in the World of Park* en el escenario, pero el reportero del *New York Times* sólo ha escuchado las músicas de dos artistas y ha ignorado la de Ono. Ichiyangi y Mayuzumi tuvieron muy buenas críticas en el periódico, pero sobre Ono se dijo nada. Además, se entregó a la prensa una foto tomada por los tres con anticipación, pero la parte de la foto donde aparece Ono al final fue cortada en el periódico¹⁰¹.

Sin embargo, la estancia en Japón desde 1962 fue aún más difícil para Ono.

4-2. El regreso a Japón

En 1962, con la invitación para organizar un concierto en Tokio desde Ichiyangi, que había regresado a Japón el año anterior, Ono ha pisado la tierra de su patria después de 10 años. Desde los 50, en Japón se habían formado muchos grupos vanguardistas buscando radicalmente la nueva expresión del arte desde varios ámbitos de medios artísticos para liberarse de la tradición. Ono regresó a Japón cuando estaba en auge el arte vanguardista japonés. En el entorno del mundo de arte del de Japón de aquel momento era difícil de encontrar oportunidades para presentar obras experimentales, pero se puede decir que la estancia en Japón de Ono era beneficiosa en el sentido de que pudo generar redes con varios artistas vanguardistas de Japón.

El primer concierto de Ono en Japón, *Works of Yoko Ono* (小野洋子作品発表会), se llevó a cabo en el Centro de Arte Sogetsu en 1962. El Centro de Arte Sogetsu era el primer centro de espectáculos y sala de exposiciones de arte vanguardista en Japón, establecido por el artista y cineasta Hiroshi Teshigawara, como una extensión de la escuela de *ikebana* vanguardista iniciada por su padre (Sofu Teshigawara). Dado que había introducido las actividades de arte

¹⁰¹ Kagawa M.(香川檀), *女を貫いたオノ・ヨーコのアート道*, en *Geijutsu Shincho*, Vol.44 Núm.12, 1993, Pp.73.

experimental de una amplia variedad de géneros, especialmente la música contemporánea, el Centro de Arte Sogetsu era un nido para jóvenes vanguardistas. El primer concierto de Ono, que era desconocida en Japón, realizó con el apoyo de las conexiones personales de Ichiyangi, y antes del evento del 24 de mayo de 1962, los medios de comunicación trataron a Ono como una compositora y poeta de vanguardia de Nueva York. El crítico Haniu Ichiro también la elogió “Yoko Ono, una nueva abanderada artística o tiene un aire de gurú (Haniu, 1962, p149)”.

Works of Yoko Ono (小野洋子作品発表会) fue estructurado por cuatro medios, evento, música, poesía y Instruction Paintings. En la parte de evento y música los eventos incluían unos eventos que había realizado en el Carnegie Hall en 1961. Estas obras fueron interpretadas por más de treinta artistas ilustres del mundo del arte de vanguardia de Japón¹⁰², los importantes miembros del mundo del arte de vanguardia de Tokio se convirtieron en testigos del debut de Ono en Japón.

Instruction Paintings, en el Centro de Arte Sogetsu, se ha expuesto en la forma más completa y avanzada que su primera exposición individual *Paintings & Drawings by Yoko Ono* en la Galería de AG de Maciunas. Las obras que tenían entidad (cuerpo), que se habían presentado junto con las letras de “instrucciones” en la Galería de AG, no se habían expuesto desde 1962. En el Centro de Arte Sogetsu, se han expuesto más de treinta obras de *Instruction Paintings* hechas solo por letras. Ono evitó incluso escribir ella misma para escaparse de la emocionalidad escrita a mano. Originalmente escritas en inglés, las “instrucciones” fueron traducidas al japonés por Ono, y todas fueron escritas por Ichiyangi, quien era su esposo en aquel momento, con los personajes sin emociones tanto como fuera posible. Las obras expuestas incluyen las siguientes.

¹⁰² Han participado artistas como Genpei Akasegawa y Masunobu Yoshimura, crítico de música Kuniharu Akiyama, crítico de arte Yoshiaki Tono y Yusuke Nakahara, bailarín Tatsumi Hijikata, compositor Toshiro Mayuzumi y Takehisa Kosugi, entre otros.

Pintura de tres movimientos¹⁰³

Haga un pequeño agujero en el lienzo con un cigarrillo, ponga las semillas en una bolsa que contenga algodón húmedo, cuélgalo junto al lienzo y riégalo todos los días.

Primer movimiento

Hasta que el lienzo esté cubierto por la yedra

Segundo movimiento

Hasta que se marchita la yedra

tercer movimiento

Hasta que el lienzo se reduzca a cenizas.

Tome una foto al final de cada movimiento.

Esta obra, tanto por su forma como por su contenido, muestra lo bien que Ono utilizaba la poesía y la música, más que la pintura, como medio central para sus primeras actividades artísticas, pero al mismo tiempo, utilizando la palabra “lienzo” en versión japonesa, se ve que estas instrucciones están destinadas a ser producidas por el lector como una imagen de obra pictórica. De la serie de pinturas que Ono que creó o imaginó alrededor de 1961, la mayoría eran obras completadas por el espectador. Se puede decir que Ono fue la precursora del arte conceptual, que se popularizó en la segunda mitad de la década de 1960. Altshuler B. describe que Ono fue la primera artista en desarrollar un formato de exhibición que presenta claramente las ideas y las formas que componen al trabajo artístico¹⁰⁴.

En la obra que luego ha denominado *Audience Piece*, presentada como el último programa de *AOS-to David Tudor*, los participantes están de pie en una fila en el escenario y siguen contemplando a los espectadores uno cada uno, hasta que los espectadores desvían la vista. Es como una demostración obvia de “la inversión del papel de los que ven y los que son vistos”.

¹⁰³ El título japonés es 三楽章の絵. Está traducida de japonés a castellano por la autora de esta tesis. Véase en anexo 10 la versión en japonés expuesta en *Works of Yoko Ono* en 1962.

¹⁰⁴ Altshuler B., *Instructions for a World of Stickiness: The Early Conceptual Work of Yoko Ono*, en Munroe A., Hendricks J., *YES Yoko Ono* [cat. exp.], P.67

Había un espectador que subió al escenario y empezó discutir por haber recibido la actitud de varios participantes muy desafiantes. Estos eventos fueron realizados bajo la luz tenuemente oscura como los que habían hecho en Nueva York. Ono pensaba realizar todo en una situación como de oscurecer de noche, inspirado por “Hotoke no hangan no kamae (仏の半眼の構え)“, para que los espectadores puedan sentir algún indicio de que no se pueden ver. “Hotoke no hangan no kamae (仏の半眼の構え)” es un pensamiento budista que explica los ojos medio cerrados de la estatua de Buda, que significa que la mitad ve al mundo afuera y la otra mitad ve a su propio corazón. También, se dice que no solo se usa la “simple vista” sino también el “ojo de la mente”, que significa, que un corazón busca determinar la verdad y esencia de las cosas¹⁰⁵. Ono pensaba que en Japón, que tiene tradición budista, se comprendería fácilmente¹⁰⁶.

El evento de Ono fue recibido muy excéntrico (o errático) por los medios de comunicación, y se dice que este concierto de Ono ha llevado el Happening de EEUU a Japón¹⁰⁷. Después de este concierto, los artistas y los críticos de Japón empezaron a usar el término Happening, por ser más llamativo el sonido de la palabra Happening que el de “evento”. Antes de este evento de Ono, Ichianagi llamaba Happening a unas obras suyas que había realizado en el solo concierto en noviembre de 1961, que habían participado unos vanguardistas del grupo Ongaku y de otros grupos, pero hasta el primer concierto de Ono, este término Happening no era tan común en Japón. A través del concierto de Ono, fue presentado a Japón la nueva forma de performance que sobrepasa los géneros de arte, y junto con las expresiones de arte que usa “acción”, que habían empezado a desarrollar en Japón, provocó la moda de los Happening entre los artistas vanguardistas¹⁰⁸.

¹⁰⁵ 仏像の表情の意味, en 草場一壽工房. Disponible en línea: <https://manai.co.jp/hpgen/HPB/entries/6.html> [Consulta 15 mayo 2020]

¹⁰⁶ Ono Yoko (オノ・ヨーコ), *ただの私 オノ・ヨーコ*, ed. por 飯村隆彦, Kodansha bunko, 1990, Pp.24

¹⁰⁷ Yoshida Yoshie, *解体劇の幕降りて-60年代年代前衛美術史*, en *ヨシダ・ヨシエ全仕事*, Geijutsu shoin, 1982, 2005, P9, p74

¹⁰⁸ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p.94

Pero como dice Munroe, Ono había distinguido la diferencia de evento y Happening desde una época muy temprana. A diferencia de la característica teatral de Happening, Ono distinguía el carácter autorreflexivo y el valor satírico del evento. Con las instrucciones de Ono, se agudizan los sentidos de la vida cotidiana y se encuentra a sí misma, es decir, “el ser de sí mismo” en el término de zen. Ono llamaba al evento “el acto adicional”, es otro aspecto de arte, que evoca nuestra consciencia hacia nosotros mismos, nuestras acciones, y nuestro entorno. Ono señala la definición crítica sobre la diferencia con Happening de Kaprow, “el arte no es mera reproducción de vida, sino es la incorporación del arte a la vida¹⁰⁹. Pero la prensa japonesa, que no notó la diferencia entre tales eventos y Happenings, desde esta ocasión los trató a los dos de la misma manera, clasificando a Cage, Kaprow y Ono como todos los artistas de Happening. Desde entonces, la mayoría de los artistas y críticos japoneses han utilizado estos dos términos con el mismo significado.

Si bien se dice que Ono provocó la moda del Happening en Japón, en su primer concierto en 1962 fue criticada agudamente. Ono recuerda que las transmisiones televisivas empezaron a quejarse de la oscuridad por no poder grabar nada, y también los espectadores le decían que estaban cansados de estar cuatro o cinco horas a oscuras¹¹⁰. En su primer concierto de Japón, habían participado muchos artistas incluyendo los críticos de arte, Ono recuerda que solo el crítico de arte Tono, quien participó como intérprete, comprendió y elogió la importancia de *Instruction Paintings*¹¹¹. Sin embargo, Tono describe “no podía adaptar a las obras de Ono” “La obsesión pegajosa extraña de una mujer me hace sentir que no puedo moverme (Tono, 1962, p29)”. Como se muestra en la introducción, no existen las críticas artísticas japonesas sobre las obras de Ono que se han publicado contemporáneamente. Hariu ha mostrado su

¹⁰⁹ Monroe, A., *Spirit of YES: The Art and Life of Yoko Ono*, en Munroe A., Hendricks J., *YES Yoko Ono* [cat. exp.], P19.

¹¹⁰ Ono Yoko (オノ・ヨーコ), *ただの私*, ed. 飯村隆彦, Kodansha bunko, 1990, Pp.28-29

¹¹¹ Ono Yoko (オノ・ヨーコ), *頭の中で組み立てる絵*, Tankousha, 1995, p.8

arrepentimiento de no haber participado en el concierto conscientemente, a pesar de la invitación, en el artículo titulado “*Estoy cansado del arte vanguardia*”, porque se hablaba en todas partes del mundo del arte vanguardista, sobre el concierto de Ono, que había tardado hasta la medianoche en la oscuridad¹¹². Es decir, Hariu dijo que habría debido asistir no por el interés a su naturaleza vanguardista de obras sino por curiosidad del tema de lo que se hablaba. Hariu burla “Ono blande ecuación de vanguardia (Hariu, 1962, p.150)”, “a lo mejor estuvo expuesta una parte de su cuerpo inconscientemente en ese programa, no importa la fea que fuera, quería verlo por mí mismo (Hariu, 1962, p.152).” Ono fue objeto de burlas de la prensa por su origen familiar, y las críticas negativas hacia Ono molestaron a sus padres y familiares. En los grupos de arte vanguardista, Ono fue tratada como la única mujer, que a menudo era objeto de burlas injustas, y estaba lejos de ser reconocida públicamente. Ono recuerda esos días de Japón.

Las personas llamadas “los grandes” me maltrataron desde el principio.

Los críticos japoneses sólo tenían interés en el arte de Europa y EEUU en ese momento, y su trabajo principal era presentar en Japón los artistas que salen en las revistas estadounidenses de arte. Entonces, si Neo Dada se hiciera popular en EEUU, seguiría Neo Dada, si el pop se hiciera popular, seguiría Pop. En ese momento, era como recoger y escribir artistas japoneses que estaban haciendo lo mismo que la tendencia estadounidense.

Trataron muy mal mi trabajo, en el que me comunicaba con cosas como vibraciones (indicios) cuando todavía nadie sabe esas palabras ni siquiera en EEUU.

¹¹² El título está traducido de japonés a castellano por la autora de esta tesis. Hariu Ichiro, *前衛芸術に疲れました*, en *Geijutsu Shincho*, Num.8, 1962, Pp.148-153

Siguieron teniendo una actitud malvada a todo lo que yo hago.

La mayoría de la gente me ignoró, pero hay gente que me criticaron terriblemente. No fue suficiente decir “Meramente Yoko Ono es la que le gustan las cosas nuevas” y trataron mi vida privada como una cosa problemática.

“Esa mujer es mala esposa, una mujer que se había rumoreado en el pasado...ese tipo de historia me llegó a mí¹¹³.”

A diferencia de Ono, su esposo de aquel tiempo, Ichiyanagi, estuvo activo en el mundo de la música japonesa inmediatamente después de regresar a Japón en 1961. Los críticos y artistas japoneses que criticaron negativamente a Ono eran amigos cercanos de Ichiyanagi. La falta de comprensión de su entorno, las palabras negativas de los críticos que le consideran como seguidora de John Cage, y el hecho de que solo pudiese ser vista como “la esposa de Ichiyanagi” en lugar de ser considerada como una artista socavaba el espíritu de Ono. Ono se encuentra en un estado de inestabilidad mental lo suficientemente inestable como para intentar suicidarse y ser tratada en un hospital psiquiátrico en el verano de 1962. Mientras estaba en un hospital psiquiátrico y se recuperaba de una enfermedad, Ono escribió un libro de una recopilación de ideas de obras que había planeado hasta entonces, que luego fueron publicadas en 1964. Esto es *Grapefruit*, una colección de *Instruction Art*, que es el arte de las palabras considerado por Ono, llena de esperanzas y deseos.

En octubre de 1962, se realizó la gira de John Cage y David Tudor en Japón con la cooperación de Ono e Ichiyanagi. Como se observó cierta recuperación de su enfermedad mental, Ono se encargó un papel de performer en *Cage's Music Walk* de *An Evening of John Cage / Sogetsu Contemporary Series 17* en Centro de Arte Sogetsu. Ono yacía encima del piano con la cabeza hacia el público, era una improvisación de Ono, interpretando *Music Walk* como un “paseo conceptual”. La foto de esta improvisación excesiva de Ono es la imagen más

¹¹³ Ono Yoko (オノ・ヨーコ), *ただの私 オノ・ヨーコ*, ed. por 飯村隆彦, Kobunsha bunko, 1990, Pp.28-31

utilizada en las críticas y reseñas de esta gira¹¹⁴. Sin embargo, según Yoshimoto, las acciones de Ono fueron tomadas como una orden de Cage, no como una improvisación suya. La mayoría de los críticos no sólo ignoraron la presencia de Ono, sino que algunos también dijeron que las acciones de Ono eran excéntricas¹¹⁵. El arte de Ono solo fue aceptado por los artistas de vanguardia que se reunían en la Galería de Naiqua en Shimbashi (artistas como Akasegawa y Tatsu Izumi de Hi Red Centre, Takehisa Kosugi, Yasuhisa Tone, Mieko Shiomi del grupo Ongaku, y Nam June Pike, quien estaba en Japón en ese momento, y Shigeo Kubota que también conoció a Ono en este momento). En la situación en la que su arte sólo podía ser comprendido entre sus amigos artistas privados de vanguardia, incapaz de soportar el sentimiento de ser como una existencia marginada en su país natal, Ono decidió dejar Japón en 1964.

4-3. Cut Piece

Antes de salir de Japón realizó dos conciertos en Kioto y Tokio. Una de las obras que presentó fue *Cut Piece*¹¹⁶, estrenada en el Yamaichi Hall en Kioto el 21 de julio de 1964. Esta obra, que permite al público ir cortando paulatinamente la ropa de Ono sentada en el escenario, ha sido reevaluada recientemente en el contexto del feminismo. Midori Matsui analiza que esta obra sugiere violencia unilateral y la violación de las mujeres. Como una persona completamente débil, Ono se enfrenta a los “otros” lanzándose a la audiencia, mientras la audiencia se da cuenta de la vulnerable “otredad” de Ono y de la violencia y la maldad dentro de la audiencia. Esta obra es una precursora de una serie de otras performances, que se vio a menudo en el arte feminista de los 70 como las obras de Judy Chicago y Suzanne Lacy. Matsui presta atención al hecho de que como Kusama, fue quien dejó una obra llena de un gran número de falos a

¹¹⁴ Anexo 11. *Fotos de una escena de Music Walk*, en Centro de Arte Sogetsu, Tokio, 1962.

¹¹⁵ Yoshimoto Midori, *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p.95

¹¹⁶ Anexo 12, *Cut Piece*, en Yamaichi Hall, Kioto, 1964.

principios de los 60 eso podría interpretarse como una obra feminista, también Ono ha tematizado una imagen de mujer reprimida en la misma época, antes del movimiento feminista que se popularizó en EEUU en los 70.¹¹⁷ O'Dell también señala que por replicar irónicamente el estado estereotipado del voyerismo masculino y la pasividad femenina, Ono permite luchar con la tradición del voyerismo y crear otra forma de dominación del espacio visual¹¹⁸.

Sin embargo, originalmente este trabajo fue creado desde una perspectiva budista y con una profunda espiritualidad. Ono se inspiró en la imagen de *Shashinshikozu* (捨身飼虎図) en el santuario Tamamushi del templo Horyu-ji, donde Buda dedicó su cuerpo a un tigre hambriento. Esta imagen explica el escenario en el que Buda se encontró con unos tigres y su madre hambrientos, Buda los salvó sacrificando su cuerpo. Los tigres no podían comerlo ante la bondad de Buda, pero Buda ha apuñalado su propio cuello para darles su cuerpo. Como Buda, Ono intentó satisfacer los deseos de los espectadores dedicando su mejor vestido, la intención de Ono era crear una obra quitando el ego del autor, en lugar de imponer la obra que contiene el ego del autor a la audiencia¹¹⁹.

Cualquiera que sea la interpretación, como afirma Matsui, Ono perseguía buscar el valor del arte no en la finalidad de los objetos, sino en el efecto que provoca en la mente de los y las espectadoras. Por esa razón, preparaba instancias en que pudiese hacer que los espectadores completan el significado de las obras o hacer acciones artísticas para evocar el imaginario de los espectadores. Desde entonces, este trabajo se ha realizado en el Carnegie Recital Hall de Nueva York y en Londres también, la reacción del público y de los medios de comunicación es diferente cada vez. Sin embargo, no existe una crítica de esta obra del mismo período en Japón.

¹¹⁷ Matsui Midori (松井みどり), *アートの輝き、日常の糧*, en *Bijutsu Techou*, Núm.11, 2003, p82

¹¹⁸ O'Dell, K., *Fluxus feminus*. en *TDR* (1988-), Vol,41, num.1, 1997, P.53

¹¹⁹ Ono Yoko (オノ・ヨーコ), *ただの私 オノ・ヨーコ*, editado. por 飯村隆彦, Kodansha bunko, 1990, P39.

4-4. Ono y la crítica de arte en Japón de los 60

Se puede considerar cuatro razones por la cual Ono no fue aceptada en Japón de 1962 a 1964.

1. La situación de la sociedad y la política japonesa (movimiento antiamericano): Munroe señala los cambios importantes en las relaciones entre Japón y EEUU a principios de los 50 cuando Ono salió de Japón, y a principios de los 60 cuando Ono regresó a Japón después de 10 años, y analiza el “aislamiento” de Ono en Japón¹²⁰. A principios de los 50, cuando Ono se fue de Japón acompañando a su padre, Japón estaba lleno de la sensación de desesperación por la devastación de la guerra, sentimientos de cansancio y autoacusación, desilusiones, y los sentimientos de derrota. Por otro lado, también tenía alivio, optimismo y sensación de libertad. Surgió en ella el espíritu de libertad que nunca se había visto en la sociedad japonesa moderna, sentía la necesidad de remodelar radicalmente sus vidas. Han aparecido cientos de periódicos de izquierdas y el movimiento cultural que exige un cambio, denunciado a los militaristas, los terratenientes, los *zaibatsus* y la burocracia centrada en el emperador. La idea de antiguerra reemplazó al transnacionalismo y se convirtió en una creencia ideológica japonesa.

Sin embargo, la que esperaba a Ono en marzo de 1962, no era la ciudad devastada por la guerra, sino la ciudad enorme y adecuada para los Juegos Olímpicos de 1964, que tenía una vasta zona industrial. El idealismo de la primera mitad de los 50 había perdido su entusiasmo debido a la creciente Guerra Fría en el noreste de Asia. La adoración japonesa hacia EEUU como un libertador de Japón y un maestro de la democracia, había sido transformado en la desilusión por su materialismo, y a la fuerte influencia cultural y política de EEUU en Japón. La invasión de Hollywood y los supermercados, la “americanización” que incluyó prostitutas contratadas por soldados estadounidenses, y especialmente las repetidas pruebas nucleares de EEUU causaron preocupaciones en la remilitarización de Japón. Además, la reforma del Tratado de Seguridad entre Japón y EEUU de 1960 durante la Guerra Fría se transformó en un

¹²⁰ Munroe, A., *Spirit of YES: The Art and Life of Yoko Ono*, en Monroe A., *YES Yoko Ono* [cat. exp.], P.23

fuerte movimiento antinorteamericano por las masas y los estudiantes, debido al gran peligro de que Japón se involucrara en la guerra. En medio del creciente sentimiento antinorteamericano en la sociedad japonesa, la identidad híbrida de Japón y EEUU de Ono le hizo sentir personalmente la sensación de aislamiento y dificultad en su patria, a la que había regresado después de muchos años. Ono dijo a sus amigos cuando regresó a Nueva York en 1964, “Voy a mi tierra natal¹²¹.”

2. La situación de la crítica de arte después del “torbellino del Informalismo”: Como se menciona en el segundo capítulo, la crítica del arte japonés a principios de los 60 ha tenido una transformación hacia una tendencia conservadora, y el vocabulario de la crítica ha cambiado también después del “torbellino del Informalismo”. La siguiente generación de críticos de la posguerra, como Tono (1930-2005), Hariu (1925-2010) y Nakahara (1931-2011), como esperaban a través del Informalismo renovar la autoimagen de Japón, quedaron muy decepcionados, y sus represiones posteriores hacia el Informalismo fueron intensas. Como resultado, la crítica de arte japonesa de posguerra ha cambiado para tener la tendencia nacionalista, y volvió a utilizar los términos como el arte “masculino” y “femenino”. Empezaron a usarse favorablemente, palabras como “salvaje” y “acción” que aparentemente enfatizan “el carácter masculino” de la obra. En cuanto al movimiento general de la sociedad japonesa, desde la segunda mitad de los 50, se perdieron la comprensión e interés en “mujeres que producen”. Los críticos también habían perdido interés en las mujeres artistas a medida que le daban importancia al arte “masculino”.

Teniendo en cuenta la situación de la crítica de arte para las mujeres artistas japonesas en ese momento, se puede decir que Ono, que llegó a Japón en 1962, era extremadamente difícil de tratar para los críticos de la posguerra. La identidad de Ono era difícil de definir como “cosas japonesas” o “cosas extranjeras” para los críticos de arte que deseaban “el nuevo arte original

¹²¹ Nagano Chiaki, *ある若者たちの記録*, 1964, El video documental de la vida cotidiana de los artistas vanguardistas de los 60 de Japón.

de Japón y su contexto”. Además, mientras que las mujeres en la sociedad se estaban convirtiendo en amas de casa, Ono era una artista difícil de comprender, porque era “mujer que crea”, y era la “esposa” del músico de vanguardia Ichiyanagi, se podría decir que, para los críticos, Ono estaba “fuera del marco para ser criticada.”

3. Incomprensión del arte nuevo: Yoshimoto señala que Ono se ha adelantado unos años al arte conceptual, que ha sido popular desde la segunda mitad de los 60. En esa época, en Japón no había nadie que investigara así el arte conceptual, o que entendiera alguna crítica¹²². Por ejemplo, *Instruction Painting* que se había expuesto en su primer concierto de Tokio, era el punto de partida significativo de Ono en el arte conceptual. Monroe también afirma que la estrategia artística de Ono se adelantó cinco años al discurso crítico sobre “la desmaterialización de los objetos de arte” establecido por Lucy Lippard, que define “el concepto de obra es lo más importante” “la obra insignificante, efímera, cursi, y / o desmaterializada” y su forma física es secundaria¹²³. En el ensayo de 1968 de Lucy Lippard y John Chandler *La desmaterialización de Arte* de 1968, define que la fuente del conceptualismo era “eliminar casi por completo los elementos visuales y físicos”. Se dice que solo es reconocido por los artistas que crearon “arte conceptual o desmaterializado¹²⁴”, y Ono fue uno de las primeras en realizarlo¹²⁵. Sin embargo, en el Japón de aquel momento, no había nadie que lo entendiera y escribiera sobre las obras de Ono. Las instrucciones, que parecen sinsentido a primera vista, no fueron comprendidas ni apreciadas por muchos espectadores japoneses en ese momento. Solo unos pocos críticos estaban al tanto de su innovación en ese momento, y Ono recuerda que la importancia de las instrucciones solo fue entendida por el crítico Tono.

¹²²Yoshimoto M., 日本発世界へ オノ・ヨーコと前衛, en *Bijyutsu Techou*, Vol.55 Núm.841, 2003, p87

¹²³Lippard, L. "Escape Attempts", en Goldstein A, Rorimer A, *Reconsidering Object of Art, 1965-1975* [cat. exp.], Museo de Arte Contemporáneo, Los Ángeles, 1995, p.17

¹²⁴Lippard, L, Chandler J., *The Dematerialization of Art*, en *Art International*, Vo.,12. Núm.2, el febrero de 1968, Pp.32-33

¹²⁵Munroe, A, *Spirit of YES, The Art and Life of Yoko Ono*, en Munroe A., *YES Yoko Ono* [cat. exp.], p24

Ciertamente, la crítica de arte conceptual no se había establecido, por lo tanto, no se podía contextualizar con el vocabulario de la crítica artística de esta época, cuando se exigía un discurso “masculino”, y “heroico”.

4. el sentimiento complicado hacia los elementos orientales: Además, puede haber un problema de aceptación con respecto a la naturaleza oriental inherente al arte de Ono. El arte de Ono se basa en la filosofía oriental y el budismo, como lo describen muchos investigadores, incluido Munroe, y encarna la estética no occidental. Munroe explica profundamente los elementos orientales que inherentes a las obras de Ono¹²⁶. En la época que Ono ha pasado en Nueva York, la estética, la poesía oriental y los elementos metafísicos del modernismo occidental fluyeron rápidamente, y la pérdida de fe en el “modernismo” y el “racionalismo progresivo” estimuló un filosófico interés por la cultura no occidental, especialmente por China y la cultura japonesa. Las generaciones de Occidente de la posguerra rechazaron el positivismo del Occidente moderno y disfrutaron del Taoísmo (老莊思想) y la ontología del Zen. Munroe señala: La partitura de eventos de Ono se deriva de una amplia tradición de vínculos literarios y metafísicos asociados con el *haiku* y la sátira que se encuentra en la prosa Zen. Las obras instructivas de Ono incluyen unas combinaciones refinadas de imágenes y palabras. Se ven estructuras literarias como aforismos, referencias frecuentes a la naturaleza (cielo, nubes, agua), y frases como juegos de palabras que buscan influir en el lector / espectador. Además de lo anterior, están profundamente arraigadas en la irracionalidad que acompaña a la percepción de dimensiones superiores. Las ideas vacías y sin sentido del existencialismo, que reflejaban una visión pesimista del mundo, afirman la existencia y la existencia a través de la metafísica cotidiana aquí y allá. Con los trabajos instructivos, Ono nos anima a encontrarnos con nosotros mismos directamente al aislar los actos sensoriales en nuestra vida diaria, para ser conscientes de nosotros mismos, nuestro entorno y nuestras acciones.

¹²⁶ Ibid., Pp16-22

Sin embargo, como se menciona en el segundo capítulo, el mundo del arte y la crítica de arte japonesa de la posguerra tenía la sensación complicada de que la filosofía oriental y el budismo llamaban la atención en el Occidente. Como se reitera, en Japón después de la derrota se tenía un sentimiento negativo sobre las tradiciones. En la época de la búsqueda del nuevo arte y el contexto original, ciertamente había un movimiento contra la visión tradicional. Los artistas y críticos japoneses de la vanguardia de la posguerra debían prohibirse a sí mismos los elementos japoneses estereotipados y se perseguían las cosas internacionales. Se puede considerar que fue un proceso traumático el que se vivió después de la derrota, como “romper con la tradición”.

La misma Ono se refiere al carácter oriental de su obra. *Cut Piece*, fue originalmente una obra que nació desde el punto de vista budista de Ono, como se menciona anteriormente. Ono pensaba que los japoneses con tradición budista podrían entenderlo bien, el significado de realizar el evento en una oscuridad, para afilar los sentidos de los espectadores. El hecho de que el evento en 1964 se haya realizado en el Templo Nanzenji en Kioto también se ve la actitud positiva de Ono en la naturaleza oriental de su obra.

No se puede adivinar si los críticos japoneses en ese momento entendían la naturaleza oriental del arte de Ono, porque no existe ninguna palabra sobre su arte de esa época. Sin embargo, por ser comprensible, posiblemente fue rechazado por tales factores orientales. Como afirma Yoshimoto, la mayoría de los críticos japoneses estaban ansiosos por presentar nuevos artistas y tendencias occidentales y pasaron por alto la importancia de una artista de su propio país¹²⁷.

Ono, después de regresar a Nueva York en 1964, se dedicó con entusiasmo a las actividades artísticas en los 60.

¹²⁷ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p94

5. Shigeko Kubota: Su desarrollo artístico desde el contexto del mundo del arte japonés de los 60

5-1. Kubota y los movimientos de arte vanguardia de Japón

Kubota Shigeko nació en Niigata en 1937 (falleció en Nueva York en 2015 a los 77 años). Cuando Kubota nació como la segunda hija, su padre se desilusionó por el hecho de que no era un hijo. Su abuelo paterno era sacerdote del templo y su padre un maestro de élite que se graduó en la Universidad de Tokio. El bisabuelo materno, Usaku Kubota, era un miembro de la Cámara de los Lores, y la familia Kubota contribuyó en gran medida al desarrollo de la región¹²⁸. Debido a lo que había aprendido por la dificultad de vida cuando colapsó la familia Kubota, la madre de Kubota y su tía recibieron una educación avanzada, a principios del siglo XX cuando la discriminación de género era muy severa, en la época en que la mujer no podía tener una buena formación. La madre de Kubota fue una de las primeras alumnas de la actual Universidad de Música de Tokio, se hizo maestra. Su tía se hizo una bailarina de vanguardia y se la conocía como Kunichiya. Su abuelo materno, Yataro, fue un pintor que aprendió Nanga¹²⁹ en Kioto. Kubota creció en una familia que comprendía bien el ambiente artístico. Kubota y otras tres hermanas también se hicieron muy activas en sus respectivos campos como maestras, artistas y músicas. La política educativa de la familia fue un factor importante en el carácter de Kubota que intentaba establecer una posición de igualdad con los hombres desde que era joven.

Kubota recibió orientación artística de un profesor de la Universidad de Niigata desde la preparatoria, cuando tenía diecisiete años, ya tenía habilidades artísticas, por lo que su obra fue elegida en la 8ª Exposición Niki-kai, convocatoria que estuvo abierta a nivel nacional en 1954. El artículo del periódico Mainichi titulado “La chica de 17 años, ha ganado la corona impresionante” y dice: “Es algo único con una fuerza de línea que no se puede pensar en el trabajo de una mujer.”

¹²⁸ Matsumoto Kazuaki (松本和明), *新潟県小千谷地域における機械工業の生成と発展*, el boletín del Centro de Investigación de Colaboración regional de La Universidad de Nagaoka, Núm.4, 2017

¹²⁹ Nanga es un estilo de pintura japonesa, derivado de China y se han desarrollado en Japón.

Parece que la fuerza deriva de su carácter, y la composición también es muy atrevida.

Se espera saber cuánto se desarrollará del talento de ella en el futuro¹³⁰”. Es una crítica favorable, pero se demuestra que las artistas mujeres siempre fueron criticadas bajo el prejuicio (parcialidad) del género de ser mujer en el Japón de ese momento.

En 1956, Kubota ingresó al departamento de escultura de la Universidad de Educación de Tokio (actual Universidad de Tsukuba). La razón por la que eligió el departamento de escultura fue no tan solo porque el maestro con el que había recibido educación artística en la preparatoria era escultor, sino también por haber pocas escultoras en comparación a la cantidad de pintoras famosas que había en Japón en ese momento. Por el contrario, pensaba que ser mujer podía agregarle valor (premier) y hacer que se destacara con relativa facilidad. Kubota tuvo las virtudes para hacerse famosa a toda costa y para destacarse en el mundo del arte. Ambición que tenía desde que era joven.

Como dice Kubota, y como se menciona en los capítulos anteriores, la década de 1950 fue una época en la que las artistas encontraron varias formas de vivir como artistas. La generación antes de la Segunda Guerra Mundial como Takiguchi, Abe, Jiro Yoshihara investigó la manera de exponer obras diferentes al sistema de arte autoritario, cerrado y patriarcal, (en una pequeña galería como la Galería Takemiya, exposición sin jurados patrocinada por editores de periódicos, performance en aire libre en lugar de espacios cerrados, etc.) y apoyó activamente a los jóvenes artistas de vanguardia, incluidas las mujeres. Kusama también se mudó a EEUU en 1957, provocado por la Bienal Internacional de Acuarela de 1955, como se ha mencionado anteriormente. Además, después de que el Informalismo fuera presentado en una revista de arte en 1955, con la crítica universalista influida por el Informalismo, se había elevado el interés por las mujeres artistas. Kubota prestaba mucha atención a estos movimientos artísticos de las

¹³⁰ Kubota Shigeo (久保田成子) 南禎鎬, *私の愛、ナムジュン・パイク*, Heibonsha, 2013, Pp.46-47.

mujeres, y decidió aprender escultura en la universidad teniendo en cuenta su propio futuro, con el objetivo de obtener éxito como artista.

Sin embargo, en la segunda mitad de la década de 1950, cuando Kubota se mudó a Tokio para ingresar a la universidad, el arte japonés se movía en una dirección diferente por haber un trasfondo de intensos cambios sociales. Tras la derrota de la guerra, la ocupación de EEUU obligó a Japón a abandonar su pasado imperialista y sumergirse en la democracia y el consumismo impuesto por EEUU en menos de 10 años después de la guerra. Sin embargo, el posterior rearme de Japón bajo la estrategia estadounidense de la Guerra Fría desde mediados de la década de 1950 provocó la rebelión de japoneses jóvenes. Kubota pasó su vida universitaria en Tokio durante estos tiempos radicales. Kubota no estaba satisfecha con la educación artística académica y no asistía a la mayoría de las clases, y estaba fascinada por el dadaísmo. Kubota era una universitaria que desempeñó el principal ejecutivo de la Federación Japonesa de Asociaciones Estudiantiles (Zengakuren, 全日本学生自治会総連合), la organización del movimiento estudiantil anti-establecimiento que estaba activa en ese momento¹³¹.

Kubota se mudó a Tokio en 1956, participó en un movimiento de arte vanguardista a través de su tía Kunichiya. El Instituto de Danza de Kunichiya fue una base para artistas de vanguardia en los 60, donde se realizaron una gran variedad de actuaciones experimentales. Shuko Mizuno, Takehisa Kosugi y otros miembros, que intentaron criticar el sistema conservador y perseguir música innovadora, realizaron un concierto en este instituto en septiembre de 1960, que era el sustancial debut de grupo Ongaku¹³². Grupo Ongaku no era solo un grupo de música, sino un grupo de artes intermedias. Colaboró con personas de varios ámbitos y realizó no solo experimentos musicales, sino que también llevó a cabo performances conjuntas con otros grupos como Kyushu-ha, y ha expuesto sus obras en la Exposición Independiente de Yomiuri,

¹³¹ Kubota Shigeko (久保田成子) 南禎鎬, *私の愛、ナムジュン・パイク*, Heibonsha, 2013, p.34

¹³² Shiomi Mieko (塩見允枝子), *フルクサスとは何か 日常とアートを結びつけた人々*, Film Art, 2005, p64

y también continuó sacudiendo el sistema artístico convencional¹³³. En el concierto solo de Toshi Ichiyangi, donde se presentó el primer Happening en Japón en noviembre de 1961 (Centro Sogetsu), una de las nuevas obras de Ichiyangi, *IBM-Happening* y *Musique Concrète*, fue realizado por siete artistas, incluidos miembros del grupo Ongaku.

Kubota profundizó la interacción con los miembros de grupo Ongaku y High Red Center y realizaba actividades artísticas juntos. Tokio estaba lleno de actividades artísticas experimentales y originales. Después de realizar “*Works of Yoko Ono* 小野洋子作品発表会” en 1962 en el Centro de Arte Sogetsu, Ono participaba con frecuencia en eventos del Centro Sogetsu como intérprete, en la obra de John Cage y David Tudor, y de Nam Jun Paik y entre otros. En octubre de 1962, Kubota se impresionó tanto al ver cómo los artistas destruían todas las convenciones de la música tradicional en el concierto de John Cage y David Tudor en el Tokyo Bunka Kaikan. A raíz de lo mismo más tarde dijo, “Si aceptan la música tan radical de Cage, mi arte también debería ser aceptado en N.Y (Jacob,1991, p.77)”. Kubota continuaba produciendo obras mientras trabajaba como profesora de arte, pero sentía desagrado sobre todos los aspectos de la sociedad japonesa de esa época, como la terquedad que no permitía la destrucción y la discriminación arraigada contra las mujeres. Kubota recuerda que por dentro seguía siendo una joven rebelde con una emoción sangrienta, aunque su apariencia era de maestra¹³⁴.

Kubota participó en la presentación del grupo Ongaku con *Sweet 16* (en el Centro de Arte Sogetsu) en 1963, y también ha participado en la 15ª Exposición Independiente de Yomiuri en el mismo año¹³⁵. El saco de dormir de la obra *Chamber Music*, exhibido por Takehisa Kosugi

¹³³ Sakamoto Hirofumi (阪本裕文), *Group Ongaku-Music of Group Ongaku* (13 febrero 2011). Disponible en línea: <https://centralregionblog.wordpress.com/2011/02/13/group-ongaku-music-of-group-ongaku/> [Consultado 13 mayo 2020]

¹³⁴ Kubota Shigeko (久保田成子) 南禎鎬, *私の愛、ナムジュン・パイク*, Heibonsha, 2013, p.50

¹³⁵ Los detalles del trabajo de Kubota no se han confirmado. Hamada Mayumi (濱田真由美), *ビデオ・アーティスト 久保田成子の初期制作について*, el boletín de la Fundación de Arte Kashima, Num.31, 2013, P.561

del grupo Ongaku en la exposición, fue creado por Kubota. La Exposición Independiente de Yomiuri, que se llevó a cabo bajo el principio igualitario de “sin jurados, sin premios y exposición libre”, se convirtió en un escenario central del auge de las tendencias antiartísticas en los 60. Sin embargo, a medida que pasaba el tiempo, aumentó la radicalidad de las obras y la sala de museo se convirtió en una zona sin ley, finalmente, en la 14a exposición en 1962, el museo decidió quitar las obras expuestas debido a su obscenidad y la posibilidad de daños en las instalaciones. En 1964, la empresa del periódico Yomiuri envió un aviso a las personas interesadas en la exposición, ya había terminado su papel y el telón se bajó unilateralmente. En otras palabras, la exposición en que Kubota expuso su obra fue la última Exposición Independiente de Yomiuri.

Después de la cancelación de la Exposición Independiente de Yomiuri, se llevaron a cabo muchos eventos experimentales y de vanguardia en la Galería Naiqua frente a la Estación Shinbashi de Tokio, donde se reunían frecuentemente los jóvenes artistas de vanguardia. Kubota también visitaba esta galería con frecuencia, especialmente se reunía con los miembros del High Red Center, grupo formado en 1963. El carácter anarquista de este grupo integrado por Genpei Akasegawa, Natsuyuki Nakanishi, Jiro Takamatsu se hizo ampliamente conocido cuando Akasegawa fue acusado por la culpa de billetes falsos, por haber creado obras de arte mediante la impresión de “billetes de mil yenes”. La escena del tribunal se fue llevado a cabo como si fuera un arte teatral desde 1964 hasta 1970. Kubota presentó el trabajo del High Red Center en 1965 en Nueva York¹³⁶. En esta Galería Naiqua, Ono, que se quedaba en Tokio en ese momento, miembros del Neo Dada, y ex miembros del grupo Zero Jigen presentaron con frecuencia obras y eventos, y miembros del grupo Ongaku y de Hi Red Center formaron una

¹³⁶ En 1965, Kubota editó y tradujo el material que había recopilado de *Hi Red Center* y diseñó una publicación de Fluxus utilizando estos materiales, llamado “*Bundle of Events*”. Al encontrar fuertes afinidades entre los eventos de Fluxus y los de *Hi Red Center*, Maciunas trató de asimilar *Hi Red Center* en Fluxus. Diferentes versiones de eventos de *Hi Red Center*, “*Be Clean!*” y “*Shelter Plan*”, fueron interpretadas por artistas de Fluxus de Nueva York en 1965. (Yoshimoto M, *Into the Performance*, 2005, Pp.177-178)

conexión muy fuerte que podría llamarse “Tokyo Fluxus”. Kubota, conoció a Ono en esta ocasión y se enteró de las actividades de Fluxus al ver los scores de eventos de George Brecht y otros de Fluxus cuando visitó el apartamento de Ono en 1963. Los scores de eventos realizadas en esta galería también fueron enviadas a Maciunas. Ono, quien se había involucrado en la escena del arte de vanguardia en Nueva York, jugó un papel importante en conectar a los artistas de vanguardia japoneses con el movimiento de vanguardia estadounidense. En 1963, Kubota envió a Maciunas tres instrucciones poéticas, *1. A Beehive* *2. A drop of water* y *3. A blue love*.

5-2. La posición de las mujeres artistas de vanguardia en los 60 en Japón

En diciembre de 1963, la primera exposición individual de Shigeko Kubota, *1st LOVE, 2nd. LOVE... Exposición individual de escultura de Shigeko Kubota*, se llevó a cabo en la Galería Naiqua. La obra de la primera exposición individual de Kubota fue un intento de crear una obra de instalación vanguardista que no se había visto en Japón en ese momento, encarnando su instrucción *A Beehive* enviada a Maciunas. Los trozos de cartas de amor (periódicos) arrugados se apilaron como una montaña desde el suelo hasta el techo de la galería y se cubrieron con una tela blanca sobre el amplio espacio de la sala de exposiciones. Se instaló una estatua de bronce por encima de la pared. Sin duda, el título de la exposición fue *Exposición individual de escultura de Shigeko Kubota*, pero para apreciar la estatua, se debía trepar por un montón de papeles. Kubota presentó el acto en sí de los espectadores como “performance participativa”, es decir, como arte ambiental. La idea de convertir el espacio de toda la galería en arte ambiental, en base al concepto propuesto por Allan Kaprow, era todavía una nueva forma de expresión en Japón en ese momento. Sin embargo, a pesar de esta ambiciosa forma de trabajo, no hubo ninguna crítica literaria que tratase esta exposición, y los críticos que la visitaron simplemente dejaban comentarios personales como “la exposición extraña”. Kubota se dio cuenta de que era imposible tener éxito en Japón sin conexión con la Universidad

Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio o los críticos de arte, y no había oportunidad para que una mujer artista fuera reconocida en Japón¹³⁷.

A principios de los 60, en el inicio de la carrera artística de Kubota, fue la época que la crítica de arte japonesa tendía a ser nacionalista que exigía una “masculinidad” en el arte, como Ono había experimentado en Japón por primera vez en diez años. En la misma época, era valorada la intensa expresión física como la de Kazuo Shiraga de Gutai¹³⁸, en sintonía con la tendencia radical del arte de vanguardia japonés de los 60, y con la crítica estadounidense del expresionismo abstracto, la crítica de arte japonesa cambió al tener una tendencia más conservadora respecto a la masculinidad y la feminidad. En tales circunstancias, muchas mujeres artistas dejaron sus actividades artísticas y se quedaron en casa como amas de casa. Los críticos de arte tenían poco interés en las mujeres artistas, y ningún crítico estaba dispuesto a comprender favorablemente el trabajo de Kubota.

No solo en el mundo de la crítica de arte, sino también dentro de varios grupos de artistas de vanguardia a principios de los 60, se dieron problemas en el tratamiento de las mujeres artistas. Yoshimoto describe el trato recibido por la artista Sayako Kishimoto (1939-1988), miembro de Neo-Dada. Neo-Dada participó en actividades llenas de impulsión, divergencia y coincidencia, como la acción radical, el uso de objetos como basura y performance improvisado en calles, y se convirtió en una de las tendencias típicas de la anarquía “antiarte”. A pesar de su extremadamente corto periodo de actividad (desde abril hasta septiembre de 1960), es reconocido como representante de los grupos artísticos de vanguardia de los 60¹³⁹. Además,

¹³⁷ Kubota Shigeko (久保田成子) 南禎鎬, *私の愛、ナムジュン・パイク*, Heibonsha, 2013, Pp.68-75

¹³⁸ Véase anexo 16, Kazuo Shiraga probó varios métodos de dibujo. Después de crear obras pintadas directamente con los dedos o las palmas o por rascar con las uñas, creó obras con método de usar dispositivo para colgarse del techo, colocando un lienzo en el piso, balanceando los dedos de los pies con pintura.

¹³⁹ Nariai Hajime (成相肇), *Neo -Dadaism Organizers: ネオ・ダダ* en *Artscape*. Disponible en línea: <https://artscape.jp/artword/index.php/%E3%83%8D%E3%82%AA%E3%83%BB%E3%83%80%E3%83%80%E3%83%80%E3%82%AA%E3%83%BB%E3%83%80%E3%83%80%E3%82%A4%E3%82%BA%E3%83%A0%E3%83%BB%E3%82%AA%E3%83%AB%E3%82%AC%E3%83%8A%E3%82%A4%E3>

fue pionera con su método de las actividades de publicidad que utilizan los medios de comunicación, que tenían notable recuperación económica. Por ejemplo, Masunobu Yoshimura y Kimpei Masuzawa pegaron anuncios de las exposiciones del grupo con sus cuerpos desnudos y recorrieron las concurridas calles de Ginza en Tokio para llamar la atención de los medios de comunicación. Sin embargo, Kishimoto se convirtió involuntariamente en una herramienta para un evento publicitario de Neo-Dada en la televisión TBS en la costa de Kamakura. Los miembros masculinos ataron a Kishimoto, la colgaron de un árbol y encendieron fuegos artificiales debajo de ella. Y le arrojaron cenizas y barro de fuegos artificiales. Mayumi Kagawa señala que la posición débil de Kishimoto como la única mujer en el grupo ha sido un objeto de sadismo masculino. No importa cuán valiente se expresó Kishimoto, los miembros masculinos no la han visto igual y la usaron para atraer la atención de la prensa¹⁴⁰. Por supuesto, no existen obras ni documentos de obra de Kishimoto de esta época de Neo-Dada, y nadie recuerda cómo fue. Más tarde, Kishimoto se rebeló con el triángulo invertido como símbolo, contra la sociedad política y el mundo del arte de tipo piramidal dominado por los hombres. “Para mí, el arte no es una meta, sino un medio para transmitir un mensaje. Gritó lo absurdo de ser mujer “con el objetivo de cambiar de un mundo orientado a la autoridad (poder) a un mundo libre (amor)”¹⁴¹.

Kubota no ha sido tratada con humillación fue el caso de Kishimoto, pero la falta de reacciones de las críticas acrecentó la desconfianza del mundo del arte japonés de Kubota. Sin embargo, Kubota recibió una alta evaluación de una persona inesperada el año después de la

[%82%B6%E3%83%BC%E3%82%BA%E3%80%81%E6%97%A5%E6%9C%AC%EF%BC%89](#) [Consulta 15 mayo 2020]

¹⁴⁰ Kagawa Mayumi (香川 檀), *ネオ・ダダ あるいは崩壊のためのプロジェクト*, en *ネオダダから 21 世紀型魔女へ: 岸本清子の人と作品, 女性のアートプロジェクト*, 1997, Pp.49-50

¹⁴¹ Inoue Shoji (井上 昇治), *小企画 岸本清子 メッセンジャー*, en *Outermost NAGOYA*. (25 noviembre 2019) . Disponible en línea: <https://www.outermosterm.com/aichi-prefectural-museum-of-art-kishimotosayako2019/> [Consulta 20 mayo 2020]

primera exposición individual. Ese fue Nam June Paik, que hacía actividades de Fluxus en Alemania en aquel momento. En 1964, Kubota recibió un fuerte impacto al ver su performance en Tokio “*Works of Nam June Paik (白南準作品発表会)*, en Centro de Arte Sogetsu, Nam June ya ha sido un personaje prestigioso entre los artistas de vanguardia japoneses, y su actuación también incluyó a miembros del grupo Ongaku. Para Kubota, quien creía que “solo la resistencia y la rebelión contra el orden existente es el camino correcto para mi arte”, la expresión destructiva de Nam June parecía una reflexión de su “utopía artística” para Kubota¹⁴². Después de la actuación, Kubota tuvo la oportunidad de hablar sobre arte con Nam June y con un grupo de artistas de vanguardia y se enteró de que Nam Jun Paik había visitado la primera exposición individual de Kubota. “Tu trabajo fue muy creativo y único. Las mujeres japonesas hacen trabajos pequeños y delicados, pero el tuyo es un trabajo con gran tamaño que parece tener el carácter continental (Kubota, 2013, p.71)”. El breve elogio de Nam June trajo a Kubota le dio mucha alegría, pero al mismo tiempo, aumentó la ansiedad de Kubota de que “en el mundo conservador del arte japonés, no admitiría ni criaría a artistas de vanguardia como yo”. Kubota, que se había desilusionado con el mundo del arte en Tokio debido a la reacción de su primera exposición individual, reforzó su convicción de que tendría que dejar Japón para poder ser tratada adecuadamente como artista.

En ese momento, recibió una invitación de George Maciunas, con quien había estado en contacto a través de Ono, para asistir a un concierto de Fluxus en Nueva York. Kubota tenía 26 años, la edad de una mujer japonesa en la que se espera que se case y que se sea ama de casa en el Japón de esa época (se decía que las mujeres solteras después de los 26 años son lo mismo que los pasteles de Navidad, que no se pueden vender después del 25 de diciembre). Kosugi, el músico activo del grupo Ongaku, que era su novio en ese momento, casi no tenía ingresos, pero Kubota apoyaba a Kosugi con sus ingresos como profesora de arte. En los 60,

¹⁴² Kubota Shigeko (久保田成子) 南禎鎬, *私の愛、ナムジュン・パイク*, Heibonsha, 2013, p.34

era una época muy difícil para conseguir éxito como artista después de casarse, por la percepción de la sociedad de que las mujeres debían quedarse en casa como amas de casa, en razón de lo mismo y hubo muchas mujeres que dejaron sus actividades artísticas después de casarse. Kubota luego declaró sin detalles el problema que tenía en Tokio, pero dijo que “Japón era una sociedad muy conservadora, centrada en las artes de tipo masculino y en los hombres artistas¹⁴³”. Kubota partió hacia EEUU en julio de 1964 en busca de la posibilidad de que su nueva expresión artística pudiera evaluarse adecuadamente.

5-3. En EEUU: Kubota, Fluxus y *Vagina painting*

El 4 de julio de 1964, fue George Maciunas quien recibió en el aeropuerto a Kubota y Mieko Shiomi del grupo Ongaku. Maciunas abrió la Galería AG en 1960, donde organizaba unos eventos que ahora llamaba Proto-Fluxus (Maciunas incluye *Chambers Street Loft Series* de Ono), publicó las revistas de Fluxus durante su estadía europea desde 1961 hasta 1963, y había empezado hacer los primeros conciertos y eventos de Fluxus. Maciunas acababa de regresar a Nueva York unos meses antes de la llegada de Kubota. En la sede de Fluxus, les acogieron Ay-O, que ya estaba activo en Nueva York, y Nam June Paik quien había llegado a EEUU hacía un mes después de investigar el arte de vanguardia en Alemania y las actividades artísticas en Tokio. Kubota, que trabajaba como profesora en Japón, tenía una excelente capacidad de gestión y estaba dispuesta a ayudar a gestionar eventos y arte postal, por lo que Maciunas le denominó informalmente como la vicepresidente de Fluxus. Además, por sugerencia de Maciunas, que tenía como objetivo la vida de la comuna de artistas, Maciunas, Nam June, Shiomi y Kubota decidieron hacerse cargo de la cena todas las semanas durante un período de tiempo. Kubota creó *Fluxus Napkin*¹⁴⁴ inspirada por la cena en la comuna de Fluxus.

¹⁴³ Kubota Shigeiko, citado en Mellinger J., D.I.Bean, “*On Art and Artists: Shigeiko Kubota*”, en *Profile*, Núm.3, 1982, p3

¹⁴⁴ Anexo 17, Kubota, Shigeiko, *Fluxus Napkin* (1965)

Se trata de una servilleta con imágenes de partes faciales, que cuando se abre la servilleta aparecen ojos y labios femeninos. La divertida relación entre la comida y el sexo, que se limpia la boca con los labios de los demás, sorprende al espectador. Estaba en línea con la filosofía de Fluxus de hacer obras con materiales populares baratos y desafiar la distinción entre la vida cotidiana y el arte¹⁴⁵. *Fluxus Pills*¹⁴⁶, que se creó con una colección de envases de pastillas vacíos, se inspiró en el asmático Maciunas que consumía constantemente todo tipo de medicamentos. Su frecuente participación en los trabajos y eventos de otros miembros de Fluxus fue un carácter de Fluxus.

Kubota realizó la performance *Vagina Painting*¹⁴⁷ en la *Perpetual Fluxfest* en la Cinematheque de Nueva York el 4 de julio de 1965, justo un año después de su llegada a la ciudad. Era una performance en la que había que dibujar con pintura roja que insinuaba la sangre menstrual en un papel colocado en el suelo con un pincel justo en la posición de la vagina. En realidad, se hizo con un cepillo pegado a la ropa interior debajo de la falda. Aunque hubo muchas actuaciones de pintura realizada con el cuerpo, aparte de la mano, en la misma época, como *Zen for Head*¹⁴⁸ de Nam June Paik, que pinta con su cabeza con sumi, o *Foot Painting* de Kazuo Shiraga que pinta con sus pies con su cuerpo colgado, la performance de Kubota tuvo un gran impacto al colocar la vagina, un símbolo de la sexualidad femenina, en el centro de la actuación.

Muchos investigadores interpretan *Vagina Painting* de Kubota como un desafío a la influencia patriarcal inherente al expresionismo abstracto, que predominaba en el mundo del arte estadounidense en ese momento. La primera interpretación feminista de *Vagina Painting* es Kristin Styles en 1993, la interpreta que Kubota redefinió Action Painting según el código

¹⁴⁵ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p.176

¹⁴⁶ Anexo 18, Kubota, Shigeo, *Fluxus Pills* (1966/68)

¹⁴⁷ Anexo 19, Kubota, Shigeo, *Vagina Painting* (1965)

¹⁴⁸ Anexo 20, Nam June Paik, *Zen for Head* (1962)

de la anatomía femenina”, en la época que prestaba la atención “la masculinidad del creador” quien domina el espacio visual, que está implícita en el expresionismo abstracto en el contexto de la historia del arte.¹⁴⁹ Amelia Jones también señala que el Action Painting exagera el autor quien es “el sujeto como autor” y “el objeto que recibe la mirada” como “heroico y masculino”, y establece su posición privilegiada. “El gesto de lanzamiento heroico” parecido a una eyaculación de Pollock, y “la estructura masculina” que está inherente en Action Painting que excluye a las mujeres, fue reemplazado a la estructura “con un trazo femenino” por *Vagina Painting* de Kubota. Action Painting, que es un colectivo de metáforas visuales y lingüísticas que enfatiza la masculinidad, está completamente invertido por el proceso de “feminidad exagerada” como el “escenario de la actividad “por el gesto de menstruación de Kubota¹⁵⁰. Yoshimoto también afirma que se puede interpretar como una parodia del “machismo glorioso” que aparece en la acción de un pintor masculino, como de Pollock o de Shiraga¹⁵¹.

También Yoshimoto propone una interpretación de la independencia de su pasado, desde el mundo del arte japonés patriarcal del fuerte dominio masculino, debido a que *Vagina Painting* se llevó a cabo justamente un año después de la llegada a EEUU de Kubota, que coincide con el Día de la Independencia. Además de ese significado personal, puede haber propuesto un juego de palabras entre “reproducción humana” y “creación artística” utilizando la vagina como medio artístico. En cuanto al significado de tal “mujer para producir”, Amelia Jones también citó *Anthropometries of the Blue Period* de Yves Klein (1960) y lo comparó con la *Vagina Painting* de Kubota. Yves Klein indicó a unas modelos femeninas desnudas manchadas con pintura azul, dejar una escritura a mano en el papel blanco colocado en el suelo. Con esmoquin, imitó a un director de orquesta y envió instrucciones a las modelos sin ensuciarse a

¹⁴⁹ Kristine Stiles, *Between Water and Stone. Fluxus Performance, A Metaphysics of Acts*, en Armstrong y Rothfuss, *In the Spirit of Fluxus* [cat. exp.], Walker Art Center, 1993, P82

¹⁵⁰ Jones.A. *THE “POLLOCKIAN PERFORMATIVE” AND THE REVISION OF THE MODERNIST SUBJECT*, en Jones.A., *Body art/performing the subject*, U of Minnesota Press. 1998, Pp.97-99

¹⁵¹ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, P.179

sí mismo en absoluto. Klein utilizó irónicamente, y descaradamente el cuerpo femenino como herramienta “el pincel vivo”. En cambio, Kubota mostró su propio cuerpo, y su propio sexo, como fuente de producción artística. Kubota describió la propia vagina como una importante “parte de la productividad”, como el gesto que creó la pintura. Es una paradoja de la idea de “deficiencia fálica”, que coloca a la mujer para siempre fuera del sujeto¹⁵².

Aunque actualmente *Vagina Painting* de Kubota tiene muchas interpretaciones desde el primer ensayo de Stiles, *Vagina Painting* se había olvidado durante mucho tiempo en la historia del arte, como se puede ver que la primera interpretación feminista de Stiles fue realizada unos 30 años después de la performance de Kubota. Según Kubota, dentro de Fluxus, especialmente los compañeros varones, odiaron esta *Vagina Painting*. Había unos 20 espectadores en ese día de actuación, pero los espectadores empezaron a salir de la sala diciendo “demasiado terribles” y “sucios”, sorprendidos por el performance de Kubota. Incluso los integrantes de Fluxus, que eran audaces y con mente abierta, que no se sorprendían por cosas extrañas, tuvieron un gran impacto, y después de la actuación, se despertó la crítica del arte desagradable. Schneider R. menciona que la actuación de Klein *Anthropometries of the Blue Period* (1960) fue ampliamente aceptada, pero *Vagina Painting* de Kubota se olvidó durante décadas, señala que “las mujeres con pinceles” han sido calumniadas y acusadas de narcisistas, con insultos sexuales¹⁵³.

Al igual que Kubota, las performances de mujeres artistas como Ono y Carole Schneemann se han despreciado hasta hace poco en comparación con los artistas masculinos. Incluso dentro de Fluxus, las obras de las mujeres artistas que usan sus cuerpos a menudo encontraban tal rechazo. Por ejemplo, Ono afirma que su obra a menudo fue rechazada por los miembros de

¹⁵² Jones.A. *THE “POLLOCKIAN PERFORMATIVE” AND THE REVISION OF THE MODERNIST SUBJECT*, en *Body art/performing the subject*, U of Minnesota Press. 1998, P97-99

¹⁵³ Schneider R., *The Explicit Body in Performance*, Routledge, 1997, p38

Fluxus por ser “demasiado animalística”¹⁵⁴. Schneemann también recuerda que fue considerada “fuera de Fluxus” debido a sus factores de “sexualidad explícita” y “teatralidad excesiva”¹⁵⁵. Schneemann, quien ya había creado unas piezas de *performance* sobre el eros de las mujeres, recuerda que había defendido contra una audiencia enojada que la intención de Kubota era liberar la realidad y el sexo de las mujeres. Schneemann realizó el *Interior Scroll*¹⁵⁶ 10 años después de *Vagina Painting* en 1975, esperando que tal actuación liberara y educara la sexualidad de las mujeres, pero dijo que estaba sorprendida por la reacción crítica de la audiencia¹⁵⁷.

Yoshimoto afirma que la estrecha participación de Kubota con el movimiento radical del arte de vanguardia de los 60 de Japón con intensa expresión física también tendría una gran influencia en esta performance. Está la posibilidad de que Kubota no hubiese podido adaptarse fácilmente por lo que alguna vez se consideró el estándar del Fluxus neoyorkino, el evento simple y monótono de Fluxus. Como Ono y Schneemann, no podía encajar en el modo estético minimalista de Fluxus establecido por artistas masculinos¹⁵⁸.

5-4. Inspiración a la video escultura

Vagina Painting fue la primera y última obra de actuación de Kubota, por haber recibido reacciones negativas como “indecente” incluso de los miembros de Fluxus, que mantuvieron distancia de los eventos y performances que Kubota desarrollaba en Japón. Desde entonces,

¹⁵⁴ Stiles Kristine, *Between Water and Stone: Fluxus performance, A Metaphysics of Acts* en Stiles Kristine, *Between Water and Stone: Fluxus performance, A Metaphysics of Acts* en Armstrong E.(ed.), Rothfuss J. [et al.], *In the Spirit of Fluxus* [cat. exp.], Walker Art Center, 1993, p.77

¹⁵⁵ Carolee Schneemann, citado en O' Dell K., *Fluxus Feminus, Drama review* 41, num.1, 1997, p47

¹⁵⁶ *Interior Scroll* (1975): Carolee Schneemann sacó un rollo largo de papel desde su propia vagina y recitó en voz alta, criticando el abuso de mujeres por parte de los hombres.

¹⁵⁷ Carolee Schneemann, entrevista con Midori Yoshimoto, 8 de febrero y 8 de junio en 2004, citado en Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p183

¹⁵⁸ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, P.182

aunque estuvo involucrada en actividades de Fluxus, como hacer objetos de Fluxus y organizar eventos, nunca mostró sus propias obras de performance. Sin embargo, después, varios factores se convirtieron en un catalizador para que Kubota explore el nuevo ámbito.

En la segunda mitad de los 60, las actividades de Fluxus como grupo disminuyeron a medida que los principales miembros de Fluxus se mudaron a Europa. Sin embargo, Kubota ayudó a Maciunas a organizar varios eventos hasta su muerte en 1978. También fue Maciunas quien presentó a Kubota a Jonas Mekas de *Anthology Film Archives* en 1974, donde Kubota trabajó como curadora hasta 1983.

El trabajo de Kubota como corresponsal en Nueva York para una revista japonesa de arte *Bijyutsu Techou* desde finales de la década de 1960 hasta 1972 también aumentó su interés en la tecnología como cámaras y video. Uno de los primeros artículos de la revista de arte fue un evento de ajedrez realizado por Marcel Duchamp y John Cage en 1968 (Ryerson Theatre, Toronto). Apenas cuatro días después del evento, Kubota se encuentra con Duchamp y su esposa en un vuelo a Buffalo. Kubota, que por casualidad leía el número especial de *Bijyutsu Techou* de Duchamp (número de marzo de 1968) en el avión, se atrevió a saludarles. La tormenta cambió el destino del vuelo y tuvieron que viajar en autobús disfrutando la charla desde el punto de llegada del avión a Buffalo. Este encuentro fue especial para Kubota, quien adoraba el arte y la filosofía de Duchamp durante muchos años. Duchamp murió solo dos meses después¹⁵⁹.

El encuentro con Duchamp impulsó a Kubota a volver a crear su propia obra. Kubota se inspiró en la sensación de volver a la fusión de “imagen, sonido y acción”¹⁶⁰. Kubota empezó a probar un nuevo medio, el video. El video fue perfecto como medio de unir esos elementos en una forma visual. Con el video como medio, las imágenes, los sonidos y las acciones están

¹⁵⁹ Kubota Shigeko, 晩年のデュシャンとチェス・ゲーム, en *Bijyutsu Techou*, Núm.21, 1969, p.89

¹⁶⁰ Kubota Shigeko, entrevistado por Jonathan Price, el 17 de febrero en 1976, transcripción 1, *Anthology Film Archives*, Nueva York

todos interconectados orgánicamente y en constante cambio. La naturaleza de performance del vídeo ha atraído a Kubota a este nuevo medio.

Kubota descubrió la posibilidad de utilizar un monitor de televisión como expresión artística en la exposición *TV as a Creative Medium* de la Galería Howard Wise de 1969, y a pesar de que esta exposición fue ignorada por la prensa estadounidenses, Kubota ha contribuido con 6 páginas de un artículo a la revista japonesa de arte *Bijyutsu Techou*¹⁶¹. El interés de Kubota por los nuevos medios ya era decisivo.

Por supuesto, la existencia de Nam June Paik fue grande. Por esta época, Kubota se divorció de su primer marido, el compositor David Behrman, y se volvió a casar con su compañero de Fluxus, Nam June Paik a principios de los 70. Nam June Paik, quien realizó las performances de antiarte mientras vivía en Japón a principios de los 60, luego ha participado activamente en los eventos de Fluxus en Nueva York y en la gira con Charlotte Norman. Ya desde principios de los 60, estaba haciendo varios experimentos con música electrónica, robots, TV y videos. Cuando Paik tuvo la oportunidad de enseñar videoarte (1969) con la invitación de Allan Kaprow, el presidente del Instituto de Arte de California, Kubota se mudó con él a la Costa Oeste. Rodeado de tecnología de video, Kubota pronto comenzó un nuevo intento.

Sin embargo, usar una nueva tecnología no es tan fácil, el equipo de video de esa época era muy grande y pesado, y el peso de la batería era aún más. Como la calidad del video era tan mala, que las imágenes y los sonidos fueron frecuentemente entrecortados. Pero en 1970, con la ayuda del colaborador técnico de Paik, Shuya Abe, Kubota obtuvo una pequeña Portapak de SONY, y su ligereza y pequeñez estimularon las actividades de grabación de video de Kubota.

Además, la situación en EEUU en ese momento también favoreció el nuevo desafío de Kubota. Cuando Kubota comenzó a producir obras de video, se comenzaron a establecer bases para promover y apoyar el videoarte en EEUU *Electric Arts Intermix (EAI)*, establecida en

¹⁶¹ Kubota Shigeko, 創造的媒体としてのTV (ニューヨーク通信), en *Bijutsu Techou*, Núm.21, 1969, Pp.168-175

Nueva York en 1972, dirigida por Howard Wise, quien había presentado el videoarte de vanguardia en su galería hasta el año anterior, empezó las actividades con el objetivo de apoyar el videoarte. Además, en el mismo año, *The Kitchen* (originalmente *The Electric Kitchen*) se estableció para apoyar el arte de los medios y performance. Kubota, quien regresó a Nueva York desde California, produjo tres obras de video en 1972 y presentó en su primera exposición individual en EEUU en *Kitchen* en el mismo año¹⁶².

5-5. Las obras de video escultura

Es finales de los 60 cuando Kubota comenzó a crear obras de video escultura. Lo interesante es que su trabajo de video escultura tiene muchos elementos feministas, junto con el movimiento estadounidense de arte feminista que fue popular en los 70. El primer tema del trabajo de video de Kubota fue su propia vida. *Broken Diary Series* es una gran cantidad de cintas de video que había grabado sobre su vida profesional y privada de 1969 a 1985. Ann-Sargent Wooster señala que “el arte feminista reconoce la importancia de los diarios tanto como la literatura de mujeres, y Kubota expandió este género a la era electrónica (Wooster, 1998, p.28)”. Después de Kubota, muchas mujeres artistas encontraron que el video era el medio perfecto para capturar su vida diaria y explorar su conciencia feminista. Kubota se convirtió en pionera del videoarte femenino al expresar contenido personal en los medios de última tecnología. Como dice Wark, el enfoque altamente personal y autobiográfico que se encuentra en el trabajo de Kubota está relacionado con el feminismo que floreció en EEUU en los 70. más que una propuesta de Fluxus de romper la distinción entre arte y vida¹⁶³.

¹⁶² Uno de tres obras es *Riverrun-Video Water Poem*, 1972, actualmente no existente, Mary Jane Jacob (ed.), *Shigeko Kubota video sculpture* [cat. exp.], American Museum of the Moving Image, Nueva York, 1991, Pp.21-23

¹⁶³ Wark J. M., *THE RADICAL GESTURE: FEMINISM AND PERFORMANCE ART IN THE 1970s*, Tesis doctoral, Facultad de Historia del arte, Universidad de Toronto, 1997, p.245

My Father (1973-1975)¹⁶⁴ es una de *Broken Diary Series* de Kubota. En 1973, Kubota regresó a Japón después de 10 años y grabó un video de su padre viendo un programa de televisión al final del año. *My Father* es el que filmó la propia Kubota, sollozando, viendo un video de su padre que había grabado el fin de año, después de enterarse de que su padre había muerto en el verano de 1974, cuando Kubota regresó a Nueva York. Con el acercamiento del programa musical de fin de año, visto por su padre, la canción emocional de un dúo femenino aumenta los sentimientos de tristeza, y el gesto de Kubota que acaricia el monitor hace que la tristeza sea aún más trágica. Un padre vivo ahora solo se puede ver a través del video. Si se considera que el video es una “forma evolutiva de retrato” que convierte a los humanos en inmortales, Wooster sostiene que Kubota muestra cómo los videos devuelven la vida a las personas¹⁶⁵. Wark también nota el efecto perturbador de esta obra, es provocado no solo por nuestra reacción empática a su dolor, sino también por la interacción de superposición entre pasado y presente, texto e imagen, público y privado, presencia y ausencia. El hecho de que “la televisión emerja como el vínculo entre Kubota y su padre” en este momento de intensa tristeza es una tristeza memorable¹⁶⁶.

Ver la apariencia viva de una persona en un video puede traer más dolor que una imagen fija. Yoshimoto señala que esta obra revela la dualidad irónica del video, realista y poco realista, guiando a los espectadores a pensar en el significado de la muerte¹⁶⁷. Kubota tenía la sensibilidad para percibir la relación entre la muerte humana y el video, que Paik dijera “Kubota inventa la muerte para video”. La familia paterna de Kubota es de un templo budista, y a menudo veía los funerales desde su infancia, solía jugar sola a los fantasmas en la sala del

¹⁶⁴ Anexo 21. Shigeko Kubota, *My Father* (1973-1975)

¹⁶⁵ Wooster, Ann-Sargent, “*Shigeko Kubota; I Travel Alone*” en *High Performance*, 1998, p.29

¹⁶⁶ Wark J. M., *THE RADICAL GESTURE: FEMINISM AND PERFORMANCE ART IN THE 1970s*, Tesis doctoral, Facultad de Historia del arte, Universidad de Toronto, 1997, p.246

¹⁶⁷ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, P.189

templo donde se conservan los huesos de los muertos. El hecho de que la muerte estuviera cerca desde su infancia probablemente influyó en el trabajo de Kubota.

La percepción de Kubota del video proporciona la idea sobre la naturaleza “orgánica” que está inherente en video. Kubota describe:

Las cintas de video actúan como una extensión de las células de memoria en el cerebro. Por lo tanto, vivir con video es como vivir con dos cerebros, un cerebro artificial y un cerebro orgánico”. La vida cambia inevitablemente. Si el video es un altar viviente, entonces el cambio también afecta la relación con la muerte. La muerte registrada en el video niega la muerte como un mero final¹⁶⁸.

Para Kubota, el agua, las pantallas de video y las superficies reflectantes de los espejos eran atractivos como medio para capturar la naturaleza y la realidad, y para explorar la identidad. En la obra de Kubota, los motivos de naturaleza, como el agua, las montañas y las flores, aparecen repetidamente, sobre todo el agua es el más utilizado. El tema de la primera instalación de video de Kubota, *Riverrun* (1972), también trataba sobre el agua y los ríos.¹⁶⁹

Kubota persiguió su interés en combinar elementos y motivos naturales con videos y otros materiales artificiales. Incluso en *River* (1979-81)¹⁷⁰, una de las obras representativas de Kubota, la característica principal es que el agua real es el componente principal de la obra. Tres monitores están colgados en una viga de acero inoxidable, y los monitores reproducen cintas sintéticas en color de las imágenes de estrellas o corazones, cada una está mezclando con una imagen de Kubota nadando en el río. El fondo de la viga está cubierto con pedazos de

¹⁶⁸ Kubota S, “*Video Sculpture: Two Phases*”, en el comunicado de prensa de los programas *Video Viewpoints* celebrados en MoMA, Nueva York, el 23 de septiembre de 1980. Kubota file, Video Study Center of MoMA. Nueva York. Traducción de inglés al castellano por la autora de esta tesis.

¹⁶⁹ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, P.188

¹⁷⁰ Anexo 22. Shigeo Kubota, *River* (1979-81)

espejos y agua, donde se proyecta el video. Una estructura cilíndrica se hace girar mediante un motor, lo que provoca una ligera fluctuación en la superficie del agua. La superficie del espejo captura el paisaje reflejado en él y la imagen de la proyección como parte del trabajo, crea el efecto de integrar el interior y el exterior, y también produce el efecto de reflejar la luz¹⁷¹.

Kubota se interesó por el simbolismo y la importancia del río en el budismo y la relación con el video. El texto que acompaña a esta obra en el catálogo dice:

Soy de una familia budista devota. En el corazón del budismo siempre hay un río y el agua fluye. Los budas, los budas de piedra, siempre son bañados por la lluvia. La gota de lluvia se convierte en un arroyo y el arroyo se convierte en un río. El papel del agua en la naturaleza corresponde al funcionamiento del video en nuestras vidas. Un río tiene una característica física / temporal y transmite y tiene la propiedad de “espejo” que transmite y refleja información, y está duplicado en el video.¹⁷²

En 1984, *River* apareció como la portada de la revista *Art in America* en la portada especial de video artistas¹⁷³. Se convirtió en un tema candente esta portada de la obra de Kubota adelantado a su esposo, Nam June Paik, llamado padre del videoarte. Kubota era consciente de atraer su talento como escultora. Las impresiones de ese momento las describe a continuación.

Como había empezado mi carrera artística como artista de instalaciones y esculturas, sabía formar la obra maravillosamente. Dado que mi trabajo manual está bien hecho y

¹⁷¹ Hamada Mayumi (濱田真由美), 久保田成子 ヴィデオ・アート財団における作品調査, el boletín del Museo de Arte Moderno de la prefectura de Niigata, 2019

¹⁷² Shigeiko K, Comentario en el catálogo de exhibición, en Mary Jane Jacob (ed.), *Shigeiko Kubota video sculpture* [cat. exp.], American Museum of the Moving Image, Nueva York, 1991, p.40, Traducción de inglés al castellano por la autora de esta tesis.

¹⁷³ Anexo 23. Portada de *Art in America*, el febrero de 1984

mi obra está bien expresada, y fotogénica, por lo tanto, entiendo que a los críticos les haya gustado¹⁷⁴.

En cuanto a la relación entre Kubota y el budismo, Hamada presta atención al movimiento de “rotación” que está inherente a la obra de Kubota. En la video escultura de Kubota, no solo el movimiento de la imagen sino también el movimiento de la escultura en sí es un elemento importante y, en muchos casos, el movimiento se debe a la rotación (o circulación). La introducción de estos movimientos no es ajena a la forma en que los escultores del siglo XX incorporaron el movimiento a sus obras en un intento de romper el concepto tradicional de escultura robusta. Además, para Kubota, que tuvo un gran interés en Duchamp en su obra desde el principio, es poco probable que no tenga relación con la serie de obras de Duchamp¹⁷⁵, cuyo tema era el efecto visual del movimiento de rotación. Por otro lado, la “circulación” está relacionada con la idea de la reencarnación y el tiempo circular del budismo, y puede tener un significado especial para quien tiene una profunda relación con el budismo como Kubota. Kubota habla sobre los conceptos de “circulación” y “reencarnación”, en relación con los recuerdos infantiles de Japón y el Zen.

La rotación es un nombre para un círculo. Tiene un movimiento infinito, sin principio ni fin. También es una palabra positiva en el budismo Zen, que sugiere una personalidad transparente, libre de problemas y de trampa de ego¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Kubota Shigeko (久保田成子) 南禎鎬, *私の愛、ナムジュン・パイク*, Heibonsha, 2013, p.59, traducción de inglés al castellano por la autora de esta tesis.

¹⁷⁵ Hamada se refiere a la serie de obras de Duchamp como *The Rotary Glass Plate* (1920), *the Rotary Demisphere* (1925), *the Rotoreliefs* (1935)

¹⁷⁶ Mary Jane Jacob (ed.), *Shigeko Kubota video sculpture* [cat. exp.], American Museum of the Moving Image, Nueva York, 1991, p.49, traducción de inglés al castellano por la autora de esta tesis.

Por otra parte, Kubota ha creado una obra de video con un significado más personal, *Video Poem* (1968-76)¹⁷⁷. Un pequeño monitor montado dentro de la abertura con cremallera de una bolsa de nylon violeta muestra una imagen de video compuesta en color del autorretrato de Kubota. Esta bolsa fue creada por Kubota y fue utilizada en 1963 por su exnovio, Takehisa Kosugi, en una performance de striptease titulada *Chamber Music* en La exposición Yomiuri Independente. Kubota en una ocasión hacía tres trabajos para apoyar financieramente a Kosugi. Cuando Kubota le preguntó si trabajaría, Kosugi respondió que era compositor. Kubota le preguntó dónde estaba su obra, Kosugi le dio esta bolsa diciendo “Te doy uno”¹⁷⁸.

El viento del ventilador insertado en la bolsa para evitar que el monitor se calentara hizo que la bolsa se moviera como un ser vivo. Kubota insertó no su cuerpo sino un video de su rostro en su bolsa. La poesía que acompaña a esta obra evoca una conexión personal y física entre el video y la artista.

Video is Vengeance of Vagina.
Video is Victory of Vagina.
Video is Venereal Disease of Intellectuals.
Video is Vacant Apartment.
Video IS Vacation of Art.
Viva Video...¹⁷⁹.

Con la repetición visual y auditiva de la letra V, Kubota celebró su medio artístico actual, el video. Al igual que las activistas feministas modernas, Kubota usó la palabra vagina como símbolo de la mujer. Yoshimoto menciona la similitud visual de la abertura de la bolsa y la vagina, señalando la posibilidad de insinuación de una metáfora surrealista de los dientes

¹⁷⁷ Anexo 24, Shigeko Kubota, *Video Poem* (1968-1976)

¹⁷⁸ Wiegand Ingrid, *Video Poems*, en *Soho weekly News*, el 12 de junio, 1975

¹⁷⁹ Mary Jane Jacob (ed.), *Shigeko Kubota video sculpture* [cat. exp.], American Museum of the Moving Image, Nueva York, 1991, p.18

vaginales (vagina con dientes) que muestra el miedo masculino a la castración. El autorretrato en video que se muestra a través de la apertura de una bolsa como una vagina puede haber sido una declaración personal de independencia de un exnovio que fue un representante de la sociedad patriarcal, y de su pasado obediente¹⁸⁰.

Y una de las series duchampianas, serie de éxito de Kubota, *Duchampiana Nude Descending a Staircase* (1976)¹⁸¹ se refiere literalmente a la famosa pintura de Duchamp, *Nude Descending a Staircase No.2* (1912)¹⁸². Una de las obras maestras de Duchamp, que tiene un significado original y significativo en la historia del arte, es una pintura que capta en un lienzo cada momento en que una mujer desnuda desciende de las escaleras. Esta fue una obra monumental que derrocó drásticamente la tradición de pintar solo una escena, solo un momento, sobre un lienzo. Kubota evolucionó esto a través de un nuevo medio llamado vídeo. Instaló cuatro monitores, en una estructura como una escalera, y mostró un video de una mujer bajando de las escaleras en cada pantalla. Es un desarrollo de una obra bidimensional de Duchamp en una instalación tridimensional. Una mujer desnuda de pie en las escaleras comienza a caminar en una masa palpitante de burbujas. Las burbujas vibran tanto que parecen tragarse a la mujer.

Yoshimoto se refiere a la similitud con la performance de “*autodestrucción (self-obliteration)*” de Yayoi Kusama. Kusama trató de desaparecerse a sí misma dibujando o adhiriendo un patrón de lunares a sí misma y a los participantes. Incluso si el patrón de lunares cubría el cuerpo, no desaparecía físicamente, sino que sus vitalidades parecían fortalecidas más con el crecimiento de lunares. Como los lunares de Kusama, las burbujas y los círculos blancos de Kubota parecen reforzar la presencia del cuerpo femenino. Además, el descenso repetitivo del desnudo realizado por el bucle de vídeo acentúa su movimiento cuando se acerca al espectador¹⁸³.

¹⁸⁰ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, P.190

¹⁸¹ Anexo 25 y 26, Shigeo Kubota, *Duchampiana Nude Descending a Staircase* (1976)

¹⁸² Anexo 27, Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase No.2* (1912)

¹⁸³ Yoshimoto M., *Into the Performance*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005, P.191

Nam June Pike se opuso a la creación de esta video escultura debido a la naturaleza abstracta de la obra. Pero Kubota dijo más tarde que si hubiera escuchado lo que había dicho Pike, no hubiera tenido éxito como artista. Esta obra monumental, expuesta en una exposición individual en la Galería de René Block en el centro de Manhattan en 1976, permitió a Kubota subir las escaleras de su carrera artística. Este trabajo se convirtió en la primera colección permanente del MoMA en 1976, como primera obra de video escultura.

Como afirman Yoshimoto y Hamada, el origen de la video escultura de Kubota estuvo profundamente influenciado por el movimiento artístico de vanguardia japonés de los 60, que perseguía el arte de multimedia en el que se integra movimiento, sonido, material y poesía (literatura)¹⁸⁴. Sin embargo, para Kubota, que había ambicionado el éxito como artista desde que era muy joven, no pudo encontrar la posibilidad de su éxito en el mundo del arte de Japón en los 60. Después de que fue expuesta a severas críticas con *Vagina Painting*, su única obra de performance en su vida de un año después de su llegada a EEUU, Kubota mantuvo una distancia con respecto a eventos y performances. Sin embargo, mientras buscaba su propia forma de expresión, su relación consecutiva con Fluxus y el entorno estadounidense de los 70 la impulsaron a realizar trabajos con video.

Habiendo pasado su inicio de carrera artista en Japón a principios de los 60, una época de crítica de arte que tendía a nacionalista y daba importancia a la masculinidad en el arte, y un período en el que era difícil para las mujeres tener éxito como artista, se puede decir que se refleja como un elemento feminista en las obras posteriores de Kubota y en su forma de vida como artista.

Vivir como video escultora significaba, por un lado, que seguiría siendo un rival de su esposo, Nam June Pike, el padre del videoarte. Sin embargo, mientras Nam June Pike producía muchos

¹⁸⁴ Hamada Mayumi (濱田真由美), *ビデオ・アーティスト・久保田成子の初期制作について—フルクサスおよびナムジュン・パイクとの関係を中心に—*, en boletín de Fundación Kajima de Arte, Núm.31, 2013, Pp.555-564.

trabajos de video experimentales, Kubota demostró originalidad al dar al video una forma escultural en lugar de un monitor desnudo, y le hizo posible exponer el trabajo de video como una pieza de museo.

6. Sobre el reconocimiento de tres artistas

Al comparar la transformación de la crítica del arte japonesa de la década de los 50 y 60, con los inicios de la carrera artística de Kusama, Ono y Kubota, se entiende el porqué de la falta de las críticas sobre ellas en los 60 y 70. Acerca del reconocimiento que han adquirido, como se señala en la introducción, Kusama y Ono han ganado fama como artistas en Japón en los últimos años. En este capítulo, veremos el detonante de este redescubrimiento y la razón por la que el prestigio de Kubota aún parece ser cuestionable dentro y fuera de Japón.

En cuanto al reconocimiento de Kusama en Japón, Numashita señala que la participación en la Bienal de Venecia de 1993 como representante de Japón y la realización de una exposición individual en el MoMA pueden haber tenido una gran influencia en la reevaluación de la artista en Japón¹⁸⁵. En una entrevista que realizó Numashita, con Akira Tatehata ¹⁸⁶, el comisionado del Pabellón de Japón en la Bienal de Venecia en 1990 y 1993, dijo que al ver la primera exposición individual de Kusama después del regreso de EEUU, “Exposición de mensajes desde el inframundo” (Galería Nishimura, 1975, Tokio), estaba convencido de que Kusama, quien fue considerada como una hereje en aquel tiempo, era una artista que debió haber sido apreciada mucho antes. El trabajo de Kusama fue comprado y almacenado por primera vez en el Museo Nacional de Arte en Japón después de una exposición colectiva en 1980. En ese momento, Tatehata era el investigador principal de este museo. Tatehata dice que desde la

¹⁸⁵ Numashita Keiko (沼下桂子), *美術館と現代美術作家—日本における草間彌生の評価を通して考察する*, el boletín de la Universidad de Joshibi de Arte y Diseño, Vol.39, Pp. 21-33, 2009

¹⁸⁶ 建畠哲×逢坂恵理子 対談 「1989年」から遠く離れて(後編), en *Bijutsu Techo*, (27 diciembre 2019). Disponible en línea:<https://bijutsutecho.com/magazine/insight/promotion/21119> [consulta 20 julio 2020]

época que trabajaba en el Museo Nacional de Arte, pensaba que Kusama podría ser evaluada como una de las artistas más importantes del arte moderno de posguerra. Tatehata decidió participar en la Bienal de Venecia, que hasta entonces había sido una exposición colectiva, en formato de exposición individual. “Para ser reconocido el valor de Kusama en Japón y en el extranjero, es importante realizar una exposición individual en el MoMA y seleccionar al representante de Japón en la Bienal de Venecia”. En otras palabras, se pretendía apelar a Japón “a través de una autoridad externa”. La propia Kusama comentaba que se quería quitar el estigma de su propia evaluación.

No estoy tan consciente de ganar el premio, pero me alegro de poder pedir una evaluación de mi trabajo en una ubicación perfecta con las potencias de cada país. Soy Yayoi Kusama en donde esté, y no soy consciente particularmente sobre Japón. Sin embargo, con esta exhibición quiero deshacerme de ese estigma de mi imagen de desgracia en Japón, que hasta ahora era la reina del escándalo¹⁸⁷.

La primera exposición individual realizada por una mujer artista en la Bienal de Venecia, después de cuarenta años desde que Japón participó, tuvo un impacto y un significado que disipó el estigma del pasado.

Además, Keinosuke Murata, curador del Museo Nacional de Arte en ese momento, expresó la opinión de que es importante ingresar a la colección del museo para su evaluación en Japón. El número de la colección de obras de Kusama en los museos nacionales de Japón cambió drásticamente después de ser seleccionada para la Bienal de Venecia. Antes de ser elegido en

¹⁸⁷ Sugawara Norio (菅原教夫), *国境超えたテーマに日本代表の意気込み—近づくベネチア・ビエンナーレ*, en el periódico Yomiuri, el 13 de mayo en 1993

1992, había 15 instituciones públicas y nacionales de arte en Japón que coleccionaba las obras de Kusama¹⁸⁸, pero el número ha aumentado rápidamente a 38 desde 2004¹⁸⁹.

Según Tatehata, después de esta Bienal de Venecia, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) se puso en contacto con él por primera vez, e inmediatamente después de eso, empezaron planear la exposición en el MoMA¹⁹⁰. Además, como se muestra en la introducción, la frecuencia de aparición en revistas de arte en Japón aumentó drásticamente desde 1993.

Con respecto al reconocimiento en Japón de Yoko Ono también se puede señalar similitudes con el caso de Kusama. El “redescubrimiento” fue a través de una autoridad externa. Muchos han señalado como el detonante de la reevaluación de Ono el “Renacimiento de Fluxus” en EEUU de la década de 1980¹⁹¹. En la segunda mitad de los 80, comenzó a recuperar el protagonismo, y en 1988 el MoMA celebró una exposición retrospectiva de Fluxus, y en 1993 el Museo Whitney de Arte estadounidense exhibió *In the Spirit of Fluxus*. Como miembro central del inicio de Fluxus, el nombre de Yoko Ono comenzó a aparecer en las revistas estadounidenses de arte. Fue en 1989, 10 años después de la muerte de su difunto esposo John Lennon, cuando la propia Ono volvió a sus actividades creativas, y en el mismo año, ha realizado una gran exposición individual en EEUU por primera vez en 18 años¹⁹², y realizó una exposición itinerante en las ciudades de EEUU y Europa, y participó en la Bienal de Venecia en 1990 y 1993. Lo característico de la exposición individual de Ono de este año fue que las obras intangibles como *Instruction Painting* aparecieron teniendo la forma concreta. Por

¹⁸⁸ 草間彌生展:はじける宇宙 [cat. exp.], ed. 草間彌生展実行委員会, 草間彌生展実行委員会, 1992

¹⁸⁹ 森美術館 (ed.), クサマトリックス / 草間彌生 [cat. exp.], Kadokawa shoten, 2004

¹⁹⁰ La exposición individual organizada por LACMA en 1998, *Love Forever: YAYOI KUSAMA 1958-1968*, fue girado a MoMa.

¹⁹¹ Kagawa M. (香川檀), “女”を貫いたオノ・ヨーコのアート道, en *Geijutsu Shincho*, Núm.44, 1993, Pp.72-75

¹⁹² *Yoko Ono: Objects, Films*, N.Y, Museo de Whitney de Artes Estadounidenses, febrero-abril de 1989, *Ono Yoko The Bronze Age*, Michigan, Museo de Arte Cranbrook, septiembre -octubre de 1989

ejemplo, la pieza antigua de la década de 1960 y *remakes* de bronce de la década de 1980 se alinearon una al lado de la otra, como llaves de vidrio efímeras y llaves de bronce resistentes. En 1990, realizó una exposición individual en Japón después de 28 años (Centro de Arte de Sogetsu)¹⁹³. Cabe señalar que desde 1989, el nombre de Ono también empezó a aparecer en revistas japonesas de arte como “artista”. En comparación con los años 60, 70 y 80, cuando el nombre de Ono siempre aparecía en los artículos banales, este cambio es muy grande. Además, el contenido de los artículos posteriores a 1989 cabe mencionar Fluxus y el arte conceptual. En un artículo de una revista de arte, Kagawa dice: “Yoko Ono, una artista redescubierta en el mundo del arte estadounidense¹⁹⁴”. Se puede decir que en el mundo del arte de Japón se ha encontrado su valor a través del redescubierto en EEUU.

Luego, en 2000, se realizó la exposición individual *YES Yoko Ono* (Japan Society, Nueva York), que luego itineró por 6 ciudades norteamericanas. En 2003 se llevó a cabo la primera exhibición retrospectiva en Japón¹⁹⁵, las revistas japonesas de arte presentaron a Ono en la portada. Cuando recibió el León de Oro en la División de la Trayectoria de la Bienal de Venecia en junio de 2009, fue la primera galardonada japonesa, las revistas japonesas de arte le dieron mucha cobertura a la artista.

En cuanto a Kubota, como se menciona en la introducción, la investigación de Kubota ha comenzado recientemente en Japón. Sin embargo, el trabajo de Kubota se ha almacenado como obra permanente en el MoMA desde 1976, participando en los eventos internacionales como Documenta¹⁹⁶. Sin embargo, en Japón, aunque se habían realizado exposiciones colectivas, la

¹⁹³ *YOKO ONO: Fumie* (踏み絵・オノ・ヨーコ), Tokio, Centro de Arte Sogetsu, 21 de mayo -14 de julio en 1990

¹⁹⁴ Kagawa. (香川檀), “女”を貫いたオノ・ヨーコのアート道, Geijutsu Shincho, Núm.44, 1993, p.72

¹⁹⁵ *YES オノ・ヨーコ (YES Yoko Ono)*, ha girado varias ciudades de Japón como Tokio, Yokohama, Hiroshima, desde 2003 hasta 2004.

¹⁹⁶ Ha participado a Documenta 6, y “Projects” de MoMa en 1978, Whitney Biennial en 1983, Documenta 8 en 1987. *Kubota Shigeo*, en *Kamura Gallery*. Disponible en línea:

<https://www.kamakura.gallery/kubotashigeo/index.html> [Consulta 15 julio 2020]

exposición individual se realizó bastante tarde recién en 1992¹⁹⁷, fue la primera vez en 28 años desde su primera exposición individual en la Galería Naiqua realizada en 1963. Esta fue una parte de la exposición retrospectiva a gran escala *Shigeko Kubota, Video Sculpture* en el Museo Americano de la Imagen en Movimiento (AMMI) en 1991, que había viajado después de girar por Europa y EEUU Kubota también participó en la Bienal de Venecia en 1990 y 1993, En 1996. Se ha realizado una exposición individual en el Museo Whitney de Arte Estadounidense, y en 1998 en la Galería Kamakura en Tokio, y había hecho actividades muy activas participando en varias exposiciones colectivas en Europa en los 90. En 1994, En Japón, en una exposición colectiva “戦後日本の前衛美術 *Japanese Art After 1945, Scream Against the Sky*” (Museo de Arte de Yokohama) comisariada por Alexandra Monroe, se habían presentado Kusama, Ono, y Kubota y otros artistas. Se ve que en el caso de Kubota también, ha ampliado su desarrollo artístico desde 1990 dentro y fuera de Japón.

En cuanto a Kubota, su esposo Nam June Paik sufrió un infarto cerebral en 1996, cuando Kubota se encontraba en medio de una importante actividad artística dentro como fuera de Japón, desde este suceso se dedicó al cuidado de Paik durante 10 años. No se puede negar que el hecho de que Kubota haya tenido que frenar su actividad creativa tenga un impacto en la baja fama de Kubota en Japón en la actualidad (Nam June Paik murió en 2006).

Aunque hay diferencias su reconocimiento actual y la fama que tiene en Japón, no se considera una coincidencia que las tres artistas hayan sido beneficiadas con la oportunidad de participar en la Bienal de Venecia y una exposición individual a gran escala en EEUU alrededor de 1990, y que después hayan podido ampliar sus actividades artísticas dentro de Japón también. En una mesa redonda de una revista de arte japonés con Takahata, Yoko Hayashi, investigadora de arte y cultura de la Agencia de Asuntos Culturales, dijo:

¹⁹⁷ *Shigeko Kubota, Video Installation*, Tokio, Hara Museum of Contemporary Art, en 1992

Desde los 80 hasta principios de los 90, gradualmente se han aceptado entrar las presencias de lo no blanco, no europeo, mujeres, expresiones fotográficas, etc., en una sala de pinturas y esculturas de hombres blancos del museo autoritario. Entre ellos, la aparición de Kusama fue muy oportuna¹⁹⁸.

Como muestra la especulación de Tatehata, el cambio en la aceptación de Kusama, Ono y Kubota alrededor de 1990, revela una característica de crítica de arte japonés que reevalúa a las mujeres artistas de su propio país, a través de la evaluación de las “autoridades externas”. Y nos recuerda que los críticos hacían esfuerzos para evaluar con sus palabras a los/las artistas que fueron apreciado/as por Tapié en la segunda mitad de los 50. Para ellos Tapié era apreciado como una "autoridad externa”.

En tales circunstancias, es muy importante que los curadores, investigadores, coleccionistas, como Takahata, A. Munroe y J. Hendricks entre otros continúen investigando a las mujeres artistas. Para incorporarlas a la historia del arte japonés en el futuro, es importante verbalizar en japonés. Se puede decir que es muy significativo que investigadores de arte contemporáneo como A. Munroe, licenciada en una universidad japonesa, y M. Yoshimoto, residente en EEUU, sigan verbalizando y discutiendo en múltiples idiomas estas temáticas.

El aumento del reconocimiento en torno a 1990 debe involucrar diversos factores, como las relaciones internacionales, los trasfondos sociales, el estado de la crítica del arte dentro y fuera de Japón, la diversificación de la aceptación en los museos y la función de los curadores. También la existencia de las investigadoras y las curadoras con el punto de vista feminista quienes llevaron a cabo las exposiciones y verbalizaron sobre ellas después de los 90, trabajo que resultó es muy significativo.

¹⁹⁸ 建島哲×逢坂恵理子 対談 「1989年」から遠く離れて(後編), en *Bijutsu Techo*, (27 diciembre 2019). Disponible en línea: <https://bijutsutecho.com/magazine/insight/promotion/21119> [consulta 20 julio 2020]

Después de la muerte de Kubota en 2015, se fundó la Fundación de Arte Shigeo Kubota en Nueva York en 2017. La Fundación se ha propuesto restaurar e inaugurar las obras de Kubota y completar el inventario de obras y materiales como objeto de sus actividades actuales. En 2021, se planea una exposición retrospectiva de Kubota en el Museo de Arte Moderno de Niigata como un proyecto conjunto con el Museo Nacional de Arte de Tokio y el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, que es la ciudad natal de Kubota. Se está preparando en contacto con la Fundación. Posiblemente se están realizando investigaciones recientes para concretar esta exposición retrospectiva. Es de gran valor si se encuentra la necesidad de volver a estudiarla dentro del discurso de la historia del arte japonés, y desde dentro de Japón, en lugar del “redescubrimiento por parte de una autoridad externa”.

Es irónico que algunas obras y una parte del arte de vanguardia que intentan desviarse del sistema del arte autoritario en los 50 y 60, y que intentaron crear nuevas artes experimentales, fueron recreados con forma concreta o acompañadas de reproducciones o grabaciones de fotos / videos, y estén almacenados en los museos. Sin embargo, como Kubota que era consciente de la posibilidad de exponer dando formas escultóricas a las imágenes, y como Kusama, que obtuvo el éxito en Nueva York con un gran cambio de estilo, se puede decir que ésta es la política de las mujeres artistas, que surge de la experiencia de haber sido negada su reconocimiento como artistas en Japón.

7. Conclusión

Esta investigación fue desarrollada ante la duda sobre la existencia de mujeres artistas de Japón con mayor prestigio o mejor valoración en los países extranjeros.

Para saber la causa de por qué no existen descripciones o críticas sobre ellas, primero se investigó las características del mundo del arte japonés, y como resultado se ha encontrado que habían muchas mujeres artistas desarrollándose artísticamente, especialmente desde finales de los 40 hasta mediados de los 50. Esto se debe a que los grupos de arte de vanguardia, que

nacieron contra el autoritarismo del sistema de arte tradicional apoyaron a nuevos artistas, donde estaban incluidas las mujeres, también por el entorno social que resaltó las actividades sociales de las mujeres en posguerra. Sin embargo, los nombres de estas mujeres artistas, al igual que los de las tres artistas investigadas, casi no aparecen en el estudio que resume la “historia del arte japonés de posguerra”.

Hay cuatro problemas importantes que se pueden considerar como causas de esta situación 1) Cambios de la sociedad debido a las relaciones internacionales de posguerra. En otras palabras, el papel de las mujeres, que se había expandido después de la guerra, se convirtió en una tendencia social que alentó a las mujeres a convertirse en amas de casa después de la segunda mitad de los 50. 2) A pesar de que había existido el movimiento y la solidaridad de las mujeres, nunca desafiaron directamente la definición de “feminidad” que impone el orden patriarcal de género. En otras palabras, no realizaron la crítica al mundo del arte patriarcal en una forma concreta como movimiento feminista. 3) No había ninguna persona que describiera las actividades artísticas de las mujeres artistas en posguerra. Es decir, el problema de las críticas de arte. 4) La “voz que representa al país” que cuenta uniformemente la historia del arte japonés es abrumadoramente la voz de la mayoría. Como resultado, los nombres de las mujeres artistas de la posguerra fueron desapareciendo gradualmente en el proceso de compilación de la historia del arte contemporáneo de la posguerra.

En cuanto al problema de la crítica de arte, el “torbellino del Informalismo” de la segunda mitad de los 50, en otras palabras, la aceptación y el rechazo del Informalismo, tuvo una gran influencia en la crítica de arte japonesa de posguerra, y en el cambio del discurso de la crítica a las mujeres artistas.

Con la aceptación del Informalismo, el sexo, la nacionalidad y el fondo cultural de los autores, dejaron de ser criterios de evaluación de las obras, influido por el aspecto de la crítica universal neutro del Informalismo, que critica desde las características de forma, estilos, y métodos de producción. Mientras la aceptación del Informalismo era generalmente positiva a

mediados de los 50, se prestaba menos atención a las diferencias sexuales de los autores en la evaluación de las obras. Resulta que las obras de mujeres artistas fueron aceptadas positivamente, por lo que ellas ampliaron sus campos de actividad. Además, el hecho de que Tapié, quien proporcionó el Informalismo, elogiara las obras contemporáneas de Japón en ese momento incluídas las obras de mujeres artistas, estimuló la ambición de los críticos. Después de eso, sin embargo, el hecho de que Tapié no tuviera ningún interés en la singularidad, heterogeneidad, cultura, historia, etc. de Japón, y que simplemente tuviera ambición de establecer su propia estética, fue una gran decepción para los críticos japoneses de la posguerra. En el mundo del arte japonés y el mundo de la crítica de arte después de la guerra, estaba la fuerte discusión de la necesidad de “ruptura de la tradición” y de “nueva y original identidad de arte japonés”. En otras palabras, aún permanecían afectados después de la derrota.

En resultado, después del “torbellino del Informalismo”, la crítica de arte japonés de posguerra transformó la tendencia nacionalista, y empezó usar los términos con prejuicio de género como la pintura “masculino” o “femenino”, y también tendió a utilizar las palabras que enfatizan los elementos de tipo “masculino” de la obra, como “acción” y “valiente”, con la influencia de la crítica de arte del expresionismo abstracto de EEUU. Además, en el trasfondo social en el que se espera que las mujeres se conviertan en amas de casa desde la segunda mitad de los 50, se ha perdido el interés por las mujeres que “producen” como parte de la economía social. Los críticos también han perdido su interés en las mujeres artistas a medida que se elogia el arte de tipo “masculino”.

Yayoi Kusama es la artista que tuvo la oportunidad de internacionalizarse antes del rechazo del Informalismo, es decir, en la época en que el mundo del arte de vanguardia y la sociedad japonesa apoyaban a las mujeres artistas. El primer reconocimiento oficial de Kusama fue como la pintora de Nihonga, pero Kusama respondía al ímpetu de reforma del mundo de Nihonga de posguerra y a las exigencias que la época tenía con los pintores. Sin embargo, en la etapa inicial de la carrera artística de Kusama, fue la que las mujeres artistas reciben “críticas

de impresión” a través de prejuicios de género, a lo que Kusama se manifiesta críticamente. Después de mudarse a EEUU en 1957, recibió las críticas de su primera exposición individual en Seattle, basadas en los prejuicios étnicos y de género. Luego en Nueva York., Kusama presentó *Net Painting*, realizando un cambio dramático en el estilo de sus pinturas. Con *Net Painting*, la crítica se transformó evidentemente, pasando de los criterios de evaluación e interpretación que pone demasiado énfasis en sus rasgos raciales y sexuales, a ser reemplazados los que consideran el material, el procedimiento de creación, y la estructura. Kusama ha ganado el éxito en NY, dentro del mismo contexto en que se encuentran los pintores que pertenecen al expresionismo abstracto. Se puede decir que Kusama fue una artista muy consciente de los movimientos de la época y de las expectativas que se tienen de los artistas, y siempre fue consciente del trabajo que hay que realizar para conseguir éxito profesional. Sin embargo, a pesar del éxito en Nueva York, no había críticos en Japón de la misma época que criticaran o documentaran positivamente a Kusama, y no hay crítica de arte de Kusama entre los 60 y 70. Sin embargo, se puede decir que Kusama mostraba su descontento al mundo de la crítica del arte japonés al publicar sus apreciaciones del contexto artístico y también autocríticas con respecto a su trabajo en revistas de arte.

Por otro lado, en 1962 cuando Yoko Ono llegó a Japón, la crítica de arte en Japón ya había cambiado a una tendencia conservadora tras el “torbellino del Informalismo”. Ono ya había tenido cimientos como artista en Nueva York a través de varias actividades artísticas experimentales que había llevado a cabo con artistas de vanguardia de diversos campos. El conocimiento de Ono sobre la filosofía y la cultura oriental estimuló a los artistas de vanguardia de esa época, y hay muchos estudios sobre la gran influencia que tuvo en George Maciunas, y sobre el papel importante de Ono en la formación inicial de Fluxus. Sin embargo, la primera exposición de sus obras en Japón en 1962, *Works of Yoko Ono*, que contenía muchas obras que ya se habían presentado en Nueva York, fue fuertemente criticada, a pesar de que se decía que estaba trayendo el boom del *Happening* a Japón. Ono fue tratada no como una artista sino como

“la esposa de Toshi Ichiyonagi”, el esposo de esa época. La falta de comprensión sobre su propio trabajo, las palabras negativas, las críticas agudas y el descuido de los críticos japoneses afectaron a la salud mental de Ono. Tampoco existen críticas dentro de la misma época sobre *Cut Piece*, obra que Ono había realizado en Japón, y que actualmente tiene muchas interpretaciones feministas. En el trasfondo, había un cambio en la tendencia de crítica de arte japonés después del “torbellino del Informalismo”. El surgimiento de una tendencia más nacionalista, que da más valor a los elementos del tipo masculino, y la no comprensión hacia las mujeres como productor, se sumó a las sensaciones complicadas hacia el elemento oriental que estaba inherente en las obras. Además, había un lenguaje crítico para poner en contexto el arte conceptual de Ono, que era adelantado a los tiempos. El sentimiento antiestadounidense de la sociedad japonesa alrededor de 1960 también propició en Ono una sensación de aislamiento y dificultad, considerando que la artista tiene una identidad de ambos lados, de Japón y EEUU.

Shigeko Kubota estuvo profundamente involucrada en el movimiento de arte de vanguardia “antiarte” de Japón de los 60, que fue producido por el fracaso de dicho movimiento antiestadounidense. Sin embargo, vivió una experiencia similar a la de Ono, afectada por las tendencias radicales de los grupos artísticos de vanguardia de los 60, y bajo las críticas de arte que valora más al arte de tipo masculino, y la falta de comprensión del papel de las mujeres en la sociedad, no hubo ningún crítico que evaluara positivamente a las mujeres artistas. Kubota, quien ambicionó tener éxito como mujer artista desde que era muy joven, sentía una aversión por la sociedad japonesa patriarcal y discriminatoria hacia las mujeres, a raíz de lo mismo la falta de críticas artísticas a su primera exposición individual en 1963 le causó una fuerte desconfianza en el mundo del arte japonés. La performance *Vagina Painting* realizada por Kubota, quien se mudó a EEUU en 1964, fue controvertida dentro de Fluxus y criticada. Después de eso, nunca presentó su propia obra de performance. Su relación continua con Fluxus y el entorno estadounidense de la década de 1970 la impulsó a crear obras de video

escultura. El origen de la video escultura de Kubota está profundamente influenciado por el movimiento artístico de vanguardia japonés de los 60, que perseguía un arte de multimedia que combina movimiento, sonido, material y poesía. La idea de feminismo que aparece en las video esculturas de Kubota puede estar influenciada por el movimiento de arte feminista, que se hizo popular en EEUU en los 70. Sin embargo, se puede decir que en la raíz de las obras de Kubota se reflejan los inicios de su carrera artística en Japón de los 60, período en que la crítica de arte japonés tenía tendencias nacionalistas y de género.

Lo lamentable fue que los críticos japoneses perdieron los momentos importantes de la historia del arte de Japón. Por haber estado sesgados en contra de las mujeres, no verbalizaron la importancia del arte conceptual de Ono a pesar de que fue la primera en introducirlo en Japón, ni escribieron nada sobre la audaz creación de arte ambiental de Kubota en su primera exposición, tampoco escribieron que fue Ono la que causó el boom del "Happening" en Japón. En cuanto a Kusama también, si la hubiese apoyado positivamente a Kusama el mundo de arte japonés, no habría existido el vacío artístico de las mujeres en la historia del arte de Japón. La historia del arte debe hacerse verbalizándola y reconociéndola. Quizás esto no sea solo un problema para Japón, sino un problema común a nivel global, como por ejemplo para las mujeres de los países asiáticos y de los latinoamericanos.

Actualmente, Kusama y Ono son artistas muy reconocidos en Japón. Es innegable que existió una escena cultural alrededor de los 90 en que el mundo del arte japonés las reconoció a través del reconocimiento que tenían en el exterior, participando de eventos de prestigio mundial como la Bienal de Venecia y exposiciones retrospectivas en prestigiosos museos de EEUU. En cuanto a Kubota, su video escultura forma parte de la colección de obras permanentes del MoMA ya en 1976, pero igual que Kusama y Ono, después de la exposición retrospectiva en EEUU y la participación en la Bienal de Venecia alrededor de 1990, su desarrollo artístico se fue expandiendo tanto dentro como fuera de Japón. El aumento de su reconocimiento alrededor de 1990 se debió a varios factores, como las relaciones

internacionales, los trasfondos sociales, el estado de la crítica del arte dentro y fuera de Japón, por otra parte, la apertura de los museos a diversificar sus colecciones, junto al trabajo de curadores especialistas también fue de mucha importancia. Finalmente, fue fundamental la expansión del punto de vista feminista a todas las áreas incluidos el mundo del arte,

En esta tesis se presta atención al vacío existente de la crítica en el discurso de la historia del arte en Japón sobre tres mujeres artistas, y el foco de la discusión se ha centrado en la transformación de la crítica del arte japonés de la posguerra. Este estudio puede ser la base de futuras investigaciones, teniendo en consideración que uno de los problemas de la historia del arte japonés, creado después de la era Meiji, fue captado desde el punto de vista de la crítica de arte.

Además, al seleccionar a Kusama, Ono y Kubota, tres artistas japonesas que son la clave del arte de vanguardia, queda claro que en el vacío existente había muchas más mujeres artistas interesantes que han quedado fuera de esta investigación. Se puede ampliar la perspectiva, y se puede investigar desde varios ángulos que a continuación se mencionan. Relaciones entre las artistas con los líderes de grupos de arte de vanguardia que apoyaron a mujeres artistas de la generación de Kusama. Investigaciones sobre mujeres artistas japonesas involucradas en Fluxus (Ono, Kubota, Mieko Shiomi, Takako Saito, etc.), Investigación de las mujeres artistas de la generación de Kusama (Kinuko Emi, etc.). Investigar sobre las artistas que encontraron oportunidades a través del Informalismo (Hideko Fukushima, Atsuko Tanaka, etc.), investigar sobre mujeres artistas que estaban involucradas en el movimiento artístico de vanguardia japonesa de los 60 (Sayoko Kishimoto, Mitsuko Tabe, etc.)

Al principio de esta investigación, una de las principales preguntas era si el foco central de la investigación debería ser la crítica de arte japonesa de la posguerra o la recepción del performance de mujeres artistas en el mundo de arte de Japón de la posguerra. Japón es muy conservador, especialmente en lo que se refiere a la exposición del cuerpo de la mujer, y hay pocos materiales para discutirlo en el contexto japonés, por lo que esta tesis se enfocó en la

crítica artística japonesa de la posguerra. Sin embargo, sería necesario y significativo no solo obtener y recopilar estudios existentes, sino también crear y verbalizar nuevos estudios que aporten a esta discusión. Sobre el performance de mujeres artistas, si se le trata como el foco de investigación, se puede pensar que la repulsión y el disgusto que genera en el Japón de hoy probablemente no sea tan diferente de lo que han experimentado Ono, Kubota y Kusama hace medio siglo. Por lo tanto, se debe estar preparada para recibir esas reacciones. Sin embargo, como se reitera, no debemos olvidar que la historia de arte será formada por las acumulaciones de las verbalizaciones.

8. Bibliografía

Akiko, Yamasaki, *明治時代における女性と美術教育 On the Women and Education in Meiji period*, el boletín de la Universidad de Chiba, Vol12. Pp.287-294, 1991.

Ay-O (鬘嘔), *虹のかなたに*, en *Bijutsu Techou*, Núm.8, 1987, p164

Beate, Shirota Gordon, *The Only Woman in the Room: A Memoir Of Japan*; manuscript, Kodansha International, 1998

Bert Winther, Tamaki, *Art in the Encounter of Nations; Japanese and American artists in the Early Postwar Years*, University of Hawaii Press, 2001.

Bhupendra, Karia(ed.), *Introduction to Yayoi Kusama: A retrospective* [cat. exp.], Center for International Contemporary Arts, Nueva York,1989

Chiba, Shigeo (千葉茂夫), *現代美術逸脱史 1945-1985*, Shobunsha, 1986

Cott J., Doudna C., *Yoko Ono and her Sixteen-Track Voice*, en *The Ballad of John and Yoko*, Doubleday, Nueva York, 1982

Egawa, Kazuhiko (江川和彦), *河村敏子個展*, en *Bijutsu Hihyou*, Núm.10, 1950, p. 61

Egawa, Kazuhiko (江川和彦), *草間彌生個展 美松書房画廊*, en *アトリエ*, Núm10. 1954, p.96

Enright R., *Instructions in the Martial Arts: A Conversation with Yoko Ono*, Border Crossing, Núm.13,1994

Greenberg, Clement, *'American-Type' Painting*, en *Partisan Review*, Spring, 1955, Pp.179-96.

Guzzo, Louis R, *Japanese 'Doll' Speaks Through Her Paintings*, en *The Seattle Times*, 8 de diciembre en 1957

Judd, Donald, *Reviews and previews: new names this month*, en *ART news*, vol.58, Núm.6, octubre, 1959

Jones, A., *THE "POLLOCKIAN PERFORMATIVE" AND THE REVISION OF THE MODERNIST SUBJECT*, en Jones, A., *Body Art: performing the subject*, University of Minnesota Press, 1998, Pp.97-99

Jones, A., *El Cuerpo del artista/ edición de Tracey Warr; estudio de Amelia Jones*, Phaidon, 2006

Hamada, Mayumi (濱田まゆみ), *ビデオ・アーティスト 久保田成子の初期制作について: フルクサスおよびナムジュン・パイクとの関係を中心に*, el boletín de la Fundación de arte Kashima, Núm.31, 2013

Hamada, Mayumi (濱田真由美), *久保田成子 ヴィデオ・アート財団における作品調査*, el boletín del Museo de Arte Moderno de la prefectura de Niigata, 2019

Hariu, Ichiro (針生一郎), *現代に美術は可能か—一時評的美術論*, en *Mizue*, Núm.3, 1958, Pp.73-78

Hariu, Ichiro (針生一郎), *前衛芸術に疲れしました*, en *Geijutsu Shincho*, Num.8, 1962, Pp.148-153.

Hirai, Shouichi (平井章一), *日本におけるアンフォルメルとその役割*, en *あの時みんな熱かった! アンフォルメルと日本の美術 A Feverish Era: Art Informel and the Expansion of Japanese Artistic Expression in the 1950s and '60s [cat. exp.]*, El Museo Nacional de Arte Moderno de Kyoto, 2016, Pp.6-15.

Inoue, Shoji (井上 昇治), *小企画 岸本清子 メッセンジャー*, en *Outermost NAGOYA*. (25 de noviembre 2019), Disponible en línea: <<https://www.outermosterm.com/aichi-prefectural-museum-of-art-kishimotosayako2019/>> [Consulta 20 mayo 2020]

Kagawa, Mayumi (香川檀), *女を貫いたオノ・ヨーコのアート道*, en *Geijutsu Shincho*, Vol.44, Núm.12, 1993, pp.72-75

Kagawa, Mayumi (香川檀), *ネオ・ダダ あるいは崩壊のためのプロジェクト*, en *ネオダダから21世紀型魔女へ: 岸本清子の人と作品, 女性のアートプロジェクト*, 1997

Kato, Mizuho (加藤瑞穂), *日本におけるアンフォルメルの受容*, en *El museo de Arte de Chiba (ed.), 草月とその時代 1945-1970 [cat. exp.]*, 草月とその時代実行委員会, 1998, Pp.88-98

Kitagawa, Noriaki(北澤憲昭), *眼の神殿—「美術」受容史ノート*, ブリュク, 2010 (1989).

Kubota, Shigeko (久保田成子), “*Video Sculpture: Two Phases*”, el comunicado de prensa de los programas *Video Viewpoints*, el 23 de septiembre de 1980. Kubota file, Video Study Center of MoMA.

Kubota, Shigeko (久保田成子), *南禎鎬, 私の愛、ナムジュン・パイク*, traducción por 高 晟, Heibonsha, 2013

Kubota, Shigeko (久保田成子), *創造的媒体としての TV (ニューヨーク通信)*, en *Bijutsu Techou*, Núm.21, 1969, Pp.168-175

Kubota, Shigeko (久保田成子), *晩年のデュシヤンとチェス・ゲーム*, en *Bijutsu Techou*, Núm.21, 1969, Pp.85-89

Kubota Shigeko, en *Kamakura Gallery*. Disponible en línea:<
<https://www.kamakura.gallery/kubotashigeko/index.html>> [Consulta 15 julio 2020]

Kusama, Yayoi (草間彌生), *女ひとり国際画壇をゆく*, en *Geijutsu Shincho*, Núm.5, 1961, Pp.127-130

Kusama, Yayoi (草間彌生), *草間彌生展:はじける宇宙* [cat. exp.], 草間彌生展実行委員会(ed.), 草間彌生展実行委員会, 1992

Kusama, Yayoi (草間彌生), *個展を終わって*, en *Geijutsu Shincho*, Núm.4, 1955

Kusama, Yayoi (草間彌生), *無限の網*, Sakuhinsha, 2002

Lippard, L., Chandler J., *The Dematerialization of Art*, en *Art International*, Vol.12. Núm..2, el febrero en 1968

Lippard, L. “*Escape Attempts*”, en Goldstein A, Rorimer A, *Reconsidering Object of Art, 1965-1975* [cat. exp.], Museo de Arte Contemporáneo, Los Ángeles, 1995

Matsui, Midori (松井みどり), *アートの輝き、日常の糧*, en *Bijutsu Techou*, Núm.11, 2003, Pp. 78-83

Matsumoto, Kazuaki (松本和明), 新潟県小千谷地域における機械工業の生成と発展, El boletín del Centro de Investigación de Colaboración regional de La Universidad de Nagaoka, Núm.4, 2017

Mellinger J., D.I.Bean, “On Art and Artists: Shigeko Kubota”, en *Profile*, Núm.3, 1982

Michel, Tapié, 今日の世界—前衛における日本芸術の素晴らしい可能性「別の芸術」と日本前衛の擁護, en *Sansai*, Num.8, 1958, Pp.28-38

Migishi, Setsuko, 女性画家の歴史, en *BBBB*, Núm.3, 1950, Pp.40-44

Mitsuda, Yuri (光田由里), ト라우マと救済—戦後現代美術のミッション, el boletín del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, Núm.14, 2011, Pp.92-98

Munroe, Alexandra, Hendricks, Jon, *Yes Yoko Ono* [cat. exp.], Japan Society / Harry N. Abrams, 2000

Munroe, Alexandra, イエス(YES)の精神:オノ・ヨーコの芸術と人生, en 「YES オノ・ヨーコ」展 [cat. exp.], 朝日新聞社, Tokio, 2003

Nakajima, Izumi (中島泉), アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家 *Anti-Action Post-war Japanese Art and Women Artists*, ブリュケ, 2019

Nakajima, Izumi, 日本戦後美術のジェンダーを考える *Gender in Japanese Contemporary Art History: Japanese Women Artists and Post-war Avant-Garde*, el boletín de la Universidad de Meiji, 2012

Nariai Hajime (成相肇), *Neo -Dadaism Organizers: ネオ・ダダ* en *Artscape*, Disponible en línea:<<https://artscape.jp/artword/index.php/%E3%83%8D%E3%82%AA%E3%83%BB%E3%83%80%E3%83%80%E3%83%80%E3%82%A4%E3%82%BA%E3%83%A0%E3%83%BB%E3%82%AA%E3%83%AB%E3%82%AC%E3%83%8A%E3%82%A4%E3%82%B6%E3%83%BC%E3%82%BA%E3%80%81%E6%97%A5%E6%9C%AC%EF%BC%89>> [Consulta 22 mayo 2020]

Numashita, Keiko (沼下桂子), 美術館と現代美術作家—日本における草間彌生の評価を通して考察する, El boletín de la Universidad de Joshibi de Arte y Diseño, Vol.39, 2009, Pp. 21-33,

O'Dell, K., Fluxus feminus. *TDR* (1988-), 41(1), 1997, Pp.43-60

Okamoto, Kenjiro (岡本謙次郎), 期待される新人—草間彌生 (画家), en *Geijutsu Shincho*, Num.3, 1955, p14

Ono, Yoko, *Pacifica Radio Interview*, el 11 de septiembre de 1971, entrevistada por Liza Cowan y Jan Alpert, el archivo de Pacifica Radio, Los Angeles

Ono, Yoko (オノ・ヨーコ), *頭の中で組みたてる絵*, Tankousha, 1995

Ono, Yoko (オノ・ヨーコ), *ただの私 オノ・ヨーコ*, 飯村隆彦(ed.), Kodansha bunko, 1990
Rosenberg H., "American Action Painters" en *ARTnews*, Art Media Holdings, 1952

Sakamoto, Hirofumi (阪本裕文), *Group Ongaku-Music of Group Ongaku*, (13 de febrero en 2011). Disponible en línea: <<https://centralregionblog.wordpress.com/2011/02/13/group-ongaku-music-of-group-ongaku/>> [Consulta 13 mayo de 2020]

Sawaragi, Noi (榎木野衣), *日本・現代・美術*, Shinchosha, 1998

Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, 1997

Segi, Shinichi (瀬木慎一), *現代美術の作家像 2 堂本尚郎*, en *Bijyutsu Techou*, Núm. 2, 1960, Pp.132-141

Mary Jane Jacob (ed.), *Shigeko Kubota video sculpture* [cat. exp.], American Museum of the Moving Image, Nueva York, 1991

Modernism in the Pacific Northwest: The mythic and the mystical, Museo de Arte de Seattle, 2014. Disponible en línea:<<http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/modernism>> [Consulta 20 abril 2020]

Shiomi, Mieko (塩見允枝子), *フルクサスとは何か?—日常とアートを結びつけた人々*, 松風書店, 2005

Stiles, Kristine, *Between Water and Stone: Fluxus performance*, A Metaphysics of Acts en Armstrong E (ed.), Rothfuss J. [et al.], *In the Spirit of Fluxus* [cat. exp.], Walker Art Center, 1993, pp. 62–99.

Sugawara, Norio (菅原教夫), *国境を超えたテーマに日本代表の意気込みー近づくベネチア・ビエンナーレ*, en el periódico Yomiuri, el 13 de mayo en 1993

Takachiyo, Uemura (植村鷹千代), *国際交流の時代*, en *Biyutsu Techou*, Vol.1, 1955, Pp.96-98

Tanigawa, Atsushi (谷川渥), *増殖の幻魔*, en *Bijutsu Techo*, el julio de 1993, p.69.

Tillim, Sydney, *In the Galleries: Yayoi Kusama*, en Arts Magazine, vol. 34, Núm, 1, octubre en 1959, p.56

東京芸術大学, en *Wikipedia*, Disponible en línea: <<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%B1%E4%BA%AC%E8%8A%B8%E8%A1%93%E5%A4%A7%E5%AD%A6>> [Consulta 29 mayo 2020]

東京美術学校 *Tokyo School of Fine Art*, en *Artwords*. Disponible en línea: <<https://artscape.jp/artword/index.php/%E6%9D%B1%E4%BA%AC%E7%BE%8E%E8%A1%93%E5%AD%A6%E6%A0%A1>> [Consulta 15 mayo 2020]

Tomoki, Moriyama, 「無い」から始める日本画講座. Disponible en línea: <<http://plus.harenet.ne.jp/~tomoki/newcon/news/2009/032101/index.html>> [Consulta 21 marzo 2019]

Tono, Yoshiaki (東野芳明), *チャンス・オペレーション〈偶然操作〉*. en *虚像の時代: 東野芳明美術批評選*, 河出書房新社, 2003 (1962), Pp.23-29

Wark J. M., *THE RADICAL GESTURE: FEMINISM AND PERFORMANCE ART IN THE 1970s*, Tesis doctoral, Facultad de Historia del arte, Universidad de Toronto, 1997

Wiegand Ingrid, *Video Poems*, en *Soho weekly News*, el 12 de junio, 1975

Wooster Ann-Sargent, “*Shigeko Kubota; I Travel Alone*” en *High Performance*, 1998

Frances Morris (ed.), *Yayoi Kusama*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia: TF, 2011

Yamaguchi Houshun (山口蓬春), *新日本画の技法 1~9*, *Sansai*, Núm.9 de 1949-Núm.7 de 1950

Yoshida, Yoshie (ヨシダ・ヨシエ), *解体劇の幕降りて ハプニングの変貌*, en *ヨシダ・ヨシエ全仕事*, Geijutsu Shoin, 2005 (1982), Pp.55-77

Yoshimoto, Midori, *Into Performance-Japanese Women Artists in New York*, Rutgers Univ Pr., 2005

Yoshimoto, Midori, *日本発世界へ オノ・ヨーコと前衛*, en *Bijutsu Techou*, Vol.55, Núm.841, 2003, Pp.84-89

沿革, en 公益社団法人二科会. Disponible en línea: <<https://www.nika.or.jp/home/history.html>> [Consulta 25 mayo 2020]

クサマトリックス / 草間彌生 [cat. exp.], 森美術館 (ed.), Kadokawa shoten, 2004

クレメント・グリーンバーグと針生一郎の対談「現代文明のなかのアメリカ美術」, en *Sekai*, Num.2, 1967. Pp.198-209

女流画家協会 Women Artist Association. Disponible en línea: <http://www.joryugakakyokai.com/gaiyo/index.html> [Consultado 3 septiembre 2020]

建畠哲×逢坂恵理子 対談「1989年」から遠く離れて(後編), en *Bijutsu Techo*, (27 de diciembre de 2019). Disponible en línea: <<https://bijutsutecho.com/magazine/insight/promotion/21119>> [Consulta 20 julio 2020]

ミシェル・タピエ氏をかこんで(座談会), en *Mizue*, Vol.10, 1957. Pp.23-31

日展 Nitten, en *Artwords*. Disponible en línea: <<https://artscape.jp/artword/index.php/%E6%97%A5%E5%B1%95>> [Consulta 15 mayo 2020]

日本画について, en *Museo de Arte de Yamatane*. Disponible en línea:<<http://www.yamatane-museum.jp/nihonga/#:~:text=%E6%97%A5%E6%9C%AC%E7%94%BB%E3%81%AF%E3%80%81%E5%8D%83%E6%95%B0,%E3%81%8C%E7%94%A8%E3%81%84%E3%82%89%E3%82%8C%E3%81%A6%E3%81%84%E3%81%BE%E3%81%99%E3%80%82>> [Consulta 29 mayo2020]

日本画の歴史, en 株式会社野村美術. Disponible en línea:<https://nomurakakejiku.jp/lesson_lineup/nihonga-art-history> [Consulta 29 mayo 2020]

日本美術院 沿革 en 院展 日本美術院公式ホームページ. Disponible en línea:<http://nihonbijutsuin.or.jp/about_us/index.html> [Consulta 25 mayo 2020]

針生一郎と東野芳明の対談, 明日の日本美術のために: 若き批評家の往復書簡, en *Bijyutsu Techou*, Num.2, 1959, p13

福島繁太郎・小野末・山本孝, 雑録, en *Geijutsu Shincho*, Núm.9, 1958, Pp.285-286

仏像の表情の意味, en 草場一壽工房. Disponible en línea: <https://manai.co.jp/hpgen/HPB/entries/6.html> [Consulta 15 mayo 2020]

9. Anexos

1) Búsqueda en Google Académico

	Palabra de búsqueda / año	total	-69	70-79	80-89	90-99	00-09	2010-	2019-
Nombre + art	Yayoi Kusama	3280	16	6	5	72	471	2200	198
Nombre en japonés	草間彌生 (Y.Kusama)	91	0	0	2	2	16	77	4
Nombre + art	Yoko.Ono	11.800	192	110	238	590	2800	8700	577
Nombre en japonés	オノ・ヨーコ (Y.Ono)	97	0	0	1	2	12	71	3
Nombre + art	Shigeko Kubota	786	5	10	19	70	192	490	36
Nombre en japonés	久保田成子 (S.Kubota)	3	0	0	1	0	0	2	0

2) Búsqueda en la biblioteca de Dieta de Japón (en línea, búsqueda de artículos y tesis)

	Palabra de búsqueda	A total	B - 69	C70-79	D80-89	E90-99	F2000-09	G 2010-2019
Kusama	草間彌生	141	2	2	3	13	38	72
Ono	小野洋子	79	4	2	4	7	45	17
Kubota	久保田成子	17	6	3	1	2	1	4

3) Wols, *Sin título, también conocida como It's all over (Todo terminó) y The City (La ciudad)*, óleo sobre lienzo, 81×81 cm, 1946-1947, The Menil Collection. Houston. en *20 minutos.es*. Disponible en línea: <<https://www.20minutos.es/fotos/cultura/wols-un-artista-maldito-1032/8/>> [Consulta 28 agosto 2020]



4) Kusama, Yayoi, *Lingering Dream* (残夢), pigmento sobre papel, 13.7 x 15.2 cm, 1949, colección de la autora, en *Arteinformado.com* (3 jun 2014). Disponible en línea: <<https://www.artinformado.com/agenda/f/yayoi-kusama-48123>> [Consulta 15 mayo 2020]



5) Kusama, Yayoi, *Tempted Sun* (誘惑される太陽), gouache y pastel sobre papel, 1954, colección de Takiguchi Shuzo, en *晴れ時々マーケティング* (31 marzo 2017). Disponible en línea: <<http://blog.livedoor.jp/wassho/archives/53227511.html>> [Consulta 15 mayo 2020]



6) Kusama, Yayoi, *No.2 de la serie de "Infinity Nets"* (*Net Painting*), óleo sobre lienzo, 182.9 x 274.3 cm, 1959, en *Christies.com* (12 noviembre 2008). Disponible en línea: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/yayoi-kusama-b-1929-no-2-5147474-details.aspx> [Consulta 15 mayo 2020]



7) Yoko Ono, *Painting to be Stepped On*, 1960/1961, fotografiada por George Maciunas, El Museo de Arte Moderno, Nueva York, en *MoMa*. Disponible en línea: <https://www.moma.org/audio/playlist/15/370> [Consulta 12 abril 2020]



8) El programa de *Chambers Street Loft Series*, en el ático de Ono, 112 Chambers Street, Nueva York, Organizado por La Monte Young y Yoko Ono. Extractado por Tomii R. y Concannon K., *Chronology: Exhibitions, Concerts, Events, etc.* en Munroe Alexandra, Hendricks Jon, *Yes Yoko Ono* [cat. exp.], Japan Society / Harry N. Abrams, 2000, p.308

Terry Jennings (18-19 de diciembre, 1960)

Ichiyanagi Toshi, *Music* (7-8 de enero, 1961)

Henry Flynt, *Music and Poetry* (25-26 de febrero, 1961)

Joseph Byrd, *Music and Poetry* (4-5 de marzo, 1961)

Jackson Mac Low (8-9 de abril, 1961)

Richard Maxfield (29-30 de abril, 1961)

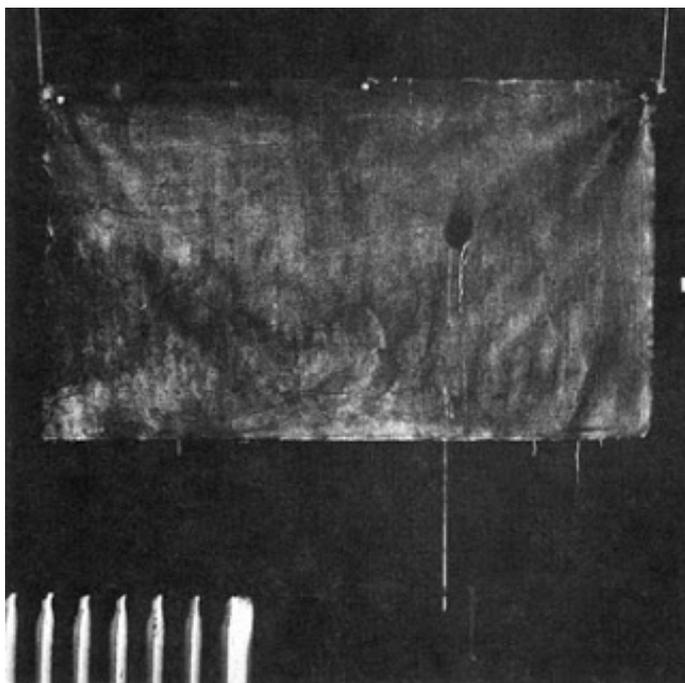
Composition por La Monte Young (19-20 de mayo, 1961)

Simone Morris, *Five Dance Constructions + Some Other Things* (26-27 de mayo, 1961)

Roberto Morris, *An Environment* (3-7 de junio, 1961)

Dennis Lindberg, *Blind: A Happening* (28-30 de junio, 1961)

9) Ono, Yoko, *Smoke Painting*, 1961, Vista de instalación en la Galería de AG, Nueva York, 1962, fotografiado por George Maciunas, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit. en *ArtAsiaPacific.com*. Cortesía de la colección Fluxus de Gilbert y Lila Silverman, Detroit. Disponible en línea: <<http://circuitsandme.blogspot.com/2010/04/smoke-painting.html>> [Consulta 18 mayo 2020]



Light canvas or any finished painting with a cigarette at any time for any length of time.

See the smoke movement.

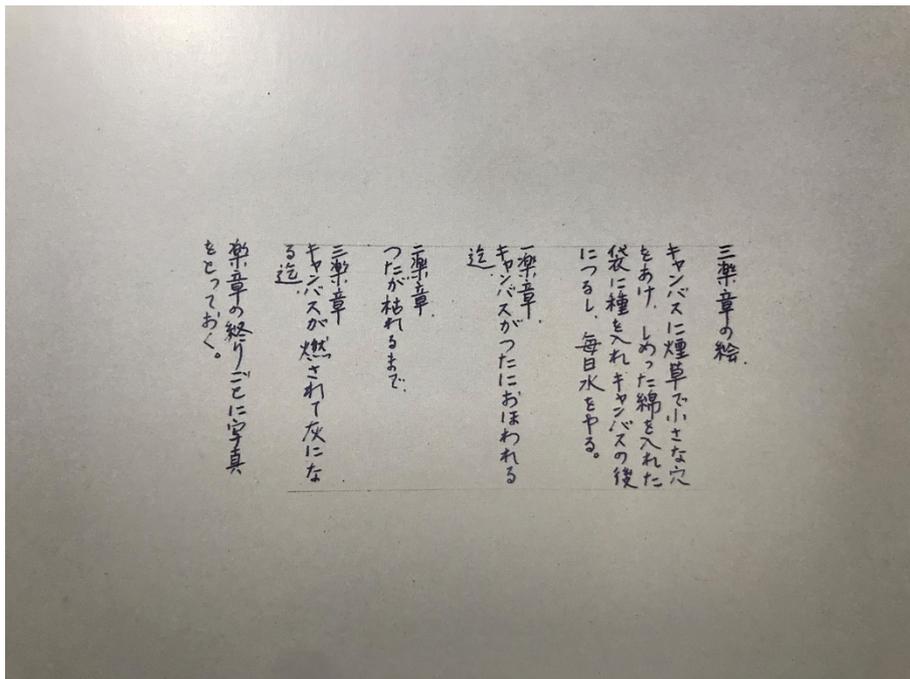
The painting ends when the whole canvas or painting is gone.

1961 summer by Yoko Ono

10) Fluxus, Re-edición del cártel de *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, 1962, diseñado por George Maciunas, 1992, *Fondazione Bonotto*, en *Fondazione Bonotto*. Disponible en línea: <<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/maciunasgeorge/document/2433.html?from=6808>> [Consulta 18 mayo 2020]



11) Ono, Yoko, *三楽章の絵*, 1962, versión de score, imagen extraído por Munroe Alexandra, Hendricks Jon, *Yes Yoko Ono* [cat. exp.], Japan Society / Harry N. Abrams, 2000, p. 79



12) John, Cage, *Music Walk*, interpretado por John Cage, Yoko Ono, Toshio Mayuzumi, en Centro de Arte Sogetsu, Tokio, 1962, en *New York Art.com*. Disponible en línea: <http://www.new-york-art.com/old/YOko-Works-2.php> [Consulta 18 mayo 2020]



13) Ono, Yoko, *Cut Piece*, en Yamaichi Hall, Kioto, 1964, en *Art 2C*, (17 noviembre 2016). Disponible en línea: <http://art2cblog.blogspot.com/2016/11/the-violence-of-yoko-onos-cut-piece.html> [Consulta 18 mayo 2020]



14) Akasegawa, Genpei, ヴァギナのシート (二番目のプレゼント), Caucho, aluminio, vidrio, tubo de vacío, madera, etc., 182.0×91.0×30cm, 1961/1994, colección de autor, en 東洋経済オンライン (13 diciembre 2014). Disponible en línea: <<https://toyokeizai.net/articles/-/55349>> [Consulta 25 mayo 2020]



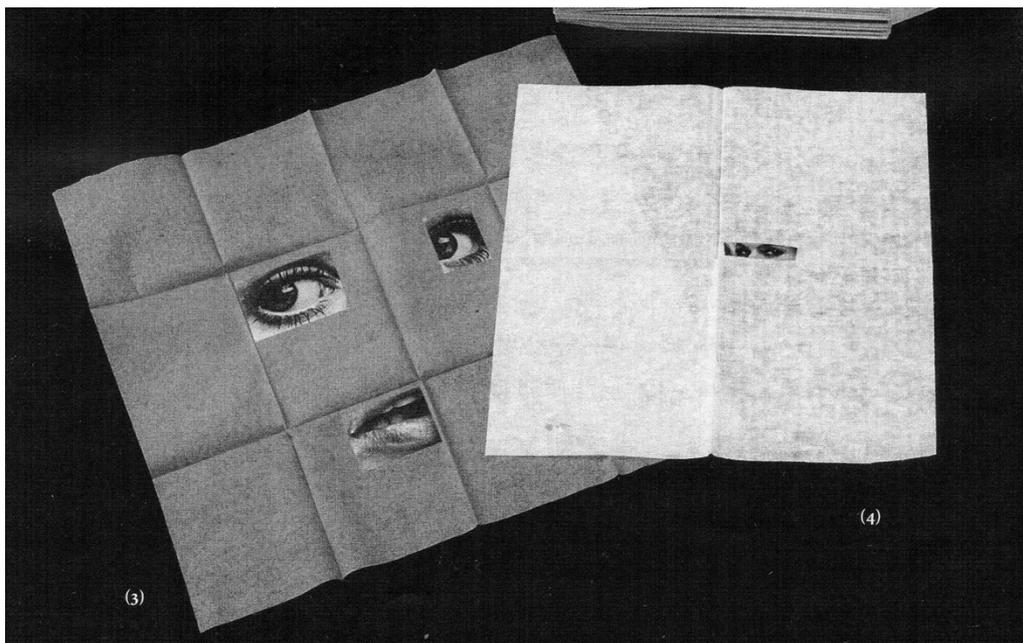
15) Kudo, Tetsumi, X型基本体に於ける増殖性連鎖反応, Impresión en gelatina de plata, tablero, 38.6×45.2cm, 1960, El Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, en CINRA.net (25 febrero 2014). Disponible en línea: <<https://www.cinra.net/column/kudotetsumi2014-report>> [Consulta 25 mayo 2020]



16) Shiraga, Kazuo, balanceándose de una cuerda mientras pinta con sus pies para los fotógrafos de la revista *Life*, en la fábrica de Yoshirara Oil Mill, Nishinomiya, Japón, el abril de 1956, en *SQUARE CYLINDER.com* (15 febrero 2017). Disponible en línea: <https://www.squarecylinder.com/2017/02/puncture-the-picture-gutai-and-the-unraveling-of-linear-modernism/> [Consulta 25 mayo 2020]



17) Kubota, Shigeko, *Fluxus Napkin*, 1965, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift, en *Artist's Books and Multiples* (10 octubre 2014) Disponible en línea: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2014/10/shigeko-kubota-fluxnapkins.html> [Consulta 25 junio 2020]



18) Kubota, Shigeko, *Flux Medicine*, 1966/68, Colección de Walker Art Center.
Imagen extraída por Walker Art Center, publicado el 20 de agosto de 2015. Disponible en línea:
<<https://walkerart.org/magazine/pop-virus-shigeko-kubota-and-international-pop>> [Consulta 25 junio 2020]



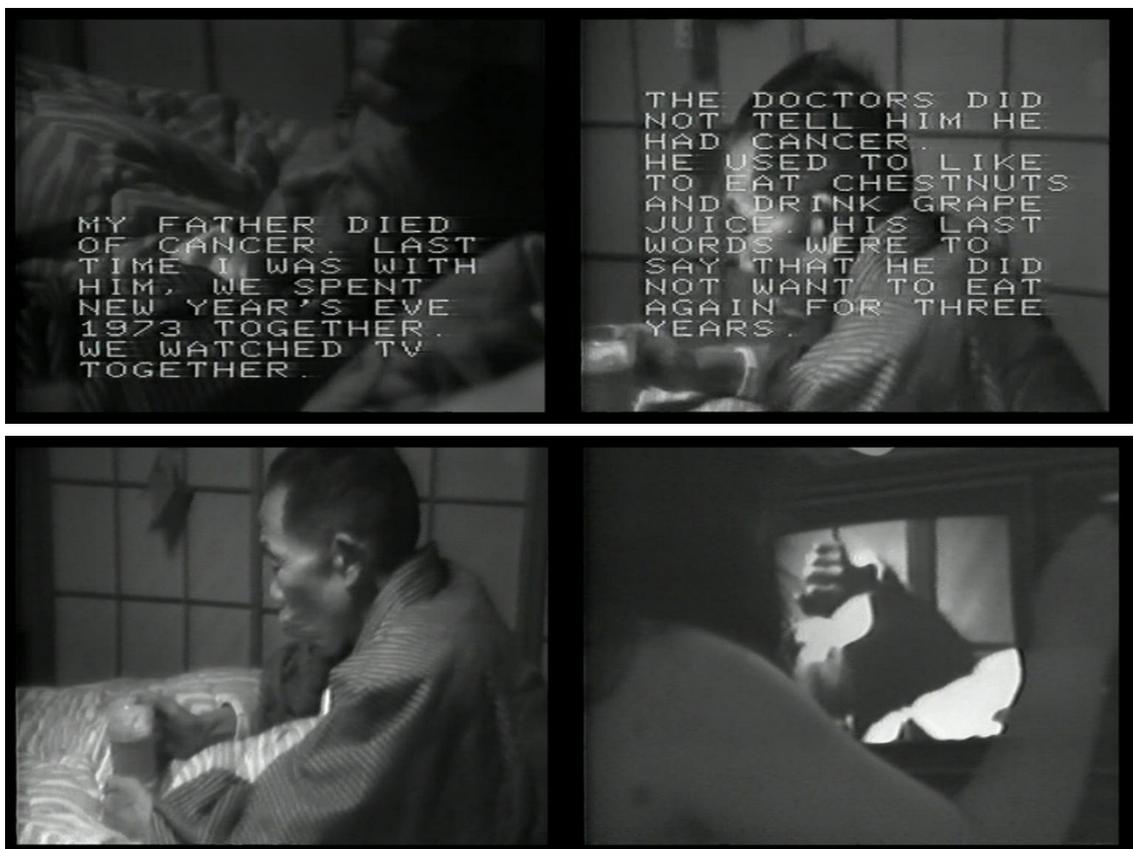
19) Kubota, Shigeko, *Vagina Painting*, en *Perpetual Fluxfest* en Cinematheque (Nueva York), el 4 de julio de 1965, fotografiada por George Maciunas, en *wordpress.com* (6 octubre 2016).
Disponible en línea: <<https://desdeunaalcantarilla.wordpress.com/2016/10/06/shigeko-kubota-vagina-painting-1965/>> [Consulta 15 de marzo 2020]



20) Nam June Paik, *Zen for Head*, 1962, en *Steemit.com*. Disponible en línea: <https://steemit.com/namjunepaik/@ngtnsm/nam-june-paik-seeing-the-buddha-in-tv-buddha> [Consulta 25 junio 2020]

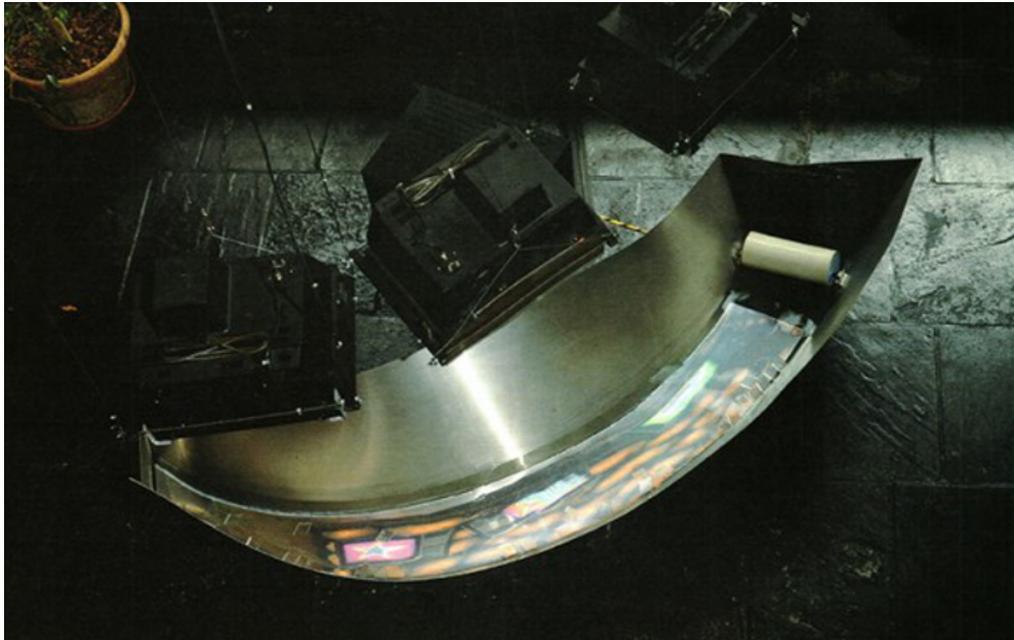


21) Kubota, Shigeko, *My Father*, 1975, colección de Centro Georges Pompidou, Paris, en *New Media Encyclopedia*. Disponible en línea: <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034461&lg=GBR> [Consulta 25 junio 2020]



22) Kubota, Shigeko, *River*, 1979-81, Shigeko Kubota Video Art Foundation, Nueva York, en *DIGICULT*. Disponible en línea:

<<http://digicult.it/art/projection-video-sculpture-1974-1995//>> [Consulta 25 junio 2020]

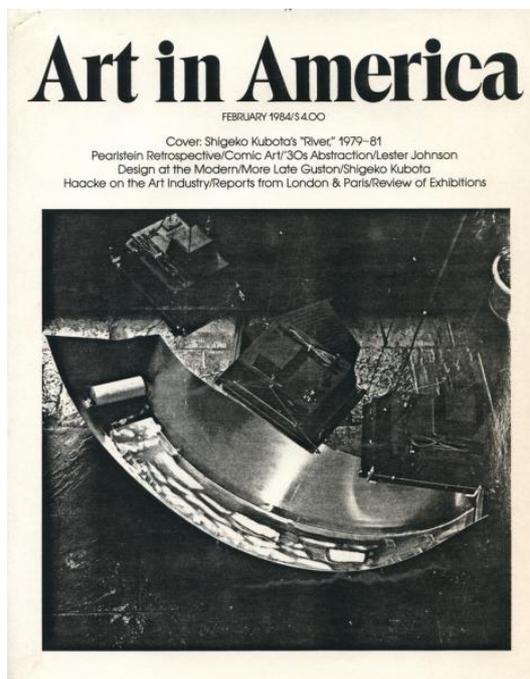


23) Portada de *Art in America*, el febrero de 1984, en *White Columns*.

Disponible en línea:

<https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1277>

[Consulta 25 junio 2020]



24) Kubota, Shigeko, *Video Poem*, 1968-1976, Shigeko Kubota Video Art Foundation, Nueva York en *Walker Art Center*. Disponible en línea:

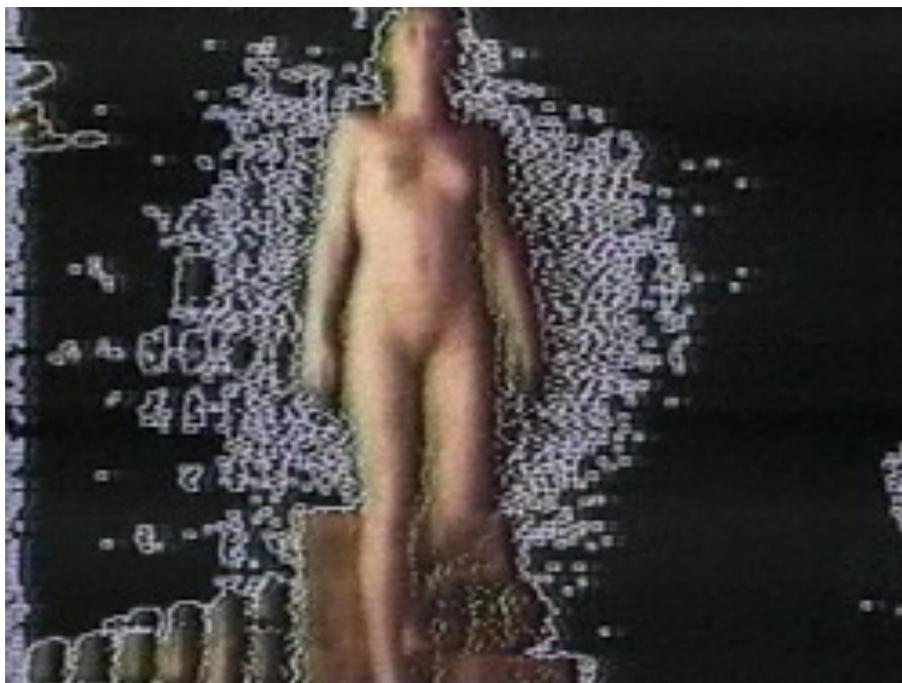
<<https://walkerart.org/calendar/2019/collectors-council-tour-the-body-electric>> [Consulta 30 junio 2020]



25) Kubota, Shigeko, *Duchampiana Nude Descending a Staircase*, 1976, El Museo de Arte Moderno., en *Universitas Miguel Hernandez* (7 abril 2017). Disponible en línea:<<http://historiasegundocau2019.edu.umh.es/2019/04/07/raquel-perez-herrero-la-video-escultura-de-shigeko-kubota/>> [Consulta 30 junio 2020]



26) Kubota, Shigeko, *Duchampiana Nude Descending a Staircase* (imagen de pantalla), 1976, El Museo de Arte Moderno, en *ELECTRONIC ARTS INTERMIX*. Disponible en línea: <https://www.eai.org/titles/video-installations-1970-1994> [Consulta 30 junio 2020]



27) Duchamp, Marcel, *Nude Descending a Staircase No.2*, óleo sobre lienzo, 151.8 x 93.3 cm, 1912, Museo de Arte de Filadelfia, en *Universitas Miguel Hernandez*, (7 abril 2017)..Disponible en línea:

<http://historiasegundocau2019.edu.umh.es/2019/04/07/raquel-perez-herrero-la-video-escultura-de-shigeko-kubota/> [Consulta 30 junio 2020]

