

SAURA, PARÍS, ZEN, INFORMALISMO

CABAÑAS MORENO, Pilar

Universidad Complutense de Madrid

Publicado en: *Japón. Arte, cultura y agua. Zaragoza: Asociación de Estudios Japoneses y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004*

Antonio Saura había nacido en Huesca en 1930, y fue la enfermedad, como en muchos otros casos, lo que le ayuda a desarrollar sus talentos expresivos escribiendo y pintando (1943-1947). En 1950, gracias a la ayuda de Federico Torralba, expone en Zaragoza sus pinturas *Constelaciones y Rayogramas*, en la librería *Libros de Zaragoza*. Comienza por tanto su carrera artística totalmente aislado y tomando como punto de partida lo que de vanguardia se había desarrollado en España antes de la guerra civil, entroncando así con el mundo del surrealismo. Por ello cuando en 1953 viaja a París, donde permanece casi dos años, lo primero que hace es dirigirse hacia el grupo de Breton. Sin embargo, en 1954 sus intereses estéticos se tornan más personales, deja atrás la herencia surrealista y abandona el grupo. Cuando en 1956 regresa a España y expone por primera vez en Madrid, había entrado ya en la corriente informalista. En 1957 funda el grupo *El Paso* junto con Manolo Millares, Rafael Canogar y Luis Feito, buscando con ello contribuir de un modo decisivo a la renovación pictórica del núcleo artístico madrileño.

En 1958 es seleccionado para representar a España en la Bienal de Venecia comenzando así su participación en exposiciones de carácter internacional. Es la Bienal en la que Eduardo Chillida recibe el Premio de Escultura de la Bienal, y Antoni Tàpies el Premio UNESCO¹.

¹ Entre los miembros del jurado, representando a Japón participa el poeta y crítico japonés Shûzô Takiguchi, que después visitaría a Tàpies en Barcelona junto con otros acompañantes como Toshimitsu Imai y Michael Tapié.

La obra del artista desde 1956 adquiere una gran coherencia, y en toda su trayectoria Saura no siente la necesidad de romper con la convención del cuadro, la tela y el pincel. Damas, crucifixiones, mujeres-sillón, retratos imaginarios, miradas al barroco español y a la pintura de Goya, son algunos de los temas que Saura abordó a lo largo de su trayectoria artística Siempre ejecutados con una enorme fuerza expresiva, una gran carga matérica y una enriquecedora síntesis interior de todo aquello estimulaba su conocimiento intuitivo.

En esta extraordinaria síntesis interior hay que destacar tres elementos aparentemente distantes que él funde, asimila y vuelca en su obra. En primer lugar, esa reflexión plástica e histórica sobre lo hispánico; en segundo lugar su gran interés por la libertad y recursos del arte africano y oceánico²; y por último, sin que haya en ello una jerarquización, lo que descubre y le atrae de lo japonés: el trazo como registro del sentido temporal y como rasgo de la energía, la fluidez y continuidad de sus pinceladas, la inexistencia de la dualidad, su distinta comprensión y valoración del espacio...

1. TODO COMIENZA EN PARÍS

Nos encontramos en los años cincuenta. La filosofía predominante es el existencialismo de Sartre y Camus, que lleva a pensar en el individuo como la fuente de

² De ellos afirma tras una visita al “Musée National des arts africains et océaniens: “... iluminan, con inusitada franqueza, algunos de los problemas aquí planteados: predominio de la acción de pintar sobre lo narrativo, libertad de tratamiento, sabiduría de un lenguaje económico, empleo de una gama muy restringida de colores y, sobre todo, una extraordinaria capacidad inventiva y deformatoria. A través de una mirada de rayos X se nos muestran conmovedoras soluciones estructurales -perfiles frontales, acentuaciones fisonómicas, alargamiento de los cuerpos, proliferación, tajante ocupación del contorno, desplazamiento de signos- dentro de un concepto dinámico de la ocupación de la superficie resuelto con excelente ritmo invasor. Múltiples preguntas quedan sin respuesta, pero lo cierto es que su obra, mereciendo figurar en lugar de honor dentro del gran camino de las formas expresivas de carácter subjetivo del arte contemporáneo, permanecerá recluido en el espacio de la curiosidad etnológica. Prueba de la ceguera cotidiana, pero muestra también de que si en el mundo de la pintura el avance no es posible, tampoco lo es su retroceso” (Saura, 1987: 178)

todo valor moral, sin necesidad de recurrir a criterios externos, con toda la tensión que dicha responsabilidad genera ante cada decisión.

En los círculos artísticos este planteamiento de la vida se extiende al campo de la creación y tiene gran resonancia. Esto lleva a buscar una respuesta interior totalmente libre que escape de la razón. Decir sin saber lo que se quiere decir, dejar hacer a esa parte del cerebro que genera vida en nosotros y del cual somos inconscientes.

Los pensadores de posguerra, muchos de los cuales recibieron el nombre de existencialistas, resaltan lo inconstante y mudable de la experiencia, la incertidumbre y contingencia que rodea al hombre y a la creación. Este pensamiento impregna la sociedad, y lleva a Georges Duthuit³ a afirmar en 1949 que “solo tiene valor aquello que es susceptible de cambiar”⁴. ¿Hay algo más próximo al pensamiento zen que afirma que lo único inmutable es el propio cambio?. O ¿hay algo más próximo a la pintura a la tinta y la caligrafía zen que decir que la pintura es una forma de “expresar lo inexpresable (Saura, 1999: 18)”?

“... los expresionistas abstractos dan más importancia al organismo que al conjunto estático; al devenir que al ser, a la expresión que a la perfección, a la vitalidad que al acabado, a la fluctuación que al reposo, al sentimiento que a la formulación, a lo desconocido que a lo conocido, a lo velado que a lo evidente, al individuo que a la sociedad y a lo “interior” que a lo exterior” dice William Seitz, pintor y estudioso que había conocido directamente a muchos de estos pintores (Seitz, 1983: 166).

En este contexto el zen viene a satisfacer con su tradición, con la sabiduría del pasado, la inquieta dirección en la que se hallaban investigando los artistas

³ En 1936 Duthuit había publicado en París *Mystique chinoise et peinture moderne*.

⁴ George Duthuit letter to Samuel Beckett. 8.2.1949. (1997). *Tal-Coat devant l'image*. Zurich, p. 111.

norteamericanos y europeos tras la Segunda Guerra Mundial. Se descubren en un camino ya iniciado y se sienten abalados por la experiencia de otra cultura.

Aquellos primeros años de la estancia de Saura en París se corresponden con las fechas en las que el pensamiento zen se está disolviendo en el pensamiento artístico de la época. Francia era un país donde el budismo había ido ganando tímidamente adeptos desde el periodo de entreguerras. El secreto de la fascinación que el zen ejercía en aquellos momentos, especialmente en el mundo del arte, estaba en su justificación intelectual del conocimiento intuitivo. André Breton ya había invitado a Joan Miró a buscar sus respuestas en Extremo Oriente. Los surrealistas habían propuesto el automatismo como medio para escapar a los condicionamientos de la razón, y el zen animaba a la creación de un vacío interior que a través de la intuición conduciría a la iluminación. En esos momentos son de gran popularidad lecturas como *El libro del té* de Kakuzô Okakura, los escritos sobre zen y arte de Suzuki, o la obra de Eugen Herrigel *Zen en el arte del tiro con arco*, escrito en alemán en 1948, y traducido al francés en 1953⁵. Artistas como Miró, Tàpies, Feito, Masson, Degottex o Klein, leyeron esta última obra. Basada en su propio aprendizaje de la disciplina del tiro con arco, y escrita de un modo sencillo de comprender, Herrigel afirmaba con su propia experiencia que la concentración que da el desapego del propio yo permite un conocimiento intuitivo de la realidad que le permite disparar y acertar sin ser consciente de uno mismo, que trasladándolo al mundo de las artes plásticas permite “expresar lo inexpresable”.

En 1952 Michael Tapié había escrito *Un art autre*, obra sumamente leída, comentada, y punto de referencia esencial para el arte informalista, y en ella habla ya de

⁵ OKAKURA, Kakuzô. *El libro del té*. (Nueva York: G.P. Putnam's & Sons, 1906; primera edición en francés, 1927). Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2000.
HERRIGEL, Eugene. *Zen en el arte del tiro al arco* (1948). Trad. del alemán por Juan Jorge Thomas. Kier: Buenos Aires, 2001. (Incluye la introducción que Daisetz Teitaro Suzuki escribió para su primera edición en castellano en Buenos Aires en 1959. Esta obra se tradujo por primera vez al francés en 1953).

la confluencia y las soluciones comunes del arte occidental y oriental, resaltando la importancia de la caligrafía y la intensidad del drama pictórico. Es precisamente este crítico el que en 1957 organizaría la primera exposición de Saura en París.

Por tanto estos son algunos de los ingredientes del ambiente artístico con el que se encuentra a su llegada a la capital francesa, lo que nos lleva a pensar que su conocimiento del arte japonés y su cultura es progresivo, siendo absorbido poco a poco del ambiente en el que se mueve, pues formaba ya parte de un primer sustrato teórico del informalismo. Según los datos de la investigación realizada hasta ahora, en ningún momento su aproximación parte de un deslumbramiento o de un viaje iniciático, es más, conforme a las declaraciones de su hija Marina, ir a Japón fue uno de sus grandes deseos por cumplir⁶ (Saura, M., 2001).

En España dos de sus amistades más señeras, Antoni Tàpies, con quien inició su relación por carta cuando fundaron el grupo *Dau al Set*, y reconocido admirador del arte de Asia Oriental y su pensamiento⁷; y Fernando Zóbel, pintor y profesor de arte chino y japonés, y coleccionista de arte oriental, que se instaló en España en 1961. Zóbel vivió en Cuenca, tranquila y hermosa ciudad de provincia donde también tenía su taller Saura, y donde él asentaría definitivamente su colección de arte contemporáneo, fundando para ello el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. El pintor filipino tenía una amplia biblioteca sobre temas orientales que compartía con sus amigos, así como una cuidada selección fotográfica de las obras chinas y japonesas más admiradas.

2. ESCRITOS E IMÁGENES IMPRESAS

⁶ Entrevista con Marina Saura y el amigo y albacea testamentario de Saura Olivier Weber-Cafilisch, Madrid, 22.10.2001.

⁷ En 1956 viaja a Italia y estudia Vedanta, Taoísmo y Budismo Zen. (Ruhrberg, 2001: 817)

Habitualmente, el anhelo de visitar un lugar, responde al deseo de conocer y ver en persona aquello de lo que tenemos noticia a través de las lecturas y a través de las imágenes que nos han llegado.

Según Antonio Pérez, Saura era un enfebrecido consumidor de libros. El pintor necesitaba estos libros, catálogos e imágenes impresas para seguir dialogando con las obras. Si era un libro deseado lo mimaba, lo forraba y lo guardaba en sus blancas librerías cerradas, mientras que del resto separaba las imágenes que le interesaban por una u otra razón, y las clasificaba (Pérez, 1991: 101-102). Así la multitud de recortes de imágenes guardadas a través de los cuales Saura se apropiaba de las obras subraya sus particulares intereses, decantándose en el caso japonés por los jardines y la arquitectura. Guardados ordenadamente en cajones en función del tema, en las imágenes de los jardines se percibe claramente cómo le atraía la sobria ocupación del espacio (Saura, M., 2001).

En línea con este proceder de recorte de imágenes, de esta proximidad del objeto original a través de la referencia impresa, hay que comentar cómo en las fotos de su taller de París, junto a sus lienzos, hay una armadura japonesa (Ríos, 1991). Somos engañados por el ojo, porque se trataba de una armadura de cartón, una especie de gran puzzle de tres dimensiones a tamaño real, que según su hija Marina era un juego popular en Francia, y del que existían imágenes como la de Brigitte Bardot o la torre Eifel (Saura, M., 2001). Esta presencia encaja perfectamente con el modo de hacer y la costumbre arriba mencionadas, tanto como con el carácter de la obra de Saura, con la expresividad desencajada de sus rostros, pues la armadura japonesa posee una máscara protectora que al mismo tiempo intenta amedrentar al enemigo y manifestar el violento carácter del guerrero. Hay por tanto una clara afinidad entre la agresividad de los rostros de Saura y el impacto que causan estas máscaras. Saura siempre se sintió atraído por la

deformación fantástica de la imagen de la realidad. Olivier Weber-Caflisch recordaba que al pintor le interesaba este casco-máscara desde el punto de vista formal, porque admiraba al artesano que tan condicionado por la limitación de un reducido espacio, y teniendo como pie forzado la posición de los ojos, le sorprendía continuamente por la gran variedad de soluciones conseguidas en rostros y expresiones.

Estas armaduras japonesas realizadas en laca, seda y cuero, son flexibles y no se mantienen completamente de pie, de manera que cuando no están guardadas en su caja se colocan sobre ella como si estuvieran sentadas, ya que sí se mantienen sobre el faldellín. Esta imagen de la armadura así colocada en el taller de Saura en París, presenta una gran afinidad de soluciones con los lienzos que hay fotografiados junto a ella, y con su obra en general, con sus retratos de “cabeza-cuerpo” o sus mujeres-sillón

Sin guardarla en sus cajas o archivadores, Saura incorporó la armadura japonesa a su museo imaginario.

El pintor contaba en su biblioteca con un buen número de publicaciones sobre Japón que solían ser adquiridas según le venían a la mano. Dicha biblioteca se hallaba dispersa por sus distintos talleres y su hija y su albacea son quienes están actualmente a cargo del proceso de catalogación de la biblioteca⁸. Las obras relacionadas con lo japonés se encontraban en el estudio de París, donde evidentemente tenía ocasión de adquirir publicaciones sobre el tema con mayor facilidad. Olivier Weber-Caflisch reconoce que entre sus libros están los de Suzuki Daisetsu, Eugen Herrigel, Ernest Fenollosa⁹ libros sobre la educación del samurai¹⁰, entre otros dedicados a jardines,

⁸ Por esta razón no ha podido ser consultada.

⁹ En su artículo titulado “Shiraga no pinta con los pies”, escrito en 1993 con ocasión de una exposición de Kazuo Shiraga (Toulouse, Musée d’Art Moderne, Réfectoire des Jacobins), en una nota a pie de página hace una cita de la obra de Ernest F. Fenollosa *L’art en Chine et au Japon*. (Saura, 2001: 164)

¹⁰ Probablemente el más popular y difundido sobre el tema era NITOBÉ, Inazao. *Bushido, The Soul of Japan: An Exposition of Japanese Thought*. Introd. William Elliot Griffis. Nueva York y Londres: G. P. Putnam's Sons, 1905.

arquitectura –sobre todo le interesaba Villa Katsura-, pintura, teatro... Es interesante destacar que poseía también libros dedicados al aprendizaje de la caligrafía.

A ellos no les consta que entre las publicaciones periódicas haya aparecido algún ejemplar de la revista *Bokubi* (1951-1981)¹¹, una publicación que inicia su andadura de la mano del grupo de calígrafos de *avant-garde*, y que lideraba Shiryu Morita¹². Sin embargo, cuando Saura escribe en 1987 para el catálogo de la exposición *Gutai*, un ensayo titulado “Espacio y gesto de Gutai”, rememora los momentos en que entra en contacto con la plástica japonesa diciendo: “El primer descubrimiento vino por el camino de la caligrafía: la revista “*Bokubi*”, publicada en Kyoto, nos mostró las extraordinarias obras en papel realizadas por Shiryu Morita y sus compañeros, en donde la presencia técnica tradicional aparecía trastocada por la libertad de tratamiento del ideograma. En muchos casos, la mancha inundadora de tinta parecía predominar a la identificación o legibilidad del signo, ofreciendo resultados que mostraban una franca tendencia a la destrucción de su tradicional dependencia. Frente al abierto vacío, la plasticidad resultante como consecuencia de la inundación de tinta negra mediante el empleo de inusitados y gigantescos pinceles, abría las puertas a una modernidad caligráfica, dentro del soporte tradicional, cuyo ejemplo se correspondía, bajo otros condicionamientos, con obras de unos pocos artistas occidentales” (Saura, 1987: 76).

El grupo que Morita lideraba, *Bokubi*, expuso por primera vez en París en 1950, y desde 1953 a 1960 lo hicieron regularmente una vez al año¹³. El gran amigo de Saura,

¹¹ La revista sacó su primer número en junio escribiendo Morita en ella su declaración de intenciones de desarrollar la caligrafía basándose en la filosofía del arte moderno, y propagar esa nueva caligrafía. Paralelamente el grupo que lideraba publicó otras dos revistas: *Bokujin*, y desde 1954 *Bokuzin*.

¹² Con diferentes nombres y relevos se constituyó en la zona de Kyoto entorno a 1949. En sus inicios participaron conjuntamente con miembros del grupo Gutai y en las exposiciones organizadas en la zona de Kansai por una asociación de arte moderno llamada Genbi (Gendai bijutsu kondankai), fundada por seis pintores, entre ellos Jirô Yoshihara en 1952.

¹³ El nombre y los miembros del grupo cambiaron en diversas ocasiones.

Pierre Alechinsky¹⁴, cuya obra denota claramente su atracción por el arte japonés, la pintura a la tinta y la caligrafía, mantenía correspondencia desde 1952 con Morita, y en 1955 viaja a Japón para visitarle y rodar con su ayuda un documental titulado *Caligrafía japonesa*¹⁵.

Quizás desde entonces Saura sentía debilidad por los pinceles japoneses de caligrafía, que se comportan de un modo diferente, y siempre que sabía de alguien que viajaba a Japón se los encargaba, desde los más finos a los más gruesos¹⁶. Pensemos que cuando el pintor llegó a París en 1953 tenía 27 años, y lo hizo como hemos dicho de la mano del surrealismo. Un año después abandona el grupo e inicia un nuevo camino estético en el que conoce a un tiempo las primeras propuestas informalistas y la tradición pictórica oriental de la tinta, descubriendo prácticamente a la vez la potencia plástica de la expresión plástica y la energía y el tiempo captados en el trazo del pincel oriental. De hecho, al igual que los calígrafos y los pintores a la tinta, él trabajaba sin apoyar la mano. El mismo Saura nos comenta: “La discusión, aquella noche, giró momentáneamente en torno al problema que plantea un trabajo basado en el uso de la muñeca y en su inmediata, imperfecta, pero vital resonancia plástica. Convine, con el pintor Pierre Alechinsky, presente en la reunión, en la importancia del problema, constatando, ambos, que ninguno de los dos apoyábamos la mano en la superficie del soporte durante la operación del traslado de la imagen –entendiendo por traslado la entrecortada sucesión de gestos exigidos por la intermitencia de la descarga del calamar y el aprovechamiento de su azarosa e imprevisible convulsión- y que independientemente del resultado, la situación “aérea” del pincel o de la pluma provoca

¹⁴ Este pintor belga era tres años menor que él, y se había instalado en París en 1951. Era amigo del pintor chino Wallace Ting, al igual que Saura, y se interesó enormemente por la obra de Henri Michaux, pintor que busca en la pintura a la tinta la respuesta a muchos de sus interrogantes (Michaux, 2000) y amigo inseparable de *Wou-Ki Zao*.

¹⁵ *Calligraphie Japonaise*, film. Bruselas: Koninklijk Filmarchief, 1955.

¹⁶ Cuando Miró viajó a Japón, lo único que deseaba comprar con verdadero interés eran pinceles. Cuando Feito viaja a China, entre las cosas que adquiere trae tinta y pinceles de caligrafía.

un resultado diferente al obtenido por quien posa firmemente la muñeca en la superficie trabajada” (Saura, 2001: p.49).

Curiosa y elocuentemente a pesar de su amplia biblioteca sobre temas japoneses, sus grabaciones de música japonesa¹⁷, y los pinceles de caligrafía, en sus colecciones no hay objetos chinos ni japoneses, y sin embargo, sí poseyó una amplia colección de etnografía oceánica y africana. Digo elocuente, porque al margen del valor monetario de unos y otros objetos, ambos mundos se mueven en bandas diferentes de interés en su obra. Parece confirmar que la atracción que en él despierta lo extremo oriental es más de pensamiento y planteamiento a la hora de la acción creativa, mientras que en lo africano y lo oceánico admira y se reconoce, no sólo, pero sí sobre todo, por cuestiones formales: libertad de tratamiento, economía de lenguaje y color, soluciones estructurales (perfiles frontales, deformación de los cuerpos, tajante ocupación del contorno), o la bella convulsión de la imagen.

3. MICHAEL TAPIÉ Y GUTAI

Hemos mencionado la figura de Michael Tapié¹⁸, asesor en París del galerista Rodolphe Stadler, que a la cabeza de la vanguardia de esos años exponía arte informal. Stadler mostró regularmente en su local la obra de dos pintores abstractos japoneses Hisao Dômoto y Toshimitsu Imaï, instalados en París en 1955 el primero y en 1952 el segundo. En 1957 esta galería había organizado la primera exposición de Saura en París. También su amigo Antoni Tàpies trabajaba con ella. El gran protagonismo de Tapié arranca de haber organizado en París en 1952 la exposición *Un art autre*, que dio lugar a una publicación con el mismo título, que incluía obra de artistas como Mark Tobey,

¹⁷ Su hija y su actual albacea recordaban que siendo un gran melómano le gustaba y le divertía muchísimo la música japonesa, y frecuentemente se la hacía escuchar a sus invitados (Saura, M., 2001).

¹⁸ Recuerda Olivier Weber-Cafilich (22.10.2001) que Saura conoce a través de Michel Tapié la obra de André Malraux titulada *La tentación de Occidente*, donde el pintor francés cruza unas cartas imaginarias con un artista oriental.

Sam Francis, Jackson Pollock, Dufuffet, Fautrier o Wols. Se promovió con ella ese “arte informal”, que fuera expresión directa de la fantasía inconsciente e irracional, contrapunto de las tendencias abstractas geométricas. En España dicha exposición fue presentada primero en Barcelona, en la Sala Gaspar¹⁹, y después en Madrid, en la Sala Negra de los bajos de la Biblioteca Nacional, dependiente del Museo de Arte Contemporáneo²⁰. Se incluyeron en ella obras de artistas españoles como Tharrats, Tàpies, Feito o Canogar²¹.

Con *Un art autre*, se definió y marcó la serie de propuestas que al mundo del arte y a la vida lanzó el informalismo: la ruptura con los últimos reductos del humanismo clásico (forma, armonía tonal, equilibrio, proporciones, composición unitaria y estructuración centralizada) y el regreso al punto de partida dirigiéndose a la expresión primaria, a lo sin forma, al vacío en una actitud de pureza y de inocencia total frente al cuadro. Era por tanto una propuesta de libertad total. En 1959 Saura definía esta postura artística muy certeramente: “Surgida de una necesidad de libertad, de un intenso espíritu de aventura, la pintura informalista, realizada en el éxtasis, o en el vértigo, o bajo una comunión casi mística con el vacío o la materia, es necesario contemplarla teniendo en cuenta que su belleza plástica es ajena por completo al concepto de belleza tradicional. Su mundo está formado de texturas sorprendentes, de técnicas y materias insólitas, de pasión, insurrección y protesta, de actos de amor y de inconformismo. En su éxtasis o en su paroxismo, la pintura informalista, con sus presencias torturadas o vaporizadas ofrece un tremendo contraste con la concreción de una pintura figurativa (ajena a toda preocupación actual) y con la pureza estática del abstraccionismo geométrico”. Y continúa definiéndolo como “este soplo de aire nuevo,

¹⁹ *Otro Arte: Exposición Internacional de Pintura y Escultura*. (1957). Sala Gaspar. Barcelona. Foto-repro., J.J. Tharrats.

²⁰ *Ya*, 14/5/1957.

²¹ SANCHEZ CAMARGO (1957). “Crónica de la exposición”. *Pueblo*, 2/5/1957.

fraguado en tan diferentes puntos del globo” con el que el artista busca el aproximarse a los ritmos cósmicos, fundir vida y pintura, al tiempo que es leído como el testimonio de una época de protesta, angustia e inestabilidad (Saura, 1999: 17).

Esa libertad total es lo que Jirô Yoshihara llama *gutai*, “libre albedrío”, “sin restricciones”²². Saura conoció la actividad del grupo Gutai y a algunos de sus miembros a través de Michael Tapié y la galería Stadler. Dômoto era amigo de Yoshihara y le mostró a Tapié el boletín que el grupo Gutai comenzó a publicar en japonés y en inglés en 1955, edición que se mantuvo hasta 1965. Interesado en lo que le parecía la versión japonesa de su propuesta, viajó a Japón en 1957 acompañado de Georges Mathieu, Toshimitsu Imai y Sam Francis.

Gutai se había fundado en 1954 en Ashiya, una ciudad cercana a Osaka. Se trataba de un grupo de acción radical liderado por Jirô Yoshihara. En torno a él se agruparon artistas más jóvenes: Shôzô Shimamoto, Kazuo Shiraga y Saburô Murakami, entre otros. El maestro no condicionó a ninguno a hacer de un determinado modo, y todos ellos recuerdan que su única invitación era la de hacer algo que no se hubiera hecho antes. No la novedad por la novedad, sino la originalidad como el fruto renovado de una sincera búsqueda interior. El movimiento Gutai, impopular en su tierra en aquellos años, fue uno de los más importantes del Japón posbélico, y hoy se le considera precursor del *Happening*, el *Body Art* y el *Land Art* de los Estados Unidos, y pueden contemplarse sus obras como los primeros ejemplos de instalaciones. Del mismo modo sus trabajos y las exposiciones que entre 1959 y 1960 se celebraron en Turín, son

²² Habitualmente el término *gutai* es traducido por uno de sus significados más comunes: concreto. Sin embargo, puede conducir a confusión por la utilización que del término arte concreto se hizo en Europa, asociándolo a la abstracción geométrica. Jirô Yoshihara, el fundador del grupo solía traducirlo como “libre albedrío”, “sin restricciones”, significados mucho más acordes con las propuestas y actividad del grupo de artistas que lideraba. Según Yoshihara, *gutai* es una palabra muy sutil y precisa, pero difícil de explicar.

fundamentales para la comprensión del desarrollo del Arte Povera, el cual estaba conformándose por aquellos años en dicha ciudad.

Observando la trayectoria y las circunstancias vividas por el grupo Gutai que le proyectan al campo de la creación con unas características muy definidas, descubrimos un gran paralelismo con las vividas por Saura en España.

Según Michio Hayashi, “El grupo Gutai es un ejemplo paradigmático de la lucha, sirviéndose del cuerpo como espacio central, para salir del callejón sin salida/cerco cultural en el que quedó sumido Japón tras su derrota” (Hayashi, 1999: p. 61).

El 15 de agosto de 1945 Japón se rinde a los aliados y comienza a soportar la ocupación norteamericana. Se había experimentado la tragedia de una guerra sin precedentes. Derrota y ocupación fueron para los japoneses una experiencia única, que llevó consigo la pérdida de la confianza en los valores tradicionales y la consiguiente confusión y sensación de vacío. Por tanto el arte japonés de postguerra arranca de esta situación de caos, y muchos de aquellos artistas que hubieran podido sacar adelante el arte se contaban entre los muertos de guerra. A comienzos de los años cincuenta se empieza a notar en el país un progresivo cambio, y en 1951 se firma el tratado de paz que pone fin al periodo de ocupación. Hacia 1955 se puede hablar de recuperación y superación de la postguerra. Y es precisamente entonces cuando comienzan de forma más notoria las actividades del grupo Gutai, *Asociación Artística Gutai*, (Gutai-Shugi). Frente a la profunda insatisfacción reinante intentaron delinear un arte nuevo. También Saura vive su infancia en la crueldad de una guerra civil en España, y una más prolongada posguerra, por el aislamiento que sufre el país. Esta marginación internacional hizo que sus inicios estuvieran ligados a las referencias artísticas

peninsulares anteriores a la guerra. Pérdida de valores, sensación de vacío, búsqueda de una expresión adecuada para manifestar su individualidad, son lugares de encuentro con Gutai.

En 1958 la obra de Saura es seleccionada para participar en Japón en una exposición colectiva organizada conjuntamente por el grupo Gutai y Michel Tapié: *Arte Internacional de una Nueva Era Informal y Gutai*²³. Tapié eligió a Pollock, Klein, Motherwell, Sam Francis, De Kooning, Mathieu, Fontana, Tàpies, Capogrossi, Appel y otros, un total de 57 artistas occidentales (32 estadounidenses y 25 europeos), 22 miembros de Gutai, y otros 7 artistas japoneses, entre los que se contaban Hisao Dômoto, Toshimitsu Imai y Kenzo Okada. Fue después de esta gran muestra cuando Gutai comienza a exponer con el apoyo de Tapié en el extranjero.

Dos años después, en 1960, Antonio Saura participó por segunda vez con el grupo Gutai en el *Festival Internacional en el vacío*, celebrado en Osaka, y organizado nuevamente en colaboración con Michel Tapié. Las obras de los alrededor de treinta artistas que participaron, diecinueve de ellos extranjeros, se ampliaron hasta diez metros y fueron elevadas por el aire con la ayuda de unos globos. Esta participación entusiasmó mucho a Saura. Ver su obra en tan grandes dimensiones elevarse y mecerse al compás del viento podía ser atrayente para cualquier artista, pero más si cabe para él que durante toda su vida sintió una gran pasión por las cometas²⁴ (Saura, M., 2001).

En 1987 Saura consigue que la obra de Gutai se exponga en España en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, y escribe un artículo para el catálogo.

En la totalidad del escrito se advierte que Saura conoce y maneja con soltura los parámetros en que se ha movido el arte y el pensamiento japonés a lo largo de su

²³ Celebrada en los Grandes almacenes Takashiyama de Osaka.

²⁴ A lo largo de su vida reunió una importante colección de cometas.

historia, así como el peso que la cultura oriental ha tenido en el desarrollo del expresionismo abstracto y el informalismo.

Se aprecia una fuerte consonancia de espíritu y gran comprensión hacia el difícil juego que supone la adaptación a un lenguaje moderno, de un espléndido pasado cultural, y al tiempo conseguir la incorporación a las corrientes internacionales, sin por ello perder la identidad nacional. En el párrafo final del escrito podríamos sustituir Gutai por Saura, y japonés por español, y su contenido seguiría siendo sumamente acertado: “La pintura practicada por el grupo, en su diversidad de planteamientos, logró algo raro y sorprendente en aquellos momentos de propagación internacional del expresionismo abstracto: una identificación nacional en la modernidad mediante la utilización de elementos no tradicionales en el arte japonés que, sin embargo, y quizás por un fenómeno de reverberación, respondían a condicionamientos subterráneos específicamente orientales. Los gestos individuales no se satisficieron con la adopción pura y simple de la pintura occidental, ni tampoco hubieron de recurrir al mantenimiento de la técnica y el soporte tradicional en papel. Eran pinturas orientales que, por vez primera, se inscribían en el devenir universal, no solamente como sucedió en el pasado mediante la permanencia de características estéticas muy específicas, sino en el interior de un complejo impulso internacional en el cual, todavía, lo particular y lo universal se vinculaban en la modernidad a través de la diferencia”. (Saura, 1987: 78).

“Es conocida la fascinación sentida en Occidente por la pintura oriental. La singularidad de su concepción panteísta, la economía meditativa de sus gestos y el diferente planteamiento espacial, tuvieron, especialmente en las corrientes del expresionismo abstracto surgidas tras la segunda guerra mundial, un efecto revitalizador. La simbiosis se operó en terrenos tan diversos como pueden ser el de la expresividad caligráfica y gestual, la enfatización del vacío, y una descentralización

compositiva bien ajena a los sistemas occidentales, pudiéndose hablar, sin duda con mayor evidencia que en el pasado de un intercambio o filtraje sin pérdida de características propias -afirma Antonio Saura²⁵, y continúa-. El tema que ahora nos interesa, ciertamente relacionado con esta realidad, se refiere, no obstante, a otra fascinación; a aquella ejercida por el arte occidental en el arte japonés y al malentendido que puede provocar la contemplación hoy día de las obras de Gutai (...) Gutai fue también la primera y verdadera apertura a la modernidad del arte japonés con garantías suficientes de efectiva y vital simbiosis en un movimiento internacional sin perder por ello la significación de sus propios condicionamientos estéticos” (Saura, 1987: 75).

Dice: “Intercambio o filtraje sin pérdida de características propias”, uno de los rasgos más importantes de la obra de Saura y los miembros de Gutai, ser testimonio de la verdadera comunicación, del enriquecimiento personal y artístico que supone el profundo conocimiento de otros modos de hacer, y el potencial creativo que es capaz de desatar, sin por ello quedar desenraizado o despersonalizado.

Por tanto, imaginemos el océano del arte y sus mareas, con su pleamar y bajamar en las que el agua va y viene, arrastrando siempre consigo algún elemento nuevo y dejando otros abandonados en la orilla. El expresionismo abstracto americano y el arte informalista arrastran hacia su interior elementos del pensamiento y el arte zen – Saura así lo recibe-. Sus aguas rozan las costas del archipiélago japonés depositando sobre el sustrato de su tradición los rasgos más novedosos de las artes plásticas occidentales -siendo en este caso ejemplo de ello los logros de Gutai-. Para que de nuevo cuando las olas retroceden llevar sus resultados a tan distantes continentes y servir de impulso o referencia al desarrollo de nuevas realidades artísticas en Occidente:

happenings, body art, land art, arte povera... Y las aguas nunca están en calma, porque los vientos o el sutil influjo de la luna no lo permitirán.

Esto es sin duda lo que a través del tema de este congreso *Rutas de agua, vías de cultura* se desea poner de manifiesto, los frutos positivos de la comunicación y de la relación entre culturas diferentes.

BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV. *À Rebours: La Rebelión Informalista*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

HAYASHI, Michio. “La subjetividad ocupada: pintura y cuerpo en el Japón posbélico”. *À Rebours: La Rebelión Informalista*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

MICHAUX, Henri. *Escritos sobre pintura*. Colección de Arquitectura. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000.

PÉREZ, Antonio. “Le monsieur d’en face”. AA.VV. *Saura. Decenario 1980-1990*. Teruel: Diputación Provincial 1991.

RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX. Pintura*. Madrid: Taschen, 2001.

SAURA, Antonio. “Espacio y gesto”. *Papeles de Son Armadans*, nº 37. Palma de Mallorca. Id. en *Blatter Bilder*, nº 4, Viena. Id. en *Theorien Zeitgenossischeer Malerei*, Hamburgo, 1963. Id. en Saura, A. *Fijeza. Ensayos*. Madrid: Galaxia-Gutenberg, 1999, pp.7-19.

SAURA, Antonio. “Espacio y gesto Gutai”. AA.VV. *Grupo Gutai*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1987.

SAURA, A. “La imagen pintada”. AA.VV. *Antonio Saura. Figura y fondo*. Barcelona: Llibres del Mall. Figura y Fondo, 1987.

SAURA, A. *Fijeza. Ensayos*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 1999

SAURA, A. *Visor*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 2001

SEITZ, William C.. *Abstract Expressionist Painting in America*. Cambridge, Mass. y Londres, 1983.

Entrevistas:

SAURA, Marina y WEBER-CAFLISCH, Olivier, Círculo de Bellas Artes, Madrid,
22.10.2001.