



MAVO

ARTE JAPONÉS Y VANGUARDIA
1905-1931

GENNIFER WEISENFELD

El grupo japonés de arte radical, Mavo, irrumpió en nuevos escenarios y nuevas formas de arte durante la década de 1920. Los artistas de Mavo colaboraron en un movimiento que sacudió los cimientos del *establishment* artístico japonés. Este volumen abundantemente ilustrado, el primer estudio en extensión sobre Mavo, proporciona una evaluación crítica de este movimiento a menudo escandaloso e iconoclasta, rastreando la relación de Mavo con los desarrollos más amplios en el modernismo en todo el mundo.

Los artistas de Mavo se presentaban a sí mismos como críticos sociales, fusionando estratégicamente la estética modernista con la política de izquierda y sirviendo como una voz central para el anarquismo cultural en los debates intelectuales.

Gennifer Weisenfeld brinda una mirada fascinante a la cultura popular japonesa, especialmente durante la década de 1920. El libro documenta minuciosamente los vínculos entre los artistas de Mavo y una amplia gama, de otros ámbitos artísticos y movimientos políticos con los que se asociaron, como el futurismo, el dadaísmo, el expresionismo, el marxismo y el anarquismo.

まふ



JAPANESE ARTISTS AND THE
AVANT-GARDE 1905-1931

GENNIFER WEISENFELD

¥404

Gennifer Weisenfeld

MAVO

Arte japonés y vanguardia

1905-1931

Prensa de la Universidad de California

Datos de catalogación del original en la Biblioteca del Congreso de EE UU:

Weisenfeld, Gennifer S. (Gennifer Stacy), 1966–Mavo: artistas japoneses y vanguardias, 1905–1931 / Gennifer Weisenfeld.

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

Cronología histórica

Introducción

I. Pintura de estilo occidental en Japón

II. Una prehistoria de Mavo

III. Anatomía de un movimiento

IV. La estética y la política de la rebelión

V. El Artista Mavo y la Industria cultural japonesa

VI. Teatro, teatralidad y Política del placer

Epílogo: Reivindicación del legado de Mavo

Bibliografía

Agradecimientos

A mis padres, Susan y Jeffrey

CRONOLOGÍA HISTÓRICA

- 1868** - PERIODO MEIJI. El último shogun Tokugawa renuncia, dando lugar a la era Meiji: comienza un proceso de occidentalización y expansionismo territorial
- 1871** - Se abole el sistema de feudos y nace el sistema de prefecturas
- 1894** - Primera Guerra Chino-Japonesa
- 1904** - Guerra ruso-japonesa
- 1910** - Anexión de Corea
- 1912 - PERIODO SHOWA
- 1914** - Durante la Primera Guerra Mundial, Japón declara la guerra a China e invade sus territorios
- 1923** - Gran Terremoto de Kanto del 1 de septiembre de 1923 de 8,3 grados en la escala de Richter causando más de 100.000 víctimas
- 1931** - Comienza la Segunda Guerra Sino-Japonesa
- 1931** - Japón invade Manchuria
- 1937** - Masacre de Nankín
- 1939** - Comienza la Segunda Guerra Mundial, Japón invade el sureste asiático

INTRODUCCIÓN

HUBO UN FUERTE CHOQUE CUANDO LAS ROCAS DESTRUYERON el techo de vidrio de la sala de exposiciones de Takenodai en Parque Ueno en la tarde del 28 de agosto de 1923. Los miembros del jurado, asustados, devolvieron las obras rechazadas para la décima exposición anual de la Asociación de arte Nika, y se apresuraron a salir a investigar. Fueron recibidos por treinta o cuarenta artistas reunidos frente a la sala, sus obras de arte devueltas se exhibían por todos lados, algunas apoyadas en bancos del parque, otras contra los árboles¹. Una bandera roja triangular colgada del techo del edificio proclamaba una única palabra: Mavo.

¿Qué fue Mavo? ¿Y qué había precipitado este inusual estallido desordenado en la refinada sociedad artística de Tokio? Estas preguntas brindan una entrada a la historia de

1 “Rakusenga no hikitori” (Reclamación de las obras rechazadas), gráfico de Asahi, 29 de agosto de 1923, 16.

uno de los grupos artísticos más notorios de la década de 1920, cuyas actividades, aunque poco conocidas en la actualidad, no se pueden olvidar de ninguna manera. Mavo fue una constelación autoproclamada de vanguardia de artistas y escritores que colaboraron en un movimiento dinámico y rebelde que no solo sacudió el *establishment* del arte, sino que también dejó una huella indeleble en la crítica de arte de la época. Los artistas de Mavo se presentaban a sí mismos como críticos sociales, fusionando estratégicamente la estética modernista con la política de izquierda y sirviendo como una voz central para el anarquismo cultural en los debates intelectuales. En palabras del historiador de arte Nakamura Giichi, los artistas de Mavo, en su rebeldía, buscaron “conscientemente poner la contradicción en primer plano”². Mavo lanzó ataques, ampliamente informados en la prensa, contra el *establishment* del arte (*gadan*), el gusto convencional y las costumbres sociales.

El término *gadan* se refiere a sociedades establecidas para exhibir arte, y escuelas de arte patrocinadas semi u oficialmente. Es un término complementario de *bundan* (el *establishment* literario), también ampliamente utilizado en ese momento. Sin embargo, ambos términos se aplicaron a comunidades amorfas y altamente porosas que no eran tan monolíticas como sugerían sus críticos. Los artistas de Mavo

2 Nakamura Giichi, *Nihon kindai bijutsu ronsdshi* (Una historia de controversias en el arte japonés moderno) (Tokio: Kyuryudo, 1981), 182.

utilizaron plenamente el desdén sobre *gadan* para expresar su percepción del sistema de arte institucional como arraigado, exclusivo y jerárquico. Este grupo controvertido de jóvenes, en gran parte autodidactas, con poco o ningún estatus social institucional, se promovieron a sí mismos como una fuerza revolucionaria de vanguardia en el mundo del arte japonés de principios del siglo XX.

El grupo original tenía cinco miembros, los artistas Murayama Tomoyoshi, Oura Shuzo, Yanase Masamu, Ogata Kamenosuke y Kadowaki Shinro. Pero Mavo se expandió rápidamente a un núcleo de entre diez y quince jóvenes artistas-activistas. Respondiendo a las condiciones rápidamente cambiantes del Japón moderno, los miembros del grupo buscaron revolucionar la forma, la función y la intención del arte japonés. Su objetivo era restablecer una conexión que sentían rota en el período Meiji (1868-1912), con la codificación de las “bellas artes” autónomas basadas en el modelo occidental. Si bien su trabajo cuestionó asuntos de estética, subjetividad y mimesis, los artistas de Mavo defendieron principalmente la reintegración del arte en la práctica social (y política) de la vida cotidiana. Un objetivo principal de este estudio es examinar cómo el grupo definió estos ámbitos de práctica y los involucró en su trabajo.

Consideramos a Mavo una manifestación japonesa de un movimiento de vanguardia mundial en las artes visuales

durante la década de 1920. Los artistas de Mavo, al igual que sus homólogos en el extranjero, se dedicaron a una gran diversidad de actividades artísticas, incluida la publicación de revistas, la crítica de arte, la ilustración de libros, el diseño de carteles, las representaciones teatrales y de danza y los proyectos arquitectónicos. Destacamos las conexiones ideológicas y personales del grupo con los desarrollos internacionales, mientras prestamos atención a las distintas condiciones históricas de Japón durante el período dinámico entre el final de la guerra ruso-japonesa en 1905 y el comienzo de la guerra de Japón en China en 1931.

La entidad denominada “Mavo” no era ni monolítica ni estática. Como otros movimientos artísticos, Mavo atrajo a personas de diversos intereses y prominencia artística. Las evaluaciones actuales de Mavo han sido moldeadas por la evidencia que queda. Los miembros que escribieron mucho o sobre los que se escribió mucho son los que más se escuchan hoy, especialmente cuando no sobrevive la evidencia visual de su trabajo. Otro poderoso mediador de la evaluación actual de Mavo fue la conversión de algunos de los artistas al marxismo a fines de la década de 1920, después de lo cual se involucraron en una dura autocrítica y rechazaron su actividad de Mavo por estar fuera de línea con el dogma marxista. Murayama Tomoyoshi ejemplifica cómo los artistas de Mavo trabajaron para construir y preservar su imagen pública. Estos factores dificultan la

recuperación de la dinámica original de los participantes del grupo.

Generalmente reconocido como el líder de Mavo, Murayama tenía una personalidad enérgica y carismática, lo que le permitió movilizar al grupo; al mismo tiempo, se inspiró tremendamente en sus colaboraciones con otros. Con una riqueza de experiencias artísticas e intelectuales obtenidas de sus estudios en Alemania que le darían un prestigio significativo entre los jóvenes artistas japoneses, regresó a Tokio en 1923, donde se afirmó como líder de Mavo, suplantando a otros que competían por el puesto. En gran medida marcó el tono y el proyecto del grupo. En muchos sentidos, la historia de Mavo gira en torno al propio desarrollo intelectual y los intereses de Murayama. Ferviente creyente en el potencial socialmente transformador de la estética innovadora, Murayama desempeñó un papel crucial en el mundo del arte japonés como intérprete cultural, árbitro, rebelde y personalidad. Los artistas japoneses como él, que estudiaron y asimilaron selectivamente el credo modernista para adaptarlo a sus necesidades y al contexto en el que trabajaron, ayudaron a dinamizar el modernismo en Japón³.

3 La biografía y la carrera de Murayama por sí solas ofrecen material más que suficiente para sustentar un estudio, como lo atestigua su voluminosa autobiografía, que cubre solo los primeros treinta y tantos años de su vida, de 1901 a 1933. Ver Murayama Tomoyoshi, *Engekitekijijoden*

Pero esto no es una monografía sobre Murayama. Es un estudio de colaboración artística. Si bien cada artista considerado aquí puede merecer un estudio completo, he optado por centrarme en Mavo como una empresa colectiva y colaborativa. Sin duda, todos los miembros de Mavo hicieron contribuciones distintivas al grupo, pero el proyecto también se definió por la interacción y el conflicto generado por las actividades del grupo. Lo más importante, los contactos personales de cada miembro ayudaron a formar una red social diversa invaluable para continuar con el proyecto de Mavo. De hecho, el funcionamiento de toda la comunidad artística japonesa se basaba en sus relaciones humanas, que cruzaban líneas estilísticas, ideológicas y grupales en un grado sorprendente.

Después de su regreso de Berlín, Murayama llamó a su teoría artística “constructivismo consciente” (ishikiteki koseishugi). Inspirándose en ideas derivadas del anarquismo, el marxismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo y el constructivismo, Murayama buscó construir una imagen no representacional de la modernidad pertinente a la realidad de la vida cotidiana en Japón. Murayama sintió que la completa liberación social y creativa del individuo era el primer paso hacia la realización de este proyecto. Los miembros de Mavo implementaron

(Autobiografía teatral), vols. 1–4 (l'okyo: Toho Shuppansha, 1970, 1971, 1974, 1977).

colectivamente la teoría de Murayama, llevándola del ámbito de la estética al mundo de la política radical.

La modernidad en Japón, como en Occidente, generó una poderosa contracultura de rebelión, anarquismo y sublevación. Muchos seguidores de esta contracultura mantuvieron una relación ambivalente con lo moderno, viéndolo como liberador pero alienante, dinámico pero caótico, tecnológicamente avanzado pero explotador y deshumanizado, accesible al público pero comercializado, internacional pero incómodamente poco japonés. Los artistas de Mavo optaron por criticar el Estado y la sociedad como extraños. Vieron la destructividad de su postura crítica en relación dialéctica con su potencial constructivo. En otras palabras, para ellos, los actos destructivos eran una forma de crítica constructiva. Mavo lanzó una campaña abiertamente disruptiva contra las prácticas del *establishment*, justificando sus actividades en nombre de la cultura de lo moderno. Por su pasión por la revolución y la rebelión fueron tildados de radicales de izquierda.

La pintura de estilo occidental se había naturalizado gradualmente en Japón desde mediados de la década de 1870. En la década de 1920 se había convertido en un modo domesticado y legítimo de autoexpresión nativa de los artistas japoneses, que ya no se percibía como problemático o extraño. Por lo tanto, no habría parecido irónico o inapropiado que los artistas japoneses de la década de 1920

se criticaran unos a otros por no demostrar suficiente “autoexpresión” (jiko hydrögen) en sus pinturas al óleo. Y no hubiera sido extraño que los intelectuales de Mavo delinearán su posición de vanguardia en relación con los discursos domésticos de la pintura de estilo occidental y los desarrollos modernistas específicos de Japón.

Pero la designación de Mavo como un movimiento de vanguardia plantea la cuestión de cómo definir el modernismo y la vanguardia en el contexto japonés. En el arte occidental moderno, estos dos términos se han utilizado de maneras diversas y, a menudo, contradictorias, lo que hace aún más abrumadora la tarea de definir su relevancia para el arte moderno japonés en general y para Mavo en particular. Como definición de trabajo para esta discusión, el modernismo en Japón puede definirse como el movimiento del arte por el arte, o arte autónomo, que en japonés a menudo se denominaba “arte puro” (junsei / junsui bijutsu). Así, el modernismo en el arte japonés abrazó el esteticismo y la subjetividad, centrándose en la técnica pictórica y evitando la mimesis para hacer evidente el papel del artista en la producción del arte.

Los estudiosos han argumentado en contra de aplicar el término "modernista" al arte japonés de principios del siglo XX porque Japón carecía de una matriz para el modernismo; declaran que el país no tuvo tradición mimética y que la producción artística nunca estuvo separada de la práctica

social. Pero a principios del período moderno, tanto la mimesis⁴ como el empirismo eran preocupaciones identificables en las llamadas formas de arte tradicionales japonesas, como la pintura con tinta y los grabados. Sin embargo, más importante de considerar que la evidencia de mimesis y empirismo⁵ es específicamente el desarrollo histórico de la pintura de estilo occidental (yōga o yofilga) en Japón y el discurso del cual surgió. La representación mimética en la pintura de estilo occidental se conoció a partir del estudio de textos holandeses importados (rangaku) y la copia de la pintura holandesa (ranga) a mediados del período Tokugawa⁶. De hecho, la percepción de que la pintura de estilo occidental representaba fielmente la experiencia visual fue una de sus características más convincentes para los japoneses. Dada la preocupación

4 Mimesis o mimesis es un concepto estético, utilizado en la crítica literaria y la filosofía. Tiene una amplia gama de significados, incluyendo imitatio, imitación, similitud no sensible, receptividad, representación, mimetismo, acto de expresión, acto de semejanza y presentación de sí. A partir de Aristóteles, se denomina así a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte. El vocablo castellano proviene directamente del latino *mimēsis*, que a su vez deriva del griego *μίμησις* [mímesis]. [N. d. t.]

5 Empirismo, método o procedimiento que está basado en la experiencia y en la observación de los hechos. [N. d. t.]

6 También se sabe que el interés por el empirismo se introdujo en Japón en el siglo XVIII a través de China a través de libros ilustrados, grabados y viajeros entre los dos países. Por ejemplo, Kano Tan'yu, así como otros artistas japoneses formados en talleres activos a principios del siglo XVIII, mantuvieron extensos cuadernos de bocetos de dibujos basados en la observación directa, lo que indica un enfoque empírico para representar el mundo natural.

por el shajitsu (reproducción de la realidad) y la práctica generalizada de shasei (dibujar a partir de la vida), existe un sólido argumento de que el arte japonés moderno primitivo enfatizó la representación y la imitación de la naturaleza, al menos dentro del discurso circunscrito de la pintura de estilo de Occidente⁷. También está claro que este énfasis se acentuó mucho a finales del siglo XIX en la atención de los artistas japoneses al academicismo europeo. Una proclividad modernista es muy evidente entre los artistas activos en la década de 1910, quienes definieron sus gestos hacia la expresividad pura como antinaturalistas (hishizenshugi), validando su visión subjetiva. Además, como ha argumentado con elocuencia Kitazawa Noriaki, la noción occidental de bellas artes autónomas (bijutsu) comenzó a afianzarse en Japón a finales de la década de 1870; en la década de 1920, bijutsu era un valor cultural totalmente asimilado propugnado por una serie de intelectuales⁸. Mavo cae tanto dentro como fuera de la categoría de modernismo, pero es sólidamente vanguardista. Varios académicos japoneses han abogado por desechar el término “vanguardia” por completo, ya sea por sus distintos orígenes históricos en el contexto

7 La larga tradición japonesa del shasei se basó en las prácticas de pintura china; véase Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views* (Stanford: Stanford University Press, 1992).

8 Kitazawa Noriaki, *Yo no Shinden* (Palacio del ojo) (Tokio: Bijutsu Shuppansha, 1989); Kitazawa Noriaki, *Kishida Ryusei a Taisho avangyarudo* (Kishida Ryusei y la vanguardia Taisho) (Tokio: Iwanami Shoten, 1993).

occidental o porque zenei (la traducción japonesa común para vanguardia) no era un término que emplearan los propios artistas. Algunos estudiosos han querido utilizar la frase shinko geijutsu undo (nuevo movimiento de arte), pero esta es una designación tan amplia que no tiene ningún carácter definitorio⁹. En relación con Mavo, he optado por retener los términos “modernismo” y “vanguardia” como herramientas heurísticas. Creo que las preocupaciones estéticas y sociopolíticas definidas por estos términos siguen siendo valiosas para fines interpretativos y para caracterizar las múltiples facetas del proyecto de Mavo.

Peter Bürger, en su provocativo estudio *La teoría de la vanguardia*, articula criterios para evaluar la actividad vanguardista y diferencia entre modernismo y vanguardia. Bürger argumenta que los artistas modernistas se separaron de la relevancia social manteniendo la autonomía del arte y centrándose en la estética y la subjetividad. En cambio, el proyecto del artista de vanguardia es una “liquidación del arte como actividad escindida de la praxis de la vida”. Para Bürger, el artista de vanguardia es aquel que comprende el estatus social y el papel del arte e intenta alterar su institucionalización¹⁰.

9 Ver Omuka Toshiharu, *Taishoki Shinko bijutsu deshacer ningún kenkyu* (Un estudio de los nuevos movimientos artísticos del período Taisho) (Tokio: Skydoor, 1995), 19–26.

10 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Fráncfort: Suhrkamp Verlag, 1974; reimpresión, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 56.

Al reconocer que el modernismo y la vanguardia son categorías fluidas, Bürger todavía trata de separarlas creando subcategorías que dejan pocos artistas dentro de la vanguardia y dejan a los académicos frustrados. Mi propio análisis de los artistas de Mavo revela que, de hecho, ocupan ambos campos simultáneamente. También revela que el proyecto de Mavo era erradicar el *establishment* del arte en sí mismo y reinventar el mundo del arte japonés como una fuente generadora de arte. Los artistas de Mavo se rebelaron contra el *gadan*, lo que los ubica de lleno dentro de la categoría de vanguardia de Bürger.

El proyecto de Mavo de integrar el arte en la praxis de la vida cotidiana se vio facilitado por la aparición en el Japón moderno de una considerable clase media alfabetizada y consumidora de cultura, una audiencia masiva a la que los artistas podían promover su experiencia de lo moderno. Con el apoyo de periódicos, editoriales y grandes almacenes, los artistas de Mavo intentaron transformar la relación entre la práctica artística, la producción artística y las condiciones cotidianas de la modernidad. Aquel día de agosto en el Parque Ueno de 1923, el arrebato aparentemente espontáneo de los artistas de Mavo rechazados fue en realidad una protesta pública cuidadosamente planificada contra la asociación de arte Nika, anunciada de antemano a la prensa para garantizar una cobertura mediática adecuada.

Aunque los jueces de Nika rechazaron por unanimidad todas las presentaciones de Mavo a su programa anual, de hecho, no estaban seguros de qué hacer con las "construcciones" de Mavo. Un relato de prensa notó con cierta incredulidad el bote de té oxidado adherido a una pieza de Mavo. Disgustados, los jueces sugirieron que se tirara el objeto sucio¹¹. Mavo se movilizó rápidamente para protestar por esta afrenta y denunciar públicamente al jurado, organizando una manifestación para "dar la bienvenida" a las obras rechazadas de Nika. El plan de Mavo era llevar las obras de arte rechazadas fuera del parque al distrito céntrico de Shinbashi con el acompañamiento de una banda de música. El diario *Yorozu Choho* llamó a este evento la primera manifestación de protesta relacionada con el arte en Japón¹².

Cuando los manifestantes de Mavo abandonaron el parque, la policía de Ueno detuvo su procesión y llevó a varios de ellos, incluido Murayama, quien había sido identificado como el líder de la banda, a custodia. Aunque las versiones varían, las autoridades exigieron una disculpa formal, alegando que la manifestación de Mavo violaba la Ley de Preservación de la Paz de la Policía (Chian Keisatsuho), que prohibía las reuniones públicas de protesta

11 "Atorie no techo: Mavo" (Cuaderno Atelier: Mavo), *Atelier* 2, no. 6 (junio de 1925): 82.

12 *Zorozoro _ aruku Kaiga tenrankai*" (La exposición de pintura marchando en tropas), *Yorozu choho*, 27 de agosto de 1923 (ed. am), 3.

de cualquier tipo. Murayama, sin embargo, prometió públicamente ante la prensa que Mavo continuaría con tales actividades y ampliaría el alcance de la protesta¹³. El pronunciamiento ilustra el carácter desafiante de Murayama y su amor por el espectáculo. Su uso efectivo de lo teatral amplificó el mensaje de Mavo.

Utilizamos el término “teatral” aquí tanto para significar la dramatización autoconsciente de cualquier acción o expresión como sinónimo de performatividad, definida como atraer al espectador hacia el trabajo de un artista y confiar en el espectador para completar el trabajo. Tomando prestado un término técnico de la teoría de los actos de habla de JL Austin, los artistas manifiestan performatividad en la “fuerza ilocutiva” de sus escritos (o en este caso, imágenes) y acciones, es decir, en la combinación del arte con la práctica social. La efectividad de la provocación de Mavo dependía de la respuesta de la audiencia (lo que Austin llamaría la consecuencia “perlocucionaria”): preferentemente incomodidad y confusión, seguidas de la

13 “Atorie no techo: Mavo”, 82; Sumiya Iwane, “Han Nika deshacer a 'Mavo'” (El movimiento anti-Nika y Mavo), *Bijutsukan Nyusu* (Tokyoto) *Bijutsukan*, no. 303 (abril de 1976): 3; Hanasaki _ o orerareta: Mabo dojin no idoten” (La punta de su nariz rota: La conmovedora exhibición de la camarilla de Mavo), *Tokyo asahi shinbun*, 29 de agosto de 1923 (ed. am), 5; Rakusen _ idoten no chingyoretsu” (La insólita procesión de la conmovedora exposición de obras rechazadas), *Kokumin shinbun*, 29 de agosto de 1923 (edición de la tarde), 3.

autoconciencia¹⁴. Los artistas de Mavo construyeron identidades que estaban destinadas a ser representadas en un escenario público para el consumo masivo. Su identidad como artistas radicales dependía de las convenciones sociales y morales de su audiencia.

Los artistas de Mavo se opusieron al esteticismo puro y al expresionismo, cuyos defensores literarios y artísticos preconizaban el autocultivo como medio para alcanzar significación social. El proyecto Mavo se enfrentó a la burocracia estatal, que servía al emperador y a las preocupaciones imperiales (y, no por casualidad, patrocinaba la academia de arte oficial). Los artistas de Mavo participaron en la evolución de la cultura de consumo de masas. Cuestionaron los discursos dominantes sobre el género y la sexualidad a través del travestismo performativo y afirmando una búsqueda personal de placer como un componente crucial de los derechos individuales.

El Capítulo I analiza el desarrollo de la pintura de estilo occidental en Japón para iluminar cómo Mavo construyó su postura artística en respuesta a sus predecesores. Se examina la evolución del papel social del arte y del artista desde el momento en que se estableció el Estado-nación

14 Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (Nueva York: Routledge, 1990), 13.

japonés para evaluar la importancia imputada al *yōga*¹⁵ en relación con cuestiones de representación, individualismo y nación hasta finales del período Taisho, cuando Mavo apareció.

En el capítulo 2, se ubican los orígenes del movimiento Mavo en la unión de dos nuevas fuerzas en el arte japonés de estilo occidental: la Asociación de Arte Futurista Japonés y el autoproclamado intérprete del modernismo europeo, Murayama Tomoyoshi. La discusión incluye breves relatos biográficos de los artistas de Mavo y una consideración de las relaciones personales entre ellos. Este enfoque no solo revela las razones subyacentes de la asociación de estos diversos individuos, sino que también identifica muchos de los fundamentos estéticos y teóricos de Mavo en el futurismo japonés. Para transmitir la gama completa del diálogo artístico, incluyo una breve reseña de artistas japoneses que estudian en el extranjero y artistas extranjeros que pasaron un tiempo en Japón. El capítulo explora el estudio de Mavo previo a Murayama Tomoyoshi en Alemania y su importancia para su desarrollo artístico posterior y explica los principios básicos de su teoría del "constructivismo consciente".

El Capítulo 3 narra la formación de Mavo y sus actividades (prácticas de exhibición, la publicación de la revista *Mavo*,

15 Recordemos que la palabra *yōga*, significa pintura de estilo occidental. [N. d. t.]

crítica de arte, ilustración de libros, diseño de carteles, danza, representaciones artísticas y proyectos arquitectónicos), así como respuestas críticas contemporáneas a las actividades de Mavo. También se analizan las manifestaciones públicas de Mavo contra el *establishment* del arte y su colaboración con otros grupos de artistas, como la asociación radical conocida como Sanka (la Tercera Sección).

El capítulo 4 analiza las estrategias estéticas y sociopolíticas de Mavo. Se demuestra cómo en sus obras de arte y escritos teóricos el grupo inventó conscientemente una identidad rebelde, caracterizada por un tono belicoso y una retórica incendiaria. Los capítulos 3 y 4, además, abordan el impacto en Mavo del Gran Terremoto de Kanto, que devastó Tokio el 1 de septiembre de 1923. En cierto sentido, la agitación que siguió inmediatamente al terremoto permitió que floreciera el movimiento Mavo, ya que a los artistas de Mavo se les presentó una oportunidad sin precedentes para participar en la reconstrucción física e intelectual de la capital japonesa.

En el capítulo 5, se abordan la participación activa de los artistas de Mavo en la construcción de una cultura japonesa de consumo masivo como elemento definitorio de su estrategia para integrar el arte y la vida cotidiana. Los miembros del grupo explotaron las nuevas tecnologías y los sistemas de mercado al mismo tiempo que se burlaban

abiertamente de ellos y los pervertían. Aunque las arenas de las bellas artes y la cultura de masas a menudo se consideran discretas o incluso antagónicas, de hecho, se influyen y, a menudo, se sostienen mutuamente. Por ejemplo, el crecimiento de las empresas editoriales relacionadas con la cultura en Japón creó un mercado rentable para la crítica de arte y generó una nueva categoría de escritura sobre arte centrada en las actividades y personalidades de los artistas. La “industria del periodismo artístico” proporcionó un foro para la teatralización de la práctica artística y la representación del personaje público del artista. Al examinar la práctica artística de Mavo, se revelan los fluidos límites entre las bellas artes, la cultura impresa de circulación masiva, el diseño comercial y los nuevos espacios de consumo del Japón moderno.

El Capítulo 6 examina la naturaleza inherentemente teatral y performativa de la actividad artística de Mavo, centrándose en la fuerte conexión entre la danza y el teatro modernos japoneses y los “happenings”, demostraciones y representaciones teatrales públicas de Mavo. Los artistas de Mavo veían la vida cotidiana como un escenario que podía manipularse o “escenificarse” como el teatro; convirtieron la prensa popular y la calle en escenarios de sus acciones. En este capítulo, también exploro la relación entre la teatralidad y el cultivo del personaje público por parte del artista japonés moderno. El expresionismo teatral de Mavo fue significativo social y políticamente porque sirvió como

un medio para afirmar el deseo y buscar la satisfacción personal, desafiando a los críticos que consideraban cualquier tipo de individualismo expresivo sintomático de un hedonismo rampante.

Los artistas de Mavo emplearon el cuerpo como una herramienta expresiva que vincula el arte y el deseo. A través de su erotismo teatral que desdibujaba el género y la asociación de la creación artística con la actividad autoerótica, resistieron los celosos esfuerzos del Estado japonés por anatematizar el deseo sancionando el sexo sólo como un acto de procreación. Al reclamar el derecho a la autodefinición, el grupo expuso el impulso hegemónico que subyace en la designación estatal de lo que es normal y lo que es perverso.

En este libro, la construcción de la cultura nacional japonesa se ve como un campo de batalla, tanto en el discurso como en la praxis. Los artistas y quienes se ocupaban del arte –educadores, burócratas, comerciantes, coleccionistas y editores– fueron agentes en la formación de la modernidad en Japón. Aunque los artistas se omiten con demasiada frecuencia de los estudios sociopolíticos de la intelectualidad japonesa, aquí ganan el lugar que les corresponde en los debates de principios del siglo XX.

I. PINTURA DE ESTILO OCCIDENTAL EN JAPÓN.

MIMESIS, INDIVIDUALISMO Y NACIONALIDAD JAPONESA

LOS PREDECESORES DE MAVO HABÍAN PARTICIPADO EN UN DISCURSO SOBRE la pintura de estilo occidental (*yōga*) incluso antes del inicio del estado Meiji. Dos temas centrales en este debate de medio siglo fueron cómo definir el propósito del arte y qué papel asignar al artista en la sociedad japonesa moderna. No se trataba de cuestiones aisladas: se consideraba que el arte y el artista estaban profundamente comprometidos con las concepciones en evolución del individualismo, la identidad nacional y la cultura, así como con las preocupaciones más específicas de la pintura de estilo occidental, como la mimesis. Mavo se unió a un diálogo complejo y continuo de artistas, teóricos del arte y burócratas del arte, todos tratando de adaptarse

al contexto sociopolítico de una cultura japonesa que cambiaba rápidamente.

A principios de la década de 1920, cuando los artistas de Mavo entraron en escena, el Estado japonés había logrado suficiente estabilidad y paridad económica internacional para permitir que su intelectualidad se concentrara en preocupaciones más personales. El proyecto de Mavo se basó en esta afirmación emergente del individuo autónomo y sin restricciones, inherentemente un ser social, pero, no obstante, obligado a anteponerse a sí mismo. Al enfatizar la autoconciencia como parte integral de la conciencia social, Mavo vinculó inextricablemente las preocupaciones individuales y sociales. Debido a que la “sociedad” y el Estado se veían cada vez más como distintos y, a veces, incluso en desacuerdo, se animó al artista a mantener una postura crítica hacia ambos dominios, lo que permitía, se pensaba, una evaluación más discriminatoria de la modernidad en Japón.

Mavo, siguiendo la tendencia antiacadémica de una generación anterior de artistas, evitaron la función de representación mimética del arte de estilo occidental. Se apoderaron del lugar del expresionismo, el dadaísmo y el constructivismo como herramientas para revolucionar la producción y la práctica artísticas japonesas, su objetivo era conectar el arte más directamente con la vida moderna cotidiana.

Yōga en el Período Meiji ¹⁶

En el período inmediatamente posterior a la Restauración, con su “movimiento de superación personal” y credo de *risshin sbitsse* (éxito en la vida), el gobierno Meiji buscó el desarrollo tecnológico y económico de Japón fomentando los logros individuales al servicio a la nación¹⁷. Muchos de los primeros artistas y burócratas de Meiji promovieron activamente el arte por su valor práctico, educativo o comercial. Los funcionarios de Kioto, por ejemplo, introdujeron el lema “Enriquecer el país a través de las artes” (*bijutsu fukoku*)¹⁸. Ya a finales del período Tokugawa¹⁹, el *yōga* había sido identificado como una

16 El gobierno Meiji fue el gobierno formado por políticos del dominio de Satsuma y el dominio de Chōshū en la década de 1860. El gobierno Meiji fue el primer gobierno del Imperio del Japón. Los políticos del gobierno Meiji eran conocidos como la oligarquía Meiji, que derrocó al shogunato Tokugawa. [N. d. t.]

17 Earl Kinmouth, *The Self-Made Man in Meiji Japanese Thought: From Samurai to Salaryman* (Berkeley: University of California Press, 1981).

18 La expresión fue acuñada por Makimura Masanao, vicegobernador de Kioto. Ellen Conant, "The French Connection: Emile Guimet's Mission to Japan, A Cultural Context for Japonisme ", en *Japan in Transition: Thought and Action in the Meiji Era, 1868–1912*, ed. Hilary Conroy, Sandra Davis y Wayne Patterson (Rutherford, NJ: Farleigh Dickinson University Press, 1984), 128–30.

19 El periodo o Shogunato Tokugawa (gobierno del emperador shogun) o Era de la paz ininterrumpida (1603-1868) es una división de la historia de

herramienta potencialmente útil para los fines gubernamentales. Debido a que representaba el mundo natural con más “precisión” que las formas de arte japonesas tradicionales, el *yōga* parecía ser más científico y utilitario. Para apoyar el estudio del arte de estilo occidental junto con otras materias prácticas, el gobierno Tokugawa estableció el Instituto para el Aprendizaje Occidental (Yōgakusho) en 1855, renombrándolo Instituto para el Estudio de Documentos Bárbaros (Bansho Shirabesho) al año siguiente²⁰. Los artistas pudieron examinar reproducciones de obras de arte occidentales en un entorno institucional, aunque sin orientación ni instrucción.

Preeminentemente preocupada por transformar a Japón en una nación moderna, la oligarquía Meiji fundó la Escuela de Arte Tecnológico (Kobu Bijutsu Gakko) en 1876 como la primera escuela de arte oficial en Japón para el estudio del *yōga*. Según su constitución, la escuela de arte fue fundada

Japón, que se extiende desde el 24 de marzo de 1603 hasta el 3 de mayo de 1868. [N. d. t.]

20 Los idiomas enseñados en el instituto y traducidos allí incluyeron holandés, inglés, francés y alemán. El plan de estudios se dedicó en gran medida a materias relacionadas con el ejército, incluida la metalurgia, la topografía, la navegación, las matemáticas, la física, la química y la ingeniería mecánica. En 1862, el instituto se mudó y pasó a llamarse nuevamente Instituto para la Investigación de Libros Occidentales (Yosho Shirabesho). Más tarde se amplió con el nombre de Instituto para el Desarrollo (Kaiseijo) y continuó con el apoyo del gobierno Meiji después de que se adjuntara a la Escuela de Medicina de Tokio de la Universidad Imperial de Tokio en 1877.

“con el propósito de trasplantar las técnicas del arte occidental moderno al arte japonés original y como ayuda a los artistas japoneses”; su misión era enseñar "aspectos teóricos y técnicos del arte occidental moderno para complementar lo que falta en el arte japonés y construir la escuela al mismo nivel que las mejores academias de arte en Occidente mediante el estudio de las tendencias del realismo"²¹.

Tres artistas italianos fueron contratados para enseñar en la nueva escuela de arte: Antonio Fontanesi (pintura), Vincenzo Ragusa (escultura) y Giovanni Cappelletti (dibujo y principios de geometría y perspectiva). La mayoría de los artistas de *yōga* tuvieron su primera experiencia con la pedagogía artística occidental en la Escuela Tecnológica de Arte. El impulsor del plan de estudios fue Fontanesi, un paisajista muy conocido en Italia y profesor de la Real Academia de Turín. Admiraba la escuela de Barbizon²², en

21 Michiaki Kawakita, “Influencia occidental en la pintura y la escultura japonesas”, en *Dialogue in Art: Japan and the West*, ed. Chisaburoh Yamada (Tokio: Kodansha International, 1976), 83. La Escuela de Arte Tecnológico fue efímera; cerró en 1881 debido a la falta de fondos y un cambio de interés hacia la promoción de la pintura de estilo japonés.

22 Escuela de Barbizon se ha denominado posteriormente al conjunto de pintores paisajistas, en un principio franceses, que entre 1830 y 1870 frecuentaron el entorno geográfico del bosque de Fontainebleau, llegándose a instalar –temporalmente muchos y de forma definitiva algunos– en el pueblo de Barbizon y sus alrededores. Están encuadrados dentro del Realismo pictórico francés, surgido como reacción al Romanticismo de Gericault o Delacroix. [N. d. t.]

particular a Jean–Baptiste Corot, Charles François Daubigny y August François Ravier. Incluso más que en el trabajo de los pintores de Barbizon, las pinturas de Fontanesi se basaron en gran medida en pigmentos sombríos y delineación indistinta de formas; transmitió estas cualidades a sus alumnos, quienes trabajaron en tonos resinados, produciendo a menudo obras solemnes e incluso lúgubres.

Fontanesi definió los términos académicos para el “arte occidental”, estipulando una técnica uniforme aplicada a paradigmas pictóricos y temáticos predeterminados, con poco énfasis en la innovación y la originalidad. Fontanesi enfatizó el naturalismo, como el de las obras de Jean–François Millet y Jules Breton, junto con el retrato convencional y la pintura de paisajes. La formación académica en la Escuela Tecnológica de Arte condicionó a los artistas japoneses a buscar ambientes de enseñanza similares cuando viajaban al extranjero²³.

23 Muchos de los artistas de yoga Meiji más influyentes estudiaron inicialmente con Fontanesi, incluidos Taka hashi Yuichi, Kawakami Togai, Koyama Shotaro, Goseda Yoshimatsu, Harada Naojird, Asai Chu, Nakamaru. Seijuro, Matsuoka Hisashi, Yamashita Rin y Yamamoto Hosni. Varios estudiantes de Fontanesi fueron más tarde a Francia y entraron en el atelier firmemente conservador del histórico pintor académico Jean–Paul Laurens. Para un examen de la carrera de Fontanesi, sus actividades en la Escuela de Arte Tecnológico y su influencia en el desarrollo de la pintura de estilo occidental en Japón, véase Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio, Fontaneji, Ragusa to Meiji zenki no bijutsu (Fontanesi, Ragusa y el arte temprano de Meiji) (Tokio, 1977);Tokyo MetropolitanTeien Art Mu seum,

Esta introducción unilateral a la pintura académica de estilo occidental reforzó la ya fuerte valoración japonesa del *yōga* por su verosimilitud. Uno de los defensores más influyentes del *yōga* a principios del período Meiji, Takahashi Yuichi, explicó su atractivo: "Vi una litografía occidental en posesión de uno de mis amigos y la encontré tan asombrosamente realista y atractiva que decidí entonces ir allí y estudiar el estilo occidental de pintura"²⁴. Takahashi creía que el *shashin* (representación de la verdad) de la pintura de estilo occidental permitía al pintor captar y, por lo tanto, comprender la "sustancia" y la "lógica" del mundo material, lo que a su vez proporcionaba acceso a "los secretos de la creación". Pero, como afirma Takahashi en sus memorias, para pintar *yōga*, necesitaba "limpiar [su] espíritu sucio" y, según supone Haga Toru, "cortar dentro de sí todo lo que había salido mal en la estética tradicional.... [Esto fue] una reconstrucción radical y consciente de sí mismo"²⁵. Así, Takahashi expresó el autorrepudio parcial

Antonio Fontanesi y Arte Moderno Japonés: Artistas Revolucionarios (Tokio, 1997). Para una historia general de *yōga*, véase Minoru Harada, *Meiji Western Painting*, no. 6, Artes de Japón, trad. Bonnie Abiko (1968; reimpresión, Nueva York y Tokio: Weatherhill / Shibundo, 1976).

24 Kawakita, "Influencia occidental", pág. 82.

25 Haga Toru, "La formación del realismo en la pintura de Meiji: la carrera artística de Takahashi Yuichi", en *Tradición y modernización en la cultura japonesa*, ed. Donald H. Shively (Princeton: Princeton University Press, 1971), 228, 253.

implícito en el ímpetu occidentalizador que impulsaba el desarrollo social y cultural a principios del período Meiji.

Durante la primera década que siguió a la Restauración Meiji, hubo un torrente de entusiasmo por el *yōga*, así como por muchas cosas nuevas de Occidente, como relojes de bolsillo y bombines. Pero las contramedidas a la influencia occidental surgieron con el creciente temor en la década de 1880 de que la importación discriminatoria de cosas occidentales borraría la "cultura nacional" de Japón. La Sociedad del Estanque del Dragón (Ryuichikai), fundada en 1879, promovió el conocimiento de las artes tradicionales japonesas e inauguró el sistema de designación de tesoros culturales nacionales que aún se encuentra vigente. Los miembros de la sociedad incluían al presidente de la Exhibición Nacional de Artes Industriales, Kawase Hideharu, y al vicepresidente, Sano Tsunetami, así como al destacado burócrata Kuki Ryuichi, quien luego se convirtió en jefe de exhibiciones en el Museo Imperial (Teishitsu Hakubutsukan), que se estableció en 1889. La sociedad recibió el nombre de Asociación de Arte de Japón (Nihon Bijutsu Kyokai) en 1887 y continuó siendo una fuerza importante en el mundo del arte japonés de forma intermitente hasta bien entrada la posguerra.

El *yōga* de la hostilidad engendrado entre los intelectuales de orientación nacionalista se extendió al debate público sobre el valor de una cultura occidentalizada frente a una

cultura japonesa "auténtica" y finalmente desempeñó un papel importante en la configuración del *establishment* del arte. A fines de la década de 1870, un grupo de artistas y conocedores del arte, preocupados por lo que veían como una erosión precipitada de la cultura japonesa, trató de revitalizar las llamadas formas tradicionales. Una de sus propuestas fue adoptar el sombreado claroscuro y la representación perspectival en los estilos tradicionales de pintura con tinta y pigmentos opacos.



Gyokudo Kawai, Spring Drizzle, 1942, Adachi Museum of Art

Llamado *nihonga* (pintura de estilo japonés), el nuevo movimiento competía con el *yōga* por la preeminencia

cultural, y los miembros de cada grupo argumentaban que solo ellos trabajaban por el bien de la nación. Okakura Tenshin, un destacado líder ideológico de *nihonga*, estableció la Asociación de Pintura de Japón (Nihon Kaiga Kyokai) en 1896; dos años más tarde, la membresía de este grupo de artistas se convirtió en el núcleo de la Academia de Arte de Japón (Nihon Bijutsuin), abierta bajo la dirección de Okakura como la institución central para instruir y promover el *nihonga*²⁶.

En la década de 1880, el cambio radical en la corriente política también había alterado el equilibrio de poder entre *yōga* y *nihonga*. El *yōga* se volvió cada vez más sospechoso y después de 1882 fue excluido de los pabellones japoneses en exposiciones internacionales. Además, la gran popularidad de las artesanías japonesas “tradicionales” (*kogei*) que comenzó con la exposición de Viena de 1873 llevó a los burócratas a enfatizar las artesanías y la pintura con tinta y pigmentos opacos sobre el *yōga*. Mientras que el

26 Al maestro de Okakura en la Universidad Imperial de Tokio, Ernest Fenollosa (1853–1908), a menudo se le atribuye el lanzamiento del movimiento *nihonga*, pero como ha demostrado de manera convincente la investigación de Ellen Conant, Okakura (con Kakuzo, 1862–1913) y otros teóricos japoneses fueron los responsables. por dar forma al concepto de *nihonga*, utilizando hábilmente la aprobación de Fenollosa como extranjero para propagar su proyecto y afirmar la afirmación de “Occidente”. Para una consideración más profunda de la construcción de *nihonga*, véase Ellen Conant, Steven Owyong y J. Thomas Rimer, *Nihonga, Transcending the Past: Japanese–Style Painting, 1868–1968* (Saint Louis, Mo.: Saint Louis Museo de Arte, 1995).

yōga se exhibía en ferias nacionales patrocinadas por el Ministerio de Industria y Agricultura, estas exposiciones nacionales de artes industriales estaban diseñadas para promover la industria japonesa y trataban la pintura y la artesanía como otros productos industriales, no como artefactos culturales²⁷. En 1882, el gobierno patrocinó su primera exposición nacional de pintura, pero el *yōga* se omitió intencionalmente y se promovió el *nihonga*. Solo en 1900, en la exposición de París, el *yōga* se introdujo por completo en las exposiciones internacionales. En 1887, la recién fundada Escuela de Bellas Artes de Tokio (donde Okakura se desempeñó como director) inicialmente se negó a incluir el *yōga* en su plan de estudios. Aunque la pintura de estilo occidental persistió en estudios privados, el *establishment* artístico oficial comenzó a reconocer el movimiento solo cuando el artista de *yōga* Kuroda Seiki regresó de Francia en 1893. En 1894, la Escuela de Bellas Artes de Tokio comenzó a enseñar *yōga*; dos años más tarde, se añadió una sección completa dedicada a la pintura de estilo occidental, con Kuroda a cargo.

Antes del regreso de Kuroda, la mayoría de los pintores de *yōga* justificaron su propio trabajo y el arte de estilo occidental defendiendo su fiel representación del mundo exterior. Kuroda fue uno de los primeros artistas, y sin duda

27 Las Exposiciones Nacionales de Artes Industriales (Naikoku Kangyo Hakurankai) comenzaron en 1877 y se montaron nuevamente en 1881, 1890, 1895 y 1903.

uno de los más influyentes, que trató sistemáticamente de comunicar algunos de los fundamentos filosóficos de la pintura occidental a los artistas japoneses. Habiendo estudiado con Raphael Collin en la Academie Colarossi en París, Kuroda estuvo expuesto a una fuerte dosis de academicismo francés. Pero a diferencia de algunos de sus colegas académicos que persiguieron el historicismo alegórico, Collin hizo hincapié en la pintura al aire libre (gaiko en japonés) e integró en los modos de representación académica una respuesta impresionista al aire libre. Al mismo tiempo, exploró un ámbito contemplativo y una respuesta lírica a la naturaleza²⁸.

La poderosa posición política de la familia de Kuroda y el estado de ánimo más receptivo del *establishment* artístico japonés a principios de la década de 1890 permitieron a Kuroda lanzar un renacimiento del *yōga* a gran escala en Japón²⁹. Además de enseñar en la Escuela de Bellas Artes de Tokio, Kuroda, con su distinguida posición social, ayudó a

28 Para una discusión de las experiencias de estudiantes de arte japoneses en el extranjero y sus profesores de francés, con especial atención a Collin, ver Bridgestone Museum of Art, *Nihon kindai yōga no kyōshō to Furansu* (Masters of modern Japanese Western-style painting and France) (Tokio, 1983). Kuroda tuvo muchos estudiantes que luego se convirtieron en consumados pintores de *yōga*, algunos de los cuales también fueron a estudiar con Collin a través de la introducción de Kuroda. Sus alumnos más conocidos fueron Fujishima Takeji, Okada Saburōsuke y Wada Eisaku.

29 El padre adoptivo de Kuroda Seiki, Kuroda Kiyotsuna, era del poderoso clan Satsuma y una figura importante en la Restauración Meiji que sirvió como oligarca (*genroin*) a principios del gobierno Meiji.

legitimar la pintura como vocación de la intelectualidad. Como ha argumentado Kitazawa Noriaki, Kuroda, inspirado por la alta posición social de los artistas en Francia, jugó un papel decisivo en la transformación de la identidad social de los artistas japoneses modernos de artesanos con habilidades técnicas (gako) a artistas plásticos (geijutsuka / bijutsuka), intelectuales de pleno derecho que podían expresar sus impresiones individuales del mundo.



Figura 1, Kuroda Seiki, Maiko Dancing Girl (Maiko), 1893. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 65,4 cm. Museo Nacional de Tokio.

A principios del período Meiji, ser artista no se consideraba una vocación válida para la intelectualidad. La élite Meiji, sintiendo que sus hijos deberían ejercer una profesión más digna y útil, respaldó la actividad artística y los estudios en el extranjero solo en la medida en que "civilizaban e ilustraban" a la nación, facilitando así la campaña de desarrollo nacional de Japón. Las obras de arte producidas durante los estudios en el extranjero se clasificaron como pertenecientes a estudios prácticos (*jitsugakit*), junto con otras habilidades técnicas, y no se apreciaron por su valor filosófico o estético inherente³⁰.

El trabajo de Kuroda, debido a su enfoque lírico de la pintura, que coincidía con las sensibilidades poéticas japonesas tradicionales, fue particularmente bien recibido en casa (Fig. 1). La paleta más clara y púrpura de las obras de Kuroda y sus seguidores, exhibidas en la recién fundada Sociedad del Caballo Blanco (*Hakubakai*), atrajo más a los espectadores japoneses que la resina más oscura de los tonos de colores de los artistas de *yōga* que exponían con la Sociedad de Arte Meiji (*Meiji Bijutsukai*), quienes eran predominantemente herederos del método de Fontanesi (Fig. 2)³¹.

30 Kitazawa Noriaki, *Kishida Ryusei to Taisho avangyarudo* (Kishida Ryusei y el Taisho avant – garde) (Tokio: Iwanami Shoten, 1993), 32–36.

31 Para una discusión sobre la rivalidad que se desarrolló entre la White Horse Society y la Meiji Art Society, ver Nakamura Giichi, *Nihon kindai bijutsu ronsdshi* (Una historia de controversias en el arte japonés moderno)

Fiel a su formación académica clásica, Kuroda representó escenas mitológicas o alegóricas que se apartaban radicalmente de las imágenes de la vida moderna favorecidas por los impresionistas europeos.



Figura 02, Asai Chu, Cosecha (Shukaku), 1890. Óleo sobre lienzo, 70 x 98,3 cm. Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio.

(Tokio: Kyuryudo, 1981), 97-in. Kuroda era la figura central del contingente del Caballo Blanco. Asai Chu (1856–1907), alumno de Koyama Shotaro (quien había estudiado directamente con Fontanesi), fue uno de los pintores más célebres de la Sociedad de Arte Meiji. La mayoría de las pinturas al óleo de color tierra de Asai representaban escenas pintorescas de granjeros que cuidaban los campos y recogían las cosechas. Transpuso el pastoreo agrario de Barbizon de la obra de Fontanesi a temas y lugares indígenas japoneses. La Sociedad de Arte Meiji fue reemplazada por la Sociedad de Pintura del Pacífico (Taiheiyo Gakai) en 1901.

Sus escenas de género pastoril reconocen una interioridad psicológica y un anhelo poético por la Arcadia, y se diferencian del paisaje académico occidental clásico solo porque las figuras se transmutan en mujeres japonesas con kimonos. Se atribuye a las pinturas de Kuroda el estímulo de una introversión psicológica (naikoka) que llegó a asociarse específicamente con el artista de estilo occidental (yōgaka)³². Sus imágenes de “paisaje onírico” no se parecían en nada a la realidad de su entorno urbano, ni abordaban la vida cotidiana en el entorno rápidamente cambiante de Tokio. En cambio, Kuroda adoptó temas de la historia y las leyendas japonesas, ambientados en paisajes familiares, en un intento de naturalizar su estilo académico francés. Consideró su principal misión civilizar e iluminar Japón a imagen de la alta cultura francesa en beneficio del Estado–nación japonés (kokka). La actitud de Kuroda se vio reforzada por sus experiencias en Francia donde, como ha señalado Miriam Levin, los ideólogos de la Tercera República vieron el arte y la pedagogía del arte como medios para fomentar la educación nacional y asegurar la prosperidad industrial³³.

En 1907, un grupo de burócratas japoneses preocupados, encabezados por el recién nombrado Ministro de Educación Makino Nobuaki, convencidos del valor educativo del arte y

32 Kitazawa, Kishida Ryilsei, 38.

33 Miriam Levin, *Arte e ideología republicanos a finales del siglo XIX en Francia* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986).

de las exhibiciones de arte inspiradas por el contacto con las políticas culturales estatales europeas, establecieron una exhibición nacional patrocinada oficialmente basada en el Salón Francés. El Buntten, destinado a ser una gran fuerza en el desarrollo del arte moderno japonés, exhibió tres categorías de arte: *yōga*, *nihonga* y escultura. (El término “Buntten” es un acrónimo del título de la exposición de arte del Ministerio de Educación, Monbusho Bijutsu Tenrankai.) A través del uso oficial en el Buntten, el término bijutsu (bellas artes) llegó a designar la pintura y la escultura como el ámbito específico de las artes visuales (*shikaku geijutsu*). Un neologismo, bijutsu se había vuelto de uso común solo en el momento de la exposición de 1873 en Viena; el término distinguía las bellas artes dentro de la categoría más amplia de *geijutsu* (las artes), que incluía la artesanía y las artes decorativas³⁴. La inauguración del Buntten marcó el comienzo de una colección de arte nacional. Al apoyar a los artistas reconocidos por los jueces de la exhibición, el Buntten serviría como la institución central para evaluar y sancionar el arte, así como para educar al público. Desde el principio, la exposición, celebrada en el Parque Ueno, atrajo a muchedumbres tremendas. En 1912, la asistencia alcanzó una cifra sin precedentes de 161.805 personas; la mayoría

34 Kitazawa Noriaki, *Me no shinden* (Palacio del ojo) (Tokio: Bijutsu Shuppansha, 1989), 164–82; Kitazawa, Kishida Ryusei, 30–31.

de las demás exposiciones públicas de la época atrajeron la asistencia de miles³⁵.

Los puntos de vista de Kuroda Seiki estaban en consonancia con la agenda social burocrática y nacionalista representada por los Bunten y otras iniciativas estatales, pero su influencia no se debió únicamente a esta similitud en la ideología. Estéticamente, sus cuadros soñadores y sentimentales también tocaron la fibra sensible del público japonés. Su trabajo armonizó y promovió el romanticismo que surgió en el arte y la literatura japoneses a fines de la década de 1880. Alcanzó su punto máximo con el fervor nacionalista suscitado por las guerras chino-japonesa y ruso-japonesa (entre 1894-1895 y 1904-1905). Los alumnos de Kuroda de su Academia Tenshin (Tenshin Dojo) se inspiraron en el romanticismo; las pinturas que exhibían con la Sociedad del caballo blanco eran de género sentimental y escenas históricas que evocaban emociones fuertes³⁶. Pero luego muchos pintores *nihonga* asociados con la Academia de Arte de Japón de Okakura (el más notable fue Hishida Shunso) también inyectó un fuerte emocionalismo romántico en su trabajo, paralelo a los desarrollos en la Sociedad del caballo blanco a pesar de que

35 Takashina Shuji, "Natsume Soseki y el desarrollo del arte japonés moderno", en *Cultura e identidad: intelectuales japoneses durante los años de entreguerras*, ed. J. Thomas Rimer (Princeton: Princeton University Press, 1990), 273-74.

36 Kawakita Michiaki, ed., *Aoki Shigeru to romanshugi (Aoki Shigeru y el romanticismo)*, *Kindai no bijutsu*, no. I (Tokio: Ibundo, 1970), 33-34.

las dos sociedades a menudo estaban en desacuerdo institucionalmente. Las reproducciones de obras de artistas occidentales involucrados en el simbolismo y el art nouveau fomentaron claramente esta tendencia.



Figura 3, Aoki Shigeru, La Era Tenpyo (Tenpyo jidai), 1904. Óleo sobre lienzo, 46 x 76,5 cm. Museo de Arte Bridgestone, Tokio.

Entre los alumnos de Kuroda, Aoki Shigeru (1882–1911) cristalizó el movimiento romántico en las artes visuales, según Kawakita Michiaki³⁷. Al igual que Kuroda, Aoki empleó una paleta de colores pastel suave, pero representó sus temas de forma indistinta, como una pintura de base borrosa y académica (Fig. 3). Aoki se dedicó a la pintura de historia e, impulsado por su intenso interés en la literatura romántica japonesa, adoptó mitos y leyendas japoneses,

37 Kawakita, Aoki Shigeru a romanshugi, 18.

como las Kojiki del siglo VIII (Registros de asuntos antiguos), para expresar su respuesta emocional a Japón como nación y la abundancia y belleza de la naturaleza misma.

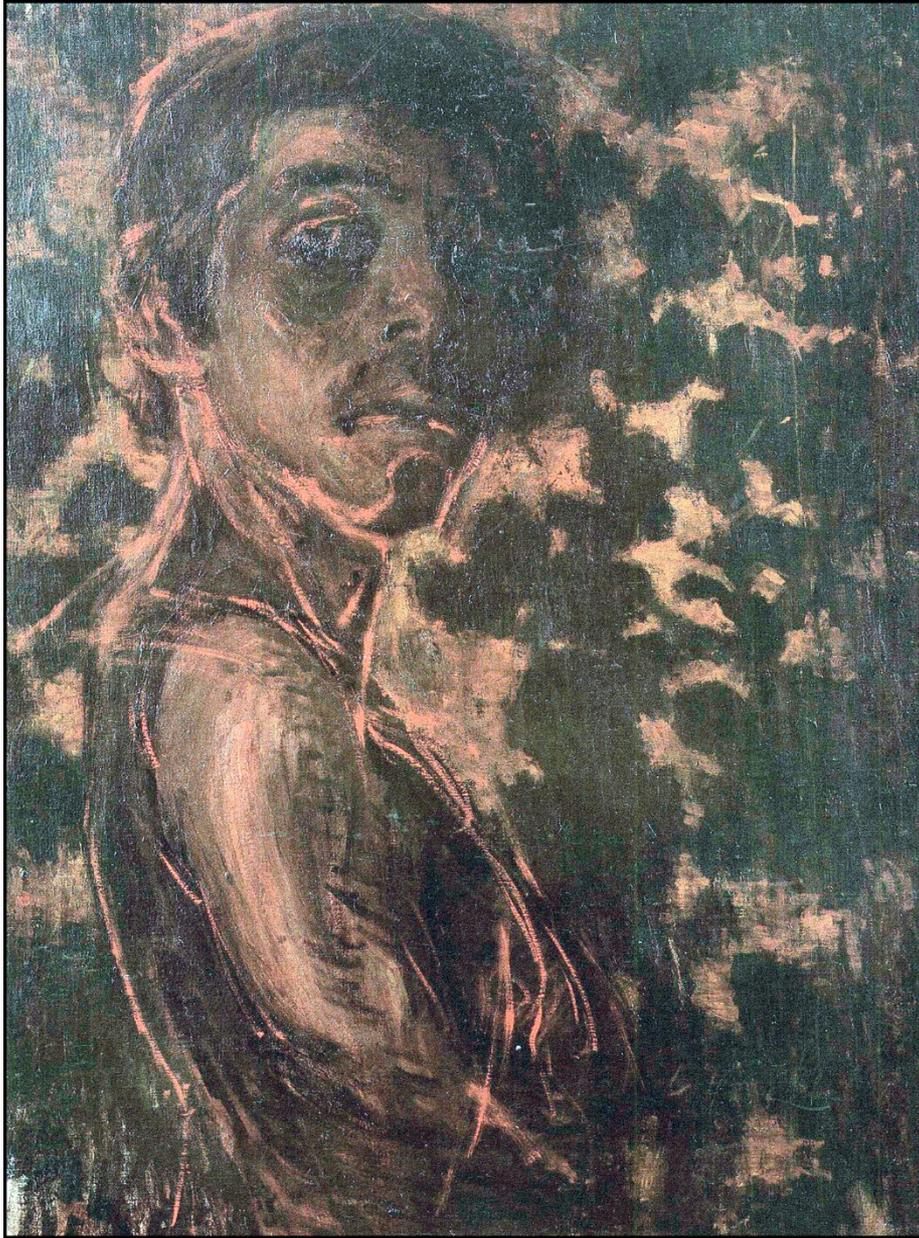


Figura 4, Aoki Shigeru, Autorretrato (Jigazo), 1903. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 60,5 cm. Museo de Arte Ishibashi, Fundación Ishibashi, Kurume.

Las representaciones de Aoki de heroicas figuras históricas japonesas elogiaban el Estado-nación japonés y los logros

del pueblo japonés. Pero a diferencia de Kuroda, cuya principal misión era servir a la nación y comunicar una filosofía que lo abarcara todo, Aoki enfatizó la expresión artística individual y la identidad personal. Su fascinación por la subjetividad y la interioridad, y su interés decididamente secundario por la representación realista, se expresan con elocuencia en sus inquietantes autorretratos expresionistas (Fig. 4). En este sentido, su obra, y la de otros artistas románticos, sirvieron de puente hacia la era de expresión individualista de posguerra.

Arte, individualismo y autoexpresión

A finales del período Meiji que siguió a la guerra ruso-japonesa (1904–1905), Japón experimentó lo que Jay Rubin ha identificado como una “liberación de una devoción total a la misión nacional”³⁸. Las dificultades económicas más la decepción con el Tratado de Portsmouth, que despojó a Japón de parte de su territorio ganado en la guerra en el norte de China, encendió a una población resentida y desilusionada que expresó su indignación con

38 Jay Rubin, *Injurious to Public Morals: Writers and the Meiji State* (Seattle: University of Washington Press, 1984), 60.

una manifestación contra la paz en el Parque Hibiya³⁹. Sin embargo, a pesar de este descontento, el sentimiento general era que Japón había logrado su objetivo de independencia nacional, y el sentido de urgencia por lograr la paridad con las potencias occidentales disminuyó. Esta tendencia tuvo profundas implicaciones para la percepción de la intelectualidad de cuál debería ser el rol social del individuo. Gradualmente hubo un cambio desde la temprana concepción Meiji del vínculo entre el éxito individual y la prosperidad familiar y nacional a un énfasis en las preocupaciones individuales con el éxito personal, social y económico, independientemente de la familia o el Estado⁴⁰. Además, el énfasis en la dirección hacia el interior que se desarrolló, sancionó el cultivo del “yo autónomo”. Ahora era aceptable la exploración individual de la interioridad psicológica, la subjetividad y la autoexpresión. Para distinguir estas nuevas actitudes del individualismo nacionalista, Henry Smith llama al cambio de posguerra un movimiento de individualismo “egoísta”⁴¹.

39 Para una discusión más detallada sobre el motín de Hibiya, véase Shumpei Okamoto, "The Emperor and the Crowd: The Historical Significance of the Hibiya Riot", en *Conflict in Modern Japanese History*, ed. Tetsuo Najita y J. Victor Koschmann (Princeton: Princeton University Press, 1982).

40 Yoshitake Oka, “Conflicto generacional después de la guerra ruso-japonesa”, en *Conflict in Modern Japanese History*, 197–99, 206.

41 Smith emplea el término "preocupado por sí mismo", en lugar de "egoísta" o "egocéntrico", para evitar las connotaciones negativas de vana

En la década de 1890, una asociación informal de escritores comenzó a explorar un nuevo espacio discursivo, definido por las supuestas experiencias diarias del individuo. Estos escritores, conocidos como los naturalistas, defendieron una representación sin mediación de la experiencia del individuo, con una voz "auténtica"⁴². También surgió un fuerte sentimiento de opresión y conformidad de la sociedad Meiji, lo que provocó un retiro a un ámbito más privado de mayor autonomía sexual y emocional"⁴³.

Aunque el novelista y renombrado defensor del individualismo Natsume Soseki permaneció en la periferia del movimiento naturalista, abordó muchas de las cuestiones planteadas por el naturalismo. Al igual que los naturalistas, encontró profundamente alienante la promoción del individualismo del hombre, pero consideró que la tendencia era irreversible y que no había vuelta a una conciencia premoderna.

autocomplacencia y egocentrismo. Henry Smith, *First Student Radicals de Japón* (Cambridge: Harvard University Press, 1972), XII.

42 Los naturalistas asumieron el "yo" como algo dado, no como una construcción cultural específica de un tiempo, y argumentaron que podían pasar por alto las manifestaciones externas de la occidentalización y aprovechar un núcleo esencialmente japonés. Edward Fowler, *The Rhetoric of Confession* (Berkeley: University of California Press, 1988).

43 Sharon Nolte, *Liberalism in Modern Japan: Ishibashi Tanzan and His Teachers, 1007–1060* (Berkeley: University of California Press, 1987), 16.

Soseki entró en conflicto público con el gobierno en 1911 debido a su respuesta negativa a la creación de un Comité de Literatura por parte del Ministerio de Educación, que criticó como un intento no progresista del Estado de contrarrestar el naturalismo para que pudiera promover su propia visión de una "saludable" literatura (Kenzen)⁴⁴.

Las autoridades estatales estaban preocupadas por la afirmación de la autonomía individual de los naturalistas, viendo las consecuencias sociales y las ramificaciones políticas como potencialmente peligrosas. La nacionalidad japonesa se basaba en un acuerdo tácito entre los individuos, la sociedad y el Estado para mantener objetivos coherentes. La idea de que cada súbdito imperial estableciera metas separadas de las del Estado amenazaba seriamente la seguridad nacional. Los burócratas, que habían apoyado con cautela la liberación del individuo con la esperanza de aprovechar la energía resultante para los objetivos oficiales, no podían sancionar un movimiento divisivo que promoviera la autonomía individual absoluta⁴⁵.

44 Soseki dio una conferencia pública titulada "Contenido y forma", en la que exhortó a los miembros del gobierno a "ajustar sus políticas a las necesidades internas de la nueva generación individualista de Meiji". Jay Rubin, "Prefacio y prólogo de ensayos", en Natsume Soseki, *Kokoro a Novel and Selected Essays*, trad. Edwin Mc (Ilellan y Jay Rubin (Lanham, Md.: Madison Books, 1991), 243-44.

45 El individualismo se consideraba incompatible con el mantenimiento de la política nacional japonesa (koku-tai) y el sistema emperador

La retirada total de la sociedad propuesta por los naturalistas amenazó el tejido mismo de la nacionalidad japonesa. Eventualmente, las autoridades japonesas permitieron que los escritores naturalistas se retiraran a un reino apolítico, advirtiéndoles que evitaran en sus obras cualquier crítica de la vida cotidiana que pudiera interpretarse como una acusación al Estado. Los censores permanecieron alerta a cualquier cosa socialmente subversiva o inconsistente con los imperativos morales del Estado.

Los temas que habían provocado un intenso examen de conciencia por parte de los escritores provocaron una respuesta similar entre los artistas visuales. Influenciados por la información acerca de las tendencias antiacadémicas en Francia que trajeron los artistas viajeros después del cambio de siglo, los artistas japoneses más jóvenes comenzaron a percibir el academicismo como pasado de moda. Buscaron un nuevo modo de expresión artística más relevante y cuestionaron los fundamentos pedagógicos y estéticos de la formación académica y el establishment del arte. Una apreciación del postimpresionismo y el expresionismo en Europa, combinada con la influencia generalizada de los naturalistas, inspiró un nuevo

(tennosei), “que exigía absoluta lealtad y obediencia”; la reconciliación sólo podía provenir de la benevolencia imperial. Los nacionalistas japoneses creían que “el estado imperial corporativo trascendía no solo los intereses individuales sino los de todo el pueblo”. Nolte, *Liberalismo*, 55–56.

individualismo que afirmó la primacía de la autoexpresión (*jiko hydrögen*) y la centralidad del individuo autónomo en el arte.

Algunos intelectuales, profundamente influidos por la defensa del individualismo y la experiencia individual de los naturalistas, criticaron duramente su incesante preocupación por el lado oscuro de la experiencia humana, así como su negativa a intentar mejorar su suerte. Los artistas y escritores asociados con la Sociedad del abedul blanco (*Shirakaba-ha*), que publicó el periódico de artes generales *Shirakaba*, personificaron esta actitud más positiva, y sus opiniones resonaron ampliamente⁴⁶. Mientras que se percibía que los escritores naturalistas se retiraban de la vida pública y la responsabilidad social hacia un pantano de negatividad, los miembros de *Shirakaba-ha*

46 Los principales contribuyentes a *Shirakaba* incluyeron a los escritores y teóricos Mushanokoji Saneatsu (1885–1976), Arishima Takeo (1878–1923), Shiga Naoya (1883–1971), Kojima Kikuo (1897–1950), Nagayo Yoshio (1888–1961), Yanagi Soetsu (1889–1961), Satomi Ton (1888–1983) y Natsume Soseki (1867–1916), así como los pintores Arishima Ikuma (1882–1974), Kishida Ryusei (1891–1929) y Umehara Ryuzaburo (1888–1986). *Shirakaba* logró una circulación sin precedentes para una "revista co terie" (*dojin zasshi*). En el punto más alto de circulación, un solo número vendió 10.000 copias, una estadística que no tiene en cuenta el intercambio generalizado de material publicado en el período. Además, la amplia influencia del pensamiento *Shirakaba-ha* se incrementó notablemente por su popularidad entre los jóvenes maestros de escuela educados en Tokio que impartieron esta filosofía a sus alumnos en todo Japón. Fowler, *Retórica de la confesión*, 132.

eran generalmente más optimistas acerca de la capacidad del individuo para mejorar la sociedad.

Sin duda, las diferencias de clase afectaron las perspectivas de estos dos grupos. A diferencia de los naturalistas, que en su mayoría eran segundos hijos de antiguos samuráis que habían sido desplazados social y económicamente por los cambios durante la Restauración Meiji, los miembros de Shirakaba-ha procedían todos de familias aristocráticas privilegiadas y habían asistido a la élite Escuela de pares (Gakushuin). Animados por la defensa de los derechos individuales en las teorías occidentales de la democracia y el liberalismo, aunque igualmente desencantados con las realidades políticas, los miembros de Shirakaba-ha, a diferencia de los naturalistas, adoptaron el cultivo personal como un objetivo social legítimo⁴⁷. Creyendo que todos podrían mejorar a través de la educación, los miembros de Shirakaba-ha vieron el crecimiento individual como un medio para una sociedad más equitativa.

En el trabajo de Shirakaba-ha, la lucha por el autocultivo se transformó de una actitud retraída y negadora del mundo a un gesto heroico del genio individual para mejorar la

47 Para diversas concepciones del individualismo en el Japón tardío de Meiji y Taisho, véase Nolte, *Liberalism*; Sharon Nolte, "Individualismo en Taisho Japón", *The Journal of Asian Studies* 43, no. 4 (agosto de 1984); Atsuko Hirai, *Individualismo y socialismo* (Cambridge: Harvard University Press, 1986).

sociedad. Los miembros de Shirakaba–ha enfatizaron la expresión de la emoción y la intuición, particularmente en respuesta a la naturaleza. Su objetivo era extraer y expresar las cualidades estéticas de la vida. Tanto el pensamiento neokantiano popular en Japón en ese momento como el movimiento cristiano japonés alimentaron sus concepciones. Varios miembros se involucraron inicialmente con el cristianismo como seguidores de Uchimura Kanzo (1861–1930), uno de los pensadores cristianos más destacados de Japón. Uchimura desarrolló el concepto de una forma de cristianismo “no eclesiástica” (mukyokai) y combinó el neoconfucianismo y la moralidad del bushido (el camino del guerrero) con el individualismo libertario para producir una filosofía profundamente ambivalente que oscilaba entre el nacionalismo y el pacifismo, el fatalismo y el libre albedrío cristianos entre los Shirakaba–ha⁴⁸. Afirmaron que a través del dogma cristiano y su definición de la relación entre Dios y el hombre habían descubierto una nueva interioridad psicológica y espiritual⁴⁹. Su cristianismo particular incluía un elemento de socialismo utópico, que fue adoptado en el pensamiento

48 Para más información sobre el pensamiento de Uchimura, véase Tatsuo Arima, *The Failure of Freedom: A Portrait of Modern Japanese Intellectuals* (Cambridge: Harvard University Press, 1969), 15–50.

49 Kitazawa, Kishida Ryusei, 17. Para otra consideración de la relación entre el cristianismo y la interioridad en Japón, véase HD Harootunian, “Between Politics and Culture: Authority and the Ambiguities of Intellectual Choice in Imperial Japan”, en *Japan in Crisis*, ed. Bernard Silberman y HD Harootunian (Princeton: Princeton University Press, 1974), 124.

Shirakaba–ha como un ideal igualitario, así como un antagonismo hacia el militarismo y el imperialismo estatal en el exterior.

Shirakaba no solo fue el órgano de un movimiento literario influyente y de gran alcance, sino que también desempeñó un papel importante en la introducción y difusión de información sobre el arte europeo. Su revista alentó fuertemente el cambio ya en marcha de un interés por el academicismo a una nueva preocupación por el impresionismo, el postimpresionismo y el expresionismo. El Shirakaba–ha apoyó a los artistas rechazados del Bunten patrocinando su propio "salon de rechazados" (rakusenten) de *yōga* en 1911. Muchos de los artistas rechazados habían regresado recientemente de sus estudios en París y estaban trabajando en estilos no académicos. Al año siguiente, varios de estos mismos artistas fueron aceptados en el Bunten, donde la exhibición de su trabajo amplió los límites estéticos de esa organización⁵⁰.

El libro ampliamente leído de C. Louis Hind *The Post-Impressionists* (Los post-impresionistas, 1911), con su explicación del postimpresionismo bajo la rúbrica del expresionismo, dio forma a la manera en que los pensadores japoneses veían a Cezanne, Gauguin, Rodin y Van Gogh, por nombrar solo algunos de los artistas europeos más

50 Nika nanajil nenshi (Setenta años de historia de Nika) (Tokio: Zaidan Hojin Nikakai, 1985), 8–9.

populares⁵¹. Ya no se preocupa por la representación mimética o histórica y alegóricos, los postimpresionistas fueron vistos como los íconos consumados del culto al yo. La visión subjetiva de su trabajo atrajo a los artistas japoneses que también luchaban por mantener la autoexpresión. Estos artistas europeos se convirtieron en héroes para los japoneses, ya que ejemplificaron una lucha heroica similar a la expresada por el teórico de Shirakaba–ha Mushanokoji Saneatsu: “Solo me entiendo a mí mismo; yo sólo hago mi trabajo. Solo me amo a mí mismo. Todos los demás, incluso mis padres, mi hermano, mi maestro, mis amigos, mi amada, son enemigos de mi yo en crecimiento. Aunque me odien, aunque me desprecien, sigo mi propio camino”⁵².

El Shirakaba–ha tuvo varias contrapartes en las artes visuales. Una reunión de artistas de corta duración bajo el

51 Takashina Shuji, " Shirakaba a kindai bijutsu ", en *Nihon kindai no biishiki* (Tokio: Seidosha, 1993), 327

52 De Mushanokoji sobre la desgarradora lucha que supone la liberación individual se publicó originalmente en *Shirakaba* (agosto de 1911); traducido en Takashina, “Natsume Soseki”, 277. Véase J. Thomas Rimer, “Tokyo in Paris /Paris inTokyo”, en *Paris in Japan*, ed. Shuji Takashina, J. Thomas Rimer y Gerald Bolas (Tokyo and St. Louis, Mo.: Japan Foundation and Washington University in St. Louis, 1987), 26. La Shirakaba –ha era tan diversa como sus muchos miembros y fue a través de una serie de fases durante la larga duración de la revista. VerTakumi Hideo, *Nihon no kindai bijutsu a bungaku: Sashic shi a sono shuhen* (Arte y literatura modernos japoneses: la historia de la ilustración y temas relacionados) (Tokio: Chusekisha, 1987), 116–28.

título de Fusain, o Sketch Society (Fyuzan-kai), fue una de las primeras en afirmar públicamente los imperativos filosóficos y estilísticos del individualismo, oponiéndose generalmente al institucionalismo del Bunten⁵³. Al resentir el autoritarismo de las exposiciones públicas oficiales, los artistas de Fusain exigieron una mayor autonomía estilística y temática y la capacidad de juzgar sus propias obras. De manera similar, en 1914, un grupo de artistas de *yōga* se retiró formalmente de la participación en Bunten después de solicitar sin éxito que se dividiera la sección de *yōga* en dos categorías, llamadas *ikka* y *nika* (para lenguajes artísticos más antiguos y más nuevos); querían que lo que percibían como diferentes tendencias estilísticas se juzgara por separado⁵⁴. Llamado Nika-kai (la Asociación de la

53 Los principales miembros de Fusain-kai fueron Saito Yori, Takamura Kotaro, Kimura Shohachi, Yorozu Tetsugoro, Kishida Ryusei, Hazama Inosuke y Kobayashi Tokusaburo. La primera exposición de Fusain se llevó a cabo en diciembre de 1912 en Ginza en el edificio Yomitiri Shinbun y mostró las interpretaciones de los artistas de varios estilos asociados con el postimpresionismo europeo. Tras su segunda exposición, celebrada en la primavera de 1913, el grupo se disolvió. Para más información, véase Oka Isaburo, “Fyu / ankai” (Sociedad Fusain), *Bijutsu Kenkyi*, No. 185 (marzo de 1956); Shimada Ya – suhiro, ed., *Fyilzankai a Sodosha* (Sociedad Fusain y la Sodosha), *Kindai no bijutsu*, no. 43 (Tokio: Ibundo, 1977).

54 Los artistas del *yōga* siguieron el precedente establecido por el *nihonga* sección en 1911 después del quinto Bunten, cuando se dividió en el *ikka* (primera sección) y la *nika* (segunda sección); se había producido una ruptura entre los artistas que defendían un enfoque más tradicionalista, representado por el *kyuha* (antiguo grupo), y aquellos inclinados hacia la innovación estilística representada por el *shinpa* (nuevo grupo). En este momento, la rivalidad entre el *yoga* y *nihonga* había disminuido por completo y se había desarrollado un nuevo antagonismo entre las fuerzas

Segunda Sección), el grupo secesionista se convirtió en la sociedad independiente de exhibición más grande e influyente de los llamados artistas progresistas. También se formaron otras camarillas de ideas similares en esta época, y los artistas a menudo exhibían en varios grupos diferentes a la vez.

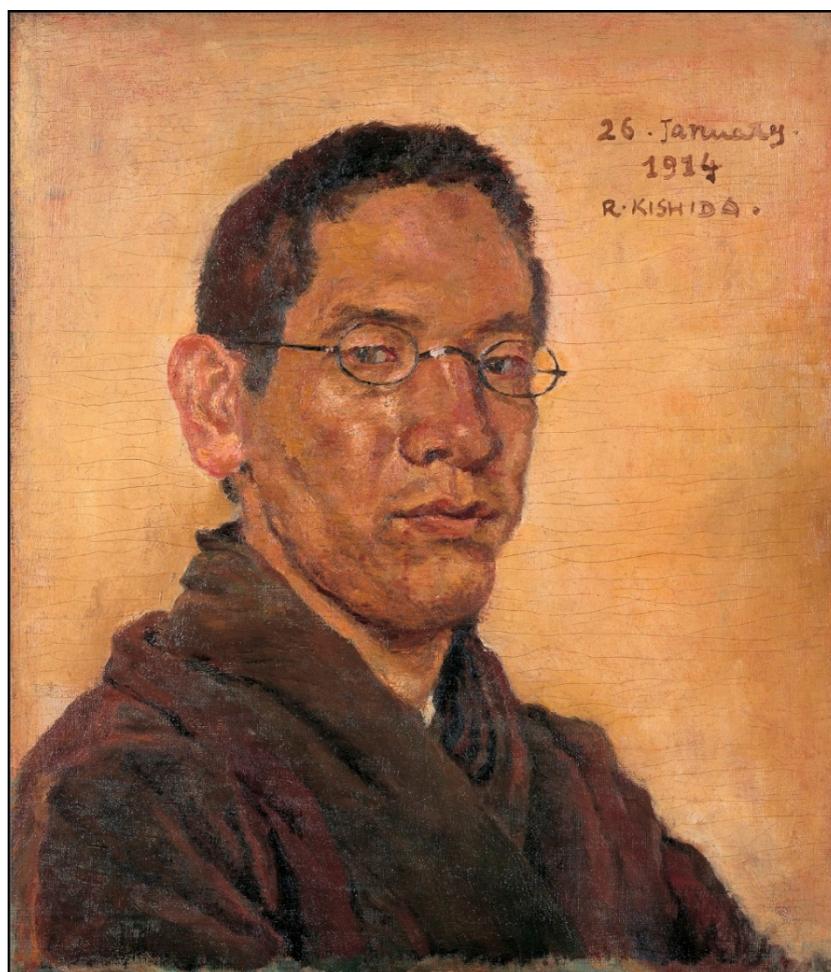


Figura 5. Kishida Ryusei, Autorretrato (Jigazo), 1913. Óleo sobre lienzo, 44,5 x 36,5 cm. Colección Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio.

conservadoras y progresistas dentro de cada comunidad de pintores. Esto llevó al apoyo mutuo de artistas afines a través de yoga-nihonga.

Una fuerte cualidad autobiográfica caracterizó el trabajo de muchos artistas de Nika. El arte y la creación artística se habían convertido en un espejo del espíritu y la personalidad del individuo, y en un medio por el cual los artistas podían analizarse a sí mismos como sujetos.

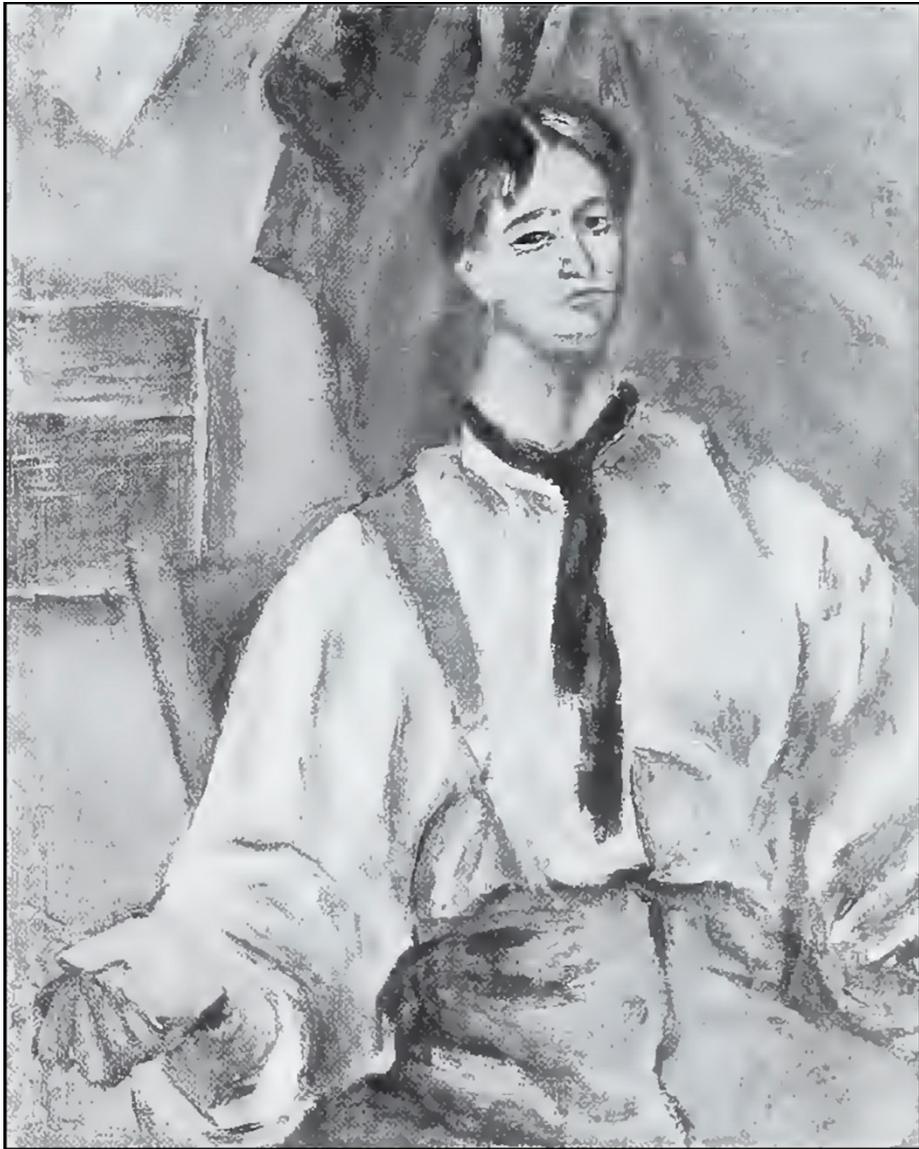


Figura 6, Umehara Ryuzaburo, Autorretrato (J'lgazo), 1911, Óleo sobre lienzo, 72,7 x 60,7 cm. Colección Nacional Museo de Arte Moderno, Tokio.

La sorprendente preponderancia de los autorretratos realizados por artistas como Kishida Ryusei, Arishima Ikuma, Umehara Ryuzaburo, Yamashita Shintaro y Yasui Sotard, entre otros, dan fe de su gran “preocupación por sí mismos” (Figs. 5–6). Muchos artistas de Nika creían que el espectador podía juzgar la autenticidad personal del artista en función de la expresión de sentimiento en las obras de arte⁵⁵. Al igual que los escritores naturalistas, los artistas de Nika creían en la necesidad de revelar la verdad de las propias experiencias, sin importar cuán doloroso fuera el resultado, una creencia que dejaba al artista enfrentándose a la doble “carga de la autenticidad y la individualidad”⁵⁶.

Los artistas Nika, al igual que los miembros de Shirakaba-ha, se enfrentaron implícitamente al problema de desvincular al individuo del Estado, buscando establecer la primacía de la subjetividad y la autoexpresión en las artes, así como promover su valor social. En respuesta al discurso todavía dominante del academicismo y el arte representativo en los círculos de *yōga*, el miembro de Shirakaba-ha Takamura Kotaro, un conocido artista, poeta y crítico, articuló un credo que se hizo eco de los sentimientos de sus contemporáneos. En línea con la afirmación de Soseki de que “el arte comienza con la expresión del yo y termina con la expresión del yo”⁵⁷, Takamura escribió el ahora

55 Rimer, “Tokio en París”, 60–61.

56 *Ibid.*, 66. Yamashita Shintaro, 1881–1966; Yasui Sótaro, 1888–1955.

57 Iakashina, “Natsume” Soseki”, 277.

famoso ensayo "Sol verde" (Midori iro no taiyo), publicado en Subaru en 1910⁵⁸. Takamura llevó la respuesta lírica de Kuroda a la naturaleza un paso más allá al defender una respuesta completamente expresionista que no necesita relacionarse con la apariencia de lo natural:

Busco la libertad absoluta en el arte. Reconozco la autoridad infinita de la personalidad del artista. En todos los sentidos quiero pensar el arte desde el punto de vista de un solo ser humano, y quiero evaluar una obra partiendo de la consideración de la personalidad tal cual es y no admitir un gran número de dudas. Si pienso en algo como azul y otra persona lo ve rojo, la crítica debería comenzar desde el punto de vista de que esta persona ve el objeto como rojo y luego limitarse a la cuestión de cómo se trata el rojo. No veo razón para seguir quejándome porque el artista ve el objeto de manera diferente a como lo veo yo. En cambio, considero una agradable sorpresa encontrar una visión de la naturaleza diferente a la mía. Prefiero considerar cómo este artista ha llegado al núcleo de la naturaleza y cómo ha realizado sus sentimientos personales. No me importa si dos o tres

58 Takamura Kotaro, "Midori iro no taiyo" (Un sol verde), en Breve historia de la imbecilidad, trans. Sato Hiroaki (Honolulu: University of Hawaii Press, 1992), 180–86.

personas pintan algo llamado “sol verde”, porque de vez en cuando yo mismo podría ver lo mismo⁵⁹.

La crítica de Takamura al apego servil del arte a la representación mimética y su defensa de la autoexpresión sin restricciones fue un llamado de atención para muchos artistas categorizados en última instancia como “postimpresionistas” (köki inssö-ha) y “expresionistas” (hyogenshugisha). Estos términos, utilizados de manera amplia y, a veces, indiscriminadamente, llegaron a abarcar todas las obras de arte centradas en la autoexpresión, independientemente de la actitud social, política o artística. Por lo tanto, tanto los futuristas japoneses como Mavo fueron denominados expresionistas.

Mavo y el Taisho tardío de Japón

Hacia el final de la Primera Guerra Mundial, en medio de la era Taisho, los artistas habían entrado en un nuevo panorama ideológico y la discusión sobre el individualismo adquirió un tono sociopolítico más fuerte. A nivel nacional, había un optimismo cauteloso y confianza sobre la situación

59 Traducido en Kawakita Michiaki, *Modern Currents in Japanese Art*, Estudio de Heibonsha sobre el arte japonés, núm. 24, trad. Charles Terry (Nueva York y Tokio: Weatherhill /Heibonsha, 1974), 96.

de Japón frente a las potencias europeas. Japón había experimentado una rápida expansión industrial como proveedor de los aliados durante la guerra, y la reapertura de China después de la guerra reforzó el proyecto imperialista japonés. El reordenamiento de las estructuras sociales y económicas de la posguerra dio como resultado una migración constante de trabajadores a las áreas urbanas y el surgimiento tanto de una clase obrera industrial considerable como de una nueva clase media de funcionarios públicos, trabajadores administrativos y profesionales. Sin embargo, poco de la prosperidad nacional llegó a las clases trabajadoras. De hecho, la inflación durante la guerra había reducido el valor de los salarios, lo que, combinado con las condiciones superpobladas de vida urbana, exacerbaba los sentimientos de descontento. Además, aunque Japón no había sufrido destrucción física durante la guerra, después, como participante en la economía mundial, experimentó una severa depresión de posguerra, y su abrupta recesión económica provocó un alto desempleo, lo que aumentó el malestar social.

Los historiadores han escrito sobre una crisis en la conciencia política y social entre la intelectualidad en este período⁶⁰. Las mismas fuerzas que estaban actuando para

60 Véase, por ejemplo, Bernard Silberman y HD Harootunian, eds., *Japan in Crisis: Essays on Taisho Democracy* (Princeton: Prensa de la Universidad de Princeton, 1974); Tetsuo Najita y J. Victor Koschmann, eds., *Conflict in Modern Japanese History* (Princeton: Prensa de la Universidad de Princeton,

“democratizar” y “liberalizar” el sistema social históricamente rígido de Japón también estaban generando conflictos políticos incendiarios y agitación social. Peter Duus ha señalado que, a mediados del período Taisho, muchos intelectuales liberales habían pasado de un “modelo de consenso” de la sociedad japonesa a un “modelo de conflicto”, es decir, de la creencia en los valores compartidos del Estado y la sociedad con el fin último, un objetivo de igualdad de oportunidades alcanzado a través del gobierno constitucional, a la convicción de que el conflicto social estaba vinculado a la pobreza, enraizada en la inequidad de clase⁶¹. Este cambio fue una respuesta a los crecientes signos de conflicto social, comenzando con las manifestaciones contra el tratado de Portsmouth, escalando con las manifestaciones de 1912 contra la Dieta en Hibiya que resultaron en la renuncia masiva del gabinete y culminando en protestas a gran escala, así como huelgas urbanas y rurales después de 1918⁶². En respuesta, muchos

1982); Germaine A. Hoston, *Marxism and the Crisis of Development in Prewar Japan* (Princeton: Princeton University Press, 1986).

61 Peter Duus, "Los intelectuales liberales y el conflicto social en Taisho Japón", en *Conflicto en la historia japonesa moderna*, ed. Tetsuo Najita y J. Victor Koschmann (Princeton: Princeton University Press, 1982), 412–15.

62 La protesta popular por el precio inflado del arroz condujo a una serie de revueltas espontáneas en todo el país conocidas como los disturbios del arroz de 1918, que fueron brutalmente reprimidas por las autoridades. Como Andrew Barshay ha señalado acertadamente, los disturbios de Rice “introdujeron el concepto de 'sociedad en el discurso público en todo el espectro político y en el funcionamiento diario del gobierno”, provocando una “crisis de estado”. Básicamente, el período tardío de Taisho “vio la

intelectuales, incluidos artistas y escritores, comenzaron a mirar hacia el pensamiento político de izquierda y vieron “la lucha entre grupos de interés o clases como el motivo central de la historia humana, y atribuyeron la existencia de conflicto social en Japón no a desajustes transitorios en el mecanismo social sino a imperativos profundamente arraigados de la vida social”⁶³. Impulsados por esta nueva conciencia social, los intelectuales dirigieron su búsqueda hacia el exterior para encontrar un medio por el cual el individuo pudiera participar más activamente en la sociedad.

Muchos intelectuales liberales y de orientación izquierdista condenaron el elitismo de Shirakaba-ha y su enfoque en el cultivo interior. Después de la Primera Guerra Mundial, la intelectualidad llegó a compartir las preocupaciones de larga data del novelista y miembro de Shirakaba-ha Arishima Takeo sobre la impotencia social del intelectual y su llamado a un vínculo más fuerte entre el pensamiento y la acción. Al igual que los naturalistas, Arishima estaba intensamente angustiado y ansioso por la

fuerte incidencia de la sociedad en la política”. Andrew Barshay, estado e intelectual en el Japón imperial: el hombre público en crisis (Berkeley: University of California Press, 1988), 21.

63 Duus, “Liberal Intellectuals”, 426. La conciencia del conflicto de clases creada por la introducción del pensamiento de izquierda reforzó la creciente percepción de la separación entre el estado y la -sociedad e intensificó la demanda de una revolución social total en lugar de una mera “renovación” (kaizo) que mantendría el paternalismo del Estado.

condición moderna. Fuerte creyente en el individualismo, Arishima También estaba preocupado por las clases trabajadoras y la necesidad de actuar en su nombre⁶⁴. Al final, entregó su propiedad a un colectivo de agricultores arrendatarios, un gesto reflejado en el intento finalmente fallido de Mushanokoji de establecer una comunidad utópica experimental en Hokkaido llamada “Nueva Aldea” (Atarashiki Mura). Morbosamente desilusionado, Arishima hizo un acto socialmente simbólico de su desaliento: se suicidó en junio de 1923.

Un mes después, Mavo anunció públicamente su formación. Los artistas de la generación de Mavo, la mayoría de los cuales alcanzaron la mayoría de edad a finales del período Taisho, se enfrentaron al mismo tumulto que preocupó a Arishima Takeo. Sintieron que era imperativo responder con acción social. Cultivar la interioridad subjetiva ahora parecía inadecuado. Sin embargo, aunque con las obras de Mavo los artistas dan fe del fuerte compromiso del grupo con la revolución social, los miembros de Mavo siempre se consideraron a sí mismos

64 Con este espíritu, Arishima patrocinó muchas revistas de izquierda y ofreció apoyo financiero a una variedad de jóvenes intelectuales socialmente comprometidos. Sin embargo, en su ensayo “Una declaración” (Sengen hitotsu) publicado en *Kaizo* 4, núm. 1 (enero de 1922): 60, Arishima afirmó que al final no había manera de que el intelectual, habiendo venido de un entorno de clase diferente, pudiera esperar hablar por el proletariado, y por lo tanto, las actividades revolucionarias de la intelectualidad eran todo en vano. Extracto citado en G. T. Shea, *Leftwing Literature in Japan* (Tokio: Hosei University Press, 1964), 79.

como artistas ante todo. Se preocuparon constantemente por las cualidades formales de su trabajo, intentando innovar en el campo del arte. Buscando una nueva definición del artista y un nuevo rol para el arte, cuestionaron la validez de los métodos artísticos existentes y la exclusividad del *gadan*. La reforma del arte tenía que comenzar con la reestructuración de sus instituciones. En la década de 1920, el *gadan* consistía en una serie de sociedades de exhibición y escuelas de arte (en realidad, cárteles institucionales) que influyeron mucho en el desarrollo del mundo del arte desde el punto de vista estético y profesional. Los artistas del *yōga* consideraban que la Escuela de Bellas Artes de Tokio era el mejor campo de entrenamiento para el éxito profesional. Le seguían de cerca los talleres privados afiliados a los profesores de la escuela, en particular los asociados con la Sociedad del caballo blanco de Kuroda, que ayudó a sucesivas generaciones de artistas a realizar estudios en el extranjero y restablecerse a su regreso a Japón.

A pesar de las críticas, el Buntten, bajo la atenta mirada de su agencia patrocinadora, el Ministerio de Educación, siguió siendo el lugar de exhibición más destacado y prestigioso de arte público patrocinado por el Estado. Justo antes de la Primera Guerra Mundial, el regreso de sus estudios en el extranjero de una multitud de jóvenes pintores formados en la Sociedad del caballo blanco, bien conectados, como Fujishima Takeji, Yamashita Shintaro, Shirataki Ikunosuke,

Yuasa Ichiro, Tsuda Seifu y Arishima Ikuma, ejerció presión para cambiar los límites estilísticos de la exposición oficial. Estos pintores habían estudiado juntos en Europa, a menudo se hicieron amigos, y compartían el interés por los nuevos estilos modernistas del posimpresionismo. Si bien algunos continuaron apoyando a Bunten, otros permanecieron insatisfechos con la falta de diversidad estilística y exclusividad de la organización, lo que los llevó a formar la asociación de arte Nika, supuestamente más progresista. Sin embargo, a los pocos años de su fundación, la exposición Nika y sus diversos derivados más pequeños, Sodosha y Shun'yokai, se habían convertido en organizaciones exclusivas, aunque estaban abiertas a una diversidad de estilos formales mucho mayor que el salón oficial. De hecho, al complementar a los Bunten, estos grupos reforzaron las estructuras existentes del *establishment* del arte.

En 1918, el Bunten pasó a llamarse "Exposición de la Academia Imperial de Bellas Artes" o Teiten (Teikoku Bijutsuin Tenrankai), y quedó bajo la supervisión de un órgano de gobierno recientemente designado de artistas establecidos, la Academia Imperial de Arte (Teikoku Bijutsuin), que, mientras abría sus filas a los pintores modernistas, se involucró notoriamente en el amiguismo al promover a los miembros de su propia academia y sus estudiantes. Los artistas no afiliados o aquellos que buscaban eludir el sistema de antigüedad tenían pocas

esperanzas de ser reconocidos por el Teiten. Además, la gran mayoría de los artistas de *gadan* se dedicaron a la producción de bellas artes autónomas y no se preocuparon por los problemas de praxis que surgían en el discurso artístico en la Unión Soviética y en la Alemania de Weimar.

Los artistas de Mavo, en sintonía con estos debates occidentales, creían que al revolucionar la práctica artística también revolucionarían la sociedad japonesa. Incapaces de irrumpir en la esfera exclusiva del *gadan*, se opusieron a él, como jóvenes descontentos que despreciaban la agenda moral y sociopolítica de la nación. Sintiendo profundamente alienados, eligieron ser disidentes intelectuales o bohemios sociales, gravitando hacia varias corrientes de pensamiento socialista, más prominentemente el anarquismo, como una alternativa al capitalismo promovido por el Estado. En el proceso, se designaron a sí mismos portavoces de los marginados, alzándose contra la inequidad social. Originalmente surgiendo de la Rebelde y anarquista Asociación de Arte Futurista (Miraiha Bijutsu Kyokai), los artistas de Mavo enfatizaron el tenor anarquista de su trabajo. Sin embargo, al igual que el movimiento anarquista multifacético, el grupo expresó muchas actitudes ambivalentes –sociales y antisociales, políticas y antipolíticas, egoístas y colectivistas– de modo que dejaron un legado dialéctico más que programático.

II. UNA PREHISTORIA DE MAVO

MAVO SE FORMÓ CUANDO DOS NUEVAS FUERZAS EN EL ARTE DE ESTILO OCCIDENTAL convergieron en Japón: Murayama Tomoyoshi (1901–1977), autoproclamado intérprete del modernismo europeo y el movimiento artístico futurista japonés. Esta convergencia tuvo lugar poco después del regreso de Murayama de sus estudios en Berlín, en un momento en que los futuristas japoneses se estaban atrincherando para una segunda ola de asaltos al *establishment* artístico japonés después de un año ajetreado de eventos públicos. Murayama alcanzó el estatus de celebridad a través de una serie de publicaciones en la prensa popular, incluida la proclamación de su teoría del constructivismo consciente. Una serie de exhibiciones de alto perfil lo establecieron rápidamente en la escena artística japonesa como un árbitro importante del nuevo conocimiento cultural del extranjero. Su poder de estrella

era justo lo que se necesitaba para dar forma a los entusiastas pero heterogéneos futuristas en un movimiento de pleno derecho.

Murayama Tomoyoshi en casa y en el extranjero

El papel de Murayama como experto cultural exige un poco de explicación, ya que su punto de partida y la ruta que eligió fueron un tanto inusuales. Provenía de una familia de médicos y académicos altamente educados pero no ricos. Después de la muerte de su padre cuando Tomoyoshi tenía diez años, él y su hermano menor fueron apoyados por su madre, Motoko, una ferviente cristiana y seguidora del filósofo cristiano Uchimura Kanzo, un importante líder espiritual para una serie de destacados intelectuales japoneses de finales del siglo pasado, desde el periodo Meiji al primer periodo Showa. Incluidos en su congregación estaban los miembros de Shirakaba-ha. Murayama había experimentado un período de intenso fervor religioso cuando era niño, pero gradualmente se alejó del cristianismo en su adolescencia⁶⁵. Uchimura, ya infame como iconoclasta, había sido acusado de lesa majestad cuando se negó a realizar la habitual reverencia al texto del

65 Murayama Tomoyoshi, *Engekitekijijoden* (Autobiografía teatral), vol. I (Tokio: Toho Shuppansha, 1970), 1:180, 254.

Rescripto Imperial sobre Educación de 1891; Uchimura dijo que obedecer esta costumbre equivalía a adorar al emperador japonés, lo que entraba en conflicto con sus creencias religiosas. Sus enseñanzas tenían un elemento inherentemente antiinstitucional, casi anárquico. En palabras de Ishida Takeshi, él era “un hereje... en relación con la ortodoxia imperial y... la iglesia cristiana”⁶⁶. Según muchos de sus contemporáneos, Uchimura padecía la “enfermedad del descontento” (*fuheibyō*), indignado e insatisfecho con todo. Una crítica a su obra en *Chud Koron* de 1901 declaraba:

Todo lo que [Uchimura] ve y todo lo que oye genera en él descontento e insatisfacción, y pasa todo el día dando rienda suelta a su ira y descontento. De tal persona solo podemos esperar ataques, críticas destructivas; en resumen, en el mejor de los casos, ayuda a destruir lo que debería ser destruido. Para el trabajo de construcción es completamente inadecuado⁶⁷.

Además de un enorme ego, Murayama, como Uchimura, tenía una actitud crítica y descontenta, el correlato

66 Ishida Takeshi, “El significado de la 'independencia' en el pensamiento de Uchimura Kanzo”, en *Cultura y religión en las relaciones entre japoneses y estadounidenses: Ensayos sobre Uchimura Kanzo, 1861–1930*, ed. Ray Moore, *Michigan Papers on Japanese Studies*, no. 5 (Ann Arbor: Centro de Estudios Japoneses de la Universidad de Michigan, 1981), 13, 15.

67 Ota Yuzo, “Uchimura Kanzo: El Carlyle de Japón”, en *Cultura y religión en las relaciones entre Japón y Estados Unidos*, 64.

dialéctico de su celo constructivo. Para Murayama, los actos destructivos eran literalmente formas de crítica constructiva.

La tutela extendida de Uchimura sobre Murayama en su adolescencia tuvo un impacto decisivo en el desarrollo del carácter del joven. Uchimura también ayudó a la familia Murayama en apuros de manera pragmática, llamando a su influyente red de seguidores a encontrar un empleo estable para la madre de Murayama. Trabajó para Hani Motoko (1873–1957), editora de la revista femenina *Fujin no tomo* (Acompañante de la mujer), y más tarde se unió al personal editorial permanente de la revista y se convirtió en colaboradora habitual de cuentos⁶⁸. Como periodista y editora, Hani fue una destacada activista en las primeras etapas del movimiento de liberación de las mujeres japonesas. *Fujin no tomo* hizo una fuerte llamada a la legitimación de los roles de las mujeres en la familia como administradoras económicas e instructoras en ética y moralidad. Crecer en la órbita de dos reformadores sociales tan poderosos e individuos tan francos como Uchimura y Hani indudablemente inclinó a Murayama hacia el activismo social, aunque tomó un giro decididamente más radical de

68 Murayama, *Engekitekijijoden*, 1:198, 203–5; Murayama Tomoyoshi, *Kodomo no tomo gengashu*, No. 2 (Tokio: Fujin no Tomosha, 1986); Murayama Tomoyoshi *no shigoto* (Tokio: Miraisha, 1985).

lo que Uchimura podría haber previsto o pudiera ser tolerado por Hani.

Hani ayudó a la familia Murayama ofreciéndoles puestos de trabajo en su empresa, Fujin no Tomosha. Mientras aún estaba en la escuela, Murayama produjo su primer trabajo como artista profesional, haciendo ilustraciones para historias en la creciente lista de publicaciones de Hani, particularmente las populares revistas infantiles *Kodomo no tomo* (Compañero de los niños) y *Manabi no tomo* (Compañero de aprendizaje). Sus ilustraciones a pluma y tinta para *El castillo* (Oshiro), un volumen de historias traducidas que incluyen "Robin Hood", "Rip Van Winkle" y "Guillermo Tell", atrajeron una atención considerable y le valieron seguidores leales. Estas actividades dieron origen a la personalidad artística "Tom" (un apodo claramente occidental para Tomoyoshi), el nombre con el que Murayama firmó su obra de arte gráfico a partir de ese momento. El patrocinio de Hani continuó durante los estudios de Murayama en el extranjero cuando ella le encargó que escribiera informes desde Berlín, que se publicaron en *Fujin no tomo*.

El enredo personal entre las dos familias fue aún más profundo. La hija de Hani, Setsuko, más tarde una crítica social distinguida, se casó con uno de los compañeros de clase de Murayama de la Primera Escuela Superior de Tokio: Hani Goro, quien también se convirtió en un crítico social e

historiador de renombre⁶⁹. Y fue en la escuela de niñas progresistas de Hani, Jiyu Gakuen, que Tomoyoshi conoció a su futura esposa, Okauchi Kazuko (1903–1946)⁷⁰. Después de su regreso de Alemania, Murayama estaba usando las instalaciones de la escuela para practicar su baile cuando llamó la atención de Kazuko. Su historia de amor comenzó poco después. Murayama Kazuko se convirtió en una destacada poeta y escritora de cuentos para niños, colaborando con su esposo en muchos proyectos publicados por *Fujin no Tomosha*. El sistema de apoyo entre la intelectualidad japonesa (como en la mayoría de las comunidades intelectuales) funcionaba a lo largo de líneas conocidas tanto como de acuerdo con la ideología.

La asociación con el movimiento cristiano japonés le dio a Murayama, desde una edad temprana, una exposición sostenida a la cultura occidental, especialmente a las formas de arte occidentales disponibles para la reproducción. Sin duda, esta exposición contribuyó a su interés por la cultura visual europea y, al menos indirectamente, estimuló su

69 Hani escribe sobre sus experiencias en la Primera Escuela Superior con Murayama. Hani Cord, *Watashi no daigaku* (Mi universidad) (Tokio: Kodansha, 1966), 101–2.

70 Murayama Tomoyoshi, *Engekiteki jijoden 1922–1927* (Autobiografía teatral), vol. 2 (Tokio: Toho Shuppansha, 1971), 2:263–64. Para ejemplos seleccionados del trabajo de Murayama Kazuko y una consideración de su carrera, ver Murayama Kazuko, Hiratsuka Takeji, Kiji Etsuko (Encuesta de -literatura infantil japonesa), no. 26 (Tokio: Harupu, 1978), 557–86, 618–27, 639–41.

decisión de ir al extranjero. Murayama se convirtió en un ávido espectador de arte, obteniendo así su inspiración artística temprana. Frecuentaba exposiciones de arte oficiales celebradas en Ueno y admiraba profundamente el trabajo de los artistas de *yōga* académicos establecidos que se mostraban allí. Murayama creció durante el apogeo del Bunten, que montó algunas de las exhibiciones más concurridas en el Japón anterior a la guerra. Conservó su estatus de patrocinio gubernamental hasta 1947, momento en el que pasó a estar bajo control privado y se le cambió el nombre a “Exposición de Arte de Japón” o Nitten (Nihon Bijutsu Tenrankai).

Murayama tenía poca formación artística formal. Fue un autodidacta. Y es precisamente su condición de aficionado autodidacta lo que le proporciona una perspectiva ajena al sistema institucionalizado de formación artística profesional que se practicaba en talleres privados y academias patrocinadas por el Estado. Este sistema funcionaba como un poderoso agente legitimador, otorgando estatus profesional a los artistas en Japón. Murayama era muy consciente del papel que desempeñaban estas instituciones en la sanción de formas particulares de producción artística y la rigidez de la práctica artística. Debido a que eludió este sistema, o tal vez sea más exacto decir que eligió no participar en él, Murayama no pudo obtener nada del acceso que el sistema brindaba, ya sea oportunidades de exhibición o patrocinio. Se las arregló por sí mismo, una

situación que lo obligó a investigar lugares alternativos de exhibición de arte y nuevos medios de apoyo financiero.

A pesar de su falta de instrucción formal, Murayama tuvo inclinaciones artísticas desde muy joven. En lugar de una experiencia en un taller, armó una mezcla de formación artística, desde viajes para hacer bocetos al aire libre hasta lecciones ocasionales con un pastor japonés que también era un hábil acuarelista. (La pintura de acuarela se clasificaba en Japón como un medio de aficionados y, por lo tanto, no formaba parte de la formación de taller de *yōga* entre los artistas de *gadan*). Pero las habilidades artísticas de Murayama no pasaron desapercibidas. En 1917, una de sus acuarelas fue aceptada para exhibición por la Asociación Japonesa de Pintura en Acuarela (Nihon Suisaigakai). Señala que en ese momento también aprendió a aplicar pigmentos opacos japoneses tradicionales, como los que se usaban en la pintura *nibonga*, aunque ninguno de sus trabajos para adultos emplea este método. Sin embargo, no fue hasta su cuarto año en la escuela secundaria Kaisei que Murayama comenzó a experimentar con la pintura al óleo, que se convertiría en uno de los principales medios de su trabajo artístico profesional. Más tarde, antes de partir hacia Europa a finales de 1921, Murayama pasó tres meses en el estudio de pintura de estilo occidental del Pacífico conservador (Taiheiyo Yōga Kenkyujo), dirigido por artistas meramente asociados con la Sociedad de Arte Meiji. Allí hizo dibujos al

natural a partir de modelos, trabajando principalmente en carboncillo⁷¹.

El pedigrí educativo de Murayama fue tan importante para dar forma a su visión del mundo como su formación artística no convencional. Un estudiante excepcional, siempre involucrado en una variedad de actividades artísticas y literarias, asistió a la prestigiosa Primera Escuela Superior de Tokio, una de las academias en un sistema nacional diseñado para preparar un cuerpo de élite de estudiantes para las universidades imperiales. Murayama, miembro del grupo intelectual interno, fue un excelente ejemplo de alguien que conscientemente se movía de un lado a otro entre el estatus de interno y externo, usando efectivamente estas posiciones para su ventaja. Fue aceptado en el departamento de filosofía de la Universidad Imperial de Tokio pero, a pesar de las protestas de su madre, decidió después de un año abandonar los estudios y estudiar cristianismo y filosofía en el extranjero, un movimiento audaz que cambió irrevocablemente su futuro. Sin embargo, poco después de su llegada a Berlín en febrero de 1922, se vio obligado a abandonar toda esperanza de ingresar en el departamento de filosofía de la universidad porque no sabía leer latín. En cambio, quedó absorto en las vibrantes actividades culturales de la ciudad.

71 Murayama, Engekiteki jijoden, 1:98–99, 123, 150–51, 312.

Berlín, la capital de la Alemania de Weimar, estaba experimentando una devastadora recesión económica de posguerra que devaluó precipitadamente el marco. El descontento y la disensión política fomentaron una amplia gama de experimentación cultural en la comunidad artística, atrayendo a artistas interesados en la vanguardia tanto del Este –principalmente Rusia y Europa del Este– como del Oeste⁷². Cabe señalar que la experiencia europea de Murayama fue en Berlín, no en París, el destino más común para los artistas japoneses. Berlín en la década de 1920 fue el lugar de un entorno intelectual distintivo, caracterizado por la intensa crítica sociocultural de artistas activistas como George Grosz, John Heartfield, Otto Dix y sus colegas dadaístas–expresionistas. El anarquismo dadaísta estaba en el aire. Berlín también fue, en palabras de Beeke Sell Tower, un “laboratorio de la americanización de Alemania”. Sin embargo, mientras Estados Unidos fue alabado como proveedor de tecnología moderna, también fue vilipendiado por su deshumanización y negación de la individualidad en aras de la eficiencia. Los intelectuales alemanes expresaron una profunda ambivalencia acerca de

72 Para una descripción general del contexto sociopolítico de la Alemania de Weimar y su influencia en la producción cultural, véase John Elderfield, “Dissenting Ideologies and the German Revolution”, *Studio International* 180, no. 927 (noviembre de 1970); John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety 1917–1933* (Nueva York: Thames and Hudson, 1978; reimpresión, Nueva York: Da Capo Press, 1996); Joan Weinstein, *El fin del expresionismo: el arte y la revolución de noviembre en Alemania, 1918–19* (Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago, 1990).

si la modernización (léase americanización) produciría una utopía o una distopía⁷³. Aún así, la rápida infusión de materialismo racionalista inherente al industrialismo estadounidense tuvo su impacto en la producción artística, lo que llevó a la dadaísta Hannah Hoch a declarar: “Todo nuestro propósito era integrar objetos del mundo de las máquinas y la industria en el mundo del arte.”⁷⁴

Durante su estancia en Berlín, Murayama se involucró con otros artistas y poetas japoneses expatriados, sobre todo Wadachi Tomoo (1900–1925) y Nagano Yoshimitsu (1902–1968), quienes a su vez le presentaron a muchas figuras centrales de la vanguardia europea. Artista–poeta, Wadachi había llegado a Berlín en agosto de 1921, cuatro meses antes que Murayama, y se convirtió en un compañero inestimable en sus escapadas. Él y Murayama eran amigos tanto de la Escuela Secundaria Kaisei como de la Primera Escuela Superior. Wadachi había estudiado en el departamento de literatura de la Universidad Imperial de Tokio antes de irse a estudiar literatura alemana en Berlín⁷⁵.

73 Ver todos los ensayos en Beeke Sell Tower, ed., *Envisioning America* (catálogo de la exposición) (Cambridge: Busch–Reisinger Museum, Universidad de Harvard, 1990), 14.

74 Dawn Ades, *Photomontage* (Londres: Thames and Hudson, 1976), 13.

75 Murayama, *Engekiteki jijoden*, 2:41–44; Mizusawa Tsutomu, “Ranhansha suru kosai” (Reflejo difuso de la luz), en *Mavo no jidai* (La edad de Mavo), ed. Mizusawa Tsutomu y Omuka Toshi – haru (Tokio: Art Vivant, 1989), 19; Mizusawa Tsutomu, “Deai ga nokoshita mono: 1920 nendai Berurin a Nihonjin”, en *Waimaru no gakatachi: Kunstler aus der*

Particularmente interesado en la poesía expresionista, Wadachi entabló amistad con la esposa del poeta Fred Antoine Angermeyer, que trabajaba en la Galerie Der Sturm, un fuerte bastión del expresionismo dirigido por Herwarth Walden. A través de los Angermeyer y Walden, Wadachi y Murayama llegaron a conocer a una gran cantidad de influyentes intelectuales de Berlín⁷⁶. Herwarth Walden (1878–1941) fue uno de los ideólogos centrales del movimiento expresionista alemán y abogó por una síntesis de estilos de vanguardia bajo la rúbrica de “expresionismo”. Además de dirigir la galería, publicó de 1910 a 1930 la revista homónima *Der Sturm* (La tormenta) con su esposa, Nell, y los escritores Rudolf Blümner, Lothar Schreyer y August Stramm. El grupo de expresionistas afiliado a Galerie Der Sturm creía que el legado del positivismo y el industrialismo del siglo XIX estaba mutilando el espíritu

periode Weimarer _ republica (Kamakura: Museo de Arte Moderno, Kamakura, 1988), 4–7. Además de escribir poesía, Wadachi experimentó con el dibujo, la pintura y el collage. El puñado de sus obras que sobreviven muestra una superposición estilística significativa con la obra de Murayama de este período. Produjo una serie de obras semi–abstractas en un estilo expresionista no naturalista con elementos cubo –futuristas. Los temas eran a menudo escenas urbanas o paisajísticas de los alrededores de Berlín, así como algunas naturalezas muertas y autorretratos evocadores. Omuka, “Berurin no miraiha”, 68–69. Para ver ejemplos del trabajo de Wadachi, véase Museo de Arte Moderno, Kamakura, Waimaru no gakatachi: Kunstler aus der periode Weimarer _ republica (Kamakura, 1988).

76 Omuka Toshiharu, “Berurin no miraiha kara' Augusuto Guruppee” (De los futuristas japoneses -en Berlín al “August Gruppe”), *Geijutsu kenkyuho* (Boletín del Instituto de Arte y Diseño, Universidad de Tsukuba) 15 (1990): 58.

humano (al que denominaron Geist). Para recuperar el Geist de la humanidad, defendieron la subjetividad, la intuición, el instinto primario, la espiritualidad y la emoción sobre el intelectualismo racionalista de la sociedad moderna. Creían en la supremacía de la creatividad artística pura, afirmando el papel vital del artista en la sociedad. Si bien el grupo se identificó fuertemente con el proletariado, durante la década de 1920 aún mantenía una postura mayoritariamente apolítica frente al gobierno. Walden insistió en que una comunidad ética tenía que basarse en las acciones voluntarias de cada individuo⁷⁷.

Walden siguió siendo una fuerza rectora en el movimiento expresionista, que floreció inicialmente en la década anterior a la Primera Guerra Mundial. Después de la guerra, una segunda generación de artistas, incluidos los afiliados al dadaísmo, llevó el movimiento en una dirección más explícitamente política. Su trabajo también comenzó a mostrar fuertes elementos religiosos y apocalípticos⁷⁸.

El escultor expresionista–constructivista ruso Alexander Archipenko expuso en la Galerie Der Sturm, junto con Franz Marc, Heinrich Campendonck, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Marc Chagall, Paul Klee, Oskar

77 MS Jones, *Der Sturm: un foco de expresionismo* (Columbia, Carolina del Sur: Camden House, 1984), XIII– 44.

78 Véase Stephanie Barron, ed., *German Expressionism 1917–1929: The Second Generation* (catálogo de la exposición) (Los Ángeles: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, 1988).

Kokoschka, August Macke y Kurt Schwitters. Su escultura de metal y ensamblajes de medios mixtos atrajeron mucho a Murayama, así como a otros artistas japoneses interesados en los estilos modernistas europeos. El trabajo de Archipenko se alejó de la representación mimética hacia un estilo abstracto y no naturalista que enfatizaba la expresividad del material en sí. Escribiendo para *Chüö bijutsu* sobre su visita al estudio de Archipenko en Berlín, Murayama elogió el trabajo del ruso como hermoso y magistral, reconociéndolo como una de sus primeras inspiraciones para experimentar con ensamblajes⁷⁹. Sin embargo, expresó su preocupación por el énfasis excesivo de Archipenko en el lujo, criticando la extravagancia, las superficies demasiado refinadas, de su escultura de metal y comparándola con un jarrón rococó.

Si bien Wadachi jugó un papel decisivo en el establecimiento de la red de conocidos de Murayama dentro de la comunidad artística de Berlín, Nagano Yoshimitsu (1902–1968) lo impulsó a exponer allí. Nagano era el cuñado del artista de *yōga* ya bien establecido Togo Seiji (1897–1978), que estudiaba en París. Nagano salió de Japón en el verano de 1921 y visitó a su cuñado en París antes de llegar a Berlín. Impulsado por las obras de Togo de finales de la década de 1910, Nagano comenzó a crear grandes pinturas al óleo en un dinámico estilo cubofuturista,

79 Murayama Tomoyoshi, “Akipenko no mensetsu shite” (Entrevista con Archipenko), *Chüö bijutsu*, No. 93 (junio 192.3): 81–83.

con formas curvilíneas y geométricas entretrejidas que hacían eco del movimiento de un sujeto semifigurativo en el centro⁸⁰.

Gracias a la buena voluntad de Walden, Murayama y Nagano pudieron estrenar tres piezas en "La gran exposición futurista" (Die Grosse Futuristische Ausstellung) en marzo de 1922 en la Galería Neumann de Berlín. Walden y el grupo Sturm desempeñaron un papel fundamental en la difusión del futurismo italiano en Alemania antes y después de la Primera Guerra Mundial, organizando allí la primera exposición futurista en 1912⁸¹. La exposición de 1922 incluyó obras de artistas jóvenes y mayores de Italia,

80 Togo había logrado el reconocimiento en los círculos artísticos japoneses con su cuadro futurista *Mujer sosteniendo una sombrilla*. (Parasoru saseru onna), expuesta en la tercera exposición de Nika en 1916. Esta obra ganó el premio Nika. Togo estudió por primera vez en Francia desde abril de 1921 hasta marzo de 1922; conoció al líder del futurismo italiano, Filippo Tommaso Marinetti, junto con Luigi Russolo y Pablo Picasso. A su regreso a Japón, Togo fue uno de varios artistas de Nika que encabezaron un movimiento estilístico hacia un estilo cubofuturista y expresionista abstracto y se alejaron de los modos posimpresionistas que habían dominado el grupo. Omuka Toshiharu, "Shoki tai-O jidai no Togo Seiji to Itaria miraiha" (La temprana estancia de Togo Seiji en Europa y el futurismo italiano), *Bijutsushi kenkyū* (Waseda Daigaku bijutsushi gakkai), No. 29 (1991).

81 Volker Pirsich, *Der Sturm* (Herzberg: T. Bautz, 1985), 671. Según Peter Demetz, *Waldens Der Sturm* funcionó "como un medio de propaganda alemán del futurismo italiano temprano". Walden mantuvo su apoyo al futurismo hasta la década de 1920 cuando promovió a Ruggero Vasari. Peter Demetz, *Italian Futurism and the German Literary Avant-Garde* (Londres: Instituto de Estudios Germánicos de la Universidad de Londres, 1987), 4-5.

Alemania, Rusia y Japón, incluidas obras póstumas de Umberto Boccioni y piezas de Enrico Prampolini, Alexander Mohr y Vera Steiner.



Figura 7, Murayama Tomoyoshi, Augsbürgerstrasse (Aukusuburugagai), 1921. Óleo sobre lienzo presumiblemente perdido.

Fotografía cortesía de Omuka Toshiharu.

El cuadro *AugsBürger strasse* de Murayama (Fig. 7) es conocido por una reproducción monocromática publicada por un conocido de Walden, Ruggero Vasari, el

representante berlinés del futurismo italiano, que conoció a los artistas japoneses en una reunión de Sturm⁸².

La pintura de Murayama representa una escena de una calle urbana, probablemente la vista desde la ventana de su alojamiento en Berlín en la calle Augsbürger. Murayama empleó un sentido distorsionado y no naturalista del espacio y la perspectiva para traer sus formas al primer plano, doblándolas en una forma arqueada para que se apoyaran precariamente unas sobre otras. El efecto general era de turbulencia y deformación, ya que la calle ondulada parecía dar a luz o tragarse los edificios y las farolas que se retorcían. Esta pintura es el primer ejemplo del interés de Murayama por las técnicas expresionistas de distorsión pictórica. Una inclinación estilística similar se revela en su diminuta pintura para la portada del álbum de fotos de Berlín de Nagano (Fig. 8). Titulado *Retrato del padre*, muestra un rostro humano geométrico distorsionado coloreado en tonos púrpura. La fisonomía abreviada de la figura está fuertemente acentuada por pinceladas en blanco y negro que dan una impresión general inquietante⁸³.

82 Nagano exhibió *Mujer tocando una guitarra* (Gita o hiku fujin) y *Cuatro Trabajadores* (Yonin no ro –dosha). La pintura de Murayama y *Mujer tocando la guitarra* de Nagano se reproducen en Ruggero Vasari, “Die Grosse Futuristische Ausstellung in Berlin, marzo 1922” (La gran exposición futurista de Berlín, marzo de 1922), *Der Futurismus*, No. 1 (mayo de 1922): 3–6.

83 El álbum de fotos de Nagano se encuentra ahora en la colección del Museo de Arte Moderno de Kamakura; contiene fotografías de las pinturas



Murayama Tomoyoshi, Retrato del padre (Bildnis des Vaters), portada del álbum de fotos de Nagano Yoshimitsu, ca. 1921. Óleo sobre papel, 26 X 32 cm. Museo de Arte Moderno, Kamakura.

En mayo, en Düsseldorf, Murayama y Nagano participaron en la “Primera Exposición Internacional de Arte” (Erste internationale Kunstausstellung) y el Congreso concurrente de Artistas Progresistas Internacionales (Kongress der International Fortschrittlicher Künstler), que incluyó artistas de dieciocho países diferentes que trabajaron en una miríada de estilos artísticos. Los dos artistas japoneses se agruparon con los futuristas italianos y mostraron las pinturas que habían expuesto dos meses

de Nagano y Murayama, así como imágenes documentales de sus actividades en Berlín.

antes en Berlín. El congreso de Düsseldorf marcó la primera conferencia conjunta de dadaístas y constructivistas, practicantes de dos modos que ya se estaban fusionando, en particular por parte de artistas con base en Berlín (que a menudo eran etiquetados como “constructivistas internacionales”)⁸⁴. Este híbrido de dadaísmo y constructivismo, junto con elementos de la pintura expresionista, ocuparía un lugar destacado en la obra posterior de Murayama.

El Congreso de Artistas Progresistas Internacionales intentó establecer una unión internacional de artistas independientemente de su afiliación política o nacional, con un representante en cada país. Sus objetivos eran pragmáticos, incluida la eliminación de los aranceles

84 La exposición de arte fue organizada por el grupo de artistas alemanes Junge Rheinland y se desarrolló del 28 de mayo al 3 de julio de 1922. Para obtener un relato completo y una reconstrucción del evento, consulte Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Konstruktivistische internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922–1927: Utopienfilm eine Europäische Kultur* (Nordrhein-Westfalen, 1992), 17–30. Murayama informó sobre este evento en Murayama Tomoyoshi, “Bankoku Bijutsu Tenrankai no shin undo” (Nuevos movimientos en la Exposición Internacional de Arte), *Kaiho* (noviembre de 1922): 116–19. k ES interesante notar que el congreso terminó prematuramente debido a la protesta de la Facción Internacional de Constructivistas (IFdK), incluidos Theo Van Doesburg, El Lissitzky y Hans Richter. Omuka Toshi -haru, “Murayama Tomoyoshi to Dyusserudorufu no ' Bankoku Bijutsu Tenrankai” (“Murayama Tomoyoshi y la “Exposición Internacional de Arte” de Düsseldorf), *Tsukuba Daigaku geij utsu nenbo* (1987): 42–45. Para una discusión de la protesta de IFdK, ver Stephen Bann, ed., *The Tradition of Constructivism* (Nueva York: Da Capo Press, 1974).

aduaneros sobre el arte enviado internacionalmente y la publicación de un periódico. El deseo de derribar las fronteras nacionales representó el espíritu de internacionalismo que prevaleció en la comunidad artística entre las dos guerras mundiales. Murayama escribió más tarde que el congreso le llamó la atención por primera vez sobre la naturaleza comercial del mundo del arte, así como sobre la conexión inextricable del arte con el sistema capitalista⁸⁵. No obstante, el sentido embriagador de camaradería inspiró a Murayama, quien informó en un artículo que cubría el evento que se había ofrecido como voluntario para convertirse en el representante japonés⁸⁶. Aunque la unión internacional de artistas nunca se materializó por completo, Murayama mantuvo contacto con artistas extranjeros y revistas de arte de vanguardia, manteniendo correspondencia con los editores e intercambiando copias. En la contraportada de cada número de la revista *Mavo* aparecía una lista cada vez mayor para promocionar estas revistas hermanas y mostrar que *Mavo* se veía a sí misma en compañía de los vanguardistas de todo el mundo.

En septiembre, a Murayama y Nagano se les ofreció una exposición conjunta en la Twardy Gallery, una librería poco conocida y un espacio de exposición al otro lado de la calle

85 Murayama, *Engekitekijijoden*, 2:31.

86 Murayama, “Bankoku”, 119.

de la Galerie Der Sturm⁸⁷. Al mes siguiente, se inauguró en la Galerie van Diemen la primera gran exposición de arte moderno ruso posrevolucionario en Alemania. Titulada “La Primera Gran Exposición de Arte Ruso” (Erste Grosse Ruso Kunstaussstellung), la muestra anunció los nuevos modos de suprematismo y constructivismo. Aunque Murayama no menciona explícitamente haber visto esta exposición (solo señaló vagamente que tuvo un “contacto cercano” con el constructivismo mientras estaba en el extranjero), varios de los artistas que conoció en Alemania estaban activamente involucrados en el mundo del arte ruso, como Archipenko y la ucraniana Xenia Boguslawskaja, esposa del destacado constructivista ruso Iwan Puni⁸⁸. Además, Walden, uno de los primeros defensores del arte moderno ruso en Alemania, participó directamente en el proyecto. Por lo tanto, incluso si Murayama no asistió, sin duda estaba muy al tanto de la exposición y su recepción personal en Berlín⁸⁹ con los artistas intérpretes o ejecutantes fue una fuente incomparable de inspiración para Murayama. La larga historia de fertilización cruzada de las artes teatrales y las bellas artes en Europa y Rusia continuó entre las vanguardias. Ya fueran los futuristas con su lenguaje de

87 Omuka, “Berurin no miraiha”, 68. No se sabe qué obras se exhibieron.

88 Murayama Tomoyoshi, “Koseiha hihan 1” (Crítica al constructivismo 1), Mizue, No. 233 (julio de 1924): 2.

89 Ya en 1913, Walden exhibía artistas rusos en Berlín en su “Salon d'Automne” (Erster Herbst-salon). Annely –Juda Fine Gallery, *The First Russian Show* (Londres, 1983), 7.

dinamismo urbano y provocación irracional, los expresionistas con su énfasis en la subjetividad humana y la emoción primaria, o los constructivistas con su glorificación posrevolucionaria del trabajo y la tecnología mecánica, los defensores de todos los nuevos modos estéticos podrían encontrarse en el escenario, así como en espectáculos de música y danza.

Murayama estaba cautivado por las artes escénicas y relató su asistencia a numerosos conciertos de danza y producciones teatrales⁹⁰. El dramaturgo expresionista Georg Kaiser (1878–1945) fue una influencia particularmente poderosa. Habiendo escrito más de veinte obras muy aclamadas, Kaiser experimentó un aumento de popularidad durante la estancia de Murayama en Berlín.

Igualmente célebre fue el dramaturgo expresionista Ernst Toller (1893–1939), que había sido un actor central en el breve estallido de la actividad revolucionaria de izquierda que precedió a la llegada de Murayama. La primera de muchas obras que Murayama vio en la Volksbühne de Berlín fue *Trabajadores rompedores de máquinas* (ludditas); en 1922, un año después de su regreso a Japón, Murayama tradujo la colección de poemas de Toller escritos en prisión, *Libro de las golondrinas* (publicado en japonés como

90 A través de Vasari, Murayama también conoció a la artista futurista rusa Vera Steiner (Idelson). Steiner era conocida principalmente por su trabajo en escenografía. Ella y Vasari trabajaron juntos en Dramatisches Teatro en Berlín. Omuka, “Berurin no miraiha”, 57.

Tsubame no sho en 1925). Más tarde, Murayama le dio crédito a Toller, junto con el artista George Grosz y el productor de Volksbühne Max Reinhardt, por haberlo inspirado a convertirse en socialista⁹¹.

A nivel emocional, Murayama se vio profundamente afectado por la danza. Ensalzó las conmovedoras actuaciones de la bailarina alemana Niddy Impekoven, que trabajó con los célebres productores teatrales Reinhardt y Felix Hollander.

Los recuerdos de sus actuaciones y las referencias a sus bailes aparecen repetidamente en las obras de Murayama. El estilo de baile etéreo y altamente expresionista de Impekoven resonó con las inclinaciones emotivas y antiacadémicas del movimiento de baile expresionista alemán conocido como “Ausdruckstanz” (danza expresiva) y tuvo un impacto generalizado en el público espectador⁹².

En su estancia de once meses en Berlín, de febrero a diciembre de 1922, Murayama experimentó una asombrosa diversidad de actividades artísticas⁹³. Estas variadas

91 Murayama, *Engekiteki jijoden*, 2:101–12.

92 *Ibid.*, 2:87. Murayama escribió acerca de ver a la famosa bailarina expresionista Mary Wigman. Mu -rayama Tomoyoshi, “Dansu no honshitsu no tsuite” (Sobre la esencia de la danza), *Chud bijutsu*, no. 94 (julio de 1923).

93 Estuvo en Europa de febrero a diciembre de 1922 y regresó a Japón en enero de 1923, después de un viaje de un mes a casa.

experiencias inspiraron más tarde algunas interpretaciones distintivas del modernismo occidental cuando Murayama introdujo selectivamente a la comunidad artística japonesa lo que había aprendido en el extranjero.

El regreso de Murayama a Japón: el ascenso a la celebridad

A las pocas semanas de su regreso de Alemania, Murayama estaba escribiendo para publicaciones de arte japonesas y, poco después, comenzó a exhibir su trabajo. Su primera exposición se llevó a cabo en mayo de 1923 en la tienda de artículos de arte Bunpodo en la sección Kanda de Tokio⁹⁴.

Fue titulado en dos idiomas, japonés y alemán, como “El constructivismo consciente de Murayama Tomoyoshi. Exposición de obras pequeñas: dedicada a Niddy Impekoven

94 Bunpodo fue uno de los primeros fabricantes de pintura al óleo y yoga. suministros de arte en Japón. Establecida en 1887, la tienda en la ubicación actual de Kanda se inauguró en 1921 e incluía una galería para exhibir el trabajo de artistas que usaban Bunpodo. materiales La construcción de la estructura de hormigón armado de la tienda se completó alrededor de 1923; el edificio fue considerado extremadamente moderno por todos los relatos contemporáneos.

y Obtrusive Grace”⁹⁵. En una reseña de su propia exposición, Murayama arremetió contra el mundo del arte japonés, afirmando que la muestra de *Bunpodo* estaba dedicada a la “gracia intrusiva” como demostración de su oposición a la “preferencia por las copias secas del arte francés” entre los artistas japoneses. La disertación continúa para expresar la aversión de Murayama por el “estado corrupto de complacencia y estancamiento” de los artistas japoneses⁹⁶.

Según el folleto ilustrado de la exposición (Fig. 9), la muestra constaba de cincuenta obras de pequeño formato que Murayama se había llevado personalmente de Alemania, al no haber llegado su equipaje enviado.

Las obras que exhibió, muchas de las cuales ya no sobreviven, variaban mucho en estilo, tema y medio.

95 El título japonés de la exposición era “Murayama 'rbmoyoshi no ishikiteki kdseishugiteki Shohin tenrankai –Niddi Imupekofen a oshitsukegamashiki yubisa a ni sasagu”; el título alemán era “Bewusste–Konstruktionistische Ausstellung de Tomoyoshi Murayama (Niddy Impekoven Gewidmet).” Omuka traduce el término Murayamas koseishugi como “construccionismo” para enfatizar su afinidad con el arte de ensamblaje y distinguirlo conceptualmente del constructivismo ruso. El movimiento occidental del constructivismo en sí, sin embargo, fue pluralista e incluyó a muchos artistas que no suscribieron la ideología del constructivismo ruso. Por lo tanto, he optado por conservar la traducción como “constructivismo” en el sentido más amplio del término.

96 Murayama Tomoyoshi, “Jiten jihyo” (Autocrítica de mi exposición), *Chilo bijutsu* 9, núm. 7 (julio de 1923): 196–97.

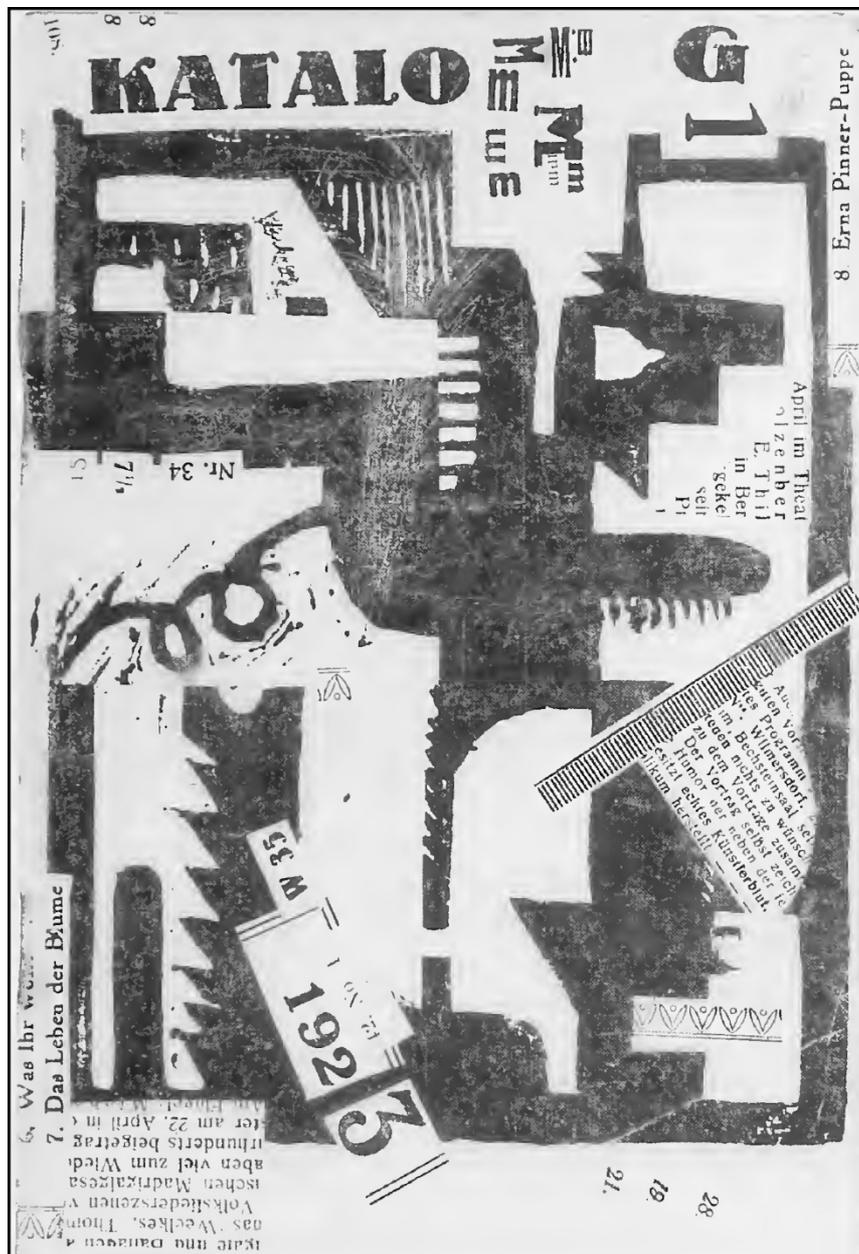


Figura 9, Portada del folleto de la primera exposición individual de Murayama Tomoyoshi, (Exhibición constructivista consciente de pequeñas obras de Murayama Tomoyoshi. Dedicada a Niddy Impekoven y la gracia intrusiva), Bunpodo, 15-19 de mayo de 1923.

Fotografía cortesía de Omuka Toshiharu,

Algunas eran similares a las obras que había expuesto en Alemania, óleos figurativos de estilo expresionista. Pero también mostró obras de la segunda mitad de su estancia

en el extranjero, cuando su estilo se había vuelto cada vez más abstracto. En la actualidad, había comenzado a experimentar con técnicas mixtas, combinando la pintura al óleo con el collage.

La única obra existente de esta muestra es Dedicada a las hermosas muchachas (lámina 1). Se compone de formas rectilíneas y redondeadas abstractas superpuestas, representadas en tonos tierra predominantemente sombríos con un toque ocasional de pigmento rojo. La representación del sombreado en los bordes de las formas es muy estilizada y no naturalista. Ni el sombreado ni las sombras proyectadas sugieren una fuente de luz constante, sino que aparecen como elementos decorativos. Originalmente se colocaron dos piezas de material de algodón con relleno en la superficie, pero ahora solo queda una. A diferencia de algunas de las otras obras de la muestra, esta no era en absoluto referencial. El título no hace alusión a un tema o asunto en particular, excepto para indicar una dedicatoria. Encima de las formas abstractas están inscritas palabras y números. Leen “Madchen”, “Nummer” y “Nr. 15”, con una serie aparentemente aleatoria de números alineados a lo largo del borde superior de la imagen. En el borde izquierdo hay un fragmento de oración en escritura gótica alemana que da nombre a la pieza.



Lámina 1, Murayama Tomoyoshi, dedicado a las bellas jóvenes niñas (Utsukushiki shojo ni sasagu), ca 1922. Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 93,5 x 80 cm, colección particular.

Ahora disponible solo en una reproducción en color, el collage abstracto de Murayama "As You Like It" bailado por Niddy Impekoven (Fig. 10) consistía en boletos para espectáculos de danza, sellos postales y restos de papel de forma irregular fijados en el centro de una tabla de madera, pintados con formas abstractas, letras y números. Esta fue

una de las muchas obras que Murayama dedicó a la bailarina.



Figura 10, Murayama Tomoyoshi, “As You Like It” Bailado por Niddy Impekoven (Niddi Imupekofen ni yotte odoraretaru “Gyo-I no mama”), ca. 1922- 1923. Presuntamente perdido, reproducido en Murayama Tomoyoshi no shigoto (Tokio: Miraisha, 1985).



Figura 11, Murayama Tomoyoshi, Naturaleza muerta con botella (Binno aru seibutsu), hacia 1922-1923, presuntamente perdido Fotografía en el folleto de la exposición, colección Tsuchioka Shuichi, Fukui.

Dos obras adicionales ahora se conocen solo a través de las ilustraciones del folleto de la exposición: Bodegón con botella (Fig. 11) y Cuadro sin título (Fig. 12)⁹⁷.

97 Otros tres son positivamente identificables a partir de fotografías reproducidas en la antología de crítica de arte de Murayama, Genzai no



Figura 12, Murayama Tomoyoshi, Cuadro sin título, ca. 1922-1923.

Fotomontaje, presuntamente perdido. En folleto de la exposición individual de Murayama Tomoyoshi, colección Tsuchioka Shuichi, Fukui.

geijutsu to mirai sin geijutsu (Arte del presente y arte del futuro) (Tokio: Choryusha, 1924), y Mavo revista; Al igual que con sus otras piezas de este período, Murayama les dio dos títulos, tanto en japonés como en alemán: Mujeres amigas en la ventana (Mado no yoreru ona tomodachi; Freundinnen am Fenster), Retrato de la bailarina Jolanda Figoni (Odoriko Yoranda Figoni sin zd; Tänzerin Jolanda Figoni) y Prostituta sentada (Suwaseru inbaifu; _ Sentado Diez centavos).

La naturaleza muerta combinó la pintura con el collage, mostrando formas superpuestas no objetivas pintadas con palabras, letras y símbolos colocados al azar.

Pretendía ser representativo pero no mimético. La obra “sin título” era un collage hecho enteramente de fragmentos de fotografías, en su mayoría mostrando imágenes de mujeres europeas. También cabe destacar en esta exposición los numerosos títulos para escenografías, lo que indica la temprana inclinación de Murayama hacia el trabajo en el teatro.



Figura 13, El Príncipe Imperial Chichibunomiya (izquierda) viendo la obra de Murayama Tomoyoshi, (La visita del Príncipe Chichibu a la Exposición de Arte Central), Kokumin shinbun, 4 de junio de 1923.

Después de la exhibición de Bunpodo, Murayama tuvo tres obras aceptadas para la cuarta “Exhibición de Arte Central”

(Chuo Bijutsu Tenrankai) celebrada en Takenodai Hall en Ueno Park en junio de 1923 (Fig. 13)⁹⁸. Siguieron dos exposiciones individuales más, una en su casa en Kami-Ochiai y otra en el Café Suzuran en Gokokuji⁹⁹. El uso de la propia casa de Murayama como espacio público de exhibición era extremadamente inusual para un artista profesional. Una reseña en *Kokumin shinbun* remarcaba que el dramático debut de Murayama en la escena artística japonesa impresionó mucho al público que lo vio. El crítico notó particularmente cómo la obra *Beatrice* (mostrada en la “Exposición de arte central” pero ahora perdida) incorporaba hábilmente elementos de collage: un zapato de mujer, una almohada, un hilo para simbolizar el cabello de la mujer y una tabla de hojalata para indicar su cuerpo y expresar a la mujer sin representarla directamente. El crítico etiquetó a Murayama como un “pintor expresionista” (*hyogenha gaka*) y enfatizó que la teoría declarada por el artista del “constructivismo consciente” (*Bewusste Konstruccionismo* o *ishikiteki koseishugi*) se aplicaba no solo

98 La “Exposición de Arte Central” fue patrocinada por el editor de la revista de arte *Chud bijutsu* y se dedicó a dar a conocer la obra de jóvenes artistas desconocidos.

99 Los volantes de estas dos exposiciones se encuentran en el primer volumen del álbum de recortes de varios volúmenes sin paginar ni publicar de Murayama Tomoyoshi, que actualmente está en posesión de su hijo Murayama Ado. En adelante, estos álbumes de recortes se citarán como MTS, seguido del número de volumen.

a las bellas artes, sino también a la música y la danza¹⁰⁰. Con la ayuda de una publicidad considerable, estas exposiciones resonaron en las comunidades literarias y artísticas japonesas¹⁰¹. Tanto los artistas como los poetas encontraron intrigante el trabajo de Murayama, y un flujo constante de visitantes curiosos pasaba por su taller para discutir sus ideas¹⁰².

La teoría del constructivismo consciente

La teoría del constructivismo consciente de Murayama se presentó por primera vez en su artículo de abril de 1923

100 “Onna o kakazu takumini ona o hyogen” (Expresando hábilmente a una mujer sin pintar a una mujer), Kokumin shinbun, 2 de junio de 1923 (ed. am), 3. Puede ser la pintura Beatrice (Beatoriche) que las dos figuras contemplan en la fotografía que acompaña a la noticia “Chud bijut – suten e onari no Chichibunomiya” (Visita del Príncipe Chichibu a la Exposición Central de Arte), Koku min shinbun, 4 de junio de 1923 (ed. pm), 2.

101 Murayama señala que se publicó un anuncio de periódico de media página para su segunda exposición individual. Murayama, Engekiteki jijoden, 2:170.

102 TodaTatsuo, *Watashi no kakochd* (Iokyo: Kobunsha, 1972), 12; Yurugi Yasuhiro, “Jidai ni iki, jidai o koeta ' Mavo ’”, en *' Mavo'fukkokuban bessatsu kaisetsu* (Tokio: Museo de Literatura Japonesa Moderna, 1991), 9; Sumiya Iwane, “Han Nika undo to ' Mavo ’” (El movimiento anti-Nika y Mavo), *Bijutsukan nyilsu* (Museo Metropolitano de Tokio), No. 303 (abril de 1976): 2.

“Sugiyuku hyogenha” (Expresionismo agonizante)¹⁰³. En su teoría, Murayama insistió en la negación de los modos realistas tradicionales de representación, abogando por la expresión de la vida moderna a través de formas abstractas o totalmente no objetivas. Como muchos de sus contemporáneos en Europa y Rusia, utilizó la metáfora de la construcción para repudiar tanto la reproducción mimética como la subjetividad romántica asociada con la abstracción expresionista. Su constructivismo se expresó en ensamblajes objetuales que combinaban pintura y collage, así como en pinturas y grabados abstractos.

La teoría de Murayama se convirtió en los principios rectores del trabajo colectivo de Mavo¹⁰⁴. A pesar de que

103 Murayama Tomoyoshi, “Sugiyuku hyogenha” (Expresionismo que expira), *Chüō bijutsu*, no. 91 (abril de 1923): 14. El título “Expressionism Expiring” probablemente fue tomado de un artículo en alemán del mismo título de Ivan Goll. (nordeste Herbert Lang, 1891–1950) en el periódico vanguardista serbocroata publicado en Zagreb, *Zenit* (Zenith) 1, no. 8 (octubre de 1921): 8–9. Rose–Carol Washton Long, ed., *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* (Nueva York y Toronto: G. K. Hall y Maxwell Macmillan, 1993), 287–89.

104 Un anuncio para el segundo número de la revista Mavo la llama una “revista constructivista consciente”. “Ishikiteki koseishugiteki n / A zasshi no hydshi –e” (La foto de portada de una revista constructivista consciente), *Yomiuri shinbun*. 24 de agosto de 1924 (ed. am), 4. Además, muchos artistas de Mavo utilizaron el término para sus exposiciones y en sus obras. Por ejemplo, la exhibición de Takamizawa en Café Dontoku en Hongo street, celebrada del 15 al 30 de septiembre de 1923, se denominó “Ishikiteki Koseishugiteki Koten” (Exposición individual constructivista consciente). “Mavo no kokoku” (Mavo advertisement), *Mavo*, no. 4 (octubre de 1924).

mantuvieron sus propias agendas distintivas, todos los artistas involucrados con el grupo exhibieron bajo esta bandera. Sin duda, la defensa de Murayama del pluralismo estilístico ayudó a unir a los miembros originales de Mavo. Sin embargo, incluso mientras afirmaban y reinventaban la teoría del constructivismo consciente, algunos artistas de Mavo continuaron criticándola. Los integrantes del grupo no tenían pretensiones de unidad ideológica o estilística, aunque todos defendían la expresión individual, la liberación del yo y el imperativo fundamental de ampliar el ámbito de la práctica artística. Y todos buscaban reintegrar el arte y la vida cotidiana erradicando el dominio enrarecido de las “bellas artes” (bijutsu o geijutsu) construido durante el período Meiji tardío cuando el estatus social del artista profesional aumentó y el arte se convirtió en una institución oficial.

En sus primeras declaraciones sobre el constructivismo consciente, Murayama estaba principalmente preocupado por cuestiones filosóficas abstractas, y sus afirmaciones eran vagas y confusas. Defendió una expansión del tema del arte para incorporar "la totalidad de la vida" (zenjinsei) y se refirió a la gama completa de emociones humanas inspiradas en la experiencia moderna, escribiendo: "Todas mis pasiones, pensamientos, filosofía, toman forma

La exposición individual de Sumiya en Maebashi (14 y 15 de octubre de 1923) se tituló de manera similar “Ishikiteki Koseishugiteki Kojin Tenrankai. MIS 1.

concreta y se desbordan en una búsqueda de expresión”¹⁰⁵. Pero lo que más le preocupaba era la estética de la fealdad. Se opuso a las motivaciones subyacentes del arte japonés y occidental tradicional y contemporáneo, todos los cuales, en su opinión, estaban demasiado preocupados por la búsqueda de la belleza¹⁰⁶.

Murayama afirmó que debido a que era imposible trascender la subjetividad, todos los criterios de evaluación eran arbitrarios, basados en prejuicios y preconcepciones estéticas. Cuestionó si la llamada evaluación objetiva podría emplearse para comparar subjetividades individuales tal como están constituidas en el arte, socavando así la base de la autoridad de las principales sociedades de exhibición del *gadan*. Al mismo tiempo, creía que el arte era inherentemente un medio de comunicación (*dentatsu*), y que el artista debía esforzarse, aunque fuera en vano, para encontrar un modo de expresión significativo más allá de la experiencia puramente subjetiva¹⁰⁷. Ahí radica la obligación y el dilema paradójico de la creación artística.

Dado que la teoría del constructivismo consciente de Murayama se basa en su propia crítica intrincada del

105 Murayama, “Sugiyuku”, 14.

106 Murayama menciona a varios artistas como Otto Dix y Pablo Picasso como ejemplos de pintores que se han enfrentado a la fealdad de la vida. Murayama, “Sugiyuku”, 12.

107 Murayama, *Engekiteki jijoden*, 2:150.

expresionismo, a menudo se lee más como un mandato de lo que no se debe hacer que como una concepción independiente y afirmativa. Por expresionismo, Murayama se refería específicamente al movimiento alemán, que en su mente estaba vinculado con Herwarth Walden, el grupo Der Sturm y Wassily Kandinsky (objetivos curiosos de la crítica porque sus ideas impregnaban claramente los propios conceptos de arte de Murayama). Aun así, sus comentarios eran ampliamente aplicables a todos los nuevos "ismos" expresionistas, incluido el posimpresionismo japonés, que comúnmente se incluía bajo la rúbrica expresionista.

A pesar de todo, muchas reseñas japonesas contemporáneas se refirieron a Murayama como un artista “expresionista” (hyogenha o hydgenshugisha)¹⁰⁸. Innegablemente, su teoría del constructivismo consciente exigía la emancipación total de la expresión individual¹⁰⁹. Y

108 Véase, por ejemplo, “Kaba no mimi” (La oreja del hipopótamo), Yomiurishinbun, 25 de junio de 1923 (ed. enm.), 11.

109 Muchos estudiosos han criticado duramente a Murayama por no ofrecer una plataforma consistente o cohesiva para reemplazar lo que estaba derribando. También lo critican por mantener la centralidad de la expresión mientras la destituían. Mizusawa incluso se ha referido a esto como la “hipocresía prolífica” de Murayama, una opinión que comparte Omuka. Mizusawa Tsutomu, “Ranhansha suru kosai” (Reflejo difuso de la luz), en Mavo nojidai, ed. Mizusawa Tsutomu y Omuka Toshiharu (Tokio: Art Vivant, 1989), 23; Omuka Toshiharu, 'Mavo a Taishoki Shinko bijutsu undo (I)' (Mavo y el nuevo movimiento artístico en el período Taisho), Geijutsu kenkyuho, no. 12 (1991): 27. Creo que Murayama estaba haciendo una distinción entre la expresión del individuo en respuesta al mundo exterior y un expresionismo que propugnaba el desarrollo de un mundo interior

a pesar de su crítica al credo Sturm, las declaraciones de Murayama sobre el propósito de su arte revelan muchas similitudes retóricas con las declaraciones de Walden y sus seguidores. La defensa de Murayama del antinaturalismo, su gran fe en el poder transformador y revolucionario del arte y su concepción del artista como una especie de profeta o filósofo para guiar a la gente fueron elementos fundamentales del expresionismo Sturm. Mientras impugnaba el estancamiento y el "manierismo" del expresionismo como movimiento, y el "optimismo" idealista de Walden en particular, Murayama claramente no rechazó la centralidad del individuo autónomo en el arte o la importancia de la autoexpresión, dos sellos distintivos del credo Sturm.

El constructivismo consciente repudió la copia servil, venerando la práctica de la creatividad original, que Murayama reconoció como un esfuerzo heroico que requería la capacidad del Superhombre nietzscheano (chojin)¹¹⁰. Inspirado por Nietzsche, cuyos escritos comenzó a leer durante su primer año en la Primera Escuela Superior Murayama creía en la preeminencia de la voluntad individual, el yo individual como fuente de todos los valores y la disolución del verdadero conocimiento. Él y sus

totalmente desvinculado de las realidades políticas, sociales o culturales. Aún así, esto no quiere decir que no hubiera muchas inconsistencias en las ideas de Murayama.

110 Murayama, "Sugiyuku", 29–30.

contemporáneos recibieron una fuerte dosis del sentimiento antiburgués antisistema de la filosofía nietzscheana, que a menudo expresaban en un comportamiento iconoclasta y provocativo, con la intención de escandalizar a aquellos con valores más convencionales. Está claro que las ideas de Nietzsche ya habían permeado muchas áreas del pensamiento filosófico, artístico y político contemporáneo en Japón. Para Nietzsche, ningún hecho estaba separado de la interpretación. El juicio histórico y moral era relativo, ya que cada individuo producía activamente su propia realidad. Esta actitud ayudó a dar forma a la creencia de Murayama en la necesidad de una libertad absoluta para el individuo como primer paso hacia un cambio social genuino. También lo llevó a concebir su propio papel en la construcción de una nueva visión de la vida moderna. Este proceso constructivo requería que criticara y derribara las convenciones socioculturales existentes para dar paso a lo nuevo, empeño que se correspondía con las estrategias revolucionarias anarquistas.

Murayama escribió sobre Wassily Kandinsky (1866–1944) más que sobre cualquier otro artista cuyo trabajo encontró en el extranjero, de ahí su apodo de "el Kandinsky de Japón"¹¹¹; adaptó muchas de las ideas del pintor ruso,

111 Murayama, *Engekiteki jijoden*, 2:15–16, 19. Murayama escribió y tradujo artículos sobre muchos de los artistas que vio en Galerie Der Sturm. Publicó una serie de artículos sobre la poesía de Kandinsky: Murayama Tomoyoshi, "Kandinsky no shi" (Los poemas de Kandinsky),

principalmente su énfasis en romper los límites entre el arte y otras áreas de la vida.

Aunque a menudo citaba a Kandinsky, Murayama también criticaba duramente la ambigüedad y el optimismo de las ideas de Kandinsky. De particular interés es un extracto del prefacio de Kandinsky de 1922 al catálogo de la "Primera Exposición Internacional de Arte" de Düsseldorf:

Nacemos bajo el signo de la síntesis. Nosotros, los hombres de esta tierra; todos los caminos que recorrimos hasta hoy, divorciados unos de otros, se han convertido en un solo camino, por el que marchamos unidos, queramoslo o no.

Los muros que escondían estos caminos unos de otros han caído. Todo se revela. Todo tiembla y muestra su Rostro Interior. Los muertos se han vuelto vivos.

Los reinos de esos fenómenos que llamamos arte, sin saber qué es el arte, que ayer estaban claramente

Chud bijutsu, no. 99 (febrero de 1924); Murayama Tomoyoshi, "Kandinsuki no shi (tsuzuki)" (the poemas de Kandinsky [Continuación]), Chuo bijutsu, no. 100 (marzo de 1924); Murayama Tomoyoshi, "Kandinsky no shi (2)" (Los poemas de Kandinsky), Chuo bijutsu, No. 101 (abril de 1924). Más tarde convirtió estos tres artículos en el libro *Kandinsuki*, anotado con su propio comentario y ampliado para incluir un análisis de la obra de arte y las teorías estéticas de Kandinsky. Murayama Tomoyoshi, trad., *Kandin suki (Kandinsky)* (Tokio: Ars, 1925); el libro presentaba unas sesenta y cinco obras de arte, la mayoría de las cuales fueron ejecutadas después de 1902.

separados unos de otros, hoy se han fusionado en un solo reino, y las fronteras que lo separan de otros reinos humanos están desapareciendo.

Los últimos muros están cayendo y los últimos límites están siendo destruidos.

Lo irreconciliable se reconcilia. Dos caminos opuestos conducen a un objetivo: análisis, síntesis. Análisis + síntesis = la Gran Síntesis.

Así el arte que se denomina “nuevo”, que aparentemente no tiene nada en común con el “viejo”, pero que muestra claramente a todo ojo viviente el hilo conductor, ese hilo que se llama Necesidad Interior. Así ha comenzado la Época del Gran espiritual¹¹².

Al igual que Kandinsky, Murayama argumentó que la “necesidad interna” (naimenteki hitsuzensei) de su nueva teoría del arte exigía una conexión entre los mundos interno y externo. El contenido y la forma están intrínsecamente vinculados y no deben dividirse. En otras palabras, la necesidad interna de la obra debe manifestarse en su forma externa¹¹³. Pero para él, la idea de la necesidad interior no era lo mismo que la noción de Kandinsky de que la

112 Kenneth Lindsay y Peter Vergo, eds., *Kandinsky: Escritos completos sobre arte* (Boston: GK Hall, 1982; reimpresión, Nueva York: Da Capo Press, 1994), 479.

113 Murayama, " Sugiyuku ", 6–7, 15.

espiritualidad del artista, si armonizaba perfectamente con su forma externa, finalmente produciría un objeto de belleza. Más bien, Murayama creía que las emociones crudas y las experiencias de la vida diaria, tanto positivas como negativas, expresaban más adecuadamente la condición moderna, aunque producían un arte que a menudo era franco y desagradable. A este respecto, la absorción de Murayama y Mavo de “la realidad” de la vida cotidiana debe verse en relación con el movimiento naturalista japonés en la literatura. Los naturalistas estuvieron entre los primeros escritores modernos en Japón en concentrarse en las condiciones, especialmente en los elementos negativos, de la vida cotidiana. Sin embargo, Murayama no creía, como creían los naturalistas, que las experiencias de la vida cotidiana pudieran reproducirse “objetivamente” o “científicamente”. Siempre fue consciente de la mediación del sujeto (el artista/escritor) en la producción de la “realidad”, cuestión que lo mantuvo enfocado en la lucha fundamental entre trascender y ser atado por lo subjetivo. Kandinsky afirmaba que reemplazar el tema por la construcción (la obra en sí) era el primer paso para lograr el arte puro¹¹⁴. Si bien Murayama repudió repetidamente cualquier creencia en un arte puro, defendiendo en cambio un arte integralmente vinculado a la vida cotidiana, sí asumió la acusación modernista occidental de reemplazar el objetivo representacional de la

114 Lindsay y Verge, Kandinsky: Escritos completos, 353.

producción artística con el acto de hacer arte y las cualidades formales de la obra de arte en sí. Murayama sintió que hacerlo le daba acceso a las cualidades intangibles de la vida. Argumentó que la reproducción de las apariencias externas no podía llegar a las motivaciones y "realidades" subyacentes (*genjitsu*) de la vida en la época moderna¹¹⁵. En todo caso, la reproducción mimética del mundo natural impedía una visión precisa de las contradicciones de la experiencia diaria. Presentaba totalidad donde sólo había fragmentos. Ofrecía armonía donde sólo había caos. Por lo tanto, el artista necesitaba "conscientemente" manifestar la construcción o artificialidad de la obra de arte para romper esta imagen de totalidad.

El giro de Murayama hacia la abstracción, como las declaraciones expresionistas del artista de Shirakaba—ha Takamura Kotaro, apuntaba directamente al corazón de la pintura de estilo occidental en Japón. A pesar de una década de experimentación con la expresión subjetiva en la pintura, *yōga*, el legado del realismo aún persistía, particularmente en el Teiten. Incluso los artistas inspirados por las

115 En su autobiografía, Murayama codificó y distinguió retrospectivamente su actitud hacia el "realismo", que se preocupaba por expresar la verdad de la naturaleza de la vida cotidiana, del movimiento realista que buscaba representar con precisión y objetividad la apariencia del mundo natural, mediante llamando al *ex shinjitsu shugi* (verdadismo) y el último *shajitsushugi* (realismo burgués). Murayama, *Engekitekijijoden*, 1:72.

inclinaciones modernistas del posimpresionismo tuvieron grandes dificultades para divorciarse por completo de la reproducción mimética del mundo natural. La habilidad artística todavía se midió en parte por la capacidad de representar un tema con precisión.

En sus categorías artísticas recién definidas de arte “constructivo” (keisei o kosei geijutsu), Murayama rechazó el dominio técnico como algo irrelevante en una era de subjetividad, cuando los estándares absolutos de la crítica habían sido desacreditados. Y animó a los artistas a traspasar los límites del arte mismo, a experimentar con diferentes lenguajes y medios, en lugar de tratar de desarrollar un estilo profundamente personal para la expresión de un mundo interior. Para Murayama, lo importante de la función del arte era observar y comunicar la experiencia contemporánea. Sintió que el arte no debería estar ligado a ningún estilo; debe ser estilística y temáticamente pluralista. Este pluralismo es evidente en el trabajo de todos los miembros de Mavo, cada uno de los cuales trabajó en una variedad de lenguajes visuales simultáneamente.

La precursora inmediata de Mavo: la Asociación de Arte Futurista

Como nueva luminaria en el mundo del arte japonés, Murayama fue invitado a dar conferencias públicas sobre sus teorías del arte moderno. Una de esas invitaciones vino del artista Kinoshita Shuichiro (1896–1991), una figura principal en un grupo de artistas conocido como la Asociación de Arte Futurista (Miraiha Bijutsu kyokai; en lo sucesivo denominada FAA)¹¹⁶. Cuatro de los cinco miembros fundadores de Mavo eran participantes de la FAA. Esta invitación inició la relación¹¹⁷. Muchos otros artistas

116 La historia básica de la Asociación de Arte Futurista se relata en Kinoshita Shuichiro, “Taishoki no shinko bijutsu deshacer o megutte 4: Miraiha Bijutsu Kyokai no koro (sono) ichi)” (Sobre el nuevo movimiento artístico del período Taisho 4: Los días de la Asociación de Arte Futurista 1), *Gendai yo no*, No. 185 (abril de 1970): 7–8; Kinoshita Shuichiro, “Taishoki no shinko” bijutsu deshacer o megutte 5: Miraiha Bijutsu Kyokai no koro (sono) ni)” (El nuevo movimiento artístico del período Taisho 5: Los días de la Asociación de Arte Futurista 2), *Gendai no me*, No. 186 (mayo de 1970): 7. Véase también Honma Masayoshi, “Miraiha bijutsu kyokai oboegaki” (Notas sobre la Asociación de Arte Futurista), *Tokyo kokuritsu un poco bijutsukan nenpo* (1973); Honma Masayoshi, ed., *Nihon no zenei bijutsu* (Arte japonés de vanguardia), *Kindai no bijutsu*, no. 3 (Tokio: Ibundo, 1971), 20, 29–32. Las discusiones de Honma sobre el grupo se basan en gran medida en los relatos de Kinoshita.

117 Aunque la relación oficial de Kinoshita con Mavo es ambigua, claramente desempeñó un papel invaluable en el período inicial de la

involucrados en el movimiento Mavo ampliado también fueron activos por primera vez en exposiciones futuristas. Si bien Mavo incorporó conceptos artísticos de muchos movimientos, la relación del grupo con el futurismo, particularmente en las etapas iniciales, fue fundamental. De hecho, el futurismo fue la matriz de una parte considerable de la actividad vanguardista contemporánea tanto en Europa como en Rusia¹¹⁸. Esta conexión ha llevado a muchos estudiosos japoneses y a algunos de los propios artistas a

organización del grupo. Solo al comprender a Kinoshita y su papel en la FAA, la reunión de artistas de Mavo se vuelve clara. Como se muestra en el trabajo de Tsuchioka Shuichi (el hijo de un amigo de Kinoshita de Fukui a quien se le legaron los documentos personales del artista), Kinoshita fue un consumado organizador de arte y facilitador de exposiciones. Le pude organizar y financiar estas exposiciones. Continuó fortaleciendo las actividades artísticas en la ciudad de Fukui a su regreso permanente en 1925. Estoy en deuda con el Sr. Tsuchioka por poner a mi disposición los documentos de Kinoshita. Para conocer las actividades de Kinoshita en Fukui, véase Museo de Arte de la Prefectura de Fukui, *Avant-Garde Movement in Fukui 1922–1983: Tsuchioka Hidetard a Hokusō, Hokubi a Gendai bi --jutsu* (Fukui, 1983).

118 Para estudios sobre la relación entre el futurismo y otros movimientos en el arte europeo y ruso, véase Stephanie Barron y Maurice Tuchman, eds., *The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives* (Los Ángeles: Museo de Arte de Los Ángeles, 1980), 14–15; Anne D'Harnoncourt, *el futurismo y la vanguardia internacional* (Filadelfia: Museo de Arte de Filadelfia, 1981); Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986); Nancy Van Norman Baer, ed., *Theatre in Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design 1913–1933* (Nueva York y San Francisco: Thames and Hudson, and The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991); Linda Boersma, *La última exposición futurista de pintura* (Róterdam: 010 Publishers, 1994).

identificar a Mavo como una extensión del futurismo japonés. De hecho, hubo muchas correspondencias entre el trabajo de los artistas de la FAA y los principios declarados del constructivismo consciente de Murayama¹¹⁹. Los futuristas se sintieron atraídos por la defensa de Murayama de un nuevo lenguaje artístico que se adaptara a las condiciones de la vida moderna porque satisfacía su búsqueda de un “arte del futuro” innovador (*mirai no bijutsu*). La experimentación de Murayama con nuevos materiales y arte no objetivo coincidió con las incursiones de la FAA en el collage y la abstracción. Su condena de la copia sin sentido del arte occidental también se hizo eco en los escritos de la FAA. Pero quizás lo que más atrajo a los futuristas hacia Murayama fue su postura de oposición frente al *gadan*. Se posicionó públicamente como un extraño, juzgando la situación del arte moderno en Japón. Aunque tuvo un impacto intelectual como el nuevo teórico del modernismo artístico de Japón, Murayama atrajo la misma atención por su espectacularidad rebelde. Las FAA, fundamentalmente un movimiento secesionista, también cultivaron una actitud de rebeldía. Las dos posturas encajaban bien juntas.

119 Kinoshita dio una conferencia en Fukui titulada “Del futurismo al 'constructivismo consciente'”, destacando la conexión entre la FAA y Mavo. Kinoshita Shuichiro Scrapbook, Fukui (abreviado en lo sucesivo como KSS).

Sin embargo, dado que todas las adaptaciones japonesas de los modismos modernistas fueron fundamentalmente interpretativas, el uso y significado del término “futurismo” en Japón debe analizarse en su contexto histórico. Aunque el futurismo saltó a la palestra en Japón cuando ya estaba en decadencia en Europa, los artistas japoneses habían iniciado contacto con el movimiento en Italia desde sus inicios y continuaron esa conexión después del final de la Primera Guerra Mundial y hasta la década de 1920¹²⁰. Si

120 El “Manifiesto Futurista” publicado en *Le Figaro* en febrero de 1909 fue traducido parcialmente al japonés por primera vez por Mori Ogai (Subaru, mayo de 1909) solo unos meses después del original, pero este texto parece haber tenido muy poco impacto en los artistas japoneses. En 1912 una serie de artículos en *Bijutsu Shinpō*, *Taiyo*, *Gendai sin yoga*, y varios periódicos introdujeron aspectos del futurismo italiano en Japón. Asano Toru, editor, *Zenei Kaiga* (Pintura de vanguardia), *Genshoku gendai Nihon no bijutsu*, no. 8 (Tokio: Shogakkan, 1978), 117; Otani Shogo, “Italia miraiha no shokai a nihon kindai yoga” (La introducción del futurismo italiano y la pintura japonesa moderna de estilo occidental), *Geiso* (Tsukuba Daigaku geijutsugaku kenkyūshi) (Boletín de Investigación de Arte y Diseño de la Universidad de Tsukuba), núm. 9 (1992): 107–8. Artistas como Takamura Kotaro, Saito Yori, Kishida Ryusei y Arishima Ikuma, que estaba involucrado con grupos como la Sociedad Fusain y Nika-kai que estaban experimentando con los modos estilísticos del postimpresionismo europeo, estaba particularmente interesado en el futurismo porque concordaba con su énfasis en la naturaleza expresiva y anti-mimética de cuadro. Arishima comenzó una correspondencia con Marinetti y luego envió a Togo Seiji a encontrarse con él. Togo exhibió su trabajo con los futuristas en Europa. También asistió a una presentación del “constructor de sonido” de Russolo en 1921. Los escritos de Togo a Arishima sobre esta experiencia se publicaron en *Myōjō*. (marzo de 1922). Omuka, “Shoki tai-O jidai no Togo Seiji”, 35–38. Otros artistas japoneses asociados con Nika, como Kimura Shohachi y Kambara Tai, también mantuvieron correspondencia con Marinetti, quien continuó participando activamente en la difusión del

bien eran plenamente conscientes del componente militarista nacionalista del futurismo italiano, los artistas japoneses optaron por enfatizar el internacionalismo y el cosmopolitismo del movimiento. Lo interpretaron principalmente como un “arte del futuro” tecnológico y formalmente dinámico que defendía la autoexpresión sin restricciones, basando esa interpretación selectiva del futurismo en parte en su experiencia en Japón, donde se exhibió por primera vez junto con el arte expresionista alemán, mezclándolos estilísticamente e ideológicamente. El futurismo a menudo se incluía bajo el término general “expresionismo” (hyogenshugi o hyogenha), reflejando la fusión no infrecuente de distintos estilos europeos en nuevas mezclas en el arte moderno japonés. En este caso, la presentación del futurismo se filtró a través de la filosofía de Walden y el grupo Sturm de expresionistas alemanes, que jugaron un papel decisivo en la fusión de estos dos movimientos¹²¹. El movimiento futurista japonés en la

futurismo. Basado en su contacto con Marinetti y el estudio independiente del futurismo, Kambara publicó su *Miraiha no kenkyū* (Tokio: Idea Shoin, 1925).

121 El trabajo de Umberto Boccioni se exhibió por primera vez en Japón en 1914 en el Hibiya Bijutsukan exposición “DER STURM Mokuhanga Tenrankai Mokuroku 1914” (catálogo de exposición grabado en madera de Der Sturm). Otani, “Itaria miraiha”, 120, n4. Para una discusión de esta exposición, véase Fujii Hisae, “Der Sturm mokuban Tenrankai sakuhin no tsuite” (Sobre las obras de la exposición de grabados en madera Der Sturm), *Boletín del Museo Nacional de Arte Moderno*, Tokio 1 (1987); Omuka Toshiharu, “Hibiya bijutsukan no tsuite” (Sobre el Museo Hibiya), *Nido un poco katei no hikaku bunkateki kenkyū* (Estudios culturales comparativos

década de 1920 intentó diferenciarse de otras tendencias expresionistas más líricas en Japón afirmando su fuerte rebelión iconoclasta contra las convenciones sociales establecidas, el pasado y el *establishment* del arte.

Kinoshita Shuichiro escribió extensamente sobre el futurismo, distinguiéndolo de otros movimientos artísticos, con la esperanza de remediar la falta de familiaridad del público japonés con el pensamiento futurista. Haciendo una breve crónica de la historia del impresionismo y el postimpresionismo, relacionó el cubismo con esta cronología a través de la obra de Cezanne, no muy diferente de las historias teleológicas del modernismo escritas en Occidente. Sin embargo, afirmó que el futurismo estaba fuera de la cronología estándar de la historia del arte porque negaba la historia y destruía el pasado. Si bien reconocía la influencia formal mutua del cubismo y el futurismo italiano, Kinoshita aún afirmaba que el futurismo tenía una ideología diferente, basada en el nihilismo y la creencia en el fin de la historia¹²².

Estos conceptos resonaron profundamente en los futuristas japoneses, quienes sintieron que su propio pasado histórico era una carga. Vieron su misión como

de los procesos modernos de Japón y Alemania), División de Educación de la Universidad de Chiba, no. 02305002 (marzo de 1992).

122 Kinoshita Shuichiro, “Miraiha no kaiga” (Pintura futurista), *Junsei bijutsu* 1, no. 11 (noviembre de 1921): 5–6.

particularmente urgente a la luz de la economía moderna completamente industrializada de Japón. Usando el seudónimo de Gokuraku Chosei, un escritor vinculó el anarquismo a la naturaleza revolucionaria de los futuristas, particularmente a su rebelión contra el pasado: “No es viable para los hombres modernos, que respiran el caos, vivir en una tierra [sentimental y pastoral] de cuento de hadas”. Continúa citando el dicho de los futuristas de que “la belleza no existe fuera de la lucha” y aconsejando que “las masas que claman por el trabajo, el placer y la revuelta vivan en la nueva era... que debe glorificar y cantar las alabanzas de la belleza de la fábrica, el tren a vapor y el avión”¹²³.

A mediados de 1920, cuando se formó la Asociación de Arte Futurista, el arte futurista, aunque todavía se consideraba nuevo, no se consideraba estilísticamente radical en Japón. Se reconoció oficialmente cuando Togo Seiji ganó el premio de la asociación de arte Nika en 1916. Como muchos de los impulsos secesionistas en el arte japonés moderno, la FAA evolucionó a partir del descontento personal con el *establishment* del arte; en este caso, dos personas descontentas estimularon el impulso de una nueva asociación: Fumon Gyo (1896–1972) y Otake Chikuha (1878–1936).

123 Gokuraku Chosei, “Miraiha gaka sengen no arawareta shiso” (Ideas expresadas en el manifiesto futurista), Mizue, No. 209 (julio de 1922): 31.

Tanto Fumon como Odake eran artistas bien establecidos cuando se involucraron en sus respectivas protestas¹²⁴. El trabajo de Fumon había sido aceptado por Nika en 1917 y 1918, y su rechazo en 1919 fue una sorpresa y una decepción. A la luz del amiguismo que prevalece en todas las sociedades exhibidoras japonesas oficiales en el *gadan*, Fumon tenía todas las razones para esperar que la inclusión de su trabajo en años anteriores significara que siempre se incluiría. Cuando fue rechazado de la exposición de 1919, Fumon, sintiendo que Nika tenía un dominio absoluto sobre la exposición oficial y la sanción del *yōga* modernista, Decidió salir de Nika. Al mismo tiempo, Odake, un nihonga ecléctico y muy innovador pintor, así como miembro de la Academia de Arte Japonesa (Nihon Bijutsuin) durante mucho tiempo y que había expuesto regularmente en la

124 Nacido en Nara, Fumon se mudó a Tokio cuando era niño. Más tarde estudió diseño, arquitectura, nihonga, y pintura al óleo, y continuó trabajando en una diversidad de medios a lo largo de su carrera. Fumon comenzó a enviar obras a Nika después de que su trabajo fuera reconocido por el destacado crítico y artista de Nika Ishii Hakutei durante una exposición individual en 1917. Fumon se preocupó principalmente por expresar las cualidades de la música y la sensación de movimiento en las artes visuales a través del uso animado. de línea y color. Se hizo amigo de los artistas Nika Togo Seiji y Kambara Tai mientras exhibía en la "Exposición de la Sociedad de Pintura del Pacífico" (Taiheiyo Gakaiten) en 1917. Regresó a Nara de forma permanente en 1920 y participó activamente en la organización del yoga. exposiciones con otros artistas en el área de Kansai. Museo de Arte de la Prefectura de Nara, Fumon Gyo sakuhinhen, chokokuhen (Catálogo de obras de la colección del Museo de Arte de la Prefectura de Nara: Fumon Gyo y volumen de escultura), Zohin zurokt, No. 11 (Nara, 1993).

Inten (Exposición de la Academia de Arte de Japón), se retiró de la Academia después de un altercado con el prominente pintor nihonga Yokoyama Taikan. Formó el grupo Hakkasha (la Asociación de las Ocho Llamas)¹²⁵. Fumon conocía a dos de los artistas involucrados con Hakkasha, Ito Junzo y Hagiwara Tokutaro, y los invitó a unirse a él para formar la Asociación de Arte Futurista.

La primera exposición de la FAA se llevó a cabo en septiembre de 1920 en Tamekiya, una pequeña tienda de marcos en el área de Ginza-Kyobashi. Se programó intencionalmente para la misma hora que la exhibición de Nika para enfatizar la oposición de los grupos a Nika. La FAA anunció las presentaciones y aceptó veintiún artistas y un total de treinta y ocho obras. Diez obras eran del propio Fumon: ocho pinturas y dos esculturas. La mayor parte del trabajo de Fumon fue rotundamente criticado como derivado y chillón, pero su escultura *Labor Hedonist* (Rodo Kyorakusha), que ya no existe, fue muy apreciada en las reseñas de prensa y ahora se considera la primera pieza de escultura futurista en Japón¹²⁶. En general, los críticos

125 El nombre se derivó del hecho de que había ocho miembros fundadores que se veían a sí mismos ardiendo intensamente como una llama.

126 Lonma ha señalado que Fumon aprendió a trabajar en escultura de su amigo cercano Toda Kaiteki, un escultor que expuso en el Teiten y luego mostró en la segunda y tercera exposiciones de la F.AA. Toda también figuraba como miembro de pleno derecho del grupo, aunque rara vez se le menciona como directamente involucrado en las actividades. Honma, “Miraiha”, 62.

estaban desconcertados por la exhibición, quejándose de que mostraba a pequeños *jiko hyogen* (autoexpresión individual). De acuerdo con las nuevas tendencias en el individualismo y la autoexpresión, los críticos de la época estaban más preocupados por que los artistas pudieran expresar su propia experiencia subjetiva, incluso si pintaban en estilos occidentales¹²⁷. Sin embargo, un crítico señaló que el grupo expresaba una gran pasión y mostraba signos de desarrollar un nuevo movimiento artístico vital¹²⁸.

Kinoshita Shuichiro, de entre los artistas que exhibieron con la FAA, pronto se convirtió en una presencia invaluable en el grupo. Era estudiante de medicina, pero tenía un fuerte interés secundario en el arte, ya que había pintado al óleo desde la escuela secundaria. Procedía de una familia adinerada de la ciudad de Fukui y ayudó a financiar la exposición del grupo en Osaka en diciembre de 1920. La gran habilidad de Kinoshita como organizador y su espíritu emprendedor guiaron la trayectoria del movimiento futurista.

Los acontecimientos entre la primera exposición de la FAA en Tokio y la segunda un año después, en octubre de 1921, transformaron al grupo. Fumon decidió abruptamente

127 “Miraiha tenrankai” (Exposición de futurismo), *Chud bijutsu* 6, núm. 10 (octubre de 1920): 150–51.

128 “Miraiha” (Los futuristas), *Yomiuri shinbun*, 20 de septiembre de 1920 (ed. am), 7.

regresar a Osaka para enseñar en el Instituto de Arte de Osaka (Osaka Geijutsu Gakuin), dejando a Kinoshita a cargo de las actividades del grupo en Tokio. Y el célebre futurista ruso David Burliuk vino a Japón, permaneciendo desde octubre de 1920 hasta agosto de 1922. Burliuk llegó con otros dos artistas, el ucraniano Viktor Palmov y el checo Vaclav Fiala. Trajeron con ellos más de trescientas pinturas rusas modernas, que se exhibieron en la sede farmacéutica de Hoshi en Kvobashi poco después de su llegada.

La reseña de la exposición, escrita por el artista de manga (cómic) Okamoto Ippei, describía obras asombrosas con calcetines colgando y cajas de fósforos adheridas a las superficies de las pinturas, así como pinturas realizadas en cartón. Okamoto estaba incrédulo ante la presencia en medio de la galería de una cama sobre la que dos artistas se despertaban y dormían continuamente. La llamativa apariencia de Burliuk (vistió una levita, un chaleco de seda de colores brillantes y un sombrero de copa y tenía coloridos diseños abstractos pintados en la cara) causó una impresión duradera en los espectadores¹²⁹.

129 Burliuk pudo establecer una conexión con Hoshi a través de un diplomático que conoció en el barco a Japón, que tenía conexiones con el propietario. Tsuchioka Shuichi, comunicación personal, 26 de agosto de 1994. La exposición de Burliuk se tituló "La primera exposición de pintura rusa". "Paintings in Japan" e incluía obras de Burliuk, Palmov, Kasimir Malevich, Vasili Kamenskii y Vladimir Tatlin. Okamoto Ippei, "Kokan!! Rokoku miraiha no gaka a mangaka ga butanabeya de" (¡¡Celebración de intercambio!! Artista futurista ruso y caricaturistas en un restaurante de

Burliuk a menudo se le conoce como "el padre del futurismo ruso", que después de la Primera Guerra Mundial tuvo un elenco claramente diferente al del futurismo italiano de antes de la guerra¹³⁰. Estilísticamente, también se había desarrollado a partir del cubo-futurismo, y los futuristas rusos compartían la preocupación de los italianos por expresar el dinamismo de la vida moderna; pero al mismo tiempo los rusos glorificaban una cultura popular rural primitiva¹³¹. Burliuk dijo a la prensa japonesa que "el futurismo ruso combina el dogma del futurismo italiano, la

estofado de cerdo), Tokyo asahi shinbun, 21 de octubre de 1920 (ed. am), 5. Para una explicación de las actividades de Burliuk en Japón, véase Omuka Toshiharu, "David Burliuk and the Japanese Avant-Garde," Canadian-American Slavic Studies 20, no. 1-2 (Primavera-Verano 1986); Museo de Arte Conmemorativo Otani de la ciudad de Nishinomiya, 'Miraiha no chichi' Rokoku gahaku raichoki!!: Bururyukku a Nihon no miraiha ("El padre del futurismo" Registro de la visita del maestro ruso a Japón: Burliuk y los futuristas japoneses) (Nishinomiya-shi, 1996).

130 Al revisar la exposición futurista rusa en la farmacéutica Hoshi, Arishima Ikuma criticó fuertemente la versión del futurismo de Burliuk, afirmando que difería significativamente del futurismo italiano y los conceptos centrales de dinamismo afirmados por Marinetti y Boccioni. Arishima Ikuma, "Parimofu no geijutsu (chu)" (Palmov arte 2), Yomiuri shinbun, 21 de octubre de 1920 (edición am).

131 David Burliuk (1882-1967) y su hermano Vladimir colaboraron con Natalia Goncharova y Mikhail Larionov entre 1908 y 1912 en la formulación de un estilo de pintura neoprimitivo que combinaba las tradiciones pictóricas del arte popular ruso con el lenguaje estilístico del cubo-futurismo. Barron y Tuchman, "La vanguardia en Rusia", pág. 14.

ideología de Kandinsky, el simbolismo y el cubismo”¹³². Básicamente, era una mezcla. Después de asistir a la exposición rusa, Kinoshita mantuvo un estrecho contacto con Burliuk en Japón. En febrero de 1923, publicaron juntos *Miraiha to wa Kotaeru?* (¿Qué es el futurismo? Una respuesta), que integraba la explicación de muchas de las teorías artísticas de Burliuk con la concepción del futurismo de Kinoshita¹³³.

Casi al mismo tiempo, Kinoshita había comenzado a planificar la segunda exposición de la FAA, que estaría abierta durante la tarde y la noche en Seiyoro, un restaurante de estilo occidental en el parque Ueno¹³⁴. Fue en este momento que muchos de los participantes en Mavo

132 “Doteki seimei o utsushita miraiha no sakuhin” (La obra de los futuristas reproduce el dinamismo de la vida), Kokumin shinbun, 10 de octubre de 1920 (ed. am), 5.

133 Este libro ahora está disponible en facsímil e incluye listas de todos los trabajos que se muestran en las exhibiciones de la FAA. Kinoshita Shuichiro y David Burliuk, *Miraiha to wa? Kotaeru* (¿Qué es el futurismo? Una respuesta), Kindai bungei Hyoron Sosho, no. 15 (Chud Bijutsusha, 1923; reimpresión, Tokio: Nihon Zusho Senta, 1990), HI– 16. El texto original se basa en una conferencia que Kinoshita dio sobre teoría del arte futurista a críticos de arte en 1922. Kinoshita, “Taishoki (sono ni)”, 7.

134 Las segundas exhibiciones FAA y Hakkasha se llevaron a cabo simultáneamente en el Parque Ueno. Ambos estaban planeados para coincidir con el Teiten. Desafortunadamente, terminaron compitiendo entre sí por los espectadores, una competencia que la FAA. ganó sin dudarlo. “Teiten o mae ni mierda miraiha ga taij i” (Los futuristas se enfrentan frente a la exposición de pintura imperial), Nichinichi shinbun, 15 de octubre de 1921 (ed. am), 9.

se reunieron por primera vez. Aunque los registros de la muestra varían, contenía alrededor de setenta y una obras, una muestra significativamente mayor que la primera y que requería un mayor apoyo financiero. Kinoshita recurrió a muchos de sus amigos personales en busca de ayuda, incluido un pariente por matrimonio, Ogata Kamenosuke (1900–1942). Kinoshita alentó a Ogata a exhibir con el grupo, en parte con el motivo oculto de lograr que Ogata ayudara a patrocinar la exhibición ya que él era de una familia adinerada. Nacido en la prefectura de Miyagi, Ogata había llegado a Tokio en 1919 y había comenzado a pintar. Además de sus actividades artísticas, también fue poeta y es más conocido por sus obras literarias¹³⁵. Ogata hizo una importante contribución financiera al grupo y, después de la exposición, como esperaba Kinoshita, siguió desempeñando un papel activo en la FAA y fue miembro fundador de Mavo.

Kinoshita también invitó a su conocido Shibuya Osamu (1900–1963) a participar. Shibuya se convirtió en un poderoso vocero del grupo, dando conferencias sobre futurismo en Fukui después de la exhibición y escribiendo numerosos artículos aclarando los principios del grupo. Su

135 Una de las obras más conocidas de Ogata es la antología de poesía *Iro gurasti no machi* (Calle de cristales de colores), publicado en noviembre de 1925. Amigo íntimo de Ogata, el escritor Kusano Shinpei, más tarde publicó el periódico homónimo llamado *Ogata Kamenosuke*, que se desarrolló desde alrededor de febrero de 1975 hasta enero de 1978 y detalló la vida de Ogata a través de los recuerdos de sus amigos, familiares y colegas. Esta serie está en la colección de Kanagawa Kindai. Bungakukan, Yokohama.

artículo “Sankaten no miraiha” (Los futuristas en la exhibición de Sanka), explica claramente la interpretación del futurismo de la FAA en términos de expresionismo y la percepción subjetiva del individuo de lo moderno:

En las pinturas futuristas, el artista no se contenta simplemente con la representación. Indaga profundamente en el estudio del color, la línea, la composición y la forma... Con esta actitud, intenta pintar el “alma” [kokoro] del hombre moderno: la totalidad de la vida cotidiana moderna, que está en constante cambio.... Como se ha visto hasta ahora, la pintura futurista no es simplemente una descripción o reproducción de las formas y colores de la naturaleza. Las pinturas descriptivas y reproductivas (pastismo) simplemente no son más que un "parecido cercano" superficial y objetivo. Nuestras pinturas futuristas son subjetivas.... No son palabras de “explicación”. Son la manifestación directa del “alma” interna, no la “cosa”. Franqueza. ¡Cambio constante! ¡Rapidez! Estas son las distintas direcciones “materiales y espirituales” de lo moderno. Lo que se expresa directamente esto es el futurismo y sus ramificaciones¹³⁶.

136 Shibuya Osamu, “Sankaten no miraiha” (Los futuristas en la exposición Sanka), Chud bijutsu, no. 87 (diciembre de 1922): 16.

Shibuya y Kinoshita también se refirieron a esta versión del futurismo indistintamente como “composicionismo” o “libertadismo” (jiyuha).

Solo sobreviven un puñado de reproducciones de las obras de la segunda exposición de la FAA. Los informes de prensa, que se concentran más en las obras de artistas extranjeros que en las japonesas, dificultan aún más cualquier evaluación. Solo la *Bailarina golpeando un tambor de mano* (Tsuzumi o utsu maiko) de Kinoshita se reprodujo en publicaciones contemporáneas. La pintura retrata a una *maiko* (joven bailarina), un tema que Kinoshita retomó en varias ocasiones. Pero a pesar del tema aparentemente tradicional, la figura de la obra se parece más a un viajero espacial con casco atrapado entre las dimensiones del tiempo que a una bailarina.

Otros artistas que exhibieron incluyen Oura Shuzb (1890–1928); Asano Kusanosuke (más conocido como Asano Mofu, 1900–1984); Shigematsu Iwakichi (fechas desconocidas), quien acababa de regresar de una estadía prolongada en Estados Unidos y México; e Hirato Renkichi (1894–1922), el único poeta futurista autoproclamado en Japón¹³⁷. Oura era un poco mayor que los demás. Nacido en Tokio, estudió *yōga* en el atelier de la Sociedad del caballo blanco en Tameike (Hakubakai Tameike Kenkyujo), que se

137 Hirato publicó el “Nihon miraiha Daiichi sengen” (El primer manifiesto del grupo futurista japonés) en diciembre de 1920.

asoció con el grupo iniciado por el preeminente pintor académico de *yōga* Kuroda Seiki. Oura ya había exhibido con Nika a través de la presentación de su amigo cercano Arishima Ikuma. Al mismo tiempo, estaba diseñando escaparates para la librería Maruzen, el mayor importador de libros occidentales en ese momento. Junto con los escaparates, Oura también diseñó anuncios para los productos de consumo de Maruzen. En 1924, ayudó a establecer la galería Maruzen. De los otros artistas de la segunda exposición de la FAA, Shigematsu es poco conocido, pero su pieza *Chozza de un nativo mexicano* (Mekishiko dojin no koya) fue bien reseñada. Los críticos sintieron que su calidad oscura y siniestra encajaba con el tono tumultuoso y apasionado de la FAA¹³⁸.

Otra adición vital al grupo fue Yanase Masamu (1900–1945), quien presentó dos obras para la segunda exposición de la FAA¹³⁹. Yanase nació en la ciudad de Matsuyama en la prefectura de Ehime en la isla de Shikoku. Sin embargo, pronto se mudó a la ciudad de Moji en Kitakyushu. Yanase fue reconocido desde el principio como un prodigio artístico: aunque solo comenzó a estudiar arte a

138 Véase Shibuya Osamu, “Shigematsu Iwakichi–Kun no e” (Las pinturas de Shigematsu Iwakichi), Mizue, No. 216 (febrero de 1923): 6–9.

139 Al comienzo de su carrera, Yanase decidió cambiar su nombre de pila Shoroku por su nombre de artista Masamu, y se cree que tomó el segundo carácter " yume " del nombre de un artista que admiraba, Takehisa Yumeji, uno de los artistas más populares. e ilustradores de los últimos períodos Meiji y Taisho.

la edad de catorce años, a los quince ya exhibía en Moji y había atraído el apoyo de un club de fans conocido como el Club Brasil (Burajiru-kai). Comenzó su formación en acuarelas y dos veces se le aceptaron trabajos para el catálogo de la Sociedad Fusain¹⁴⁰. En 1914, su acuarela *Compañía de la tarde* (Gogo no kaisha) fue elegida para la segunda “Exposición de la Asociación de Pintura de Acuarela Japonesa” (Nihon Suishikigakaiten). Un año después, Yanase realizó su primera exposición individual, y su obra *Luz de río y cascada* (Kawa to oriru hikari to), que había sido reproducida en el catálogo de la Sociedad Fusain, fue aceptado en la sección *yōga* de la Inten.

En sus primeros trabajos, Yanase experimentó con una variedad de técnicas del impresionismo tardío y el posimpresionismo. Muchas de sus pinturas eran paisajes pastorales empapados de luz representados con grandes toques de pintura de estilo puntillista, o vistas de montañas delineadas con grandes pinceladas, algunas de las cuales fueron compuestas para crear formas cubistas y geométricas como las de Cezanne (Fig. 14). Su paleta consistía principalmente en azules pastel, verdes y morados. Alrededor de 1920, Yanase incorporó elementos del futurismo en su estilo, usando pinceladas dinámicas y

140 La relación de Yanase con la Sociedad Fusain no está clara, pero una tarjeta de Año Nuevo de Saito Yori está incluido entre los documentos personales de Yanase y el trabajo de pinceladas en las primeras pinturas de Yanase parece estar en deuda con el trabajo de Saito.

arremolinadas que abstraían aún más las formas y las juntaban en largos movimientos de barrido a través del lienzo.



Figura 14, Yanase Masamu, Montaña en invierno (Fuyu no yama), 1917. Óleo sobre lienzo, 23,9 X 33,1 cm. Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte Musashino.

En estas obras, Yanase estaba menos preocupado por la luz y la atmósfera del paisaje que por la naturaleza animada y expresiva del pincel (ver Lámina 2 y Figs. 15–16).

En 1922, participó activamente en la FAA, produciendo pinturas totalmente abstractas que incorporaban elementos del cubismo, el futurismo y el expresionismo.



Figura 15, Yanase Masamu, Río y Puente (Kawa a hashi), ca, 1921, Óleo sobre lienzo. Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte de Musashino.

La vida intelectual de Yanase y su carrera artística fueron moldeadas por una serie de poderosos mentores, comenzando con Matsumoto Fumio (¿1892-?), quien nació en Fukuoka y conoció a Yanase en una de las exposiciones del artista en Kyushu alrededor de 1915.

La familiaridad de Matsumoto con las tendencias literarias en Europa y sus traducciones textuales desempeñaron un papel fundamental en la introducción e interpretación de nuevos trabajos del extranjero. Es bien conocido por su

traducción del francés de Albert Gleizes, y el tratado de Jean Metzinger "Sobre el cubismo" de 1912¹⁴¹.



Figura 16, Yanase Masamu, Cliff and Grass (Take to kusa), ca, 1921. Óleo sobre lienzo, Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte de Musashino.

Cuando conoció a Yanase, Matsumoto, él mismo un protegido de Sakai Toshihiko, ya estaba comprometido con

141 Este texto fue publicado en serie en *Gendai no yoga*. Yanase Nobuaki, "Hikari no naka no seishun" *Kitakyushti de no bijutsu undo* ("La juventud en la luz" El movimiento artístico de Kitakyushti), en *Yanase Masamu Kenkyū I* (Tokio: Musashino Art University Yanase Masamu Joint Research, 1992), 18, 24, nn24–26.

la difusión del socialismo, y encendió el interés de Yanase en la teoría política de izquierda¹⁴².

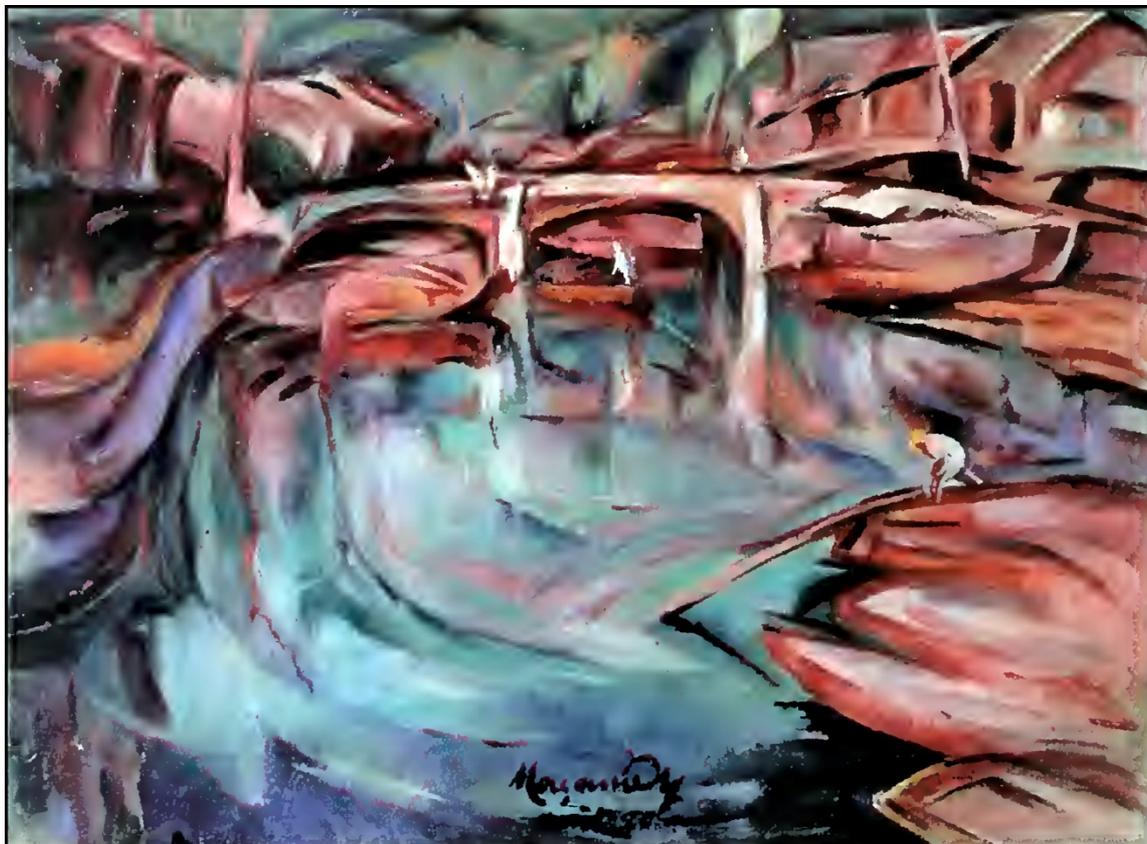


Lámina 2, Yanase Masamu, Moji, 1920. Óleo sobre lienzo, 45,5 x 60,8 cm. Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte de Musashino.

142 Matsumoto participó en la publicación de la revista literaria socialista Bungei undō (Movimiento de las artes literarias); publicado en la prefectura de Yamaguchi desde julio de 1915 hasta febrero de 1916, la revista fue fuertemente censurada y finalmente cerrada por las autoridades japonesas. También estuvo involucrado en la carrera de Yanase hasta que el artista se mudó a Tokio en 1919, momento en el que Matsumoto se fue a Manchuria. Yanase, " Hikari no naka ", 18

Otro de los mentores de Yanase fue el eminente periodista y crítico social Hasegawa Nyozeikan (1875–1969), a quien conoció en 1919¹⁴³. Hasegawa quedó impresionado por la habilidad pictórica de Yanase y decidió tomarlo bajo su protección. A través de la extensa red de conexiones sociales del periodista, Yanase pudo trabajar con algunos de los pensadores políticos más renombrados del momento. También proporcionó ilustraciones para la influyente revista de crítica social y cultural de Hasegawa, *Warera*. (Nosotros), que comenzó a publicarse en 1919, pasó a llamarse *Hihan* (Crítica) en 1930 y continuó hasta 1934. Hasegawa estableció *Warera* después de renunciar del *Osaka asahi shinbun* en protesta por la censura periodística. La revista atrajo a muchos críticos sociales prominentes, especialmente científicos sociales de las universidades de Tokio y Kioto. Los escritores de *Warera* se dedicaron a combatir la creciente restricción del gobierno del "pensamiento peligroso". Hasegawa veía a *Warera*, que defendía el “nuevo ideal de 'reconstrucción social'” (kaizo), “como producto y creador de la conciencia social”. La revista pronto se volvió aún más políticamente radical y comenzó a expresar su preocupación por el conflicto de clases en la

143 Yanase conoció a Hasegawa por Oba Ako (1888–1980), un conocido periodista del *Yomiuri shinbun*, a quien había conocido a través de un pariente de Oba en Kyushu. Oba asistió a la quinta exposición individual de Yanase en Moji. Yanase Nobuaki, "Yanase Masamu o kataru ", en *Nejikutugi no gaka: Yanase Masamuten*, edición yanase masamu Sakuhin Seiri Iinkai (Comité para el Mantenimiento del Trabajo de Yanase Masamu) (Musashino: Musashino Art University Museum and Library, 1990), 19.

sociedad japonesa bajo el capitalismo. Hasegawa también criticó los intentos estatales de imponer la armonía en la sociedad japonesa, considerándolos, en palabras de Andrew Barshay, “una ilusión burocrática y, en el peor de los casos, una forma embellecida de coerción militarista”¹⁴⁴. Hasegawa empleó a muchos artistas conocidos para que hicieran ilustraciones para su revista. Las ilustraciones que Yanase proporcionó a *Warera*, principalmente bocetos de paisajes a pluma y tinta en un estilo muy abreviado, fueron su principal fuente de ingresos en este momento.

En *Warera*, Yanase conoció al destacado director y dramaturgo Akita Ujaku (1883–1962)¹⁴⁵, quien le presentó a los jóvenes escritores de izquierda Komaki Omi y Kaneko Yobun, fundadores de la nueva revista literaria de izquierda *Tanemaku hito* (El sembrador)¹⁴⁶. Yanase comenzó a escribir

144 Andrew Barshay, estado e intelectual en el Japón imperial: el hombre público en crisis (Berkeley: University of California Press, 1988), 155–61.

145 Akita participó en el Pequeño Teatro Tsukiji (Tsukiji Shogekijo) y fue un miembro activo del movimiento de teatro proletario. También fue miembro fundador de *Tanemaku hito*. Yanase Nobuaki le da crédito a Akita por despertar el interés de Yanase en el diseño teatral.

146 Según GT Shea, el establecimiento de *Tanemaku hito* en 1921 representó el comienzo oficial del -movimiento literario proletario en Japón. La revista fue fundada un poco antes por Komaki Omi (we'Omiya Kei), y el primer número se publicó en la prefectura de Akita. Komaki había estudiado derecho en Francia y se unió al movimiento literario socialista *Clarte* encabezado por Henri Barbusse, Victor Cyril, Raymond Lefebvre y Paul Vaillant– Courturier, y que incluía al conocido escritor Anatole France. *Clarte* se organizó en gran medida “para contrarrestar el sentimiento posrevolucionario -antisoviético y antibolchevique en Francia”, y buscó

regularmente para esta publicación, además de proporcionarle caricaturas políticas. Continuó este trabajo mientras estuvo con Mavo, incluso después de que la revista cerrase y se reiniciase de nuevo con un nuevo nombre, *Bungei sensen* (Frente Literario), en junio de 1924. Cuando Yanase se acercó a los miembros de la FAA y pidió ser admitido en el grupo, optó por participar bajo su seudónimo en *Tanemaku hito*, 'Anaaki Kyosan" (también leído como "Kyozo"), que combinaba los sonidos de "anarquía" con el sonido de la palabra japonesa para "comuna", kyosan (de kyosanshugi, que significa "comunismo"). También aprovechó para repartir ejemplares de *Tanemaku hito* en la sala de exposiciones.

Para promocionar su segunda exposición, los miembros de la FAA salieron todos los días a las calles a repartir volantes. Sin embargo, debido a que el Parque Ueno todavía estaba bajo el control directo de la Agencia de la Casa Imperial y los guardias uniformados patrullaban el área, a los artistas se

“establecer la solidaridad internacional entre la intelectualidad revolucionaria a través del apoyo a la tercera internacional”. GT Shea, *literatura de izquierda en Japón* (Tokio: Hosei University Press, 1964), 72. Influenciado por Clarte, *Tanemaku hito* dedicó sus números iniciales a una discusión sobre la Tercera Internacional, que provocó a los censores japoneses. Después de ser censurada, la revista se cerró y luego se volvió a abrir en octubre de 1921. Yanase se unió por esta época. La membresía siguió aumentando hasta que el Gran Terremoto de Kanto de 1923 puso fin a la publicación. *Tanemaku hito* los escritores estaban particularmente interesados en el papel de la intelectualidad en el movimiento obrero. Shea, *literatura de izquierda*, 72–79.

les prohibió repartir volantes dentro de un sector delimitado y se vieron obligados a permanecer fuera de la línea que dividía el recinto imperial del sector gobernado por la ciudad¹⁴⁷. Los artistas de la FAA, que no se disuadían fácilmente y se inclinaban a la provocación, colocaron una fila continua de volantes en el suelo que iban desde el frente de la cabina de policía de Ueno hasta la plaza central del parque. Kinoshita señala que las autoridades ya estaban preocupadas por la exposición debido al uso de shugi (o “ismo”) en el título, que en su opinión vinculaba el evento con la actividad socialista subversiva prevaleciente en ese momento. Esta preocupación motivó a la Policía Superior Especial a investigar¹⁴⁸. Los críticos que cubrieron el evento comentaron sobre la sospecha de las autoridades, señalando que los futuristas eran percibidos como radicales. La amenaza de actividad subversiva se consideró particularmente grande debido a las dieciséis obras de artistas rusos con las que Burliuk contribuyó a la muestra. Las continuas disputas fronterizas y la tensión diplomática entre Japón y Rusia hicieron que las autoridades japonesas sospecharan de las actividades de Burliuk y Palmov. Fueron

147 Para una discusión de Ueno como un espacio urbano simbólico del emperador y un Japón imperial moderno, ver Yoshimi Shunya, *Toshi sin doramatorugii (Dramaturgia de la ciudad)* (' Iokyo: Kobundo, 1987), 118–39.

148 Kinoshita, “Taishoki (sono ichi),”; Kinoshita, “Taishoki (sono ni).”

tratados como subversivos potenciales y seguidos constantemente por la policía local y militar¹⁴⁹.

La segunda exposición de la FAA atrajo a una multitud mucho mayor de lo que esperaba el grupo, aunque obtuvo poca respuesta del *gadan*. La exhibición fue publicitada con entusiasmo y simpatía por adelantado en el *Nichinichishinbun*, el *Tokyo asahishinbun* y otros periódicos, pero fue recibida con críticas mixtas.

Un crítico se opuso a que Kinoshita se parara en la puerta de la exposición explicando a los espectadores el significado de cada obra (como le habían explicado los propios artistas), afirmando que esto insultaba el arte y no hablaba bien de los artistas, quienes deben ser capaz de explicar su propio trabajo. El crítico reprendió a los futuristas por reverenciar la originalidad salvaje y sin trabas como un nuevo dios que los obligaba a renunciar a la imitación, la armonía y los gustos refinados como si fueran el diablo, aunque el hacerlo no les otorgara pasión o poder a su trabajo. Revelando sus propios prejuicios artísticos, el crítico los amonestó por “envenenar su arte con la conciencia social”, argumentando

149 Algunas de las obras presentadas por Burliuk eran collages de papel de colores. Burliuk le explicó a Kinoshita que estos eran de Vladimir Tallin y que representaban un nuevo movimiento en Rusia llamado “constructivismo”. Estas fueron las primeras obras de arte constructivista conocidas en Japón. Kinoshita, “Taishoki (sono ni)”, 7; “Kunken no me o nokarete, miraiha ga minami no shima e” (Para escapar de los ojos de los funcionarios, los futuristas van a una isla del sur), *Tokyo asahi shinbun*, 18 de diciembre de 1920 (ed. am), 9.

que la liberación del individuo en la vida moderna era un tema profundamente personal sobre el cual, en su opinión, los futuristas no ofrecían una autocrítica real a la reflexión o la autoconciencia, aunque pretendieran rebelarse contra el escapismo primitivista de lo pastoral en el posimpresionismo. En contra de las afirmaciones de los futuristas de que habían derrocado el arte del pasado, el crítico citó a Henri Matisse diciendo: "El arte no progresa, simplemente cambia"¹⁵⁰.

En este punto, Fumon Gyo había cesado su papel activo en la FAA, en gran parte porque Ishii Hakutei, un miembro importante de Nika, se le había acercado y le había asegurado que sería aceptado en la próxima exposición de Nika si volvía al redil. Sin embargo, Fumon presentó dos obras a la exposición de la FAA en ausencia. Más tarde, solicitó que Kinoshita enviara la exposición a Osaka, donde se montó en el salón del sindicato textil. Kinoshita y Burliuk asistieron, pero se molestaron al descubrir que Fumon había modificado la exposición para presentar principalmente su propio trabajo. La insistencia de Fumon en ser el centro de

150 Crítica en tres partes del autor desconocido Haru Koko (?), "E ni tu hansei" (Autoexamen pintando), Yomiuri shinbun, 12, 14, 15 de noviembre de 1921 (eds. am.).

atención provocó una brecha irreparable entre él y la FAA, y no fue incluido en ninguna actividad posterior del grupo¹⁵¹.

La tercera exposición de la FAA tuvo lugar en octubre de 1922, en el mismo lugar que la segunda. Kinoshita ideó el nombre "Sanka Independent" (literalmente, Tercera Sección Independiente) para enfatizar aún más la oposición del grupo a Nika (Segunda Sección), así como su sensación de haber superado a la sociedad oficial. El cambio de nombre también significó la ampliación estilística de FAA para abarcar una gama de obras expresionistas bajo la rúbrica del futurismo. El término "independiente" se tomó del francés *independant*, que se aplicaba a una exhibición pública sin jurado y en la mente japonesa se asoció con tendencias artísticas modernistas no académicas. A medida que los artistas japoneses se movían cada vez más hacia estilos más abstractos y basaban su trabajo cada vez más en la experiencia subjetiva individual, existía la sensación general de que su arte no podía ser juzgado por ningún criterio único que fuera universalmente aplicable. Por lo tanto, la FAA organizó el "Sanka Independent" como una exposición abierta, solicitando presentaciones de la comunidad

151 El anuncio de Año Nuevo de 1923 de la FAA afirmó que Fumon ya no estaba asociado con el grupo de ninguna manera. KSS. Colección Tsuchioka Shuichi, Fukui.

artística en general, aunque aún mantuvieron el derecho a elegir qué obras se exhibirían¹⁵².



Figura 17, Kinoshita Shuichiro y sus pinturas, en “Miraiha no bijutsu undo o okoshita Kinoshita Shuichiro-shi” (Kinoshita Shuichiro que provocó el movimiento de arte futurista), Asahi graph, 15 de octubre de 1924, 11.

Aunque Kinoshita fue el único responsable de organizar la exposición, el brote repentino de una enfermedad infecciosa en la prefectura de Fukui, donde trabajaba como

152 De acuerdo con las " Reglas de exhibición de arte independiente de Sanka " (Sanka independiente bijutsu ten- rankai kisoku) fechada en septiembre de 1922 y distribuida por la FAA, la exposición estaba abierta a todos los artistas que trabajaran en las modalidades cubista, futurista o expresionista. Todos los trabajos debían enviarse con una explicación y serían juzgados por los miembros del grupo (enumerados como Kinoshita, Oura, Toda Kaiteki, Ogata, Shigematsu, Burliuk y Palmov). Si se vende, el agente (presumiblemente el lugar de exhibición) tomaría una tercera parte del precio como comisión y el 10 por ciento iría a la FAA. La exposición viajaría a Osaka, Kioto, Nagoya y Kobe. KSS.

médico en la División de Higiene Pública, lo obligó a regresar a provincias. Tuvo que abandonar la instalación de la exposición Sanka a Ogata y Shibuya.

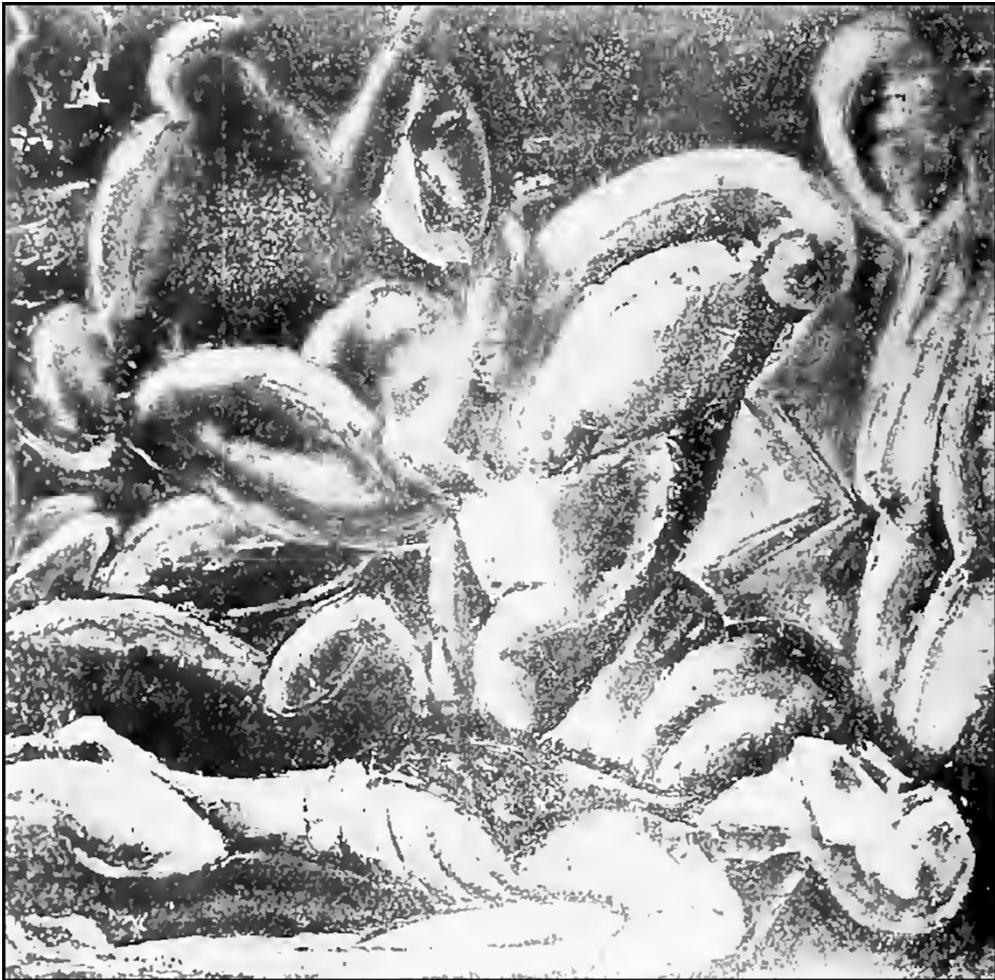


Figura 18, Kinoshita Shuichiro, Autopsia (Kaibo), ca. 1922. Fotografía de óleo sobre lienzo, presuntamente perdido; expuesto en el "Sanka Independiente." En Shibuya Osamu, "Sankaten no miraiha" (Los futuristas en la exposición Sanka), Chud bijutsu, no. 87 (diciembre de 1922): 23.

El trabajo aceptado incluía piezas de miembros y amigos de la FAA, así como presentaciones del público en general, con estilos que varían ampliamente incluso dentro del trabajo de un solo artista. El propio Kinoshita presentó dos estilos distintos de trabajo. Uno era completamente

abstracto y empleaba las teorías de la disonancia del color de Burliuk, como en el trabajo que se muestra en una fotografía del artista que se publicó en el popular semanario pictórico *Asahi graph* (Fig. 17).



Figura 19, Oura Shuzo, Copa con espuma y olor a carne (Awadatsu koppu to niku no kaori), ca, 1922. Fotografía de óleo sobre lienzo, presuntamente perdido; exhibido en el "Sanka Independent". En Shibuya, "Sankaten no miraiha", 19.

Las obras de Kinoshita *Autopsy* (Fig. 18) y *Woman* representaron su otro estilo; estas piezas son similares al trabajo que Burliuk mostró en Japón, en el que figuras representativas se representaron en un modo cubista turbio, a menudo empleando líneas de fuerza radiantes para indicar movimiento dinámico¹⁵³.

La pintura *Taza con espuma y olor a carne* de Oura (Fig. 19) recordaba las obras de los artistas expresionistas alemanes contemporáneos. Una figura central disoluta aparecía holgazaneando en un café con su mano huesuda sosteniendo lánguidamente un cóctel. Estaba rodeado de imágenes de prostitución, indicadas por fragmentos de partes del cuerpo femenino desnudo colocados al azar y, a veces, invertidos. El trabajo expresaba fuertemente los sentimientos duales de angustia y aburrimiento, que plagaron a muchos intelectuales japoneses que estaban lidiando con fuertes sentimientos de alienación social en el Japón recién industrializado y modernizado, como sus contrapartes en Europa. En Alemania, esto se denominó *Zivilisationsmiidigkeit* (el cansancio de la civilización)¹⁵⁴.

153 Shibuya declaró sin rodeos que a pesar de la comprensión superior del futurismo de Kinoshita, no pudo traducir estas ideas de manera efectiva en términos visuales. Atribuyó esto al enfoque cerebral del arte de Kinoshita y su incapacidad para pintar sin analizar demasiado su trabajo. Shibuya, “Sankaten no miraiha”, 24.

154 Sell Tower, *Envisioning America*, 19.

En su reseña del "Sanka Independent", Shibuya Osamu se mostró decepcionado porque los artistas expositores no habían podido abandonar en gran medida su dependencia de la apariencia de las formas naturales. Sintió que necesitaban moverse más hacia la expresión pura.



Figura 20, Shibuya Osamu, Mujer (Onna), ca. 1922. Fotografía de óleo sobre lienzo, presuntamente perdida; exhibido en el "Sanka Independent".
En Shibuya, "Sankaten no miraiha", 21

En este sentido, elogió las composiciones muy abstractas de Kadowaki Shinro, un nuevo participante que había sido invitado por Ogata. Desafortunadamente, casi nada se sabe sobre Kadowaki, excepto que trabajaba vendiendo entradas para representaciones teatrales en Asakusa.

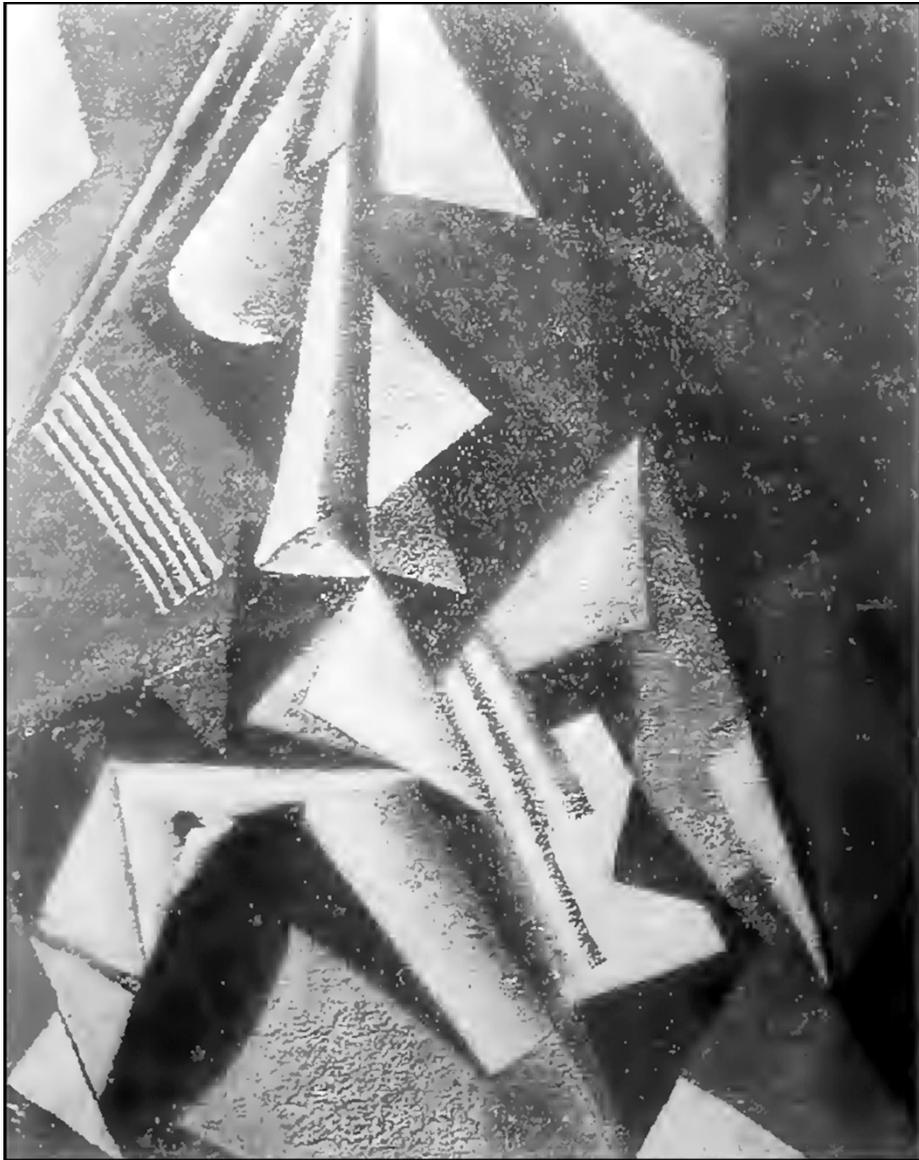


Figura 21, Ogata Kamenosuke, director de orquesta (Kondakuta), ca. 1922. Óleo sobre lienzo, presuntamente perdido; exhibido en el “Sanka Independent”. Fotografía en Shibuya, “Sankaten no miraiha”, 17.

La Mujer de Shibuya (Fig. 20) representaba una figura femenina en el centro de la composición con un sombrero ladeado sugestivamente sobre un ojo mientras miraba seductoramente al espectador. Las extremidades y los pechos de la figura fueron desplazados de su forma, arremolinándose a su alrededor.



Figura 22, Yanase Masamu, Siesta (Kasui), ca. 1922. Óleo sobre lienzo, 23,7 x 23,7 cm.; exhibido en el "Sanka Independent". Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte de Musashino.

Shibuya colocó piezas de tela con un estampado floral en las áreas superior e inferior alrededor de la figura. Escribió

que la pintura se proyectaría cada vez más en el espacio tridimensional y emplearía más elementos hechos a máquina (se refirió a los trozos de tela). Del mismo modo, La descripción de la apariencia de un asesino (Aru satsujinhan no ninsoga) de Ogata Kamenō, una frenética composición abstracta de formas inquietantes, parece haber incorporado trozos de tela y elementos de papel de collage¹⁵⁵. El otro trabajo conocido de Ogata, *Director de orquesta* (Fig. 21), una composición completamente abstracta de formas geométricas, también parece haber empleado el collage y la textura de superficie a través de materiales adheridos o el uso de la pintura misma.

De los dos trabajos presentados por Yanase, solo *Nap* (Fig. 22) ha sobrevivido. *Nap* es una pintura a pequeña escala con formas abstractas irregulares, geometrizadas, casi cristalinas, que se superponen a medida que se proyectan dinámicamente desde el centro de la composición. La pintura está representada en tonos púrpura rosados, con áreas ocasionales de azul claro y verde. Yanase muestra una fuerte pincelada, dejando trazos claramente articulados en medio de sus formas delineadas; su cuidadosa aplicación de pigmentos para difuminar los tonos da a la obra una impresión de gouache.

155 La pieza de Ogata ahora se conoce solo por una foto de periódico. “Ikizumata nriraiha no shin seimei no kaitaku ni” (Los futuristas que se están desarrollando hacia una nueva vida están estancados), *Nichinichi shinbun*, 7 de octubre de 1922 (ed. am), 7.

Burliuk no fue el único ruso que contribuyó a la actividad futurista japonesa. Otra, la artista Varvara Bubnova, llegó a Japón en junio de 1922 y permaneció hasta 1958. En Rusia, Bubnova se había afiliado a la Unión de la Juventud y se había involucrado en el debate sobre el constructivismo que tenía lugar en el Instituto de Cultura Artística de Moscú a principios de 1921. Entre sus amigos se encontraban los destacados artistas rusos de vanguardia Alexandr Rodchenko, Varvara Stepanova y Liubov Popova. Bubnova publicó dos influyentes artículos en Japón en 1922 explicando la situación actual en el mundo del arte ruso. En el primero, examinaba las ramificaciones de la Revolución Rusa en el arte y el artista, incluidos análisis individuales de obras constructivistas ilustradas. En el segundo, discutía las implicaciones socioculturales más amplias de la ideología constructivista, enfatizando la necesidad de pasar del esteticismo a la acción política, reemplazar la pintura con objetos reales y transformar el arte en industria a través de la construcción¹⁵⁶. Apoyó lo que llegó a conocerse como constructivismo productivista. Sin embargo, debido a que no estaba inclinada hacia las tácticas provocativas de los artistas de FAA y Mavo, Bubnova generalmente permaneció

156 Varvara Bubnova, “Gendai no okeru roshia kaiga no kisu no tsuite” (Sobre las tendencias de la pintura rusa contemporánea), *Shiso* 13 (octubre de 1922): 75–110; y Varvara Bubnova, “Bijutsu matsuro no tsuite” (Sobre la muerte del arte), *Chuo koron* 8, no. 11 (noviembre de 1922): 80–90. Discutido en Omuka, “David Burliuk and the Japanese Avant–Garde,” 114.

al margen de la actividad de los artistas de vanguardia japoneses¹⁵⁷.

Aunque no sobreviven otras obras o reproducciones de la exposición “Sanka Independent”, el folleto de la exposición enumera tres artistas adicionales que se convertirían en actores clave en Mavo: Takamizawa Michinao (nacido en Chutaro, 1899–1989), Okada Tatsuo (ca. 1900–1935) y Kato Masao (1898–1987). Takamizawa más tarde se hizo conocido a nivel nacional como mangaka (dibujante de historietas) por su tira cómica llamada *Nora kuro* (Negro/a perdido/a), que dibujó bajo el seudónimo de Tagawa Suiho. Takamizawa era de Tokio; la familia de su padre, originalmente criados samurai antes de la Restauración Meiji, dirigía un negocio de fabricación textil. Asistió a la Escuela de Arte de Japón de gestión privada (Nihon Bijutsu Gakko), donde esperaba estudiar con el instructor principal Sugiura Hisui, un popular ilustrador y diseñador gráfico de la época. Pero terminó tomando clases con un profesor junior de arquitectura en la Universidad de Waseda llamado Imai Kenji, quien disertaba con entusiasmo sobre arquitectura y diseño artesanal. Takamizawa también estudió con el pintor *yōga* afiliado a Nika, Nakagawa Kigen, quien recientemente

157 Para una discusión sobre el trabajo de Bubnova en Japón, véase Omuka Toshiharu, “Varvara Bubnova as a Van guard Artist in Japan,” en *A Hidden Fire*, ed. J. Thomas Rimer (Stanford, California y Washington, DC: Stanford University Press y Woodrow Wilson Center Press, 1995), 101–13; Museo de Artes Gráficas de la Ciudad de Machida, *Bubunowa 1886–198*} (Machida, 1995).

había regresado de estudiar con Matisse en Francia. Murayama describió a Takamizawa como un bromista, siempre contando chistes y haciendo reír a la gente, y mostrando la actitud juguetona y ligeramente irreverente que impregnaba su obra de arte¹⁵⁸.

Okada Tatsuo y Kato Masao son menos conocidos, pero también fueron importantes colaboradores de la FAA y Mavo. Okada probablemente era de Kyushu y se cree que murió en Manchuria o permaneció allí después de llegar en algún momento a fines de la década de 1930. El conocimiento de su formación artística y de sus conocidos personales es escaso, pero según posteriores reminiscencias era estudiante de arte cuando participó en las actividades FAA–Mavo. También fue empleado en la sección de entrega de una empresa de periódicos en Kyobashi, de ahí el título de su ahora perdido trabajo "Sanka Independent", *Fábrica de rotativas* (Rintenki kojo)¹⁵⁹. Las pocas obras existentes de Okada revelan un grabador talentoso e innovador dedicado estética y políticamente al anarquismo.

Okada representó una fuerza radicalizadora en la camarilla FAA–Mavo, lanzando constantemente duras críticas al grupo, empujándolos hacia acciones más extremas. En cuanto a Kato, se presume que fue amigo de Okada.

158 Murayama, *Engekitekijijoden*, 2:178.

159 Okada Tatsuo, "Mavo no omoide" (Recuerdos de Mavo), *Mizue*, no. 394 (diciembre de 1937), 591.

Originario de Tokio, Kato se graduó en la sección de arquitectura del departamento de ingeniería de la Universidad de Waseda en 1922 y luego comenzó a trabajar para el Ministerio de las Fuerzas Armadas¹⁶⁰.

El 17 de mayo de 1923, la FAA anunció públicamente que se disolvería temporalmente para reconsiderar los objetivos del grupo después del entusiasmo de las dos últimas exhibiciones y para revisar la organización. Los artistas miembros todavía se sentían obligados a demoler y reconstruir el *gadan* para satisfacer mejor las necesidades de los artistas jóvenes. Pero, despreciados, incomprendidos y, al final, incapaces de vender sus obras, encontraban poco estímulo en el mundo del arte japonés, y mucho menos un medio viable de apoyo financiero.

Ogata admitió con nostalgia el fracaso del grupo en ganarse la simpatía del público y prometió redoblar los esfuerzos del grupo. Los miembros habían llegado a sentir que el “futurismo” era una categoría demasiado restrictiva. Buscaron un marco más universal e inclusivo para el grupo, como lo habían demostrado al usar el nombre “Sanka”¹⁶¹.

160 Kato también participó en la "Exposición de estudio de la Asociación de Arte Futurista" (Miraiha Bijutsu Kydakai Shusakuten) en abril de 1923 en la empresa Lion dentrífice (Raion hamigaki) en el edificio Marunouchi.

161 Shin katsuyaku no pelo miraiha no bijutsuka” (Los artistas futuristas que comienzan nuevas actividades), Tokyo asahi shinbun, 16 de abril de 1923 (ed. am), 3.

Con Kinoshita todavía en Fukui, la FAA se estancó sin su líder organizativo. El anuncio de mayo de 1923 de la disolución de la FAA preparó el escenario para la aparición de Mavo.

III. ANATOMÍA DE UN MOVIMIENTO

EN JULIO DE 1923, SÓLO DOS MESES DESPUÉS DE QUE LA ASOCIACIÓN DE ARTE FUTURISTA SE HUBIERA DISUELTO, se anuncia el debut de Mavo en el periódico *Jji shinpō* –la FAA había “renacido como Mavo”, según Kinoshita Shuichiro en su historia de 1970 de los nuevos movimientos artísticos del período Taisho¹⁶². Una caricatura de Yanase Masamu,

162 “Gakugei shosoku” (Art News), /z)7 shinpo, 21 de julio de 1923 (ed. pm), 9. Kinoshita Shuichiro, “Taishoki no shinko bijutsu deshacer o megutte 5: Miraiha Bijutsu Kydkai no koro (sono) ni)” (El nuevo movimiento artístico del período Taisho 5: Los días de la Asociación de Arte Futurista 2), *Gendai no me*, no. 186 (mayo de 1970): 7. El segundo anuncio de prensa de la formación de Mavo se publicó en “Gakugei shosoku: mavo seiritsu” (Noticias de arte: El establecimiento de Mavo), *Chud shinbun*, 23 de julio de 1923 (ed. am), 1; Omuka Toshiharu, “Mavo aTaishoki Shinko bijutsu undo (I)” (Mavo y el nuevo movimiento artístico en el período Taisho), *Geijutsu kenkyuho*, no. 12 (1991): 15–16. La entrada del diario de Yanase Masamus fechada el 18 de junio de 1923 registra su encuentro con Ogata, Kadowaki, Oura y Murayama y su decisión de formar un nuevo grupo, que fue bautizado oficialmente como “Mavo” el 20 de junio. 1 Su entrada se

publicada en el segundo número de la revista *Mavo*, recuerda una reunión temprana de miembros de Mavo (Fig. 23).



Yanase Masamu, *Mavo Gathering*, dibujos (manga), mediados de 1923. En *Mavo*, núm. 2 (agosto de 1924). El artista se sienta de espaldas al espectador, y en el sentido de las agujas del reloj a su izquierda están Murayama, Ogata, Kadowaki y Oura.

reproduce en Yurugi Yasuhiro, “Jidai ni iki, jidai o koeta 'Mavo'”, en “Mavo” fukkokuban bessatsu kaisetsu (Nihon Kindai) Bungakukan, 1991), 9–10. Los artistas se reunían regularmente en el Café Suzuran e inauguraron formalmente al grupo la noche anterior a la inauguración de la tercera exposición individual de Murayama en este café. Sumiya Iwane, comunicación personal, 23 de marzo de 1994.

MurayamaTomoyoshi, Oura Shuzo, Ogata Kamenosuke y Kadowaki se muestran sentados casualmente alrededor de una mesa, con obras de arte apoyadas contra la pared y botellas y vasos de licor vacíos esparcidos por todas partes. Shinro; Yanase, bolígrafo en mano, se sienta de espaldas al espectador, y en el suelo, entre él y Murayama, hay un quemador de incienso con forma de cerdo del que sale humo del hocico: una caricatura pública de artistas completamente inusual.

Los miembros del grupo Mavo han ofrecido relatos sobre el origen del nombre Mavo que difieren entre sí en puntos clave. La historia más difundida es un cuento dadaísta que recuerda los experimentos de Hans Arp con el automatismo. Afirma que los cinco miembros originales cortaron pedazos de papel con sus nombres escritos en letras romanizadas, los esparcieron por la habitación y luego eligieron las cuatro letras restantes (o las más alejadas, según la versión) para formar la palabra aleatoria "Mavo"¹⁶³. Además de ser inverosímil, esta historia tropieza con el problema de la letra "v", que no forma parte del silabario japonés nativo y, por lo tanto, no es una letra constitutiva de ningún nombre de estilo japonés. El artista-crítico Kawaji Rytiko en el *bijutsu*

163 Otra variación de esta historia, probablemente registrada por Arishima. Ikuma, apareció en *Atelier*. Después de cortar sus nombres (no está claro si están escritos en alfabeto fonético latino o japonés), los miembros de Mavo eligieron las primeras tres (?) hojas para que cayeran en el suelo. Arishima Ikuma, "Mekuso mimikuso" (Mucosidad de los ojos, cera del oído), *Atelier*, núm. 1 (febrero de 1924): 61.

infantil de junio de 1925. explicó este problema afirmando que Varvara Bubnova se incluyó en la reunión original, aunque no hay indicios de que estuviera involucrada con el grupo en ese momento¹⁶⁴.

En su autobiografía, Murayama explicó que la “u” del nombre de Oura se convirtió en una “v” y que la combinación MV tenía la intención de aludir a un término contemporáneo popular para un hombre y una mujer¹⁶⁵, pero no ofreció ninguna explicación de su significado¹⁶⁶. Tanemaku Yanase Hito colega de Sasaki Takamaru relató una explicación elaborada en Bungei sensen (septiembre de 1925). Escribió que las letras MA-V-O se eligieron para representar masse (masa), vitesse (velocidad), alfa (el comienzo) y omega (el final), que, explicó, incorporaron los conceptos de tiempo y espacio y todo el lapso del universo de principio a fin¹⁶⁷. Aunque atractiva, esta explicación altamente intelectualizada nunca ha sido verificada de

164 Omuka, “Mavo to Taishoki”, 22. La difusión de esta leyenda sobre el nombre de Mavo se relata en OmukaToshiharu, “Mavo ' oboegaki” (Una nota sobre “Mavo”), Musashino bijutsu, no. 76 (1989): 9–10.

165 Omuka, “Mavo a Taishoki”, 23; MurayamaTomoyoshi, Engekiteki jijoden, 1922–1927 (Autobiografía teatral), vol. 2 (Tokio: Toho Shuppansha, 1971), 2:305.

166 El 20 de junio de 1923 escribió: “Se decidió que el nombre del grupo sería el nombre que yo elegí: ' Mavo ’”. Citado en Yurugi Yasuhiro, “Kaidai” (Introducción bibliográfica), en Yanase Masamu kenkyfi I (Musashino: Investigación conjunta Yanase Masamu de la Universidad de Musashino, 1992), 60.

167 La explicación de Sasaki se cita en Yurugi, “Jidai ni iki”, 12–13.

manera concluyente. Sin embargo, las preguntas que rodean el nombramiento de Mavo revelan varias cuestiones importantes. En primer lugar, los miembros compitieron por establecer la identidad del grupo desde sus inicios hasta mucho después de su disolución. En segundo lugar, los artistas eran muy conscientes del valor de marquesina de un nombre y, para realzar el atractivo del grupo, permitieron que se acumulara misterio a su alrededor. En este sentido, cuanto más rebuscada la explicación, mejor. Después de todo, se suponía que los grupos de vanguardia eran enigmáticos.

Los límites de la membresía de Mavo son igualmente difíciles de determinar, ya que muchos artistas se asociaron con el grupo como amigos y el grupo no publicó listas oficiales de miembros recién agregados. Kinoshita Shuichiro es un buen ejemplo. Aunque jugó un papel decisivo en la fundación de Mavo, participó activamente en las actividades del grupo y escribió para la revista *Mavo*, no figura como miembro fundador. Su ausencia en la lista es desconcertante. Puede deberse en parte a sus viajes esporádicos a Fukui. O puede indicar que se mantuvo alejado del grupo. Baste decir que la “membresía” de Mavo fue fluida. Por lo tanto, elijo incluir en él a todos los artistas que creo que tuvieron un impacto significativo en Mavo y contribuyeron a definir su postura artística. Principalmente, estos eran artistas que exhibieron bajo la bandera del constructivismo consciente de Murayama, y que se

identificaron o fueron reconocidos al mismo tiempo como “mavoístas”.



Figura 24, Portada del folleto de la primera exposición de Mavo, Templo Denpoin, Asakusa, 28 de julio al 3 de agosto de 1923. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Mavo inauguró su primera exposición en el templo budista Denpoin en Asakusa a fines de julio de 1923 (Fig. 24)¹⁶⁸.

El “Manifiesto Mavo” (Mavo no sengen), escrito por Murayama y que establece el credo ecléctico del grupo, se publicó por primera vez en el folleto de la exposición:

1

Estamos formando un grupo que está (principalmente) preocupado por el arte constructivista [keisei geijutsu].

Llamamos a nuestro grupo Mavo. Somos mavoístas. Los principios o inclinaciones expresados en nuestras obras y este manifiesto es el Mavoísmo. Por ello, hemos elegido la marca MV. Nos hemos reunido porque compartimos la misma inclinación que los artistas constructivistas.

168 Un anuncio general de la exhibición se publicó en “Gakugei shosoku: mavo Daiikkai Tenrankai” (Noticias de arte: la primera exposición de Mavo), Ch fid shinbun, 25 de julio de 1923 (ed. am), 1. Una fotografía apareció en “Mavo daiikkai tenrankai” (Primera exposición de Mavo), Asahi graph, 31 de julio de 1923, 16. Yanase registra en su diario la búsqueda de un lugar adecuado para la primera exhibición de Mavo y las reuniones con Lion Dentrifice, Hoshi Pharmaceutical, Nichinichi Shinbun, Kokumin shinbun, seguro de vida Daiichi sogo, Takashimaya, Shirokiya, el Museo Ueno y la sala de exposiciones de Takenodai. Por razones poco claras, finalmente se decidió exhibir en la sala principal budista de Denpoin. Se ha sugerido que esto se arregló a través de una conexión personal de Kado – waki Shinro, pero esto aún no se ha verificado. Yurugi, “Jidai ni ikin.

Sin embargo, definitivamente no nos reunimos porque tengamos principios y creencias idénticos sobre el arte.

Por lo tanto, no tratamos agresivamente de regular nuestras convicciones artísticas.

Reconocemos, sin embargo, que al contemplar el mundo general del arte constructivista, nos une una inclinación muy concreta.

Porque nuestro grupo está formado así, es una cuestión de tiempo, una cosa del momento.

Nosotros, cada uno de nosotros, por supuesto, poseemos afirmaciones, convicciones y pasiones que sentimos que debemos elevar al nivel de objetividad y adecuación. Sin embargo, ya que vamos a formar un grupo, nos respetamos unos a otros. Además, aunque reconocemos que lo que poseemos inherentemente puede ser exclusivo a veces, reconocemos el hecho de que no podríamos formar un grupo sin ello.

En resumen, en términos de organización nuestro grupo es una entidad negativa.

2

A continuación, nos gustaría ver la naturaleza de nuestra inclinación mavoísta.

No suscribimos las convicciones o "señales externas" de ningún grupo existente. (No es necesario interpretar esto estrictamente. Puede pensar en ello como el "color de un grupo"). Estamos en la vanguardia, y eternamente estaremos allí. No estamos obligados. Somos radicales. Revolucionamos. Hacemos la revolución. Avanzamos. Creamos. Afirmamos y negamos incesantemente. Vivimos en todos los significados de las palabras. Nada se puede comparar con nosotros.

No podemos dejar de reconocer que lo que nos une es la aproximación de las formas del arte constructivista. Sin embargo, no creemos que sea necesario explicar el "qué" o el "cómo" de esto. Eso es algo que se entenderá mirando nuestro trabajo.

3

Tendremos exposiciones de una a cuatro veces al año. También convocamos obras del público en general.

Las obras del público en general deben ser juzgadas por una variedad de condiciones.

Idealmente hablando, no hay restricción en nuestro método de evaluación. Sin embargo, debemos ser perdonados por aceptar nuestro propio trabajo en el momento presente.

En cuanto a juzgar los estándares, nos preocupan los puntos de alcance y mérito.

Restringir el alcance de las obras a aquellas que tengan el carácter y poder de la formación de nuestro grupo. Sin embargo, esto debe entenderse como extremadamente amplio.

En cuanto a la cuestión del mérito, no queda más que confiar en el juicio de valor representado en nuestro trabajo.

También experimentamos con conferencias, teatro, conciertos musicales, publicación de revistas, etc. También aceptamos carteles, escaparates, diseños de libros, escenografías, diversos tipos de adornos, planos arquitectónicos, etc.

Si das un yen por persona al mes, te llamarán F(riend) de Mavo (amigo, que significa yrez/rai/). Esto te da derecho a ingresar a exposiciones y otros eventos patrocinados de forma gratuita. Los mavoístas probablemente aumentarán eventualmente, pero por ahora son las cinco personas que se indican a continuación:

Kadowaki Shinro, Murayama Tomoyoshi, Oura Shuzo,
Ogata Kamenosuke, Yanase Masamu¹⁶⁹

A diferencia de los poderosos manifiestos de los artistas europeos, la declaración de Mavo representó poco en el camino de una plataforma de grupo cohesivo o incluso un objetivo claro. Si bien se unían debido a una "inclinación constructivista", los artistas de Mavo no afirmaron la solidaridad ideológica. Más bien, mantuvieron convicciones distintas, respetando las metas personales de cada uno. Esta posición probablemente fue adoptada como un comentario sobre la percepción de "coerción" y "tiranía" de las sociedades de *gadan*, quienes, según los mavoístas, preservaban la consistencia en el grupo al excluir a todos los que no se conformaban. Como dice la sección dos del manifiesto, los miembros del grupo se vieron a sí mismos como adelantados a su tiempo, rebelándose contra las prácticas artísticas establecidas y con el mandato de revolucionar el arte.

Un volante publicitario de la primera exposición de Mavo reforzaba aún más esta identidad vanguardista: "¡¡Qué vergüenza para cualquiera que no vea esta asombrosa exposición!! Futurismo, Expresionismo, Dadaísmo. No hay nada más nuevo que esto, no hay nada tan aterrador como

169 El manifiesto se reproduce en Shirakawa Yoshio, ed., *Nihon no dada 1920–1970 (Dada in Japan 1920–1970)* (Tokio: Hakuba Shobo y Kazenobara, 1988), 55.

esto, no hay nada más verdadero que esto”¹⁷⁰. En esta declaración, el grupo afirmó audazmente que había reemplazado a otros estilos modernistas al tachar literalmente sus nombres, un gesto de confrontación de borrado público. Este es un ejemplo del hábil despliegue de Mavo de una retórica de provocación similar a la de la FAA. Ambos grupos retrataron a sus miembros como héroes románticos de lo moderno, como artistas de vanguardia que intervienen para revolucionar la cultura y desechar el pasado inútil e indeterminado.

El texto de la FAA "¡Amigos! ¡Despertar!" (Tomo yo same yo), probablemente escrito por Kinoshita Shuichiro, revela una postura activista similar:

¡Amigos! ¡Despertar! ¡Venid, nuevos artistas jóvenes y sanos!

¡Venid a la nueva época de la creación!

¡Amigos! ¡Despertad!

¡Escapad de toda copia! Tomad vuestras mentes penetrantes, vuestras psiques sensibles y vuestros nervios centrípetos; aprovechar la conexión entre la

170 Este volante se reutilizó para anunciar la segunda exhibición de Mavo. Fue reproducido en Arishima. Reseña de Ikuma, “Mekuso mimikuso”, 61. La parte inferior del volante con la declaración citada se usó una vez más en Mavo, no. 3 (septiembre de 1924); se adhirió a una hoja de periódico y se insertó como una página sin folio de la revista.

naturaleza y la complicada vida cotidiana real. ¡Haced un gran número de obras nuevas! Al mismo tiempo romped y extinguid el tema que estáis usando para expresar la pasión y la velocidad de la vida en flujo. La naturaleza nunca muestra falsedad. Es toda la verdad. ¡Mientras sientas este amor, pinta!... La restricción es mala. Debemos ser libres en todas las situaciones. Las restricciones (reglas) son una de las mayores molestias.... El progreso y la frescura no pueden expresarse en el fondo tradicional lleno de reglas.... ¡Destello! ¡Grito! ¡Salto! ¡Pena! ¡Alegría salvaje! Tenemos y observamos la misma cantidad de amor por el movimiento mecánico y la excitación sensual.... No somos lisiados.... Todo el estancamiento, la vergüenza, los celos, la vacilación, fomentan el moho en el espíritu humano. El futurismo está en constante cambio: fresco, precipitado hacia adelante, colisión, destrucción.... La energía vence al frío. La energía derrite el acero. El futurismo tiene la pasión de derretir acero¹⁷¹.

Mientras que las declaraciones futuristas eran un llamado optimista a la acción, una afirmación del hombre y la naturaleza, los escritos de Mavo eran más negativos y lo fueron cada vez más. Esta negatividad estaba enraizada en la percepción del grupo del malestar social generalizado y la sensación de crisis producida tanto por las vertiginosas

171 Miraiha Bijutsu Kyokai, “Tomo yo same yo” (¡Amigos! ¡Despertad!), Mizue, no. 210 (diciembre de 1922).

condiciones de vida en la era moderna como por las desigualdades generalizadas de la sociedad japonesa.



Figura 25, Murayama Tomoyoshi, Trabajo con flores y zapato (Hana to kutsu no tsukatte aru sakuhin), ca, 1923. Construcción en técnica mixta, presuntamente perdido. Fotografía en el primer folleto de la exposición Mavo Fotografía cortesía de Omuka Toshiharu.

Los miembros de Mavo respondieron a estas condiciones presentándose a sí mismos como críticos sociales, construyendo modos estéticos y poéticos innovadores y, a menudo, escandalosos para enmarcar su crítica, que se

centraba en los problemas del presente y expresaba poca confianza en el futuro.



Lámina 3. Tomoyoshi Murayama, Sadistic space ¿cuál es la diferencia?
1921-1922. Hola sentido del sonido, 92,5 x 72,3 cm.

En la exposición de Denpoin, Murayama mostró una serie de construcciones tridimensionales y de bajorrelieve hechas de fragmentos de collage industrial, fotográfico y textual. Su Obra con flores y zapatos (Fig. 25) combinaba imágenes y

fragmentos de texto con objetos reales, como un seductor zapato de tacón alto de mujer y flores sintéticas, algunas sobre la construcción de la caja y otras en un jarrón de vidrio alrededor del cual se colocaba una cinta atada en un delicado lazo. Un revoltijo sugerente de productos modernos, la obra no se parecía a nada que el público japonés hubiera visto antes.

La única pieza existente de Murayama de esta exposición está fechada tentativamente entre 1921 y 1922, cuando aún estudiaba en Alemania. Ejecutada enteramente al óleo, *Sadistic Space* (Lámina 3) es estilísticamente comparable al Retrato de un joven judío de Murayama. Chica (Lámina 4), también realizada durante la estancia del artista en el extranjero. Ambas pinturas son composiciones abstractas, que emplean formas redondeadas y contornos suavemente contorneados pero discontinuos. Y ambos tienen fragmentos incomprensibles de texto hebreo inscritos en la superficie. *Sadistic Space*, sin embargo, no incorpora ninguno de los elementos de collage o empaste superficial del retrato, que está pintado en tonos sombríos directamente en un formulario de envío de equipaje ferroviario alemán. Por el contrario, *Sadistic Space* se representa en un lienzo en forma de rombo en tonos más nítidos y brillantes, lo que le da a la obra una calidad decorativa y lúdica general que desmiente sus relaciones espaciales enigmáticas e ilógicas y su uso burlón del

sombreado tanto para la descripción ilusionista como para los propósitos puramente decorativos.

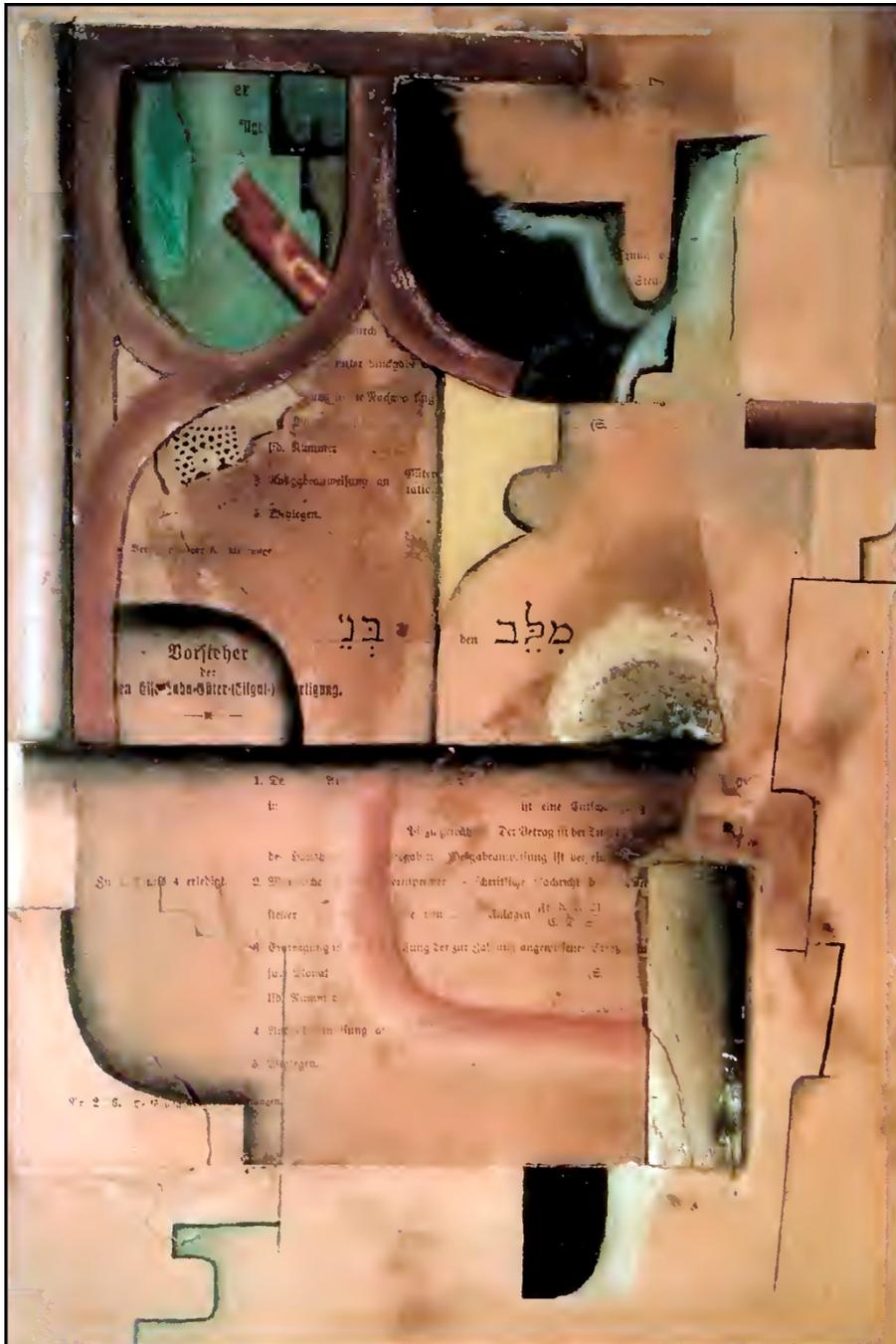


Figura 4, Murayama Tomoyoshi, Retrato de una joven judía (Aru yudaiyajin no shōjo z6), 1922. Óleo y técnica mixta sobre lienzo, 40,2 x 26,8 cm. Colección Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio.

En el retrato Murayama experimenta con la superficie de la imagen, pero en *Sadistic Space* se preocupa más por la manipulación del espacio pictórico. Creando y al mismo tiempo negando la recesión espacial, investiga la relación entre superficie y vacío, plano y volumen.

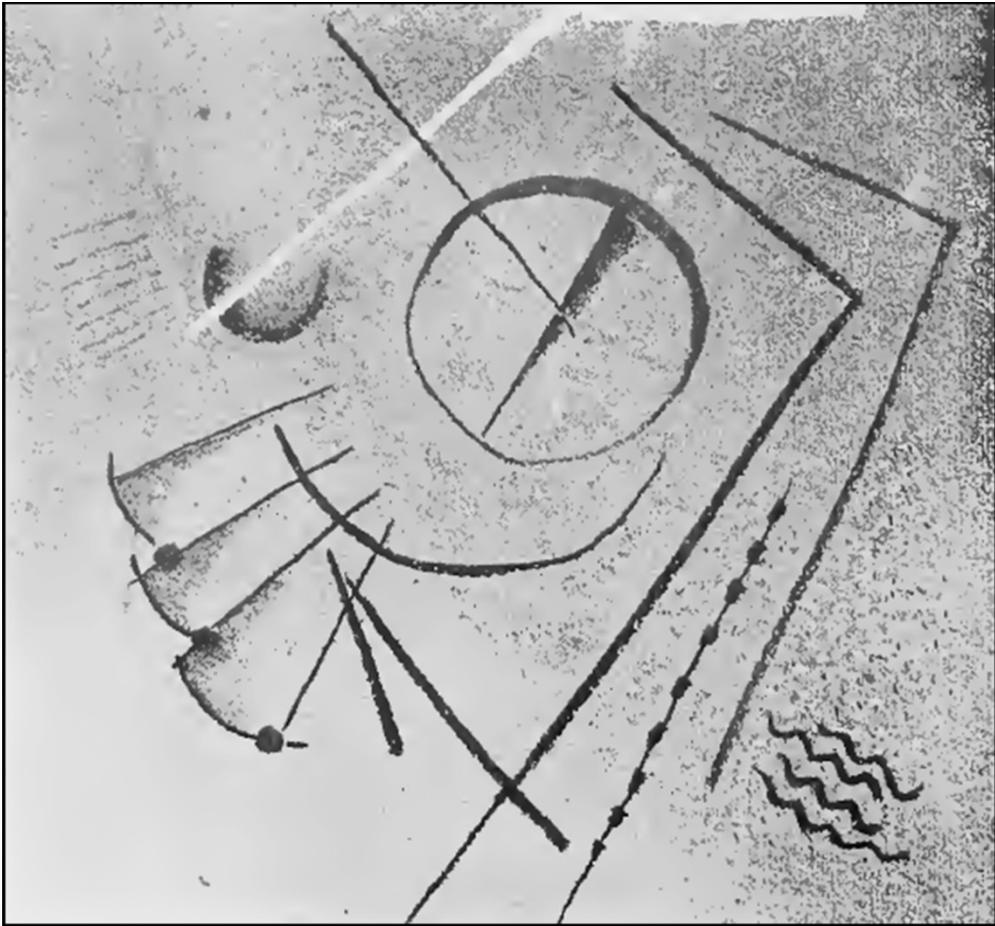


Figura 26 Ogata Kamenosuke, Colina en un camino de barro y la cabeza de una vaca (Doromichi no saka to ushi no atama), principios de 1923. Óleo sobre lienzo, presuntamente perdido. Fotografía en el folleto de la primera exposición de Mavo y también en Mavo, núm. 3 (agosto de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Otras obras exhibidas en la primera exposición de Mavo variaron ampliamente en estilo y contenido, muchas aún conservan fuertes correspondencias formales con el trabajo

futurista que los artistas produjeron para la FAA. *Colina en un camino embarrado y la cabeza de una vaca* de Ogata (Fig. 26) es una composición muy abstracta, que emplea formas geométricas esquemáticas, casi como símbolos, que flotan sobre un fondo monocromático no delineado. Las obras de Yanase Masamu diferían significativamente entre sí ya que el artista experimentaba con varios estilos en este momento.

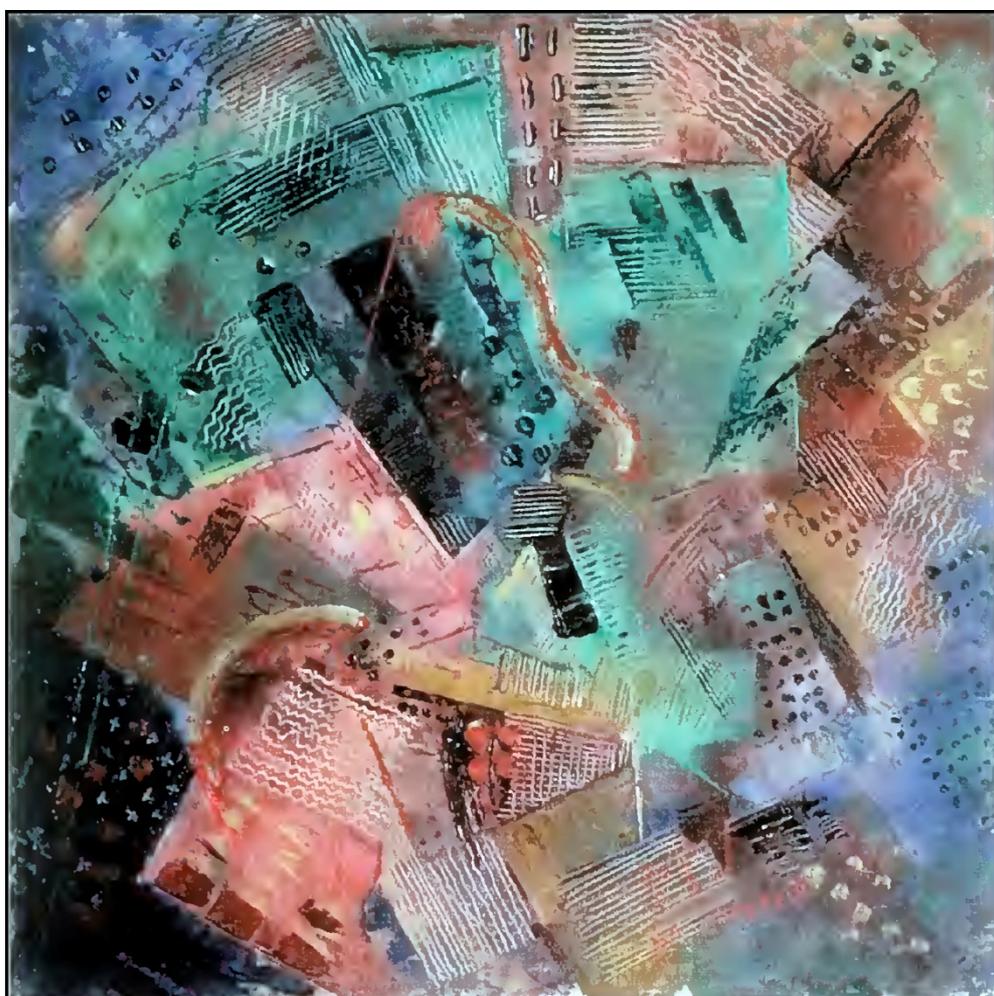


Lámina 5 Yanase Masamu, *Una mañana de mayo y yo antes del desayuno*, 1923. Óleo sobre lienzo, 44 x 44 cm. Musashino Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte.

Una mañana de mayo y yo antes del desayuno (lámina 5) revelan claramente la influencia del futurismo italiano, en particular la obra de Carlo Carra.



Lámina 6, Yanase Masamu, *Oh, perdóname*, 1923. Óleo sobre lienzo, 45,5 x 37,8 cm. Universidad de Arte Musashino, Museo y Biblioteca.

Compositivamente una espiral animada con múltiples planos pictóricos, expresa nociones de simultaneidad y dinamismo en lo que parece ser un paisaje urbano. El uso

de Yanase de pigmentos brillantes, especialmente rojo, verde y morado, contribuyó a la efervescencia de la obra. Para intensificar el efecto dinámico, el artista construyó la superficie con múltiples capas de pigmento alternativamente opaco y translúcido; luego raspó patrones lineales y en zigzag en el empaste.

¡Oh Discúlpeme! (Lámina 6) fue una de las primeras obras de Yanase en mostrar la influencia del constructivismo consciente de Murayama. Aunque realizada completamente al óleo, la pintura muestra los intentos de Yanase de reflejar la estética del collage del arte constructivo. Las formas abstractas bidimensionales se superponen y las letras flotantes están destinadas a representar fragmentos de texto. Una gran “R” surge en el medio de la composición, seguramente inspirada en los muchos diseños que incorporan la misma letra en diseños gráficos rusos y de Europa del Este, en particular los de El Lissitzky, familiar de las revistas de vanguardia.

Las cuatro obras MV de Yanase muestran distintos rasgos estilísticos¹⁷². La obra (Lámina 7) se relaciona con las exploraciones constructivistas de Murayama del material y la superficie pictórica y el espacio. Pero en esta pieza, Yanase lleva la inclinación constructivista aún más lejos, intentando

172 Como no se sabe qué números correspondían originalmente a qué pinturas, hemos asignado al azar los números del 1 al 4 con el fin de identificar las obras.

simular las cualidades formales y arquitectónicas de los materiales producidos industrialmente al representar remaches de acero, como si las piezas de la composición hubieran sido soldadas entre sí.

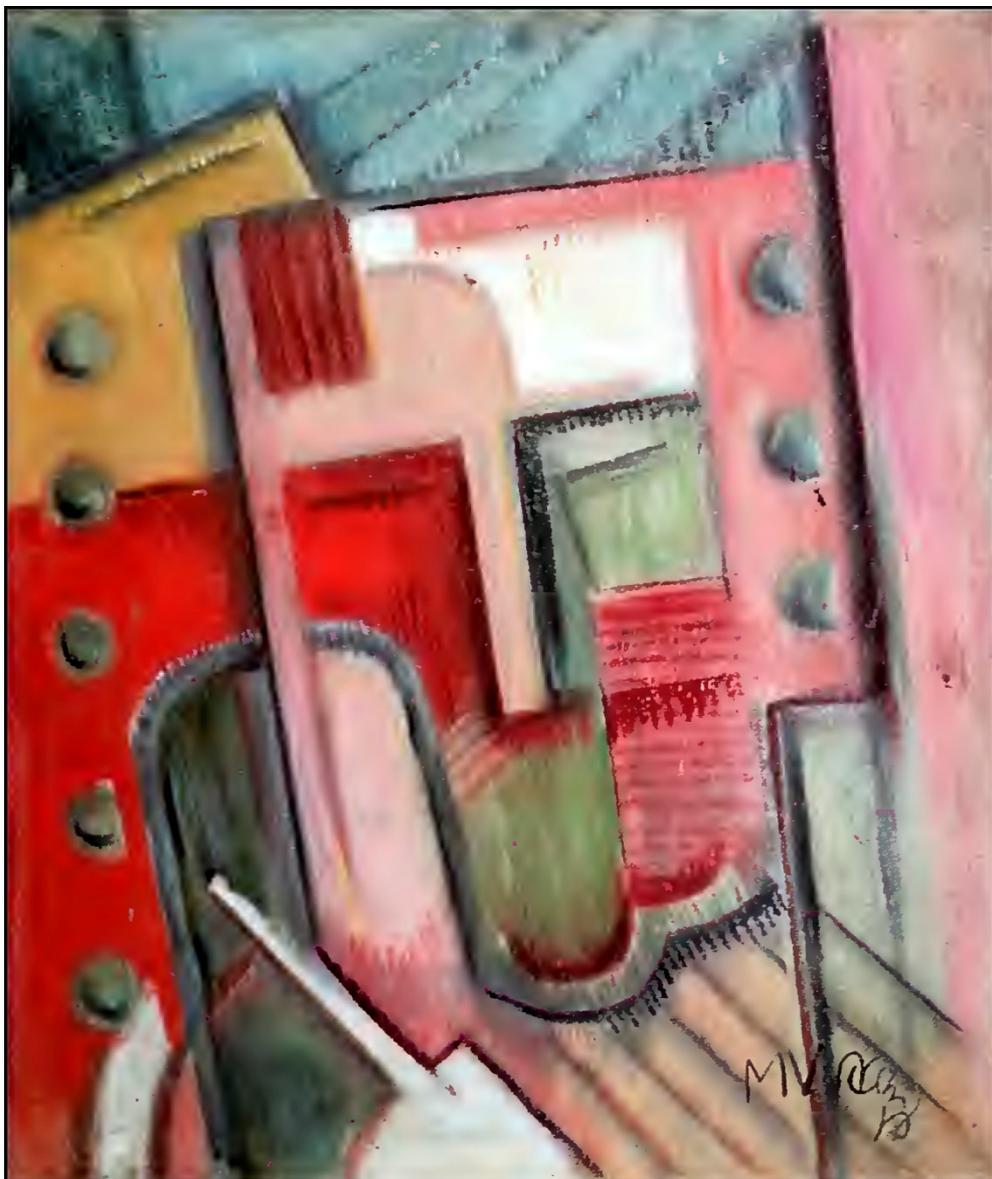


Figura 7, Yanase Masamu, MV 1, 1923. Óleo sobre lienzo, 52,5 x 42,5 cm. Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte Musashino.

La segunda y tercera obra de la serie son composiciones abstractas representadas dinámicamente en un estilo

pictórico emotivo y exuberante. MV 2 (Fig. 27) muestra una forma masiva en forma de renacuajo que surge desde la parte inferior izquierda de la composición y se dispara hacia la parte superior derecha, rodeada de líneas y puntos abstractos.

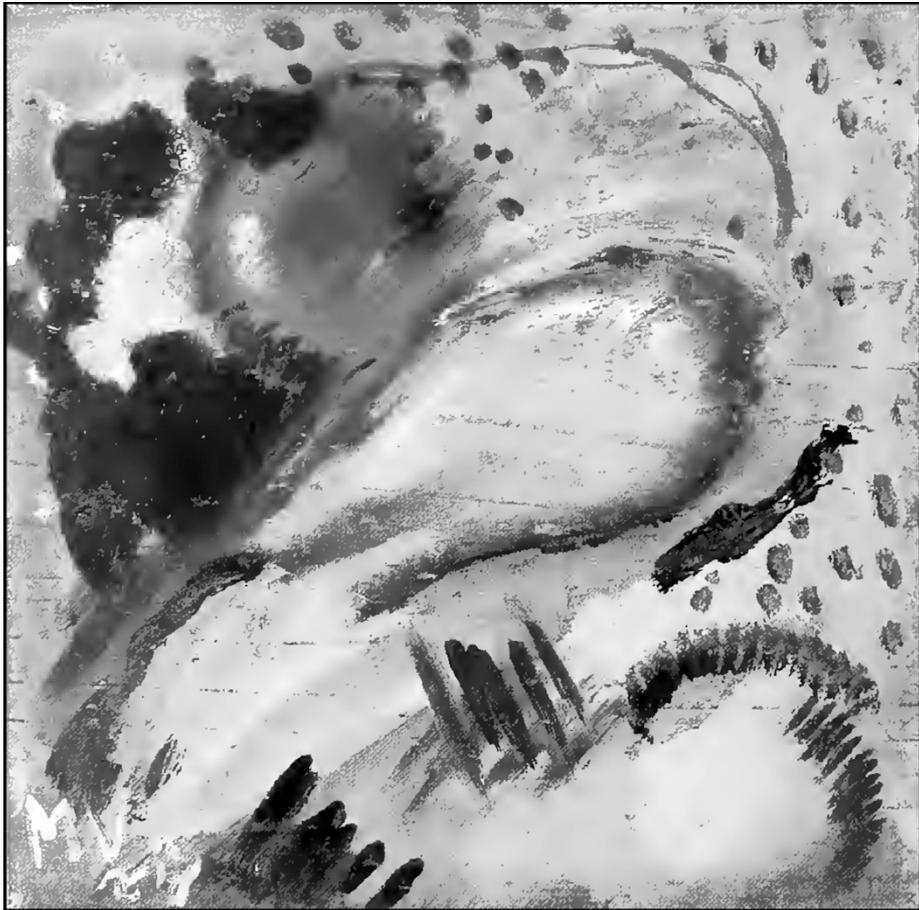


Figura 27, Yanase Masamu, MV2, 1923. Óleo sobre lienzo, 16,9 x 16,9 cm. Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte Musashino.

Recuerda especialmente a un paisaje de Kandinsky de la época Blaue, aunque no quedan elementos figurativos residuales. MV3 (Fig. 28) se parece más al modo expresionista abstracto de Kadowaki. 1924 nº 34 (Fig. 29). La paleta tanto de MV 1 como de MV 2 es

predominantemente pastel, con tonos rosados y rojos violáceos; MV 3 se representa en gran parte en azul. El trabajo restante de la serie de Yanase, MV 4 (Fig. 30), se aparta de sus estilos anteriores.



Figura 28, Yanase Masamu, MV3, 1923. Óleo sobre tabla, 33 x 23,7 cm.
Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte Musashino.



Figura 29 Kadowaki Shinro, W23 No. 34, 1923. En el primer folleto de exhibición de Mavo. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

También es una composición abstracta, pero esta vez con formas totalmente estáticas, claramente delineadas por

fuertes contornos negros y representadas en tonos tierra, probablemente con pintura base negra.



Figura 30, Yanase Masamu, MV 4, 1923, Óleo sobre lienzo, 22,7 X 15,4 cm. Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte Musashino.

Entre las obras conocidas de la exposición, *Two People Talking* de Oura Shuzo (Fig. 31) fue la única “construcción”

real de un artista de Mavo además de Murayama. Oura reunió fragmentos de texto y objetos reales, fijándolos a la superficie pictórica para crear un collage en bajorrelieve. Combinó sellos postales y formularios impresos con piezas de madera tallada y tela cortada.

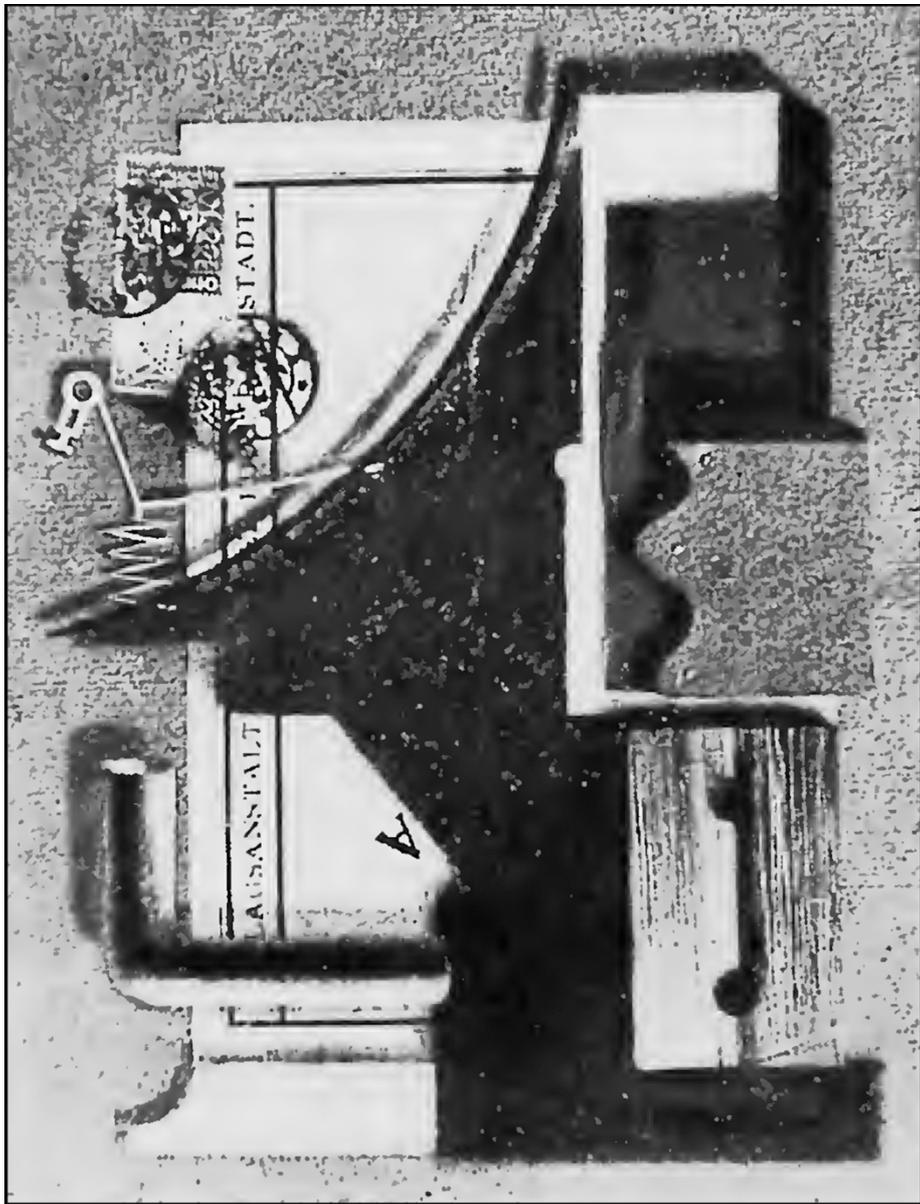


Figura 31, Oura Shuzo, Dos personas hablando (Futari wa hanshite iru), principios de 1923. Collage de técnica mixta, presuntamente perdido. Fotografía en Mavo, núm. 1 (julio de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

A partir de la fotografía existente, es difícil discernir qué elementos eran materiales de collage reales y cuáles eran formas pintadas para parecer tridimensionales. Sin embargo, un pequeño tubo en forma de L que se encontraba en la parte inferior izquierda de la composición, estaba claramente pintado de una manera ilusionista para dar una sensación de volumen, con una sombra añadida detrás de la forma para lograr un mayor efecto escultórico.

Ogata escribió sobre Mavo en el *Tokyo asahi shinbun* para anunciar la exposición. Usando un lenguaje incendiario tanto para confrontar a los lectores como para satirizar a Mavo, reforzó el tono irreverente, impulsivo y ligeramente irracional del grupo. Pregonó descaradamente la exposición (que era gratuita) y exhortó a los lectores interesados en comprender “el arte y la vida de Mavo” a comprar su obra de arte, donar dinero al grupo y promover a Mavo en cada oportunidad posible. Sonando como un anunciante de circo, Ogata traicionaba sus aspiraciones poéticas con su prosa conscientemente absurda y convulsa¹⁷³. Pero a pesar de la fanfarria, las obras de Mavo no se vendieron, ni lo harían durante la mayor parte de la existencia del grupo¹⁷⁴.

173 Ogata Kamenosuke, “Mavo (jo)” (Mavo 1), *Tokio asahi shinbun*, 15 de agosto de 1923 (ed. am), 6; Ogata Kamenosuke, “Mavo (ge)” (Mavo 2), *Tokio asahi shinbun*, 16 de agosto de 1923 (ed. am), 6.

174 De hecho, la muestra de Denpoin no atrajo tanta atención como el grupo esperaba, por lo que decidieron montar otra exposición solo unos días después. Mostraron una versión reducida de la primera exposición con unas

El crítico Asaeda Jiro, un conocido cercano de Yanase, dio de la exposición una crónica mixta. Criticó el uso de materiales eclécticos por parte del grupo y rechazó la afirmación de Murayama de que los elementos del collage podrían evocar “asociaciones psicológicas” en la mente del espectador. En cambio, propuso que el arte progresaba no a través de la introducción de elementos externos a la pintura, con la integración del arte y la vida cotidiana que buscaba Mavo, sino a través de la eliminación total de todo lo ajeno a la pintura misma, en otras palabras, “pintura pura”. El propósito de este arte puro, escribió Asaeda, debería ser crear "algo que excite directamente las emociones"¹⁷⁵.

Murayama no perdió tiempo en responder. Rasgó cada uno de los comentarios de Asaeda, burlándose del crítico mientras enumeraba cuidadosamente sus puntos. En su ya conocida declaración de propósitos, Murayama escribió:

Lo que estoy tratando de hacer y lo que estoy pidiendo no es algo que pueda encajar en la estrecha categoría del arte.... criticar mi o nuestro trabajo desde este punto de vista es terriblemente equivocado. Con respecto a la afirmación del Sr. Asaeda de que le gustaría que el arte estimule directamente sus emociones, esta es

seis obras por artista, denominada “Exposición de obras pequeñas” (Shohin – ten), celebrada del 6 al 15 de agosto de 1923 en el Café Ruisseau de Kanda.

175 Asaeda Jiro, “Mavo tenrankai o hyosu” (Crítica a la exhibición de Mavo), Yomiuri shinbun, 2 de agosto de 1923 (ed. am), 7.

exactamente la posición a la que me opongo, ya que cuando estás estimulando las emociones, no te has apartado del impresionismo y el expresionismo temprano. Si estuviera detrás de ese tipo de cosas, ¿por qué estaría sufriendo y qué necesidad tendría de ser mavoísta? Porque desapruero el arte puro, en sus efectos positivos y negativos... Lloraría si nuestra obra, o al menos la mía, fuera vista con agrado o se convirtiera en un mediador para estimular estéticamente las emociones. Para mí, el arte constructivo [keisei geijutsu] derriba y destruye los límites interiores entre las otras artes y entre otros ámbitos de la vida.... ¡Junto con el Sr. Asaeda, el arte vegetativo de la mayoría del mundo y los seres pálidos y lisiados que lo defienden, la estética babeante y la crítica de arte somnolienta están completamente podridos!... Mi trabajo no es un té de sobremesa. No tengo tiempo para involucrarme con el asunto trivial del "gusto". Mis obras no exigen aprecio; exigen comprensión¹⁷⁶.

La inauguración de Mavo en Denpoin enfureció a muchos artistas que habían estado involucrados con la FAA pero que ahora estaban excluidos. Para protestar por su exclusión, Okada Tatsuo y Kato Masao montaron una exhibición

176 Murayama Tomoyoshi, "Mavo Tenrankai no saishite: Asaeda-kun no kotaeru" (Sobre la exposición de Mavo: una respuesta al Sr. Asaeda), Tokyo asahi shinbun, 5 de agosto de 1923 (ed. am), 6.

simultánea en el Café Italy en Ginza¹⁷⁷. Okada no solo confrontó a Mavo a través de esta exhibición, sino que también atacó al grupo en la prensa, escribiendo un comentario mordaz dirigido principalmente a Murayama:

Si crear enemigos intencionalmente y combatirlos es una idea y un pasatiempo de ustedes, constructivistas conscientes, y si la destrucción es su única reivindicación, Nietzsche, su principal guardián, es un egoísta aterrador y un tirano odioso. En cuanto a si lo real es una cosa eternamente inevitable... es más, ¿de qué sirve el amor del llamado superhombre de “Zaratustra” por nuestra vida, que está atado por la pesada cadena de hierro del actual sistema social capitalista hasta el punto de inmovilizarnos? ¿Quién es la persona que a esta hora tardía saca a relucir una filosofía tan obstinada (de mente cerrada) y arma un alboroto tan pomposo?...

¿O simplemente estás ebrio de la agradable sensación de amenazar y molestar a los mediocres artistas y prostitutas escritoras de Japón? Es obvio que cualquier

177 Una reseña de la muestra del amigo de Okada, Tsuchiya Choson, describe el descenso del artista al nihilismo absoluto y expresa la visión aterradoramente sombría que presentan las obras en la exposición de Okada. Tsuchiya Choson, “Okada Tatsuo no geijutsu” (El arte de Okada Tatsuo), Yomiuri shinbun, 4 de agosto de 1923 (am cd.), 7. Una fotografía de obras constructivas tridimensionales montadas en la pared de la exposición corrió en “Okada Kato rydshi sakuhinten” (Exposición de obras de Okada y Kato), Asahi graph, 1 de agosto de 1923, 16.

esfuerzo por fundamentar el yo contradictorio, en la medida en que reconoces que tu movimiento va en contra de tu pensamiento (supongo que así es), terminará siendo una lucha vana.... Digo esto porque durante muchos años, yo mismo albergué la misma verdad suicida que tú. No pierdas tiempo en sacudirte ese arte exclusivo y secuestrado; y crear una vida libre, emprender con entusiasmo la liberación del mundo, alejándose de la dudosa tentación de la filosofía mágica¹⁷⁸.

Okada reprendía a Murayama por crear un enfoque del arte exclusivo, egoísta y excesivamente filosófico que, en su opinión, estaba fuera de contacto con la verdadera batalla social y política que se libraba contra el capitalismo. Le preocupaba el peligro de un egoísmo sin propósito alentado por una expansión no dirigida del yo. El artista, más que preocuparse por el triunfo del elitista superhombre nietzscheano contra una mentalidad de rebaño a través del genio y la voluntad heroicos, debería dedicarse a abordar la crisis de lo cotidiano¹⁷⁹. Sin embargo, a pesar de su expresado desdén por el trabajo de Mavo, Okada participó con entusiasmo en Mavo cuando se le ofreció la

178 Okada Tatsuo, “Ishikiteki” koseishugi e no kogi” (Una protesta al constructivismo consciente), Kw«- uri shinbun, parte 1, 18 de agosto de 1923 (ed. am), 6.

179 *Ibidem*. Véase también el comentario de Okada, parte 2, publicado en Yomiurishinbun al día siguiente: 19 de agosto de 1923 (ed. am), 6.

oportunidad de unirse al grupo poco después. Sin embargo, la pertenencia no moderó su comportamiento y continuó criticando a Mavo desde adentro.

Incluso antes de incurrir en la ira de Okada, los artistas de Mavo habían declarado públicamente su intención de abrir las actividades grupales a cualquiera que quisiera participar, como se indica en la postal impresa del anuncio de la primera exposición, así como en su manifiesto¹⁸⁰. Fieles a su palabra, ampliaron considerablemente sus filas entre este primer espectáculo y la segunda exhibición del grupo en noviembre. Además de Okada y Kato, los artistas Takamizawa Michinao, Yabashi Kimimaro y Toda Tatsuo mostraron trabajo en la segunda exposición de Mavo.

Poco se sabe sobre Yabashi (nacido Yabashi Jokichi; 1902–1964), excepto que llegó a Tokio desde su ciudad natal Uryu en Hokkaido en diciembre de 1920 a la edad de dieciocho años y trabajó en una editorial educativa¹⁸¹. Un

180 El anuncio de la postal se conserva en el álbum de recortes de varios volúmenes sin paginar ni publicar de Murayama (citado como MTS seguido del número de volumen): MTS 1.

181 Yabashi vino a Tokio con su hermano mayor, Rizaburd, quien se fue a trabajar a una oficina de correos local. Las experiencias de Yabashi se relatan en su enigmática autobiografía poética, su único escrito conocido fuera de sus contribuciones a la revista Mavo. La autobiografía se titula Kuro hata. sin moto ni (Bajo la bandera negra) y consiste en una serie de reminiscencias en forma de poesía expresionista con poca información documental concreta para iluminar la obra de Yabashi Actividades Mavo. La referencia al “negro” en el título afirmó el compromiso de Yabashi con el anarquismo, ya que este color simbolizaba el movimiento. A este respecto, él, Okada y

devoto seguidor de las teorías del anarquismo de Pyotr Kropotkin y más tarde seguidor del destacado anarquista Osugi Sakae, Yabashi eligió el seudónimo de sonido aristocrático “Kimaro” para burlarse de Konoe Fumimaro, un poderoso miembro de la Cámara de los Pares¹⁸². Murayama luego describió a Yabashi como “un hombre con una personalidad sombría y violenta”, y señaló que se convirtió en el director de una firma de diseño comercial después de su relación con Mavo¹⁸³.

Toda Tatsuo (1904–1988) era conocido de Ogata, a quien conoció durante la participación de este último en la FAA. Describe a Ogata como extremadamente carismático y recuerda haberlo seguido, casi de manera adulatora, cuando los miembros del grupo salían de juerga. Toda estaba familiarizado con el trabajo de Murayama desde la primera exposición en Bunpodo, con el que se había topado mientras compraba materiales de arte. Originario de Maebashi en la prefectura de Gunma, Toda se vio obligado a abandonar la escuela secundaria y buscar trabajo en Tokio en 1917 debido a problemas económicos familiares¹⁸⁴.

Takamizawa pensaban lo mismo. Yabashi Jokichi, Kuro hata no moto ni (Tokio: Kumiai Shoten, 1964), 5, 9, 12, 22. Sumiya Iwane, comunicación personal, 23 de marzo de 1994.

182 Yabashi, Kuro hata sin motoni, 14

183 Murayama, Engekiteki jijoden, 2:189.

184 Toda escribe sobre estar profundamente impresionado por el trabajo de Murayama, que le dio una "sensación extraña". Toda Tatsuo, “Taisho jidai

Inmediatamente ingresó a la empresa de dentífricos Lion, donde trabajó como diseñador comercial. Como muchos otros artistas japoneses contemporáneos, incluido Murayama, también proporcionó ilustraciones para libros y publicaciones periódicas para niños. Estas actividades lo llevaron a una carrera de por vida en diseño comercial y eventualmente a la formación de su propia compañía de diseño¹⁸⁵. La mayoría de los artistas del movimiento Mavo estaban involucrados en el diseño comercial. Oura produjo trabajos de diseño en la librería Maruzen, y tanto Murayama como Yanase hicieron ilustraciones comerciales para revistas, libros y carteles.

La incorporación de estos nuevos miembros cambió la postura de Mavo hacia la izquierda radical, vinculándola fuertemente con el anarquismo y el dadaísmo. Okada y Yabashi en particular se dedicaron a la revolución social a través de medios anarquistas. Su actitud emergió en la retórica y obra de arte de Mavo como una intensa expresión de pesimismo, destrucción y violencia. También introdujo una nueva tensión en el grupo, enfrentando a los miembros originales, más moderadamente rebeldes, contra los nuevos miembros, con sus tendencias más extremas y militantes.

no hanashi”, en *Nihon dezain shoshi*, edición *Nihon Dezainshi henshu Doin* (Tokio: Daviddosha, 1970), 12.

185 *Ibid.*, 10–11,13. Para obtener más información biográfica, consulte Toda Tatsuo, *Watashi no kakocho* (Tokio: Kobunsha, 1972). La firma de diseño de Toda se llamaba Orion–sha.

Simpatizante de ambos bandos, Murayama mantuvo una posición precaria en el medio.

La “Exhibición en movimiento” Anti-Nika de Mavo

Mavo continuó con la práctica de la FAA de protestar contra Nika. Su “Exposición para dar la bienvenida a las obras rechazadas de Nika”, montada fuera de la décima exhibición de Nika en agosto de 1923, fue una protesta pública altamente calculada que usó efectivamente el poder de la prensa popular con gran ventaja. Mientras los artistas de Mavo planeaban esta demostración, se enteraron de que Nika había aceptado una obra del joven artista Sumiya Iwane (1901–1997)¹⁸⁶. Sumiya presentó dos pinturas

186 Sumiya nació en la ciudad de Maebashi en la prefectura de Gunma. Aunque no prosiguió su educación más allá de la escuela secundaria, provenía de una célebre familia de académicos cristianos que se destacaron por sus contribuciones a la historia del cristianismo y el socialismo. El mismo Sumiya era, y siguió siendo hasta su reciente muerte, un cristiano devoto. El hermano mayor de Sumiya, Etsuji, es bien conocido por sus numerosos escritos sobre el socialismo. Sumiya Iwane, comunicación personal, 23 de marzo de 1994 y 26 de mayo de 1994. Sumiya tenía poca formación artística formal. Después de abandonar la escuela secundaria, se fue a Tokio para estudiar pintura alrededor de 1920, pero no tenía dinero y terminó trabajando en los muelles cargando barcos, dejándole poco tiempo para estudiar. También trabajó como liniero ferroviario y vendedor de boletos. Sumiya estaba pintando retratos por dinero cuando se unió a Mavo, y trabajaba en la imprenta de una compañía de periódicos educativos en Iotsuka. “Rojin no na de nyusen no shinsakuhin kara fuhei no hitobito” (Mucha gente está descontenta por el nuevo trabajo presentado bajo un

inspiradas en las fábricas quemadas y las casas abandonadas alrededor de Higashi Nakano, el barrio donde vivían tanto él como Murayama.



Lámina 8, Sumiya Iwane, Tarea diaria del amor en la fábrica (Kojo ni okeru ai no nika), 1923. Óleo sobre lienzo, 65 x 53 cm. Colección Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio.

nombre ruso), Tokyo asahi shinbun, 27 de agosto de 1923 (ed. enm.), 3; “Feliz saretá Nika no nyusen” (Anuncio de trabajos aceptados por Nika), Hochi shinbun, 27 de agosto de 1923, 7.

Su pintura Tarea diaria de amor en la fábrica (Lámina 8), una obra abstracta que se refería a las reuniones diarias de una pareja empleada en una fábrica cercana, fue aceptada a pesar de que tenía un parecido sorprendente con las obras de Mavo que habían sido rechazadas¹⁸⁷.

Aficionado a la literatura rusa, Sumiya había presentado su trabajo bajo el seudónimo de sonido ruso Iwanov Sumiyanovich, y en el anuncio de aceptaciones figuraba como artista extranjero¹⁸⁸.

Los artistas de Mavo, concluyendo rápidamente que los miembros del jurado de Nika habían confundido a Sumiya

187 Sumiya había estado en contacto con Murayama antes de involucrarse con Mavo. Visitó la primera exposición individual de Murayama y luego fue invitado al estudio de Murayama por su amigo Yabashi. Kimimaro, quien ya estaba involucrado con Mavo. Sumiya le da crédito a Murayama por influir en un cambio en su trabajo hacia el constructivismo consciente. Sumiya Iwane, “Han Nika undo to' Mavo (El movimiento anti-Nika y Mavo), Bijutsukan Nyusu (Museo Metropolitano de Tokio), no. 303 (abril de 1976): 2. Sumiya analiza brevemente el tema de su trabajo en “Mondai no narisdna Ai no Nika” (Tarea diaria del amor en la fábrica eso parece estar a punto de convertirse en un problema), gráfico de Asahi, 27 de agosto de 1923, 3.

188 Uno de los amigos de Sumiya, Ishikawa Sakurasuke, acababa de regresar de viajar por Rusia; fue el responsable de crear el seudónimo ruso de Sumiya. Sumiya, “Han Nika”, 2. Una fotografía de Sumiya y su trabajo aceptado apareció en Asahi graph, “lunes no nariso”, 3; “Nikaten gaho: nyusenga to sakuhin” (relato pictórico de la exposición de Nika: pinturas y obras aceptadas), gráfico de Asahi, 27 de agosto de 1923, 8–9.

con un extranjero, crearon un alboroto acerca de que Nika favorecía a los extranjeros¹⁸⁹.

Visitaron a Sumiya en su casa esa noche, pidiéndole que se uniera a Mavo y apoyara su protesta retirando su trabajo. Algo desconcertado por la repentina atención, Sumiya accedió, quizás bajo presión, y se fue a la oficina de Nika¹⁹⁰. Para entonces ya se habían reunido afuera varios artistas para instalar sus obras en el parque¹⁹¹.

Cuando Sumiya salió de la oficina de Nika con su trabajo, Murayama y Yabashi inmediatamente le pusieron una

189 Esta vista fue reportada en el Tokyo asahi shinbun, donde Yabashi fue citado diciendo que el miedo de Nika a los artistas rusos fue la única razón de la decisión de los jueces de aceptar el trabajo de Sumiya. Insinuó que el juicio hizo evidentemente obvio el trato inequitativo de Mavo, así como la naturaleza perjudicial general de las evaluaciones de Nika, ya que los jueces de Nika elogiaron el trabajo de Sumiya mientras rechazaron el de Murayama, a pesar de que Sumiya estaba marcadamente influenciado por Murayama. “Rojin no na”, Tokio asahi shinbun, 27 de agosto de 1923 (ed. am), 3.

190 Al principio, los miembros del jurado de Nika se negaron a permitir que Sumiya se retirara porque iba en contra de las reglas, pero finalmente accedieron a su pedido.

191 Una fotografía de este hecho se reprodujo en “Rakusenga no hikitori” (Reclamación de las obras rechazadas), gráfico de Asahi, 29 de agosto de 1923, 16; Omuka Toshiharu, Taishoki Shinko bijutsu deshacer no kenkyii (Un estudio de los nuevos movimientos artísticos del período Taisho) (Tokio: Skydoor, 1995), 424. Los periódicos informaron que unas treinta o cuarenta personas participaron en el evento. Zorozoro _ aruku Kaiga tenrankai” (La exposición de pintura marchando en tropas), Yorozu choho, 27 de agosto de 1923 (ed. am), 3.

bandera triangular de Mavo en las manos y comenzaron a gritar: “¡Éxito! ¡Éxito!”

Atrapado en el momento, Sumiya trepó a la parte superior de la sala de exposiciones y colgó la bandera del techo¹⁹².

Para no quedarse atrás, Takamizawa comenzó a lanzar piedras sobre el techo de vidrio del salón, rompiendo el vidrio, que cayó dentro del edificio. El jurado de Nika salió corriendo para ver qué estaba pasando.

Takamizawa recuerda que su antiguo maestro Nakagawa Kigen, después de amonestarlo por este comportamiento violento, volvió a entrar cuando Takamizawa se negó a detenerse¹⁹³.

La protesta terminó en una confrontación con la policía, pero le valió a Mavo una gran cantidad de publicidad gratuita y demostró el uso inteligente del grupo de los medios de comunicación como un foro público para promover su causa.

192 Los relatos de este evento difieren. Según el asahi de Tokio shinbun, Murayama, Ogata y Oura fueron los encargados de colocar la bandera en el edificio. “Hanasaki o orerareta: Mabo dojin no idoten” (La punta de su nariz está rota: La conmovedora exhibición de la camarilla de Mavo), Tokyo asahi shinbun, 29 de agosto de 1923 (ed. am), 5.

193 Tagawa Suiho y Takamizawa Junko, Nora kuro ichidaiki (Relato de la vida de Nora Kuro) (Tokio: Kodansha, 1991), 107.

Mavo y el Gran Terremoto de Kanto

Justo cuando las actividades de Mavo habían comenzado a cobrar impulso, un terremoto que registró casi 7,9 en la escala de Richter devastó Tokio el 1 de septiembre de 1923. El Gran Terremoto de Kanto y los incendios posteriores mataron a más de 100.000 personas e hirieron a otras 50.000. Los hogares de más del 70 por ciento de los dos millones de personas que viven en el área metropolitana de Tokio estaban dañados o destruidos. Con las comunicaciones cortadas, los servicios públicos sin funcionar y el gobierno sumido en el caos, un gabinete recién formado bajo el mando de Yamamoto Gonnohyde estableció la ley marcial y envió 35.000 soldados a la ciudad para mantener el orden¹⁹⁴.

194 Esta clasificación sismográfica se basa en la escala de terremotos de la Agencia Meteorológica de Japón, que difiere solo en forma insignificante de la escala de Richter. La población anterior al terremoto del área metropolitana de Tokio, que corresponde a la superficie terrestre de la actual Tokio, era de alrededor de cuatro millones de personas. La información estadística detallada sobre las muertes relacionadas con el terremoto, los daños a la tierra y el despliegue militar y policial se enumeran en una edición separada de Mainichi gurafu. Véase Yamada Kunio, ed., *Kanto daishinsai 69–nen* (69 aniversario del Gran Terremoto de Kanto) (Tokio: Mainichi Shinbunsha, 1992), 154–57; Ishizuka Hiromichi y Narita Ryuichi, *Tokyo*

Después del terremoto, proliferaron los rumores de que los coreanos y los comunistas estaban trabajando en equipo para desestabilizar Japón provocando incendios y sabotajeando el agua de los pozos. Estos rumores incitaban a la violencia incontrolable y al asesinato indiscriminado. Antes de que el gobierno pudiera recuperar el control, bandas itinerantes de vigilantes civiles habían asesinado a miles de coreanos, chinos y presuntos o probados comunistas. Su alboroto confirmó el peor temor del Estado de un gran caos inminente y condujo a una mayor supresión de la libertad política, un tremendo revés para el programa de avance tecnológico y mejora social que había sido lo más importante en la agenda nacional.

Mientras las autoridades intentaban reducir la violencia, ciertas personas aprovecharon la oportunidad para erradicar a los partidos potencialmente subversivos. Fue en este momento que la policía metropolitana asesinó a muchos de los principales líderes sindicales anarcosindicalistas japoneses. Primero, siete miembros del Nankatsu Labor Club (Nankatsu Rodokai), considerados extremistas anarquistas, fueron asesinados por policías ultranacionalistas en la comisaría de policía de Kameido en lo que ahora se conoce como el Incidente de Kameido. Casi al mismo tiempo, el líder anarcosindicalista Osugi Sakac y miembros de su familia también fueron asesinados. Como

no hyakunen (Cien años del Tokio metropolitano) (Tokio: Yamakawa Shuppan, 1986), 157, 165.

un triste tributo a sus colegas asesinados, los antiguos miembros del grupo Tanemaku bitos publicaron *Tanemaku zakki* (Notas varias del sembrador) en enero de 1924, describiendo la matanza de simpatizantes de izquierda después del terremoto¹⁹⁵.

El terremoto no solo tuvo profundas ramificaciones intelectuales y psicológicas para la comunidad artística en general, sino que también hubo repercusiones particularmente angustiosas para los artistas que se pensaba que estaban involucrados en actividades socialistas. Las autoridades rápidamente los identificaron como sediciosos¹⁹⁶. Los sospechosos fueron interrogados, golpeados y, en ocasiones, encarcelados, y sus bienes personales, incluidas obras de arte y memorias, fueron confiscados por un gobierno que los consideraba subversivos políticos. Como el artista más abiertamente involucrado con la actividad política de izquierda, Yanase sin duda experimentó el tratamiento más traumático. Fue arrestado por la policía militar (kenpeitai) y encarcelado durante cinco días, donde los soldados lo golpearon y le clavaron la bayoneta en repetidas ocasiones. Cuando finalmente fue liberado, sus amigos lo instaron a abandonar

195 GT Shea, *literatura de izquierda en Japón* (Tokio: Hosei University Press, 1964), 124.

196 Murayama, a quien sus vecinos llamaron la atención de los funcionarios del gobierno, analiza estos eventos en su autobiografía. Murayama, *Engekitekijijoden*, 2:181–96.

Tokio por su propia seguridad. Regresó a su hogar en Kyushu y permaneció allí durante más de un mes. Su obra fue expuesta en la segunda exposición de Mavo en su ausencia¹⁹⁷.

A pesar de la opresiva vigilancia policial, los artistas Mavo aprovecharon el desorden del *establishment* del arte después del terremoto. A mediados de octubre montaron el “Show del Antismo” en la Ozaki Trade Company. Aunque no se conocen los contenidos de esta exposición, está claro que tres de los cinco artistas participantes eran de Mavo: Murayama, Takamizawa y Ogata¹⁹⁸. También en octubre, Sumiya montó un espectáculo en su ciudad natal, Maebashi, llamado “Exposición Individual Constructivista Consciente” (Ishikiteki koseishugiteki kojín tenrankai)¹⁹⁹.

197 Entrada correspondiente al 1 de septiembre de 1923, en Yanase Masamu, “Jijoden” (Autobiografía), *Kirkos* (Musashino Bijutsu Daigaku Shiryo Toshokan nyusu) (Museo de la Universidad de Arte Musashino y Noticias de la Biblioteca), no. 2 (octubre de 1990): 7–8; publicado originalmente en 1926.

198 “Antismo tenrankai” (exhibición del antismo), *Mizue*, No. 225 (noviembre de 1923): 54.

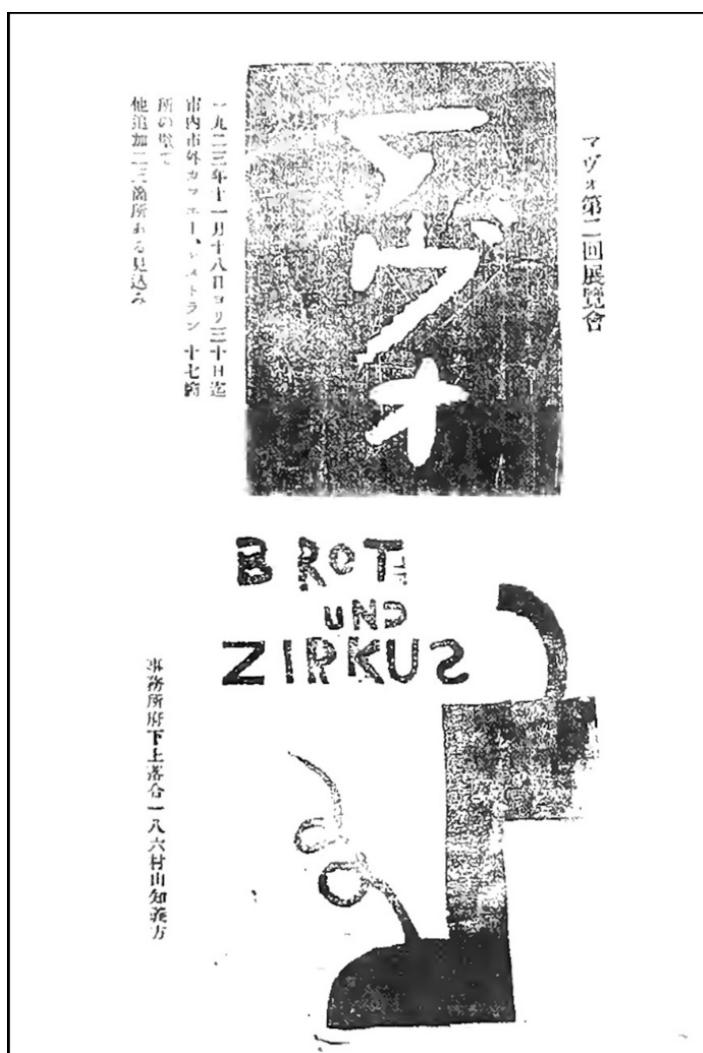
199 Esta exposición fue reseñada en “Roshia na no seinen gaka” (El joven artista con nombre ruso), *Yomiurishinbun*, 24 de octubre de 1923 (ed. am), 4, e incluye una ilustración de Sumiya nueva pintura, Para el hombre que rechazó el amor (Ai o kyozeitsu shitaru otoko no domesticado ni). Un folleto de la exposición sobrevive en MTS I. Esto también incluye una reproducción de la pintura de Sumiya. Posteriormente, en abril de 1924, Sumiya nuevamente exhibido en Maebashi con TodaTatsuo, junto con otros miembros de Mavo.

Un mes después, Mavo lanzó su proyecto más ambicioso hasta la fecha, una exhibición que viajó a cafés y restaurantes sobrevivientes o reconstruidos en toda la ciudad²⁰⁰. La mayoría de los sitios estaban en el área de Yamanote (conocida como la "ciudad alta") porque se habían destruido grandes porciones de la ciudad más baja. Los cafés se habían multiplicado por toda la ciudad como parte de la nueva economía del ocio al servicio de la floreciente clase media urbana. Ahora estaban repletos de refugiados sin hogar que buscaban un respiro momentáneo de la sombría realidad del terremoto, y los artistas de Mavo buscaron inyectar su trabajo en estos lugares de reunión populares. El folleto de la exposición itinerante estaba impreso en papel rosa y mostraba las palabras "Mavo" y "Brot und Zirkus" (pan y circo) junto con un diseño abstracto y la imagen de una cola de cerdo en forma de sacacorchos (Fig. 32). Murayama escribió en su autobiografía que en esta época la imagen de un cerdo y la cola de cerdo se convirtieron en su firma y "cerdo" se asoció con Mavo tanto en ilustraciones como en impresos²⁰¹. El grupo también

200 La exposición se llevó a cabo del 18 al 30 de noviembre de 1923. Posteriormente se agregaron algunos lugares adicionales al itinerario. El shinbun Yomiuri anunció que Mavo tendría "un estilo disperso" (bun-sanshiki) exposición, "Yakeato kara" (De las ruinas del fuego), Yomiuri shinbun, 26 de noviembre de 1923 (ed. am), 4. Otro pequeño reportaje sobre Mavo y la exposición apareció en Atelier. Iba acompañado de una fotografía del volante de la exposición y decía que la muestra viajó a veinticuatro cafés. Véase Arishima, "Mekuso mimí kuso", 61.

201 El folleto de la exposición sobrevive en MTS 1.

imprimió más de 3.000 volantes promocionales (reproduciendo el texto del volante publicitario de la primera exposición); en la forma típicamente provocativa de Mavo, Murayama, Sumiya y Takamizawa pegaron mechones de su cabello a los volantes antes de distribuirlos²⁰².



Folleto para la segunda exhibición de Mavo, noviembre de 1923, Mts 1

202 Murayama, Engekitekijijoden, 2:199. Murayama explica que la imagen del cerdo se tomó del tema común de la cría de cerdos entre las publicaciones de la editorial del grupo, Choryusha. Véase también la Fig. 23, arriba. La relación de Mavo con Choryusha se analiza a continuación.

Muy pocas de las más de 129 obras exhibidas en la segunda exposición de Mavo existen aún o incluso se conocen a través de la reproducción fotográfica.

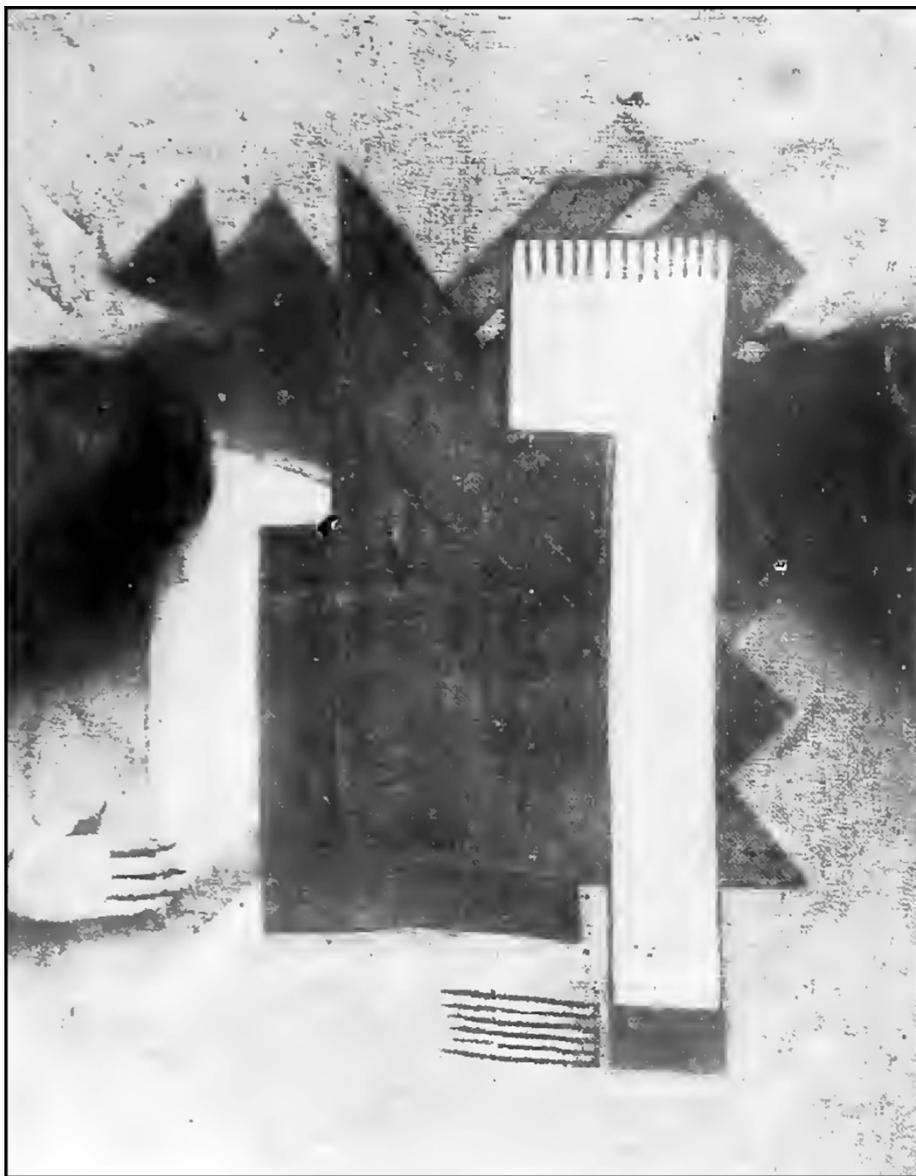


Figura 33, Kato Masao, Wall Hanging (Kabekake), Técnica mixta construcción, probablemente expuesta en la segunda exposición de Mavo, noviembre de 1923. Fotografía en Mavo, núm. 1 (julio de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Varias piezas habían sido mostradas en exposiciones anteriores. Una de las series de tapices murales de Kato

(kabekake) se reprodujo en el primer número de la revista Mavo (Fig. 33).

Consistía en grandes formas abstractas rectilíneas superpuestas, algunas pintadas y otras a partir de elementos de collage reales, probablemente telas, adheridas a la superficie. Murayama recordó más tarde que los artistas, mientras iban de un café a otro, a menudo se detenían y mostraban algunas de sus obras en los bancos del parque Hibiya. Los artistas de Mavo las llamaron sus exposiciones callejeras (gaitá-ten), pero no duraron mucho. La policía pronto les obligó a retirar sus obras para restaurar los bancos a su uso previsto²⁰³.

Como muchos otros artistas de la época, los miembros de Mavo se vieron envueltos en un movimiento por la reconstrucción de la ciudad, resumido en el grito de guerra “Del taller a las calles” (atorie kara gairo e). Como señaló un reportero, los artistas sintieron que “el primer paso hacia la reconstrucción fue aliviar el espíritu dañado [de la ciudad y su gente] a través del arte²⁰⁴. Para los artistas de Mavo, las

203 Soga Takaaki, “Taisho makki” no okeru Shinko geijutsu deshacer ningún kosatsu: Zokei bijutsu to kenchiku no kakawari o megutte” (Reflexiones sobre el nuevo movimiento artístico del último período Taisho: Sobre la relación entre las artes plásticas y la arquitectura) (tesis de maestría, Waseda University – sity, 1990), 47; Murayama, Engekiteki jijoden, 2:193.

204 Shinsaigo no shinshokugyo: Ude o furu _ zekko no kikai” (Nuevas ocupaciones después del terremoto: Muestran hábilmente sus habilidades, la mejor máquina), Chud shinbun, 6 de marzo de 1924 (edición modificada),

condiciones posteriores al terremoto simbolizaron la próxima revolución social: la limpieza de las estructuras dañadas ofreció una oportunidad sin precedentes para reconstruir la capital físicamente y el país ideológicamente.

El trabajo post-terremoto de Mavo incluyó la decoración de las estructuras temporales conocidas como “barracas” (barakku) que se erigieron a raíz del desastre. El término se usó ampliamente después del terremoto de 1923 para diversas estructuras que incluían refugios tipo carpa y cabañas de chapa para refugiados y negocios, así como edificios de madera más resistentes y, a veces, con una decoración elaborada, diseñados para permanecer en pie durante varios años hasta que se pudiera completar la reconstrucción permanente. Los proyectos de cuarteles se concentraron en las zonas bajas de la ciudad más dañadas por el terremoto, conocidas como la ciudad baja (shitamachi). Esta área incluía lo que había sido el centro comercial de Tokio, así como varios barrios residenciales de clase trabajadora adyacentes a importantes desarrollos industriales: Hibiya, Ginza, Kyobashi, Nihonbashi, Kanda, Asakusa, Fukagawa y Honjo.

Para Mavo, los proyectos de barracas se convirtieron tanto en un símbolo como en un lugar para la generación de un nuevo arte intrínsecamente ligado a la vida cotidiana. Muchos defensores japoneses del socialismo vieron las barracas como representación del surgimiento de una

conciencia verdaderamente proletaria. Las estructuras improvisadas y extemporáneas, y las nuevas formaciones sociales que constituyeron, significaron la posibilidad de una total libertad de convenciones y poderes institucionales. Los cuarteles ofrecían la perspectiva de una regeneración social en líneas diferentes e igualitarias.

Los artistas de Mavo también vieron sus proyectos de barracas como un paso hacia la renovación artística. Así como el arte diseñó la vida diaria, la vida diaria reviviría las artes (*geijutsu fuko*). El tema del “renacimiento”, a menudo se reiteró en el período de reconstrucción posterior al terremoto en la expresión *teito fukko* (resurgimiento de la capital imperial), referido tanto a la renovación física como espiritual. En Japón, los terremotos históricamente se han considerado eventos transformadores, incluso numinosos, teniendo tanto efectos liberadores como repercusiones destructivas. Algunos artistas y escritores, de luto por la pérdida de los últimos vestigios del Japón Edo en el terremoto, buscaron la renovación en la recuperación del pasado. Otros compararon su situación con la agitación y el posterior reordenamiento sociocultural provocado por la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa. Los cuarteles –y la reconfiguración del paisaje urbano– fueron emblemáticos de este momento de cambio.

Gran parte del trabajo en los cuarteles tomó la forma de “arquitectura de letreros” (*kanban kenchiku*): se pintaron las

fachadas de los edificios y se crearon letreros decorativos para los negocios. Soga Takaaki, que ha documentado varios de los proyectos relacionados con barracas de Mavo, identifica la pintura de un letrero para una librería en Kanda como el primer encargo del grupo²⁰⁵. Situada en diagonal al otro lado de la calle de Bunpodo, la librería era propiedad de Haga Takeo, uno de los compañeros de clase de Murayama en la escuela secundaria Kaisei. Si bien se sabe que Murayama diseñó y pintó él mismo este letrero, no se sabe nada sobre la apariencia del proyecto.



Figura 34, 34 Murayama Tomoyoshi y Mavo, Letrero de la librería Mode (Morie shoten kanban) En “Morie shoten kanban”, Kenchiku shincho 5, n.º 7 (julio de 1924).

Otro letrero diseñado por Mavo para el frente de la librería Morie es identificable en una fotografía en Kenchiku

205 Soga, “Taisho makki”.

shincho (Fig. 34)²⁰⁶, colgado sobre el toldo de la planta baja de la tienda, mostraba las palabras en inglés “Librería budista” en un gran tipo de letra facetado, arqueándose suavemente para reflejar el contorno superior del letrero. Debajo, en caracteres japoneses, estaban las líneas “Libros budistas, publicación y ventas” y “Librería Morie”; el nombre de la tienda estaba escrito en caracteres grandes con flecos a lo largo de los bordes izquierdos, como si el viento los soplara desde la derecha. Finalmente, en la parte inferior del letrero estaba la firma y la fecha: “Mavo, enero de 1924”. Rodeando y superponiendo las líneas de escritura había formas abstractas rectilíneas y redondeadas organizadas en una composición de forma libre, dando una sensación general de alegría animada. El perfil que sobresale irregularmente y la composición inusual hicieron una valla publicitaria muy llamativa.

Una de las principales comisiones de decoración de cuarteles confiablemente atribuibles a Mavo es el restaurante Hayashiya (Fig. 35)²⁰⁷ No se sabe quién diseñó el edificio en sí; era una estructura diminuta de dos pisos

206 “Morie kanban” (El letrero de la librería Morie), *Kenchiku Shincho* 5, no. 7 (julio de 1924).

207 Una fotografía de este edificio acompañó un artículo sobre Mavo en “Shinsaigo”, *Chilo shinbun*, 6 de marzo de 1924 (ed. am), 3. La misma fotografía apareció en un recorte de periódico encontrado en el álbum de recortes de Murayama, pero se desconoce su procedencia. El titular sobre tres fotografías de estructuras de cuarteles dice: “Edificios de estilo futurista que han aparecido en la ciudad reconstruida”. SMT 1.

con puertas corredizas de vidrio que se abrían a la calle y brindaban fácil acceso al comedor. Las fotografías de la fachada revelan dos grandes ventanas contiguas en el centro del segundo piso.

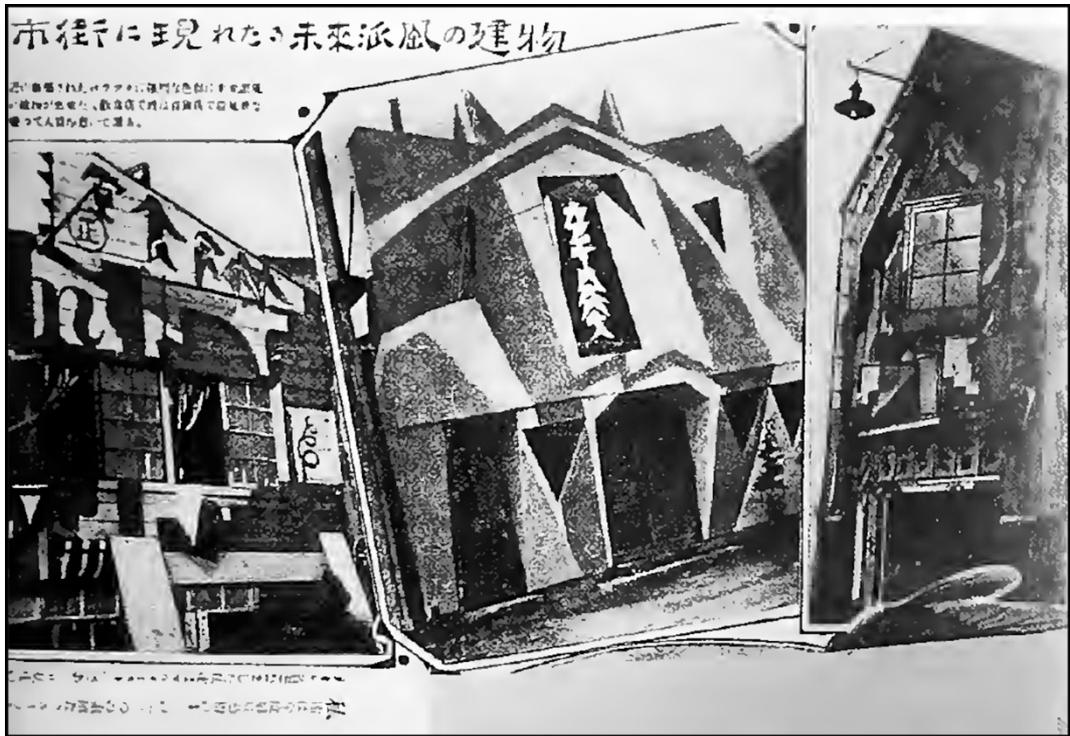


Figura 35 Mavo, restaurante Hayashi (Hayashiya shokudo, en extremo izquierdo), proyecto de decoración de barracas, principios de 1924. En Shinsaigo no shinshokugyo (Nuevas ocupaciones después del terremoto: Muestran hábilmente sus habilidades.

Las decoraciones del edificio trabajaron en oposición a su estructura física, negando activamente el ritmo de la ventana y redefiniendo por completo la composición de la fachada. En él se yuxtaponen juguetonamente grandes patrones abstractos con bordes dentados para crear formas dinámicas entre las formas. Esta composición recordaba a la ilustración de la portada del folleto de la primera exposición

de Mavo (ver Fig. 24). Aunque se desconoce el color original del edificio, es plausible, dada la naturaleza de las pinturas del grupo, que los artistas emplearan aquí también una paleta de colores. El edificio estaba rematado con el característico letrero inclinado de Mavo, que en este caso se extendía más allá de la parte superior de la fachada y el techo. Aunque la fotografía existente es turbia y difícil de leer, la letra “M” es claramente evidente en el lado izquierdo de la fachada sobre la ventana. Los artistas de Mavo a menudo insertaban iniciales del nombre del grupo en sus diseños. Además, la imagen característica de Mavo de la cola en espiral de un cerdo es claramente visible en el lado derecho de las ventanas del segundo piso.

La estética anarquista de Mavo celebró la posibilidad de una renovación radical: una reconceptualización del presente, así como una crítica implícita y explícita del llamado progreso de la modernidad japonesa. Los proyectos de barracas del grupo constituyeron un lenguaje de resistencia contra las fuerzas que buscaban reconstruir sobre el viejo modelo. Como bien ha señalado Soga, para los artistas de Mavo los barracones eran ensamblajes de tamaño natural más que espacios arquitectónicos. Esta actitud les llevó a plantear el concepto alternativo que Soga ha denominado “artes plásticas anárquicas urbanas” (anarukikku toshi zdkei), diferenciando su trabajo expresionista y orientado al diseño de las preocupaciones más espaciales y estructurales de los arquitectos en

ejercicio. Los coloridos diseños de Mavo produjeron un telón de fondo vibrante para la actividad de la calle, transformando el espacio urbano de Tokio en un escenario público y atrayendo a los transeúntes a una relación con las estructuras extravagantemente decoradas. Al activar la fachada del edificio, los artistas brindaron a los espectadores una experiencia interactiva similar a las provocativas acciones callejeras del grupo antes del terremoto²⁰⁸.

Los artistas de Mavo querían extender la teoría del constructivismo consciente a la arquitectura mucho más allá de sus proyectos de barracas. Sintieron que sus obras de arte constructivista ya tenían una fuerte inclinación arquitectónica debido a la incorporación de materiales no artísticos hechos a máquina inherentemente asociados con los edificios. Esta estética arquitectónica también es evidente en los diseños escénicos de Mavo. La actitud integradora e inclusiva del grupo está indicada por la declaración de un mavoísta no identificado, muy probablemente Murayama, citado en *Chuö sbinbun*:

Nuestro trabajo no es algo que pueda resumirse simplemente con el término "decoración de barracas". Hasta ahora, la arquitectura ha sido tratada como arte artesanal [kogeij bijutsu], pero en nuestro "Constructivismo Consciente" se ve como arte puro [jun

208 Soga, "Taisho makki", 76, 79.

geijutsu]. Por lo tanto, no nos limitamos a los cuarteles, sino que también diseñamos arquitectura permanente. Comenzamos este trabajo porque pensamos que este es el momento de salir del estudio y entrar en la ciudad. Si bien nos quedamos bastante impotentes para trabajar en la arquitectura convencional (regular), este terremoto nos ha brindado la oportunidad de mostrar nuestro trabajo.... Hasta ahora, en pintura estaba bien si expresabas color y formas y rayos de luz, y la gente creaba obras solo con materiales de arte. En el “Constructivismo Consciente”, la esfera de expresión se ha ampliado para incluir el color, la forma, la fuerza, el tiempo, el sonido, el pensamiento, etc. Por lo tanto, los materiales de arte por sí solos ya no son suficientes para expresar esto. Así que también usamos cosas reales [jitsubutsu], como alambre de metal, tela, pedazos de madera, periódico. Creemos que no es una exageración decir que no importa qué “ismos” aparezcan a continuación, no hay nada más nuevo que esto²⁰⁹.

El uso del término “arte puro” aquí implicaba algo diferente del arte puro al que objetó Murayama al responder a las críticas de Asaeda. Aquí, “arte puro” significaba una fusión de la funcionalidad de la arquitectura como artesanía y el ámbito de la expresión artística, un

209 "Shinsaigo", Chuō shinbun, 6 de marzo de 1924 (ed. am), 3.

enfoque del diseño arquitectónico marcadamente diferente al de la mayoría de los arquitectos japoneses de la época.

Mavo recibió varios encargos de particulares y empresas para la construcción de edificios después de que terminara la era de la construcción de pabellones. El grupo también diseñó otras estructuras arquitectónicas con fines comerciales y para exhibiciones²¹⁰.

El interés personal de Murayama por la arquitectura se extendió a su propio entorno inmediato. Alrededor de junio de 1924, diseñó un estudio de dos pisos de forma irregular como adición a su casa en Kami-Ochiai (Fig. 36). La estructura distintiva, diseñada para ser habitada, pronto se hizo famosa como el “Taller triangular” (sankaku no atorie) y fue un lugar de reunión popular para artistas y escritores, así como una exposición espaciada²¹¹.

210 Por nombrar algunos de estos proyectos: Peluquería Mavo (Mavo rihatsuten), Olala Bar detrás de los grandes almacenes Matsuya en Ginza, un quiosco publicitario de Maruzen (Maruzen kokuto), la Puerta de exhibición de Sanka (Sankaten monto), y el cine Aoikan en Asakusa.

211 Omuka ha establecido paralelismos entre el taller de Murayama y el Merzbau de Kurt Schwitters, señalando que ambas estructuras fueron concebidas como obras de arte autobiográficas y monumentos a sus creadores. Omuka, *Taishoki Shinko bijutsu*, 502. Un plano de la casa de Murayama y dos fotografías -del interior y exterior del edificio aparecieron en “Higasa no ryuko to shinjutaku (Modern Japanese Life)” (Tendencias en sombrillas y nuevas viviendas), *Asahi gráfico* 1, No. 24 (11 de junio de 1924): 22. No se sabe cómo Murayama pudo financiar esta construcción, pero a la luz de su difícil situación financiera, lo más probable es que haya

No todo el mundo acogió calurosamente a los artistas en el ámbito de la arquitectura. Algunos criticaron duramente sus actividades.

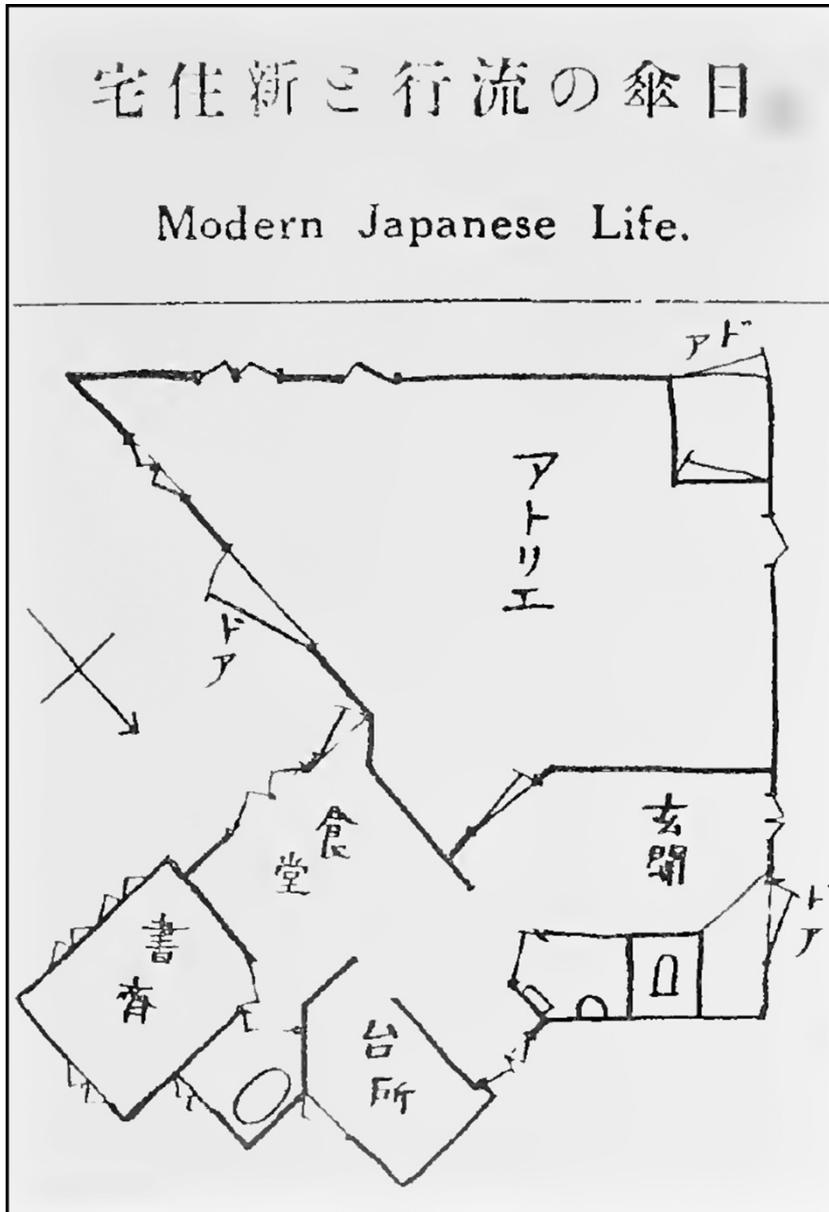


Figura 36 Murayama Tomoyoshi, plano del Taller Triangular, Kami-Ochiai, mediados de 1924. En “Higasa no ryuko to shinjutaku (Modern Japanese Life)” Asahi graph 2, no, 24 (11 de junio de 1924): 22.

pedido prestado el dinero, probablemente a través de las conexiones de su madre, o encontró un patrón.

En diciembre de 1923, se había iniciado un debate en la prensa popular sobre el valor de la decoración de las barracas diseñadas por personas que no eran arquitectos. Los partidarios elogiaron el "embellecimiento" y la "artificación" de la ciudad, y los detractores, en su mayoría arquitectos, rechazaron rotundamente sus conceptos de diseño por ser estructuralmente poco prácticos y demasiado preocupados por la expresión subjetiva. Endo Arata, por ejemplo, un protegido de Frank Lloyd Wright, criticó públicamente el trabajo de otro grupo de artistas involucrado en proyectos de barracas, la Barrack Decoration Company (Barakku Soshokusha), organizado por el profesor de arquitectura de la Universidad de Waseda Kon Wajiro (1888–1973)²¹². Graduado de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, Kon se había formado en diseño y arquitectura. Antes del terremoto, él y su socio, el artista Yoshida Kenkichi, estaban desarrollando un fuerte interés en documentar las prácticas cambiantes de la vida diaria (seikatsu); los motivó a llevar su obra de arte a las calles con la Compañía de Decoración de Barracas²¹³. De hecho, un elemento

212 Omuka, Taishoki Shinko bijutsu, 301–2.

213 El tremendo interés de Kon en el estudio de la vida diaria fue alimentado por su participación en Yanagita El estudio del folclore de Kunio (minzokugaku) grupo, que examinó todo, desde fábulas hasta viviendas. Por su parte, Kon realizó un extenso trabajo de campo documental, particularmente relacionado con las casas rurales japonesas (minka), y produjo numerosos bocetos detallados de sus hallazgos. Fujimori Terunobu, *GINZA no toshi isho a kenchikukatachi* (El diseño urbano de Tokio y los arquitectos), ed. Shiseido Gyararii (Tokyo: Shiseido, 1993), 19. Para obtener más información sobre la carrera de Yoshida, consulte Yoshida Kenkichi,

importante del trabajo relacionado con los cuarteles de Kon fue la preparación y publicación de notas de campo detalladas sobre la ubicación, condición, población y diseños de construcción específicos de varios asentamientos de pabellones en toda la ciudad²¹⁴. Yoshida Kenkichi (1897–1982) fue un artista, diseñador gráfico y escenógrafo de múltiples talentos que se graduó de la sección de diseño de la Escuela de Bellas Artes de Tokio. Además de su trabajo con Kon, fue miembro fundador, con Osanai Kaoru y Hijikata Yoshi, del Teatro Pequeño Tsukiji (Tsukiji Shogekijo), donde produjo escenografías muy aclamadas para el teatro moderno de Japón (shingeki), en particular el movimiento del teatro proletario. Más tarde, Kon y Yoshida también se hicieron famosos por sus estudios etnográficos de la vida moderna japonesa, denominados "modernología" (kogengaku), en los que registraron la vida

Tsukiji Shogekijo nojidai (La era del pequeño teatro Tsukiji) (Tokio: Yaedake Shobo, 197)

214 Las notas de campo de Kon todavía existen en el Archivo Kon Wajird en la Universidad Kdgakuin. Los estudios se publicaron en una variedad de revistas en ese momento. Algunos de sus bocetos de construcciones de barracas se reproducen en el Museo de Arte de la Prefectura de Mie, 20 seiki Nihon bijutsu Saiken II: 1920 nendai (Tsu, 1996), 136. Yoshida Kenkichi también publicó activamente sus bocetos de la situación posterior al terremoto. Le cautivó particularmente la variedad de "arquitectura de letreros" producida en este momento. Documentó y comentó numerosos letreros producidos por aficionados que eran visibles en todo el paisaje de Tokio, y aconsejó a los artistas involucrados en la decoración de barracas que aprendieran del ingenio, el ingenio y el juego de estos ejemplos. Yoshida Kenkichi, "Baraku Tokyo no kanbanbi" (La belleza de los carteles en los cuarteles de Tokio), Kenchiku Shincho 5, no. 1 (1924): 21–25.

y las prácticas cotidianas en las zonas urbanas de Tokio desde mediados de la década de 1920 hasta principios de la de 1930. Desarrollaron un estilo elaborado y distintivo de notación pictórica para registrar sus datos e intentaron cuantificar y calificar las ramificaciones culturales del capitalismo y la industrialización²¹⁵. Sus actividades en el período inmediatamente posterior al terremoto reforzaron sus intereses documentales y pueden considerarse una experiencia estimulante para su trabajo posterior²¹⁶.

Los arquitectos en la Asociación de Arquitectura Secesionista (Bunriha Kenchikukai) se opusieron rotundamente al trabajo de la Compañía de Decoración de Barracas. Takizawa Mayumi, en particular, argumentó que aquellos que ignoraban la verdadera naturaleza de la arquitectura debían ser considerados enemigos del campo. Él y Kon participaron en un largo debate público sobre los méritos de los artistas diseñadores involucrados en la arquitectura. Al final, la disputa giró en torno a la propia

215 Kon Wajird y Yoshida Kenkichi, eds., *Modernologio (Kogengaku) (Modernología)* (Tokio: Shun-yodo, 1930). Para análisis de la modernología de Kon y Yoshida, véase Miriam Silverberg, "Constructing the Japanese Ethnography of Modernity," *of estudios Asiáticos* 51, núm. 1 (febrero de 1992); Kawa-zoe Noboru, *Kon Wajird: Sono Kogengaku (Kon Wajird: Su modernología)*, *Minkan Nihon gakusha*, no. 9 (Tokio: Liburopoto, 1987); Yoshida Kenkichi, *Yoshida Kenkichi colección I: Kogengaku no tanjo (Yoshida Kenkichi colección I: El nacimiento de la modernología)*, ed. Fujimori Terunobu (Tokio: Chikuma Shobo, 1986).

216 Basado en las reminiscencias de Yoshida, Kawagoe llega a una conclusión similar; Kawagoe, *Kon Wajird*, 9:7.

definición de arquitectura. Para Takizawa y los secesionistas, las estructuras arquitectónicas estaban destinadas a expresar el verdadero espíritu del arquitecto individual, así como un espíritu humano universal, una actitud que resonaba con las teorías estéticas de Shirakaba-ha, un abanderado del movimiento Taisho del individualismo subjetivo. Takizawa sugirió una respuesta "ingenua" e intuitiva a las estructuras. Argumentó que la riqueza y la belleza de una pared no se pueden lograr simplemente decorándola con pinturas. Concluyó que “cuando los genios bohemios, bajo el buen nombre del arte, pero desconociendo las fronteras puras de la arquitectura, difunden desenfrenadamente la locura y el egoísmo, todo lo que aparece es un mundo quimérico sin sentido”²¹⁷.

Kon respondió argumentando que la arquitectura era más que una expresión material del espíritu humano. También expresó la vida real y la condición social moderna. Por lo tanto, también era necesario incorporar el entorno cotidiano. Afirmó que los diseños animados de su empresa a menudo eran efectos fortuitos producidos durante oleadas emocionales de entusiasmo en respuesta al espacio mismo. Kon sintió que esta estética lúdica y efervescente era

217 Citado en Fujimori Terunobu, “Kon Wajiro to Barakku Soshokusha” (Kon Wajiro y la empresa de decoración de bares), *Columna trimestral*, No. 88 (1983): 64.

una respuesta legítima al espacio liberado de los barracones²¹⁸.

La Compañía de decoración de Barracas y muchos de sus colegas arquitectos vieron la barraca como un nuevo tipo de edificio que no estaba sujeto a ninguna convención arquitectónica anterior. La colaboración de artistas–diseñadores con arquitectos e ingenieros en los proyectos de las barracas contribuyó a un cambio importante en la práctica arquitectónica en el período posterior al terremoto: se alejó de las estructuras institucionales robustas hacia formas más individualizadas y expresivas con fachadas divertidas y ornamentación interior. El historiador de la arquitectura Fujimori Terunobu ha argumentado que una gran sensación de liberación después del terremoto ofreció a una nueva generación de arquitectos la oportunidad de entregarse y disfrutar del diseño, algo que la generación anterior no habría tolerado²¹⁹.

Sin embargo, la progresión natural de la reconstrucción finalmente sofocó este debate. Según las notas privadas de Kon, a principios de 1924, unos cinco meses después del terremoto, el gobierno municipal de Tokio y ciertas agencias

218 Para una elaboración algo turbia sobre la actitud de Kon, véase Kon Wajird, “Soshoku geijutsu no kaimei” (Aclaración del arte de la decoración), *Kenchiku Shincho* 5, no. 2 (noviembre de 1924).

219 Fujimori, “Kon Wajird a Barakku”, 60.

estatales comenzaron a considerar seriamente los planes para la reconstrucción permanente de la ciudad²²⁰. El Ministerio del Interior ya había establecido la Agencia de Reconstrucción de la Capital Imperial (Teito Fukkoin), con el Ministro del Interior, Goto Shinpei, ex alcalde de Tokio, a cargo²²¹. Por esta época, la Asociación de Arte de Ciudadanos (Kokumin Bijutsu Kyokai) decidió solicitar propuestas de la comunidad artística en general para una “Exposición de planes para la reconstrucción de la capital imperial” (Teito fukko soan tenrankai) que se llevará a cabo del 13 al 29 de abril de 1924.

En su anuncio oficial de las normas de la exposición, la asociación abrió la muestra a cualquier proyecto arquitectónico, incluidos los que se consideraban obras artesanales (lo más probable es que se refirieran a proyectos que técnicamente no están categorizados como bellas artes); un panel de jueces designados evaluaría las presentaciones, que podrían ser planos urbanos a gran escala, modelos o dibujos arquitectónicos únicos, o cualquier tipo de decoración de interiores. Las presentaciones incluyeron diseños para calles, plazas públicas, canales, puentes, jardines, esculturas y torres conmemorativas, fuentes, tumbas, decoraciones de ventanas, pinturas murales, relieves murales, pinturas,

220 Omuka, Taishoki Shinko bijutsu, 506.

221 Koshizawa Akira, Tokio no toshi keikaku (Planificación urbana de Tokio), Iwanami Shinsho, núm. 200 (Tokio: Iwanami Shoten, 1991), 11–86.

esculturas y muebles. La asociación distribuyó un catálogo de la obra expuesta, pero lamentablemente no parece haber sobrevivido ninguna copia. Las estipulaciones del catálogo sobre los procedimientos de pago de los clientes y la declaración de que el patrocinador recibiría el 10 por ciento del precio de venta del artista indican que todas las obras estaban a la venta, aunque no hay evidencia de lo que realmente se vendió. Además de la exposición general, también hubo un concurso especial para un memorial del terremoto. Se solicitaron diseños en las siguientes categorías: estela, escultura, edificio, plano de calle, puerta, fuente, puente, plaza pública y jardín²²².

Con ganas de participar en los planes de reconstrucción, Murayama, Sumiya y Takamizawa se dirigieron directamente a la casa del recién nombrado presidente de la asociación y director de la exposición, el arquitecto Chujo. Seiichiro, para solicitar espacio. Impresionado por su celo, Chujo les concedió dos habitaciones²²³. En total se exhibieron más de 1.500 obras. Muchos artistas y arquitectos se unieron en grupos especiales solo para el espectáculo²²⁴.

222 “Kokumin Bijutsu Kyokai kai hokoku” (Anuncio de la Asociación de Arte de Ciudadanos), *Koku-min bijutsu* 1, no. 3 (marzo de 1924): 15–16.

223 Murayama, *Engekiteki jijoden*, 2:228.

224 Algunos de los colectivos que expusieron además de la Asociación Arte Ciudadano y Mavo eran Meteor Company (Meteorusha), Garden Association (Teien Kyokai), Sociedad de Artesanía en Madera (Mokuzai

Aunque las sesenta y siete obras expuestas en las dos salas de Mavo estaban, según las reseñas, entre las muestras más interesantes y divertidas, los edificios individuales que Mavo proponía eran, al igual que las decoraciones de sus barracones, expresiones más anárquicas de la caótica ciudad que planes realistas de reconstrucción, como lo demuestran los pocos proyectos representados en las fotografías supervivientes.



Figura 37 Murayama Tomoyoshi, Idea Arquitectónica para el Cuartel General de Mavo. Maqueta exhibida en la “Exposición de Planes para la Reconstrucción de la Capital Imperial”, abril de 1924, presuntamente perdida. Fotografía cortesía de Omuka Toshiharu.

Kogei Gakkai), Asociación de Arte Integral (Sdgo Bijutsu Kyokai), Soaring Wind Association (Ydfiakai), Asociación de Arquitectura Secesionista (Bunriha Kenchikukai), Creative Universe Association (Sousha) y Rato Architecture Association (Rato Kenchikukai).

Entre los proyectos visualmente más llamativos estaba la idea arquitectónica de Muratama para las oficinas centrales de Mavo (Fig. 37), principalmente porque era extremadamente grande, medía cerca de 2,5 metros de ancho. Consistía en una gran torre con el logo “MV” de Mavo claramente visible en la parte superior. El área de la espalda también se proyecta verticalmente, con un cordel colgando de la parte superior de la extensión y un alambre enrollado en el interior. La base plana y ligeramente ondulada del modelo tenía fotografías, principalmente de mujeres, de revistas populares pegadas en la superficie. La sección frontal mostraba pequeñas hileras de árboles y una ecléctica aglomeración de materiales. Los artistas de este período tenían una elección limitada de materiales, particularmente después del terremoto. Aunque los artistas de Mavo siempre abogaron por el uso de objetos cotidianos en lugar de materiales de arte convencionales, estaban aún más restringidos por los fondos y los materiales disponibles, por lo que tenían que ser ingeniosos y frugales y experimentar con objetos encontrados o desechados.

El Modelo para una tienda de Sumiya Iwane (Fig. 38), con su estructura irregular y patrones superficiales de formas abstractas que giraban libremente, probablemente coloridos, que contrastaban dramáticamente las formas claras y oscuras, estaba estrechamente relacionado con los diseños colaborativos de barracas de Mavo. El Café modelo de yeso de Takamizawa Michinao (Fig. 39) era un edificio en

forma de caja con una superficie irregular modelada a mano interrumpida por grandes ventanas de forma irregular excavadas en el frente y los lados. Este fue el correlato arquitectónico de los experimentos de Murayama con la deformación pictórica.

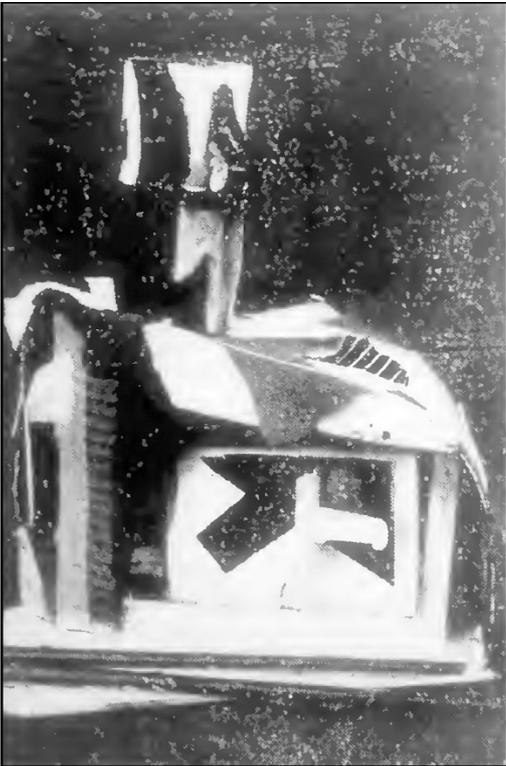


Figura 38 Sumiya Iwane, modelo para una tienda. Construcción de técnica mixta exhibida en la "Exposición de planes para la reconstrucción de la capital imperial", abril de 1924, presuntamente perdida. Kenchiku shincho 5, n.º 6 (junio de 1924), 2.

Figura 39, Takamizawa Michinao, Café (Kafe). Modelo de yeso exhibido en la "Exposición de Planes para la Reconstrucción de la Capital Imperial", abril de 1924, presuntamente perdido. Fotografía en "Teito fukko soan tenrankai shuppin shashin jusanshu", Kenchiku shincho 5, n.º 6 (junio 1924),

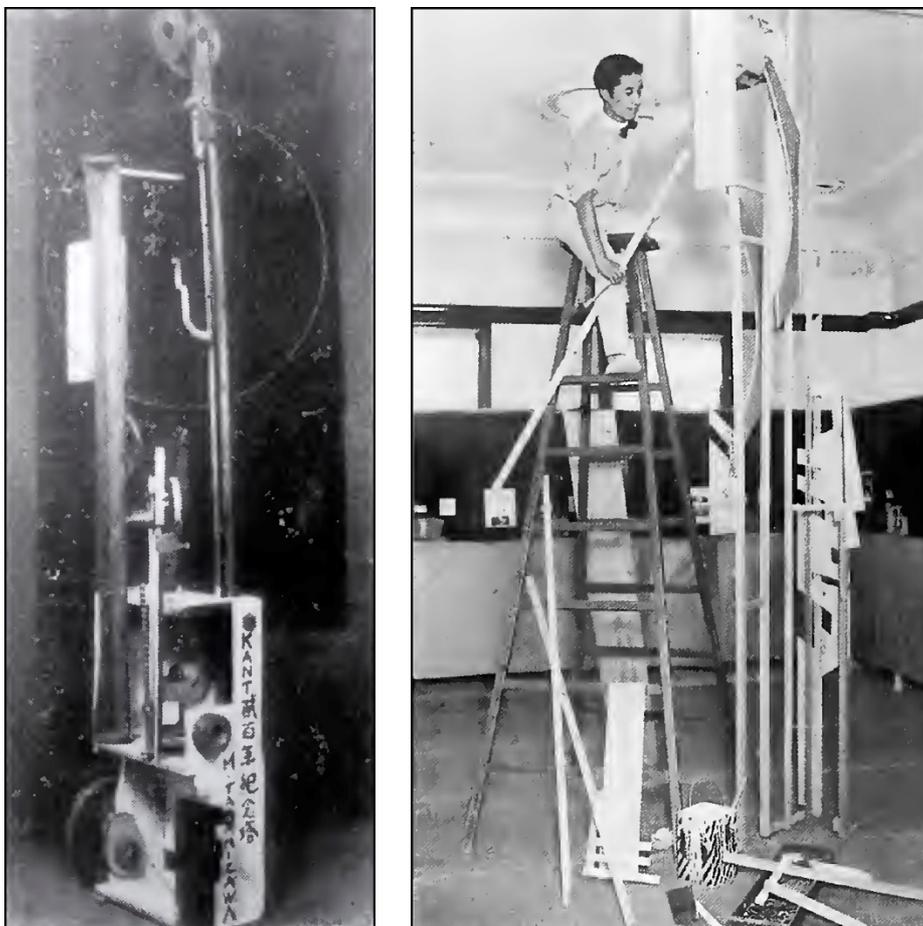


Figura 40, Takamizawa Michinao, modelo para la torre conmemorativa de los 200 años de Kant. Construcción en técnica mixta expuesta en la “Exposición de Planos para la Reconstrucción de la Capital Imperial”, abril de 1924, presuntamente perdida. Fotografía en “Teito fukko soan Tenrankai shuppin (mayo de 1924).

Figura 41, Vista de la exposición. Takamizawa Michinao en una escalera que construye el modelo para la torre conmemorativa de los 200 años de Kant. En Tagawa Suiho y Takamizawa Junko, Nora kuro ichidaiki (Tokio: Kodansha, 1991).

El Modelo de construcción de Takamizawa para la Torre Conmemorativa de los 200 Años de Kant (Fig. 40), revisado favorablemente, era paralelo a la técnica constructivista de Murayama; se ensambló a partir de elementos tan dispares como varillas de metal, piezas de máquinas, ruedas

dentadas, tablones de madera y un aro de metal, lo que resultó en una torre que conmemoraba la tecnología industrial mientras se burlaba de las nociones de racionalidad.

Una rara fotografía de Takamizawa en una escalera que construye la torre da una idea de su gran escala (Fig. 41). La torre hacía referencia, y muy probablemente parodiaba, al famoso *Monumento a la Tercera Internacional* del artista de vanguardia ruso Vladimir Tatlin, que en ese momento era muy conocido en Japón (la estructura frenética de la Torre Kant no puede leerse como un homenaje serio a Tatlin o su torre)²²⁵.

225 El "Archivo Conmemorativo de Kant" (Kanto Kinen Bunko), dedicado al filósofo Immanuel Kant, fue legado a la Universidad Imperial de Tokio solo un mes antes del trabajo de Takamizawa. y es posible que se refiriera sarcásticamente a esto. Otras obras de Mavo en la exposición identificadas solo por el título incluyen el inodoro colaborativo activo de Murayama. (Akutibu n / A kyddo benjo) y Área de Descanso en el Parque (Koen nai no kyukeijo); Tumba de Takamizawa (Haka); y Katos Mis imaginaciones en un momento determinado sobre un club que se usó durante una noche determinada (Aru yoru demasiadoshi mochiirareru kurabu no Taisuru watashi no aru toki no sozd) y colgar en la pared (kabekake). Soga, "Taisho makki", 109–10,117. Estas obras fueron mencionadas originalmente en un artículo del arquitecto Hamaoka Chikatada. Ver Hamaoka Chikatada, "Wagoku no okeru Saikin kenchiku no shokeiko" (Nuevas tendencias en la arquitectura reciente en Japón), *Kenchiku fiikyu* 5, no. 7 (julio de 1924): 4–5.

En *Miyako shinbun*, El trabajo de Mavo fue descrito como “extraño” (kaiki, fushigina) y “sin precedentes” (hatenko); la revista también incluía una fotografía del espacio de exposición²²⁶. Yorozu Choho señaló que había muchos espectadores en el espectáculo, en su mayoría personas que habían venido a Ueno para pasear y ver las flores²²⁷. El crítico de *Tokyo asahishinbun* simplemente declaró que “entre las obras exhibidas, las de Mavo fueron las que más llamaron la atención [de los espectadores]”²²⁸. Y un crítico de Atelier describió con entusiasmo la curiosa exhibición:

[Está] la obra llamada *Man* [Hombre, Otoko], en la que el artista ha levantado el eje de un rollo de periódico y ha llegado a pintar encima de una losa. *Hay Refugio de Lluvia* [Ame yadori], *Diseño para una joven hermosa* [Utsukushii shojo no tame no sekkei], y *La artificación de un inodoro* [Benjo no geijutsuka], y así sucesivamente, curiosidades increíbles que hicieron que las

226 “Teito fukko soanten no kaiki shitsu” (La habitación misteriosa en la exposición de planos para la reconstrucción de la Ciudad Imperial), *Miyako shinbun*, 15 de abril de 1924, 10.

227 “Teito Fukko Soanten” (Exposición de planos para la reconstrucción de la Ciudad Imperial), *Yorozu choho*, 20 de abril de 1924 (ed. am), 3.

228 “Kyd futaake no fukko Soán Tenrankai” (Hoy inaugurando la tapa de la exposición de planos para la reconstrucción), *Tokyo asahi shinbun*, 13 de abril de 1924 (ed. am), 7.

presentaciones de todos los demás grupos parecieran meramente académicas²²⁹.

En el otro extremo del espectro, Kishida Hideto, uno de los miembros fundadores del grupo de arquitectura llamado Meteor, reprendió a los artistas–diseñadores que, como Mavo, trabajaban de forma libre, por violar la moralidad arquitectónica al “abusar de formas curvas intensas” (kodokyokusen). Kishida admitió que cualquiera podría experimentar la belleza de las líneas curvas “una vez”, pero, como el alcohol, “se convertirá en una droga”. “Al igual que los sonámbulos y los pervertidos sexuales, la arquitectura es algo que cualquiera puede pensar que es un poco interesante”, continuó, “sin embargo, lo que es necesario en Japón ahora no es ese tipo de 'gratificación temporal' [shunkan kdfun] arquitectónica. Creo que ahora hace falta un primitivismo contundente [chikaratsuyokigenshisei] en la arquitectura japonesa”. Concluía: “Maldecir el esmalte y huir hacia las intensas líneas curvas y la arquitectura de las tiendas de juguetes es lo mismo que estar harto de la princesa y correr hacia las prostitutas”²³⁰.

En numerosas respuestas críticas a la obra de Mavo, el expresionismo espontáneo y anárquico del grupo se

229 Originalmente en “Mabo no danjo” (escenario de Mavo), Atelier 1, no. 5 (julio de 1924): 53. Citado en Omuka, Taishoki Shinko bijutsu, 509.

230 Kishida Hideto, “Soanten shokan (kenchiku)” (Impresiones de la exposición de planos [para la reconstrucción de la Capital Imperial] [Arquitectura]), Kenchiku Shincho 5, no. 6 (junio de 1924): 2.

equipara con la inmoralidad. La metáfora de la embriaguez se usaba a menudo para describir sus proyectos, como si las obras hubieran sido creadas en un jolgorio inducido por el alcohol. Muchos intelectuales temían que la liberación asociada a la modernidad –simbolizada para ellos en su forma más extrema por Mavo– conduciría a un hedonismo incontrolable. La desaprobación del trabajo de Mavo relacionado con el terremoto también estuvo motivada por los intentos del grupo de resaltar y promover, en lugar de mitigar, el desorden producido por la calamidad. Aunque los artistas de Mavo disfrutaron del caos como una primera etapa necesaria de cualquier renovación sustancial, la mayoría de los demás solo querían una resolución rápida y ordenada de la situación.

El expresionismo dadaísta de la arquitectura de Murayama se puede vincular al trabajo del artista y arquitecto holandés Theo Van Doesburg. En una discusión sobre Van Doesburg, Murayama afirmó que “uno no podría ser arquitecto sin ser dadaísta”. En el mismo ensayo afirmaba que él mismo amaba la arquitectura porque estaba hecha de ilimitadas formas, materiales, sensaciones, movimientos e ideas, calificándola de “arte teatral expuesto a la calle”²³¹.

Uno de los dos arquitectos involucrados con el grupo, Kato Masao, llamó a la arquitectura el arte que tenía el mayor

231 Murayama Tomoyoshi, “Aru tokkakan no nikki” (Diario de unos diez días), Chuo bijutsu, No. 113 (abril de 1925): 67–68.

potencial para comunicar al público en general. Al mismo tiempo, creía que la arquitectura podía ser un medio eficaz para la autoexpresión²³². Murayama se hizo eco de los sentimientos de Kato y, en el espíritu de los constructivistas, añadió que la arquitectura era el “arte supremo” porque encarnaba intrínsecamente las formas y acciones de la sociedad industrial moderna²³³. Kato también sintió que los elementos espaciales y constructivos introducidos en la pintura también podrían aplicarse a la arquitectura. Para él, los ritmos creados en el espacio tridimensional podían transformar un edificio de una estructura estática en una dinámica²³⁴.

La creciente centralidad de la arquitectura en el trabajo de Mavo es evidente en el último número de la revista *Mavo*, dedicado a “Arquitectura y Teatro”. Como la mayoría de los teóricos constructivistas, los artistas de Mavo definieron ampliamente la “arquitectura” para incluir composiciones arquitectónicas. El constructivista húngaro Lajos Kassak, por ejemplo, designó su trabajo *Keparchitektúra* (arquitectura pictórica), donde de hecho el espacio real era reemplazado

232 Kato Masao, "Watashi no tenrankai" no tsuite: Kenchiku no honshitsu no kansuru ikkosatsu kindageki to kenchikuka" (Sobre mi exposición: Reflexiones sobre la esencia de la arquitectura; el teatro moderno y el arquitecto moderno), *Kenchiku no fiikyū* 3, núm. 8 (agosto de 1923): 6.

233 Murayama Tomoyoshi, "Geijutsu no kyukyoku to shite no kenchiku" (La arquitectura como arte supremo), *Kokumin bijutsu* 1, no. 7 (julio de 1924): 13–14.

234 Kato, "Watashi no tenrankai", 6.

por el plano abstracto de la imagen²³⁵. Kassak declaró: “El arte constructivo es el arte de construir; no la arquitectura, sino el concepto constructivo del mundo del Hombre Nuevo, tal como se manifiesta en nuevos objetos y en nuevas acciones”²³⁶. El ruso El Lissitzky definió su concepto de “Proun” como “la estación de intercambio entre la pintura y la arquitectura”²³⁷. El lenguaje de la arquitectura se usó tanto literal como metafóricamente en todas partes en las teorías constructivistas en este momento.

Intentando aclarar aún más la actitud de Mavo hacia la arquitectura en la exposición "Reconstrucción", Murayama escribió:

Cualquiera que visite la exposición notará que hay un gran desfase entre la obra de Mavo y la de otros grupos expuestos en la exposición nacional [Reconstrucción]. ¿Qué ha creado esta gran brecha? Se debe a las tres fuerzas vitales específicamente afirmadas por Mavo:

235 Esther Levinger, "Lajos Kassak, MA y el nuevo artista, 1916–1925", *The Structurist*, números 25–26 (1985–1986): 83.

236 Esther Levinger, “La teoría del constructivismo húngaro”, *Art Bulletin* 69, núm. 3 (septiembre de 1987): 455.

237 Sophie Lissitsky–Kiippers, *El Lissitsky: Life–Letters–Texts* (Londres: Thames and Hudson, 1967), 21.

1. Destruir las concepciones anteriores de “arquitectura” y reconocerla como una forma de arte puro [junsui geijutsu].

2. Asegurar el reconocimiento de la arquitectura como arte puro que encarna el carácter industrial de la época contemporánea.

3. Hacer que la arquitectura exprese la visión de una era comunista descartando [formas de] arquitectura que expresen la noción contemporánea de “industria” controlada por el capitalismo.... Hasta ahora, incluso el arte puro ha estado sujeto a varias limitaciones prácticas, pero a partir de ahora el arte puro abandonará cada vez más el ámbito de la composición y se precipitará hacia la voluntad constructivista. Además, porque el uso práctico será una parte indispensable de su objetivo, no se debe prohibir que la arquitectura se llame arte puro. Al mismo tiempo, si uno considera que la "arquitectura" es una solución artística al problema de [sintetizar] formas, materiales y practicidad ilimitados, los medios y aspectos convencionales deben ser barridos de una sola vez²³⁸.

Ron Wajiro apoyó la afirmación de Murayama de que el arte de Mavo era una expresión del espíritu del día, aunque

238 Murayama Tomoyoshi, “Kokuten no okeru Mavo no sakuhin” (Obras de Mavo en la exposición de Ciudadanos), *Kenchiku Shincho* 5, no. 6 (junio de 1924): 3.

sintió que las obras del grupo en la exposición "Reconstrucción" deberían considerarse construcciones espaciales poéticas (shi no koseibutsu) en lugar de arquitectura. Incluso llegó a llamar a los ensamblajes de Mavo un verdadero arte del pueblo, un arte proletario, porque su uso de materiales cotidianos y baratos concretaba la conciencia y la experiencia de los desposeídos²³⁹.

Al final, sin embargo, poco salió realmente de la multitud de soluciones arquitectónicas presentadas en la exposición. La ciudad nunca fue reconstruida sistemáticamente siguiendo un plan urbano haussmanniano a gran escala²⁴⁰. A pesar del Ministro del Interior Goto, los planes integrales

239 Kon Wajiro, "Kenchiku" Soanten no kanso" (Exposición de impresiones de los planos de arquitectura), Chud bijutsu, No. 103 (junio de 1924): 171.

240 Si bien un crítico señaló que la exposición fue un gran recurso para los burócratas que estaban en el proceso de reconstrucción de la ciudad, no hay indicios de que alguno de los planos se haya utilizado realmente. En cuanto a los premios de la exposición, durante las deliberaciones surgió un conflicto entre el jurado, integrado por arquitectos, escultores, diseñadores y artistas. Muchos miembros querían elegir al arquitecto Nakamura Junpei, que acababa de regresar de estudiar en París, pero se pensó que esto sería nepotista ya que Nakamura también era miembro de la asociación patrocinadora. Para tranquilizar a todas las partes involucradas, el comité, de manera verdaderamente diplomática, decidió otorgar un premio a un artista representativo en los tres campos de la arquitectura, la escultura y el diseño, y otorgar a Nakamura un premio honorífico especial. "Fukko Soanten no jushoko nayamu" (Preocupado por otorgar el premio a la exhibición de planes para la reconstrucción), Chid shinbun, 22 de abril de 1924 (ed. am), 2.

de Shinpei para que el Estado comprase grandes porciones de las áreas destruidas de la ciudad para ampliar las principales arterias y aumentar la cantidad de espacio público, solo una fracción de su visión se hizo realidad debido al costo y a la importante resistencia de la población local, que no quería desprenderse de su tierra. En cambio, Tokio fue reconstruida poco a poco, en gran parte sin la planificación del gobierno, y la ciudad resultante se configuró esencialmente como lo había sido antes del terremoto²⁴¹.

Después de la exposición "Reconstrucción", Mavo montó una muestra en serie. Llamada la "Exposición Constructivista Consciente Serial" (Ishikiteki koseishugiteki renzokuten), un espectáculo en el Café Suzuran cerca de Gokokuji en Koishikawa mostró las obras de los miembros en sucesión y duró más de un mes, desde mediados de junio hasta finales de julio de 1924. Los artistas exhibidos fueron Toda Tatsuo, Yamazato Eikichi²⁴², Takamizawa Michinao,

241 Para una discusión sobre la reconstrucción de Tokio después del terremoto, ver Koshizawa, Tokyo no toshi. El terremoto, sin embargo, cambió el poder y las relaciones sociales entre las diversas áreas dentro de la ciudad.

242 Poco se sabe sobre Yamazato, excepto que era originario de Okinawa y finalmente regresó allí, involucrándose profundamente en el movimiento para promover la cultura de Okinawa.

Yabashi Kimimaro, Sawa Seiho²⁴³, Okada Tatsuo e Iwanov Sumiyanovich (Sumiya Iwane).



Figura 42, "El espacio de exhibición y yo", Okada Tatsuo en el Cafe Suzuran durante su exhibición en la "Exposición Constructivista Consciente en Serie", 6-15 de julio de 1924. Fotografía en Mavo, no. 2 (agosto de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

243 Se sabe muy poco sobre Sawa. Comenzó a participar en Mavo en algún momento alrededor de la publicación del primer número de Mavo. revista, donde se imprimió una de sus construcciones de collage que incorpora fragmentos de texto ruso. Sawa entendía ruso y se involucró con un grupo de japoneses entusiastas de los estudios rusos que publicaron una pequeña revista llamada Nichiro tsiishin. (Correspondencia ruso-japonesa). Omuka, Taishoki Shinko bijutsu, 546. En mayo de 1924, Sawa realizó una exposición individual de su trabajo constructivista consciente en el Café Yamada en Kagurazaka, que la policía ordenó cerrar. Si bien las autoridades a menudo exigían que se retiraran ciertas obras, era raro que cerraran una exposición completa. No está claro por qué encontraron este programa en particular tan amenazante. Murayama, Engekiteki jijoden, 2:193-94.

Una fotografía de la sexta exhibición de la serie, titulada “El espacio de exhibición y yo” (Fig. 42), muestra la exhibición de Okada. Presuntamente tomada mientras el artista instalaba las obras o durante algún tipo de actuación en el café, la fotografía muestra a Okada posando en un taparrabos (fundoshi) con la espalda arqueada como si estuviera a punto de dar una voltereta hacia atrás, su mirada provocativamente encontrándose con los observadores.

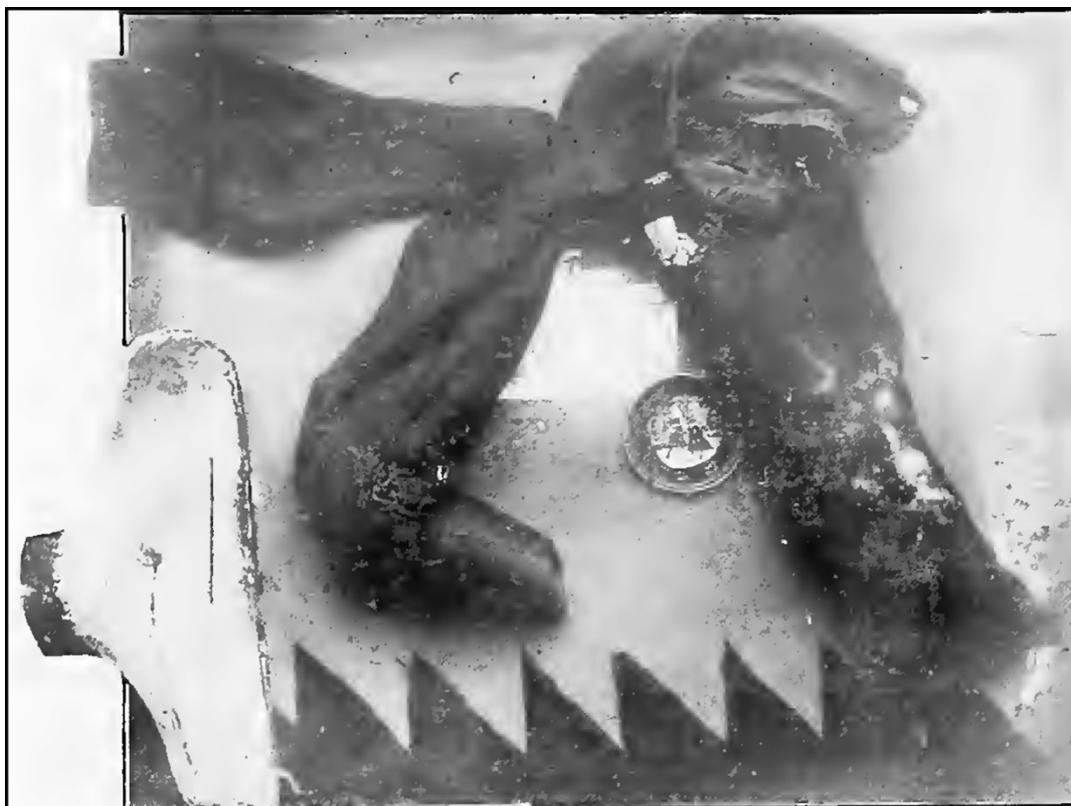


Figura 43, Okada Tatsuo, K.KL (también llamado kk.L), ca. 1924. En Mavo, núm. 1 (julio de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Las obras que se muestran incluyen la construcción del muro K.KL (también llamado kk.L) en el extremo derecho, que se reprodujo en el primer número de Mavo (Fig. 43). Varias otras construcciones de pared de estilo ensamblaje

son visibles aunque no identificables, incluida una que parece incorporar una pintura al óleo de una cara con el ceño fruncido. Entre las obras de arte cuelga una larga pancarta que dice Shinko (nuevo), probablemente una abreviatura del término popular shinko geijutsu (arte nuevo), utilizado para referirse a la vanguardia artística.

Los artistas de Mavo estaban más decididos que nunca después del terremoto a difundir información sobre su trabajo. Organizaron grupos de estudio, montaron una exposición de escenografías y hasta compusieron una canción de Mavo, que anduvieron cantando por la calle²⁴⁴. La evidencia documental también indica que Murayama dio conferencias sobre el arte constructivo, como la titulada “Los principios de los constructivistas y su desarrollo” (Koseiha no genri to sono shinten), presentado en la primera reunión de la Asociación Ruso-Japonesa de Arte (Nichiro Geijutsu Kyōkai)²⁴⁵.

244244 La exhibición se llevó a cabo en el café Shirasameso Parlor en Kanda del 1 al 10 de septiembre de 1924; listado en “Mavo no kokoku” (Mavo publicidad), Mavo, No. 3 (septiembre de 1924). Una breve discusión sobre la canción de Mavo y un texto de la letra está en Terashima. Teishi, “Mavo no uta” (canción de Mavo), Hosho gekkan, No. 113 (febrero de 1995): 2–3. Agradezco al profesor Yamaryo Kenji por señalarme este último punto.

245 Un anuncio para el evento del 19 de abril de 1924 se encuentra en MTS 1. Esta organización recién fundada también patrocinó una exposición de arte ruso moderno, así como otros objetos rusos curiosos, en el Garo Kudan (Galería Kudan) del 22 al 29 de marzo de 1924 Según los informes, se exhibieron obras de Archipenko, Chagall y Kandinsky. Roshiageijutsu _

El fuerte deseo de Mavo de promover el grupo estaba motivado además por la necesidad de dinero. Los artistas no solo publicitaron enérgicamente al grupo para tratar de estimular el interés en su trabajo, sino que también diversificaron su producción artística para ampliar el atractivo comercial del grupo. Con esto en mente, intentaron lanzar “Mavo Graphic”, un portafolios por correo de trabajo de los miembros del grupo. Con la esperanza de aumentar el atractivo de este producto, anunciaron que se incluirían mechones de cabello de un artista en cada carpeta, lo que permitiría al consumidor convertir el objeto en un fetiche mientras fantaseaba con el artista²⁴⁶. Pero entre las muchas actividades de Mavo, sin duda, la revista *Mavo* fue la que más anunció el trabajo artístico del grupo y difundió su credo artístico al público²⁴⁷. La revista también ayudó a preservar el movimiento para la posteridad.

tenrankai” (exhibición de arte ruso), Tokyo asahishin bun, 21 de marzo de 1924 (ed. am), 11.

246 Esto se anuncia en el primer número de la revista Mavo, que anunció que el primer portafolio -de Mavo se publicó el 15 de junio de 1924. Afirmó que Mavo produciría un portafolio cada mes y cada uno tendría dos obras de dos de los miembros del grupo.. El precio de suscripción por mes era 1 yen 50 sen, una suscripción de medio año 8 yen y una suscripción de un año 15 yen. Mavo, No. 1 (julio de 1924).

247 Mavo La revista también fue revisada y promocionada favorablemente por los periódicos, como se ve en “Ishikiteki koseishugiteki n / A zasshi no hyoshi -e” (La foto de portada de una revista constructivista consciente), Yomiuri shinbun, 24 de agosto de 1924 (ed. am), 4.

Inauguración de la Revista Mavo

El cambio de Mavo hacia tácticas cada vez más anarquistas se mostró explícitamente en la revista Mavo, que el grupo vio como una forma de explosión o interrupción explosiva²⁴⁸. La publicación comenzó en julio de 1924 y duró poco más de un año, hasta agosto de 1925²⁴⁹. *Mavo* se publicó fuera de la casa de Murayama; la dirección de su casa también sirvió como sede de Mavo. El grupo distribuyó un anuncio de la publicación de la revista (Fig. 44), su tono notablemente más violento y de oposición que los escritos anteriores de Mavo, hacía una referencia más explícita a la lealtad del grupo al anarquismo.

248 Yabashi Kimimaro, “Daisango koryd no hi ni” (El día de la prueba final del número 3), Mavo, No. 3 (septiembre de 1924).

249 Las revistas se publicaban siete números mensualmente en dos series. La primera fase se extendió desde julio de 1924 hasta octubre de 1924. Luego, el grupo tuvo problemas financieros y no reanudó la publicación hasta que obtuvo el patrocinio del editor Choryusha, después de lo cual publicó tres números adicionales desde junio de 1925 hasta agosto de 1925. El facsímil de mavo publicado por Ni hon Kindai Bungakukan (Museo de Literatura Japonesa Moderna) también incluye una lista del índice de cada número en el folleto adjunto. Odagiri Susumu, ed., Mavo ' fiikkokuban (facsímil de “Mavo”) (Tokio: Museo de Literatura Japonesa Moderna, 1991).

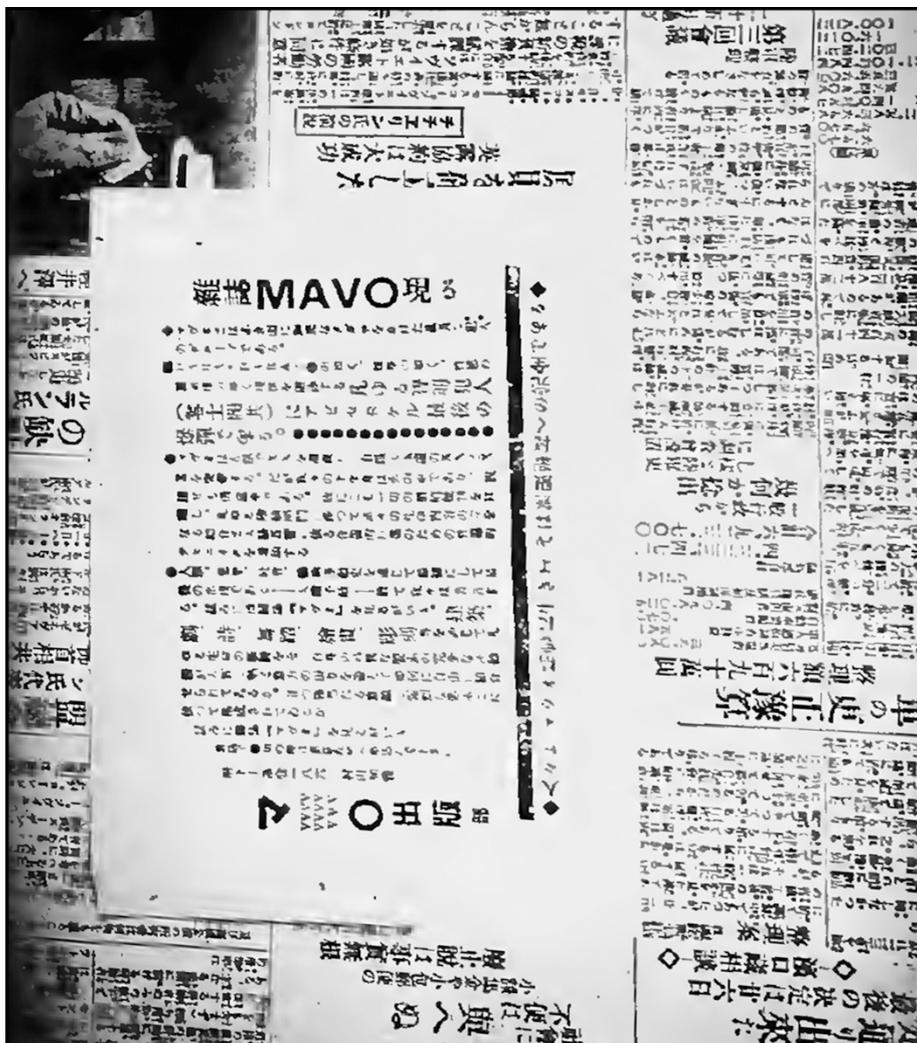


Figura 44, Volante de anuncio para la publicación de la revista Mavo usado en un collage en Mavo, núm. 3 (septiembre de 1924).

En una divertida mezcla tipográfica de caracteres grandes y pequeños, algunos de lado y otros completamente invertidos, la declaración decía:

Mavo es un grupo de criminales completamente azules [hannin] que usan anteojos completamente negros en sus rostros completamente rojos. Perezosos, como cerdos, como malas hierbas, como las emociones temblorosas del deseo sexual, somos las últimas bombas

que llueven sobre todos los criminales intelectuales (incluidas las camarillas burguesas) que nadan en este mundo.

Con su ojo izquierdo, Mavo mira fijamente al XX; con su ojo derecho, carga hacia los eternos XX y XX. Pero la mitad inferior de nuestro cuerpo es un vehículo de fuego, una locomotora que sale corriendo de las pistas. Por eso, desafiamos cualquier juicio de valor, navegamos a través de todas las divisiones de clase y alabamos todo tipo de técnicas universales para marchar racionalmente de acuerdo con la unión de los contenidos completos de la vida y los sonidos clamorosos.

Declaramos audazmente, arrojados e intrépidos, que [somos] los primeros y seremos los últimos en aparecer en [toda] la historia de los seres humanos, los pensamientos, las sociedades y los movimientos artísticos. Trate de leer la revista *Mavo*; [veréis que] a través de la arquitectura, el teatro, la poesía, la danza, la pintura, la escultura, etc., cuán libremente el cuerpo en movimiento, él mismo [sintetiza] perfectamente los elementos peculiares, combinando todos los brazos palpitantes de la vida hasta el límite máximo. del conocimiento humano, la pasión y la fuerza de voluntad. Además, [verás] con qué firmeza y fuerza está construida

por la conciencia y los deseos. Intenta leer la revista *Mavo*²⁵⁰.

Una oración adicional que corría de lado y al revés a lo largo de uno de los bordes del anuncio declaraba: “¡Gente! Vivamos el espíritu Mavo, es la perfección absoluta e ilimitada”. Todo el texto estaba firmado por la “división editorial Mavo” (Mavo shuppan bu)²⁵¹.

Mavo incorporó muchos diseños tipográficos nuevos e innovadores y mostró brillantemente el interés y la experimentación del grupo en las artes gráficas. Los contenidos eran temáticamente diversos e incluían ensayos sobre arte (que a menudo tocaban temas socioculturales), poesía y textos teatrales breves. A lo largo de las páginas había linóleos originales y reproducciones fotográficas de ensamblajes, pinturas y obras gráficas. A menudo, estas fotografías se incorporaban a nuevos collages en la propia revista. Una marca registrada de Mavo fue el reciclaje del grupo de materiales y elementos de otros proyectos en un esfuerzo continuo por hacer referencia a su propia producción artística.

Con la publicación del tercer número de *Mavo* en septiembre de 1924, ciertos miembros comenzaban a

250 El uso de XX en el segundo párrafo fue probablemente una referencia intencional a las marcas (fii seiji) utilizadas por los censores para reemplazar partes expurgadas de los textos.

251 Un recorte de este anuncio se guarda en MTS I.

abandonar el grupo²⁵². Mavo no. 3 informaba sobre la partida de Oura: “Sorprendido por el elenco revolucionario de Mavo, Oura se retiró [del grupo]. [Al involucrarse] sin saber de qué se trataba Mavo, Oura sintió como si hubiera saltado en medio de un fuego”²⁵³. Haciéndose eco de los sentimientos de Ogata, que ya se había apartado discretamente de las actividades de Mavo poco después de la segunda exposición del grupo, Oura no apoyó la creciente radicalización de Mavo. El biógrafo de Ogata, Akimoto Kiyoshi, atribuye su retirada, nunca anunciada formalmente, al giro cada vez más anarquista, argumentando que a pesar de la percepción común de Ogata como anarquista, en realidad estaba más preocupado por la estética que por la política y rechazaba la violencia que defendían Okada y sus simpatizantes²⁵⁴.

No es sorprendente que Ogata y Oura se fueran a la luz del cambio de tono del grupo, ilustrado por este extracto de “El

252 Al mismo tiempo, se fueron uniendo otros artistas, aunque casi nada se sabe de estos individuos. Dos de los que se unieron a Mavo son Hashimoto Kinei y Miura Tozo (1904–1933). Miura era prima de Murayama; a diferencia de la mayoría de los otros artistas de Mavo, había estudiado arte formalmente. Omuka, *Taishoki Shinko bijutsu*, 558, 11150.

253 Mavo, “Mavo no kokoku”, no. 3 (septiembre de 1924); Yabashi, “Daisango koryo no hola ni.”

254 Akimoto Kiyoshi, *Hyoden Ogata Kamenosuke* (Biografía de Ogata Kamenosuke) (Tokio: Tokisha, 1979), 171, 207.

día de la prueba final de emisión del No. 3” de KY (probablemente Yabashi Kimimaro):

¡Bum! Explota una bomba. Grita "¡Idiota!" Mavo es lo que repetidamente abofetea la mejilla de todo aquello de lo que hay que vengarse.... Mavo grita por la revolución.

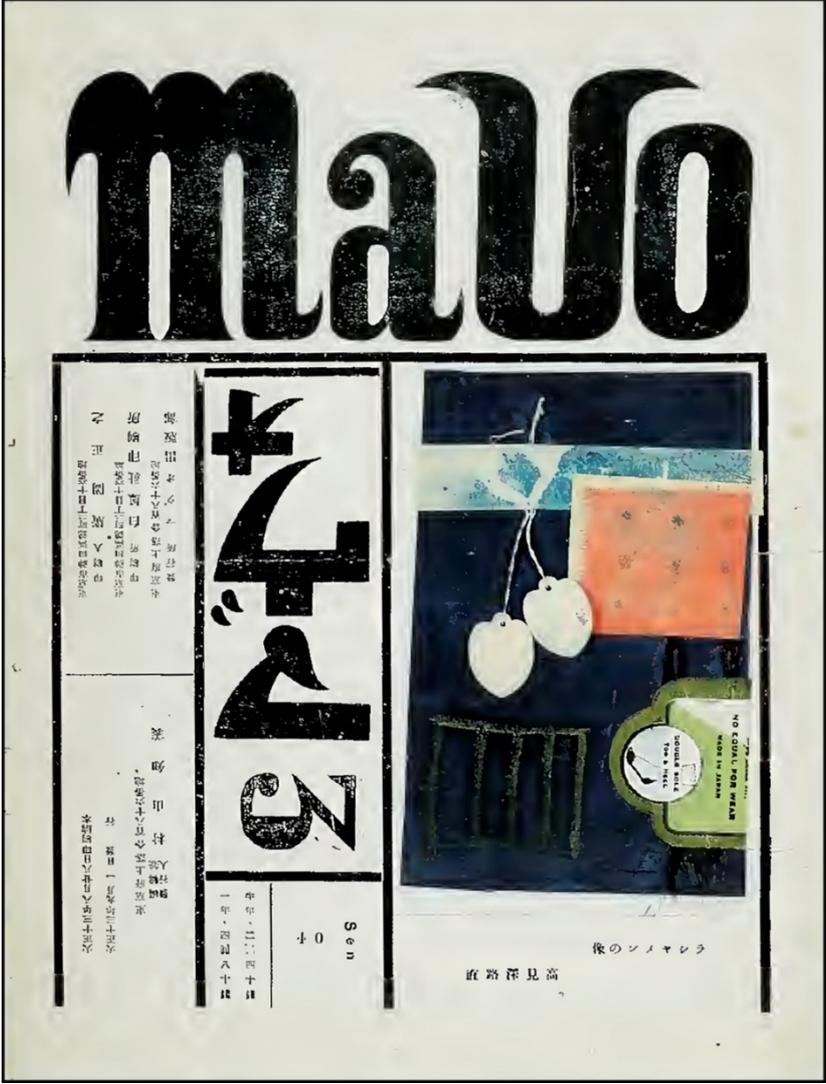


Lámina 9, Portada de Mavo, núm. 3 (septiembre de 1924). Collage que consiste de cabello humano, etiquetas de productos y etiquetas de precios; los censores quitaron el petardo originalmente adjunto a la cubierta. Colección privada; fotografía cortesía de la ciudad de Machida. Museo de Artes Gráficas.

Es la base preparatoria para la implacable venganza del proletariado sobre la burguesía, así como (si podemos jactarnos de nuestras propias acciones) ser los destructores más avanzados²⁵⁵.

Mavo se metió en problemas cuando el grupo adhirió un petardo a la portada del tercer número, que apareció en septiembre de 1924 (lámina 9); el censor, prohibió el tema. La confiscación causó a Mavo una tremenda tensión financiera ya que el grupo trabajaba con un presupuesto extremadamente ajustado y los ingresos de cada número eran esenciales para apoyar la publicación del siguiente. Esto explica por qué el cuarto número, que apareció un mes después, era notablemente más delgado que el tercero²⁵⁶. Al no poder recuperar su impulso, la revista dejó de publicarse temporalmente y no volvió a aparecer hasta el año siguiente²⁵⁷. Mavo debió su renacimiento (*fukkatsu*) al patrocinio financiero de la editorial Choryusha. Sobrevive poca información sobre esta pequeña editorial, pero está claro en los anuncios de la revista *Mavo* que se especializaba

255 Yabashi, “Daisango koryo no hola ni.”

256 Mavo, no. 4, también curiosamente anunció (con pesar) la retirada de Sumiya Iwane y Okada Tatsuo. Sin embargo, la evidencia de números posteriores de la revista y las actividades de exhibición atestiguan el hecho de que ambos artistas continuaron participando en Mavo incluso después de que supuestamente se habían ido.

257 “Atorie no techo: Mavo” (Cuaderno Atelier: Mavo), Atelier 2, no. 6 (junio de 1925): 82.

en publicaciones relacionadas con la agricultura y también incursionaba en la edición de poesía experimental²⁵⁸.

Mavo reapareció en junio de 1924, pero con algunos cambios significativos en la cabecera. Okada Tatsuo y el poeta Hagiwara Kyojiro (1899–1938) figuraban ahora junto con Murayama²⁵⁹. Aunque Hagiwara no se unió a Mavo hasta mediados de 1925, había estado involucrado con el grupo antes²⁶⁰. Destacado poeta anarquista/neo-dadaísta, Hagiwara se había unido a poetas conocidos como Tsuboi Shigeji y Okamoto Jun para formar el círculo de escritores que publicaba la revista literaria anarquista *Aka to kuro* (Rojo y Negro), fundada en enero de 1923. Descrito posteriormente por Murayama como una banda de

258 Ver anuncio en Mavo, núm. 5 (junio de 1925): 4. Agradezco al Sr. Uchibori Hiroshi por llamarme la atención sobre otras publicaciones de Choryusha y permitirme estudiar las obras de su colección.

259 Hagiwara era el segundo hijo de un agricultor de clase media en Maebashi, prefectura de Gunina, pero fue criado y luego adoptado por una tía. Asistió a la escuela secundaria Maebashi, el alma mater del famoso poeta Hagiwara Sakutard (sin relación). Kyojiro leyó y escribió poesía con avidez; inicialmente más inclinado hacia el lirismo, pronto se interesó por la estética discordante de Hirato La poesía futurista de Renkichi. Visitó Tokio por primera vez en 1920 y se mudó allí de forma permanente en 1923. Para obtener un relato biográfico completo de la carrera de Hagiwara, consulte Takahashi Shuichiro, *Hakai to genso: Hagiwara Kyojiro. shiron* (Destrucción y visión: Mis puntos de vista sobre Hagiwara Kyojiro) (Tokio: Kasama Shoin, 1978).

260 También. Según Sumiya Iwane, él y Hagiwara eran conocidos de Maebashi, y Hagi Wara era un buen amigo de su hermano mayor, Etsuji. Sumiya Iwane, comunicación personal, 23 de marzo, 1994

“saqueadores” (ryaku) debido a que eran violentos, Hagiwara y su camarilla infundieron a Mavo con sus preocupaciones estéticas y políticas, reforzando la autodenominada facción anarquista en Mavo²⁶¹.

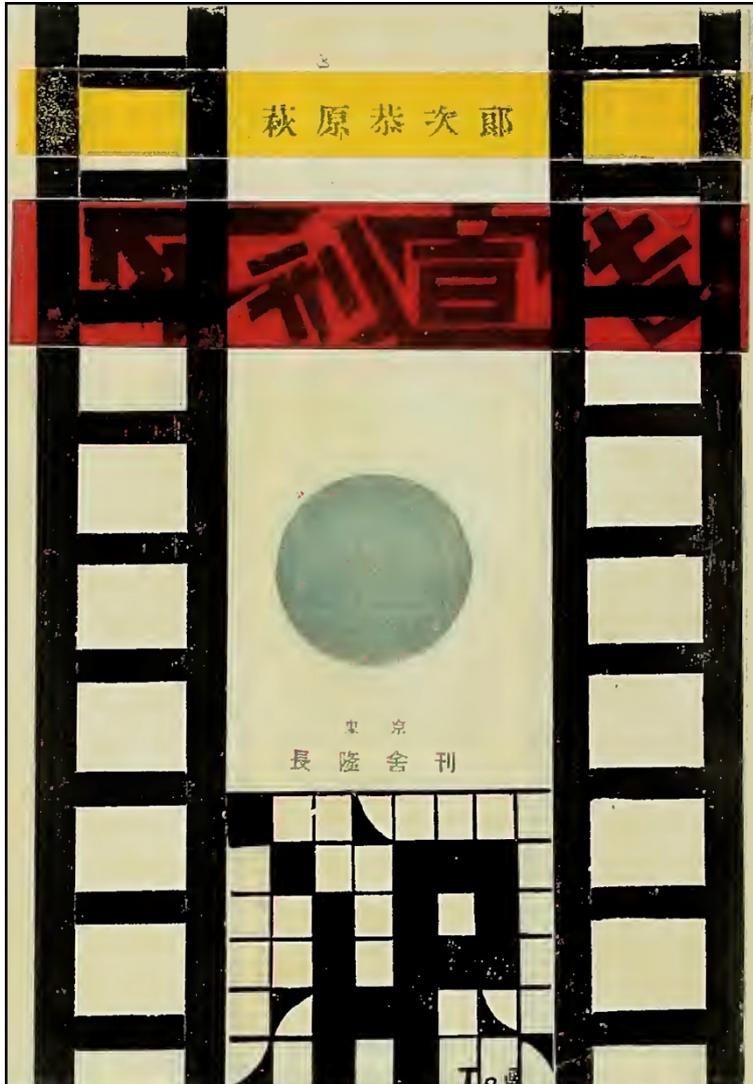


Lámina 10, Okada Tatsuo, diseño de portada para Hagiwara Kyojiro, Shikei senkoku (Sentencia de muerte) (Choryusha, 1925). Colección privada; fotografía cortesía del Museo de Artes Gráficas de la Ciudad de Machida.

261 Murayama, Engekiteki jijoden, 2:220.

Hagiwara probablemente había conocido a Okada antes de unirse a Mavo. En cualquier caso, fue a través de su relación que los artistas de Mavo llegaron a ilustrar la antología de poesía de Hagiwara, *Shikei senkoku* (Sentencia de muerte), que fue publicada por Choryusha en octubre de 1925 (Lámina 10). Es posible que Hagiwara fuera responsable de la conexión de Mavo con Choryusha ya que Mavo cambió su operación de publicación de la casa de Murayama a las oficinas de Choryusha en el momento en que Hagiwara se unió al personal²⁶². Pero es posible que Murayama ya hubiera establecido esta relación con el editor, que había publicado sus ensayos recopilados *Genzai no geijutsu to mirai no geijutsu* (Arte del presente y arte del futuro) en noviembre de 1924²⁶³. La traducción de Murayamas del *Swallow Book* (Libro de las golondrinas) de Ernst Toller, con ilustraciones de Okada Tatsuo, también fue publicada por Choryusha en abril de 1925²⁶⁴.

Muchos estudiosos han notado que la revista *Mavo* adquirió un carácter diferente después de su reactivación a mediados de 1925. La gran cantidad de contribuciones de

262 Sumiya Iwane indica que el hijo del editor de Choryusha estudió arte y se interesó por el trabajo de Murayama después de ver su primera exposición individual. Sin embargo, la relación de Mavo con Choryusha aún no está clara.

263 El libro pasó por dos ediciones adicionales, en abril y mayo de 1925.

264 Okada ilustró otra publicación de Choryusha en 1926, un libro de poesía del ahora oscuro poeta Saito Hideo, titulado *Aozameta. doteikyo* (La virgen [masculina] loca que se puso pálida).

Hagiwara y Okada tuvo un fuerte impacto en la revista, que se volvió claramente más literaria con una marcada disminución en el material visual. Un número extraordinario de gente nueva comenzó a escribir para la revista, muchos de los cuales probablemente no eran miembros del grupo. Hubo un aumento notable en las referencias explícitas al conflicto de clases y la revolución social, lo que refleja un mayor interés en la teoría política de izquierda. Omuka Toshiharu ha ido tan lejos como para considerar la segunda tirada de *Mavo*, los tres números publicados entre junio y agosto de 1925, como una segunda fase completamente distinta del grupo²⁶⁵. Sin embargo, en lugar de dividir *Mavo*, creo que es más informativo comparar las dos fases y evaluar la conexión entre ellas para comprender cómo y por qué evolucionó el grupo.

Mavo y Sanka: Quitándose las gafas

Uno de los esfuerzos más importantes de *Mavo* después del terremoto fue la formación de la empresa artística colaborativa conocida como la Asociación de Artes Plásticas de la Tercera Sección (Sanka Zokei Bijutsu Kyokai), más tarde

265 Omuka, *Taishoki Shinko bijutsu*, 542.

acortado a solo Sanka²⁶⁶. El objetivo principal de Sanka era proporcionar un foro nuevo, sin jurado e incluso para que los artistas fuera de Gadan exhibieran su trabajo. Kinoshita explicó:

La existencia de Sanka significa unirse para rechazar el *establishment* del arte contemporáneo donde no podemos perseguir nuestros objetivos. Con el nacimiento de Nika, la [naturaleza del] “Teiten” se volvió clara, y de manera similar, con el nacimiento de Sanka, [la naturaleza de] Nika se volverá clara. Sin embargo, anhelamos el momento en que los jóvenes artistas formen Shika [la Cuarta Sección] y nos aplasten bajo sus pies a medida que avanzan²⁶⁷.

La lista inicial de miembros de Sanka era la siguiente: Murayama Tomoyoshi, Kinoshita Shuichiro, Oura Shuzo, Shibuya Osamu, Asano Mofu, Varvara Bubnova, Kambara Tai, Nakahara Minoru, Okamoto Toki, Tamamura

266 La asociación se formó el 16 de octubre de 1924. Como se señaló anteriormente, el nombre Sanka (la Tercera Sección) fue acuñado por primera vez por Kinoshita Shuichiro y otros miembros de la FAA para su exposición sin jurado celebrada en enero de 1922, llamada " Sanka Independent".”

267 Citado en Honma Masayoshi, ed., *Nihon no zen'ei bijutsu* (arte de vanguardia japonés), *Kindai no bijutsu*, no. 3 (Tokio: Ibundo, 1971), 39–40.

Zennosuke, Yabe Tomoe, Yanase Masamu, Yoshida Kenkichi y Yokoi Hirozo²⁶⁸.

Varios de los participantes no pertenecientes a Mavo habían sido miembros del grupo Acción, cuyas actividades habían cesado varios meses antes. El “Manifiesto de la camarilla de Acción” (Akushon dojin sengensho), escrito por Kambara Tai (1898–1997), uno de los miembros más vitales, articuló claramente la posición vanguardista del grupo:

Somos jóvenes que lideran con una conciencia tranquila y una convicción rigurosa, que quieren caminar en la primera línea del arte con pasos libres y seguros, con audacia y alegría.... No somos esclavos de la historia del arte.... Somos jóvenes que no dudamos en tomar la cruz y seguir el camino de la dificultad según nuestras propias opiniones y la libertad de nuestra vida.... Sabemos que somos principiantes. Pero si no nos ponemos de pie aquí y ahora, el nacimiento de la nueva era será aún más doloroso... hasta ahora los artistas se han sentado en silencio, sufriendo una falsa humildad donde dicen que basta con seguir adelante por sus propios caminos. Han dudado durante demasiado tiempo. Pero ahora ha llegado el momento de que nos

268 Kambara Tai, “Akushon no kaisan kara Sanka no seiritsu made” (Desde la disolución de Action hasta el establecimiento de Sanka), *Atelier* 10, no. 12 (diciembre de 1924): 79.

levantemos. Valientemente nos levantamos de acuerdo con nuestras propias creencias²⁶⁹.

Acción era un grupo disidente muy publicitado de la asociación Nika y mostraba principalmente obras de estilo fauvista, cubista y futurista. El miembro Yabe Tomoe (1892–1981) se graduó de la sección nihonga de la Escuela de Bellas Artes de Tokio y estudió pintura modernista occidental, sobre todo el cubismo, en Francia de 1918 a 1922 con Maurice Denis en la Academia Ranson y también con André Lhote. Cuando él y su amigo Nakagawa Kigen, otro pintor de *yōga* que había estudiado en Francia de 1919 a 1921 con Matisse y Lhote, regresaron por primera vez del extranjero, expusieron con Nika. Pero su defensa de los nuevos estilos que habían aprendido en el extranjero provocó tensión dentro del grupo y llevó a la secesión de varios artistas bajo el nombre de Acción (supuestamente el nombre hace referencia a la postura activista de los artistas)²⁷⁰. A pesar de las protestas del grupo en sentido contrario, los miembros de Acción mantuvieron fuertes

269 Original reproducido en Yurakucho Asahi Gyararii (Galería Yurakucho Asahi), Hokkaido-ritsu Hakodate Bijutsukan (Museo de arte de la prefectura de Hokkaido Hakodate) y Nagano-ken Tatsuno-cho Kyodo Bijutsukan (Museo de arte de la ciudad de Tatsuno de la prefectura de Nagano), eds., Taisho shinko bi jutsu no ibuki: Akushonten (La energía juvenil del nuevo arte del período Taisho: Exposición de acción) (Tokio: Asahi shinbunsha, 1989), 52.

270 Museo de Arte Shoto, Nakagawa Kigen 1892–1972 (Tokio, 1992); Toyoda Sayaka, Yabe Tomoe (Tokio: Koyo Shuppan, 1987).

lazos con Nika, y Nika continuó reconociendo el trabajo de los artistas de Acción²⁷¹. De hecho, Acción se disolvió el mes en que se formó Sanka porque la inclusión de solo cinco miembros de Acción para la undécima exhibición de Nika provocó una ruptura irreparable en el grupo²⁷².

El excéntrico pintor *nihonga* Tamamura Zennosuke (1893–1951), más conocido por su nombre de artista Hokuto, había estudiado en la Academia de Arte de Japón pero se vio obligado a abandonar porque no se llevaba bien con Yokoyama Taikan. Dos años antes había organizado un grupo radical *nihonga* llamado Primera Liga de Artistas (Daiichi Sakka Domei, o DSD), dedicado a oponerse al *gadan*, establecer la igualdad social e integrar los desarrollos estilísticos y teóricos del arte europeo de vanguardia en la pintura de estilo japonés para hacerla más

271 Honma, *Nihon no zen'ei bijutsu*, 20.

272 La primera exhibición de Actions, copatrocinada por Asahi Shinbun, se llevó a cabo en abril de 1923 en los grandes almacenes Mitsukoshi en Nihonbashi. Una segunda exposición se realizó un año después, en abril de 1924, en el mismo lugar. La historia de Action y las fotografías de los materiales de exhibición sobrevivientes se encuentran en Asano Toru, “Akushon daiikkaiten, dainikaiten no sakuhin mokuroku to Okamoto Toki (shitsu – dai) no gendaime” (La lista de exhibiciones para la primera y segunda exhibiciones grupales de Acción y el título original de Sin título de Toki Okamoto), *Gendai no me* (Boletín del Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio), No. 1 (1987); Yurakucho Asahi Gyararii, Hokkaido –ritsu Hakodate Bijutsukan y Nagano–ken Tatsuno–cho Kyodo Bijutsukan, *Taisho shinko bijutsu no ibuki*, 49–50.

apropiada y aplicable a la vida cotidiana moderna²⁷³. Junto con otros artistas de DSD publicó la revista de arte *Epokku* (Época), sacando cinco números desde noviembre de 1922 hasta febrero de 1923. Su compañía (llamada Epokku-sha) también lanzó la revista dadaísta *Ge gimigam perr gimgem*, que tenía dos años de trayecto (desde junio de 1924 hasta 1926) y fue coeditado por los ahora célebres poetas de vanguardia Nogawa Ryu y Hashimoto Kenkichi (más conocido como Kitasono Katue). Es importante aquí recalcar los lazos entre los artistas del “nuevo movimiento artístico” (shinko geijutsu undō) *yōga* cruzado con líneas *nihonga*. Las lealtades se basaban más en actitudes similares hacia el *establishment* del arte que en divisiones categóricas definidas por el uso de materiales.

Las “Reglas Sanka” (Sanka kisoku) declaraban que la asociación planeaba organizar una exposición anual cada otoño para mostrar el trabajo presentado por los miembros y por el público en general, aunque los artistas de Sanka se reservaban el derecho de montar exposiciones solo para miembros. Las exposiciones de Sanka estaban abiertas a todos los artistas de todas las nacionalidades, y el número

273 Para obtener más información sobre el DSD y el manifiesto del grupo, consulte Tanaka Kazuyoshi, “Daiichi Sakka Domei no keiko” (La inclinación de la Primera Liga de Artistas), *Chud bijutsu*, no. 87 (diciembre de 1922): 26–34; sonido Giichi (?), “Daiichi Sakka Domei (DSD) wa seiritsu shita” (Se establece la Primera Liga de Artistas), *Chūō bijutsu*, no. 83 (agosto de 1922): 10–17; “Daiichi Sakka Domei (DSD)” (La Primera Liga de Artistas), *Bijutsu gurafū* 22, no. 9 (noviembre de 1972): 12–15.

de obras aceptadas o expuestas por artista estaba limitado únicamente por el tamaño del espacio de exposición. Los propios miembros de Sanka se limitaron a unas tres obras cada uno, dependiendo de las condiciones de exhibición, con la esperanza de restar importancia a su presencia. Todas las obras presentadas debían estar en la categoría “arte plástico” (zokei bijutsu), y el criterio de aceptación fue simplemente el respaldo de un miembro de Sanka. No se permitió el retiro anticipado de obras. El orden de exhibición y la posición de las obras se decidirían por sorteo. Los expositores eran responsables de fijar el precio de sus propias obras, y la asociación recibía el 10 por ciento del precio de venta para cubrir los gastos administrativos²⁷⁴.

Kinoshita fue el responsable de organizar Sanka, aunque como él mismo señaló en ese momento, el Sanka que imaginó inicialmente era marcadamente diferente del “Sanka” (el Sanka de Kinoshita) que eventualmente surgió. De hecho, se sintió obligado a imprimir una disculpa pública a todos aquellos artistas, aparentemente un número considerable, que habían respondido a su convocatoria inicial para una exposición abierta. Aunque Kinoshita no da más detalles sobre los detalles del cambio en la vida de Sanka, parece que los otros artistas de Sanka vieron que la misión del grupo se extendía más allá de la inauguración de una exposición sin jurado. Los artistas que fueron invitados

274 Agradezco al profesor Omuka Toshiharu por poner a mi disposición las “Reglas Sanka”.

a unirse pero se negaron incluyeron al ex-mavoísta Ogata Kamenosuke y tres artistas de Nika: Nakagawa Kigen, Yokoyama Junnosuke y Yorozu Tetsugoro. Kinoshita afirma que las consideraciones económicas y sociales hicieron que Nakagawa no estuviera dispuesto a renunciar a su posición como juez de Nika, que tanto le costó ganar, particularmente porque Sanka, que no tenía un lugar de exhibición propio, ofrecía pocas promesas de remuneración, y unirse lo alejaría inequívocamente de Nika. Esta amenaza de tal consecuencia se demostró explícitamente cuando Yokoyama expresó un ávido interés en unirse a Sanka y luego, bajo la presión de Nika, renegó al día siguiente. Ogata respondió a la invitación de Sanka simplemente declinando, diciendo que no quería ser restringido por las actividades del grupo²⁷⁵. Kambara estaba especialmente motivado para unirse a Sanka cuando se dio cuenta de que Acción se estaba disolviendo. Escribió: “¿Por qué se disolvió Acción? La respuesta es sencilla. Parte de los miembros eran personas que sentían que la existencia de Acción no [contribuía a] su propio beneficio personal. Parte pensó que la existencia de Acción era pasiva o activamente un obstáculo para su propio beneficio personal”. Él continuaba:

275 Junto con Kambara, Okamoto y Asano estaban enojados por el giro de los acontecimientos en Acción y contribuyeron a la redirección de Sanka. Kinoshita Shuichiro, “Sankaten no watashi” kiji o yomareta katagata ni” (A las personas que leyeron mi artículo sobre la exposición Sanka), Mizue, no. 238 (diciembre de 1924): 30.

¿Por qué nació Sanka? Probablemente sea más correcto preguntar: "¿Por qué Sanka no apareció antes?" Es que la demanda en el mundo es ahora... que Sanka cree una nueva era. Finalmente, estamos criando a un gigante que aplastará y destruirá las cosas por completo con un solo golpe. Hay gente que dice que este es un grupo centrado en Kinoshita y Shibuya, pero eso es un malentendido. Ha habido un gran cambio en el programa de los miembros de Sanka. Las personas que piensan que esto es una extensión de Acción también se equivocan²⁷⁶.

Después de consultar con muchos de los otros posibles participantes, Kinoshita decidió que ciertos miembros de Mavo serían excluidos de Sanka, particularmente los individuos más radicales como Okada, Hagiwara, Yabashi y Takamizawa²⁷⁷. Además de Kinoshita y Shibuya, los únicos artistas Mavo o ex-Mavo incluidos fueron Murayama, Yanase y Oura, quizás porque adoptaron las posturas más moderadas. Sin embargo, con estas decisiones sobre la membresía, Sanka recreó la actitud exclusiva de Nika, socavando el proyecto de Sanka de una asociación abierta y

276 Kambara, "Akushon no kaisan kara", 68, 70.

277 La lista original de miembros potenciales de Sanka que compuso Kinoshita sobrevive entre sus documentos personales en Fukui. Indica que se iba a incluir al artista Matsuoka Masao, pero su nombre finalmente se eliminó de la lista.

revelando una profunda hipocresía, que Okada Tatsuo no dejó de llamar a la atención del público²⁷⁸.

Desde el principio, Acción y Mavo tuvieron una relación de amor y odio. O mejor dicho, algunos miembros de Mavo se llevaban bien con los artistas de Acción y otros no. A través de Sanka lograron vincularse en una protesta conjunta contra el *gadan*, pero aún había tensiones. De hecho, Murayama lanzó un ataque brutal contra Acción después de la segunda exhibición del grupo, reprendiendo a los miembros por ser meramente derivados del arte francés contemporáneo y por negarse a renunciar a la representación de los fenómenos del mundo natural, como había hecho él, junto con otros artistas que se encaminaban hacia el arte no objetivo²⁷⁹. Acción respondió por escrito, y las dos partes continuaron viéndose con desconfianza. Sin embargo, Sanka logró montar dos exhibiciones en 1925 además de montar una extravagancia teatral, llamada “Sanka en el Teatro” (Gekijo no Sanka), realizada el 30 de mayo, junto con la primera exhibición.

La primera exposición de Sanka, “Exposición de Artes Plásticas de los Miembros de Sanka” (Sanka kain sakuhin zokei geijutsu tenrankai), se llevó a cabo en la sucursal de

278 Okada Tatsuo, “Sankaten endokuhyd” (Crítica al envenenamiento por plomo de la exposición Sanka), Mizue, núm. 245 (julio de 1925).

279 La crítica de Acción de Murayama aparece en Murayama Tomoyoshi, “Akushon no shokun no kugen o teisuru” (Algunos consejos sinceros para los señores de la Acción), Mizue, no. 284 (junio de 1924).

Generalmente la obra expuesta se encuadra en dos categorías: óleos de formato convencional y trabajo constructivista (keisei geijutsu) hecho en gran parte de materiales no artísticos. Cada artista presentó un promedio de cinco obras, un total de sesenta piezas. A pesar de haber trabajado únicamente en pintura al óleo antes de su participación en Sanka, muchos artistas de Acción comenzaron a quedar atrapados en el fervor constructivista–dadaísta de Mavo, y también produjeron obras en el lenguaje constructivista de Mavo.

Críticos como Kawaji Ryuko inmediatamente comentó que el trabajo y la actitud de Sanka se parecían más a Mavo que a Acción. También señaló que Sanka fue, con mucho, el más radical de los grupos artísticos de izquierda japoneses y especuló que el arte de sus miembros representaba un clímax de la actividad de izquierda evidente en todo el mundo. Centrándose en las construcciones inspiradas en Mavo y aprovechando uno de los temas centrales del proyecto artístico de Mavo, Kawaji planteó la cuestión de la definición de arte, preguntándose si el arte debería necesariamente definirse por sus materiales o debería estar determinado por la conciencia del creador. Vacilaba en el artículo entre un respeto y aprecio a regañadientes por el trabajo constructivista de Mavo y la frustración por la inescrutabilidad de su expresión no figurativa.

Burlándose suavemente de los artistas, Kawaji describió las expresiones de desconcierto, diversión y, a veces, dolor en los rostros de los espectadores mientras intentaban dar sentido a la obra de la extraña exhibición Sanka: "Bueno, si el arte (o lo que sea) es algo que tiene el maravilloso poder de estimular la 'irritación', entonces este trabajo realmente ha tenido éxito"²⁸⁰. Pero luego preguntaba: "¿Quién, cómo y por qué alguien trataría de entender estas obras?" Cuestionó la voluntad de los espectadores de intentar comprender lo que parecía incomprendible. Desconocía la responsabilidad del crítico de explicar una obra tan anárquica y nihilista que, en su opinión, superaba claramente los límites convencionales del arte²⁸¹.

Aun así, Kawaji intentó contextualizar el constructivismo de Mavo situándolo en relación con el collage futurista. Relató el uso armonioso del futurismo de objetos reales junto con materiales artísticos en un esfuerzo por "transmitir sentimiento de realidad", "reemplazando la representación de las cosas con las cosas mismas"²⁸². Pero afirmó que en el trabajo de los dadaístas y los constructivistas estos materiales estaban destinados a violar el dominio de la pintura, no a armonizar con ella. En su

280 Kawaji Ryuko, "Hyogen geijutsu yori seikatsu geijutsue" (Del arte expresionista al arte de la vida cotidiana), *Atelier 2*, no. 7 (julio de 1925): 167.

281 *Ibíd.*, 167–68.

282 *Ibíd.*, 172.

trabajo, los materiales saltaban de la superficie al espacio tridimensional; así dadaístas y constructivistas estaban creando artes plásticas puras (zdkei), una combinación unificada de pintura, escultura, artesanía y arquitectura. Kawaji continuó explicando que los futuristas, y por extensión los dadaístas y constructivistas, adoraban la artificialidad (cosas hechas por el hombre) y rechazaban la naturaleza, involucrándose en un materialismo extremo y glorificado, al que denominó “la ideología de adorar los materiales” (busshitsu shinkashugi) o “la ideología de admirar los materiales” (yuibutsu silhaishugi). Para Kawaji, esta ideología surgía del respeto por el poder fundamental de las máquinas y la aprobación de los objetos hechos a máquina, lo que llevaba gradualmente a una conciencia que distinguía las artes plásticas de las bellas artes. Y los trabajos constructivistas en la exposición Sanka, en palabras de Kawaji, “saltaban fuera del marco, y... trataban de gritar a la gente. En otras palabras, es expresión activa, expresión impulsiva. Antes de tratar de explicar algo... este [trabajo] primero golpea a la gente, ¡de repente te golpean en la cabeza por detrás! Cualquiera se sorprendería con esto”²⁸³.

Aunque Kawaji tenía dudas al respecto, articuló con elocuencia una de las principales aspiraciones artísticas de Mavo: la creación de *seikatsu no geijutsu* (el arte de la vida cotidiana):

283 *Ibíd.*, 172–73.

La realidad de esta expresión ya se ha convertido en parte de nuestra vida cotidiana. Nos enfrentamos a nosotros mismos cuando miramos pinturas dentro de un marco. Es decir, nosotros y el marco salimos con nuestras mejores galas para ver y ser vistos. Pero para que esta relación sea más íntima, piensa en una forma en la que tú mismo quedes incrustado en la pintura, o una condición en la que la pintura sea absorbida por ti. El arte plástico [de Sanka]... salta fuera del marco y se apodera de nosotros. Pensamos en el arte plástico como un objeto real de la misma manera que vemos un utensilio sobre la mesa o una parte de una pared, o una parte de una columna que sostiene una habitación. En otras palabras, lo consideramos algo real que se relaciona y existe en nuestra vida cotidiana. No es simplemente expresión. En una palabra, tiene una relación orgánica con la vida cotidiana. No, más bien es un arte que posee una parte de la vida cotidiana. Esta es probablemente la intención de los constructivistas. Hacer el arte real [geijutsu nojissai] y transformarlo en [una parte de] la vida diaria [seikatsuka] es el resultado de esta forma de arte abstracto, mecánico e impulsivo.

Si está de acuerdo con esto, también debe reconocer que el artista y el arte tienen una función utilitaria. Debe conceder que “el arte es un objeto material necesario para la vida diaria”. Esto te obliga a aborrecer el pergamino colgante que adorna el tokonoma (la alcoba).

Piensas en las pinturas al óleo que se cuelgan suavemente en marcos en la pared como [solo otra versión] de la mejor ropa de alguien²⁸⁴.

Varias obras de la muestra de Sanka son identificables en las fotografías de instalación que acompañan a las reseñas. A pesar de la mayor atención prestada a las obras constructivistas, los óleos constituyeron una parte considerable de las obras expuestas. Todas las pinturas estaban fuertemente abstraídas y algunas eran completamente no objetivas. El tema de Kambara Tai de “El poema del éxtasis” (Fig. 45) empleaba una paleta brillante y una composición abstracta para expresar la respuesta apasionada y exuberante del pintor a la música altamente emotiva de Aleksandr Scriabin. El *Festival de los pesimistas* de Okamoto Toki (Fig. 46)²⁸⁵ y Asano Mofu Composición suave (Otonashiki kozu) no muestran el emocionalismo de Kambara, sino que son más nítidos y tecnológicos. Okamoto mostró figuras humanas mecánicas despersonalizadas rodeadas de entornos mecanicistas. Las figuras esquemáticas sin rostro de Asano se encontraban en un entorno representado cubísticamente con una columna clásica en el fondo, haciendo referencia a las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico. Llevando el tema de Okamoto un paso más allá, Nakahara Minoru creó un nuevo

284 *Ibíd.*, 173–74.

285 Parece que dos pinturas distintas fueron identificadas por el mismo título. No se ha verificado qué obra estaba correctamente etiquetada.

concepto artístico llamado “teoría de la pintura racional” (riron kaigaron), en el que basó su trabajo Atomic Straggler No. 2 (Figura 47)²⁸⁶.



Figura 45, KambaraTai, tema de “El poema del éxtasis” de Skryabin (Sukuriabin no “Boga no Shi” ni daisu), 1922, Óleo sobre lienzo, 117x91 cm, Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio.

286 La obra se tituló originalmente en inglés.

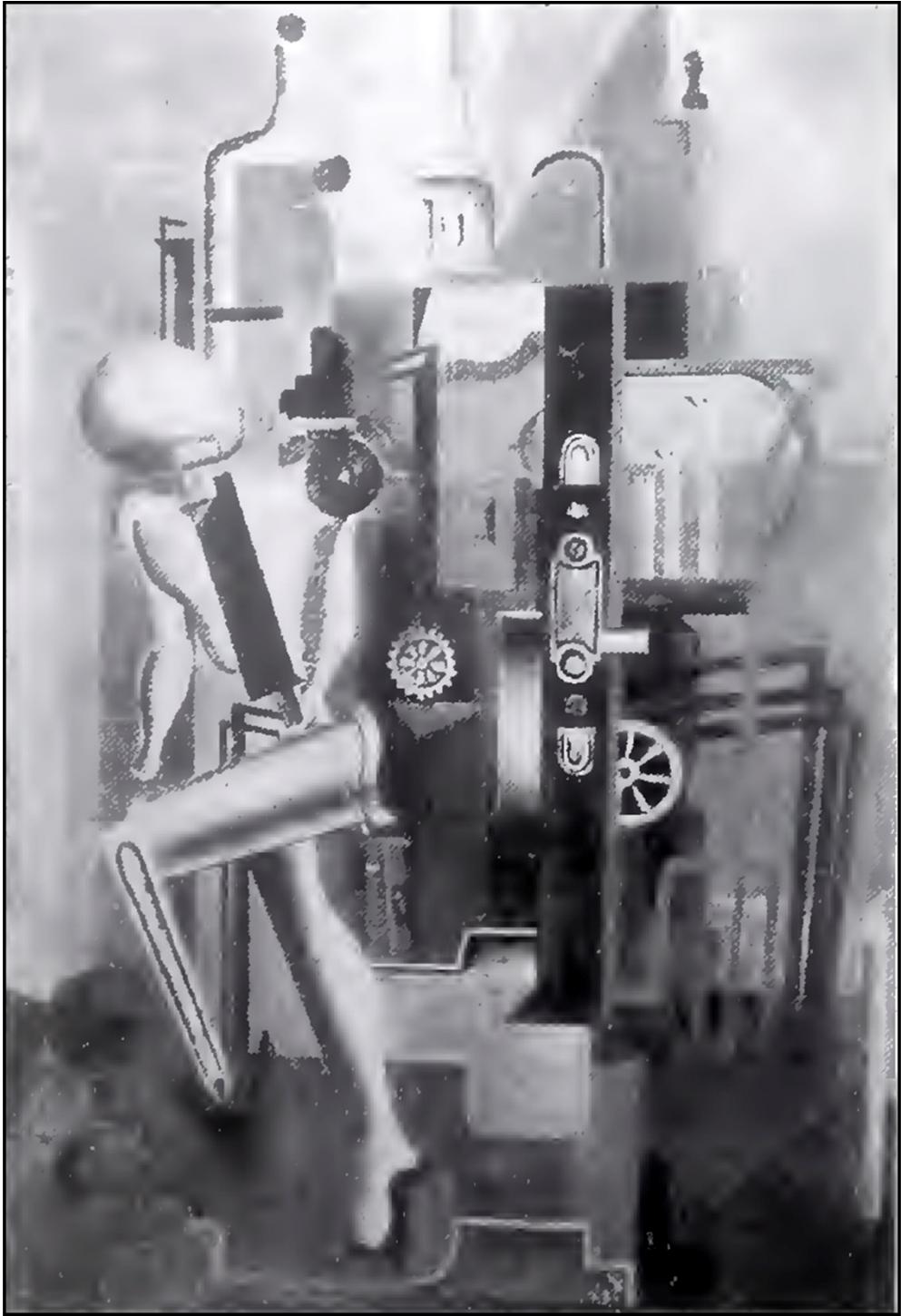


Figura 46, Okamoto Toki, Festival del Pesimista (Peshimisuto no shukusai). Óleo sobre lienzo, se presume perdido. Fotografía en Nakada Sadanosuke, “Megane o suteru (Sanka kain tenpyo)” (Tirando las gafas [reseña de la exposición de los miembros de Sanka]), Chub bijutsu, no, 1 16 (julio de 1925): 56.

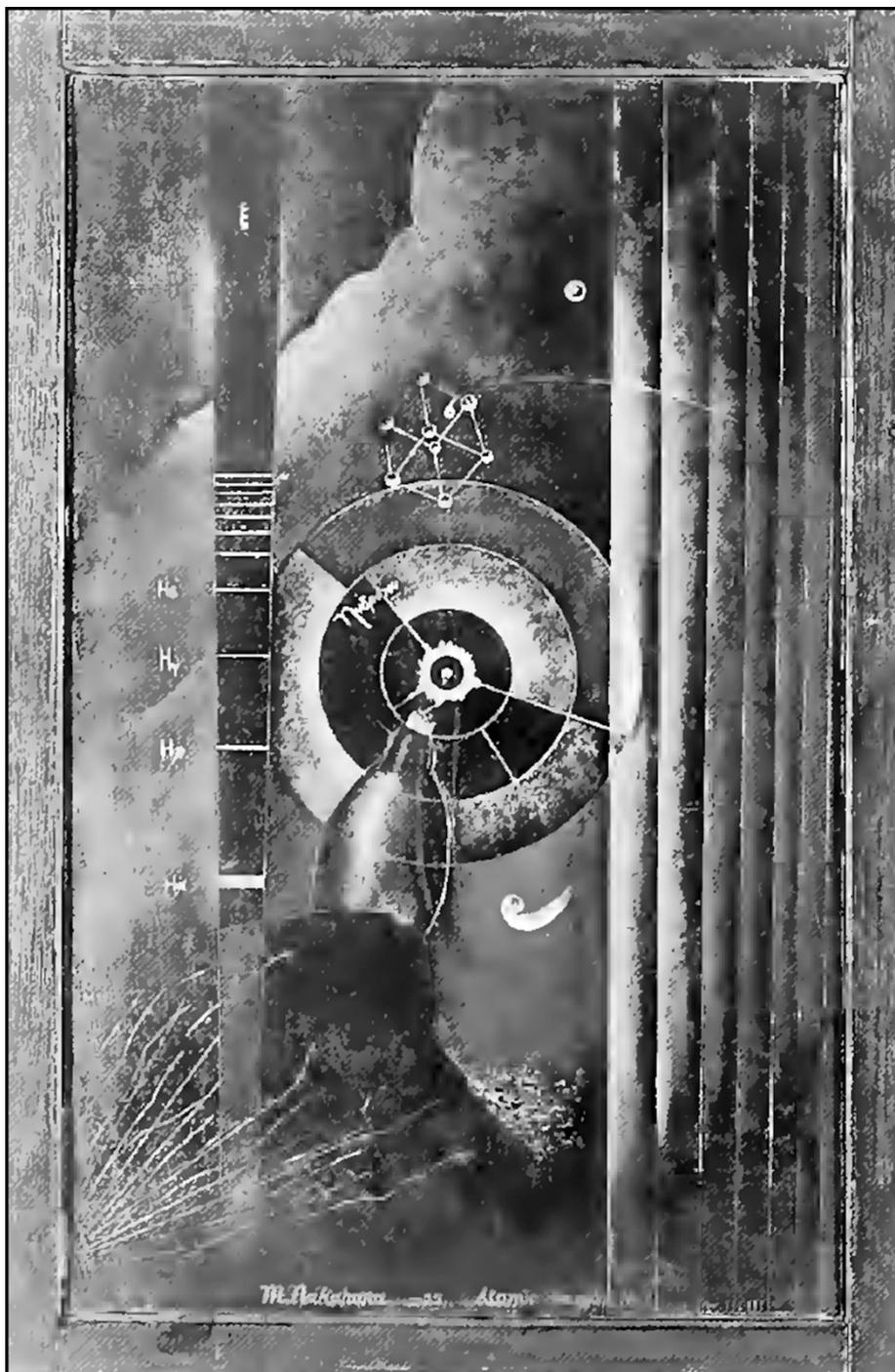


Figura 47, Nakahara Minoru, Atomic Straggler No. 2, 1925, Óleo sobre lienzo, 53 x 33,5 cm, Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Nakahara, en su teoría de la pintura racional, afirmaba la naturaleza en una nueva visión del mundo sustentada en la invención y el descubrimiento científico. El escribió:

Ciencia, no hay nada más que ciencia. Todas las cosas humanas se basan en la ciencia: caminar, comer, dormir, descansar, todos los aspectos de la vida se basan en la ciencia. En la ciencia están los tres elementos de las matemáticas, la física y la química que constituyen la tierra sobre la que los seres humanos deben pararse²⁸⁷.

Yokoi Hirozo (su nombre también se lee como Kozo; 1890–1965) se destacaron solos en su estilo y tema. Descrito repetidamente como un Henri Rousseau moderno, Yokoi produjo pinturas en tinta modernistas que parecen totalmente incongruentes, tanto con su retórica artística como con otras obras de la exposición. Su pergamino Small Paradise (Chiisai rakuen) era un paisaje pastoril representado con pinceladas de tinta ligeramente secadas en un modo algo literario (bunjinga). Nada en él sugiere por qué se incluiría en una exposición de obra abstracta y constructiva. Sin embargo, el estilo tímidamente poco refinado de Yokoi fue visto como una desviación del énfasis en la técnica en la pintura *gadan*, y los críticos destacaron su trabajo como muy innovador.

Al igual que las obras abstractas, el “arte constructivista” (keisei geijutsu) en la exhibición de Sanka también varió en estilo y formato. Algunas obras eran “arte práctico” (jitsuyo

287 “Atorio Meguri: Nakahara Minoru: Sanka no shuppin suru daiuchu no saku to shi no hofu”, Nakahara Minoru: la pintura del gran universo presentada a la exposición Sanka y las aspiraciones del artista),////t/j/w/to, 23 de agosto de 1925 (ed. am), 5.

geijutsu), una designación vaga para objetos o imágenes de objetos que tenían alguna función utilitaria. Algunos ejemplos son el dibujo esquemático de Yanase para un camión titulado Rental Car (Kashimono jiddsha) y el arreglo escultórico de Yoshida de los letreros de las tiendas que había creado poco después del terremoto para el Asentamiento de la Universidad Imperial. El proyecto de Yoshida se denominó *Signs in Honjo Oshiage*. Dedicado por el joven sociólogo Sr. H del Asentamiento de la Universidad Imperial de Tokio (*Teidai seturumento no okeru wakaki shakai gakusha Hshi o tsujite sasaguru honjo Oshiage no Kanban*[Letrero de Honjo Oshiage, un joven sociólogo de la Universidad Imperial]) y consistía en cinco letreros individuales ejecutados en diferentes estilos tipográficos lúdicos para tiendas que vendían linternas de papel, geta (zuecos de madera japoneses), productos secos y textiles (tanmono), utensilios de cocina y artículos diversos (aramono) y tabaco.

Otra categoría de obras constructivistas también incorporó elementos materiales cotidianos, pero con la intención de referirse a las condiciones de la vida cotidiana. Los collages de técnica mixta en Oura La serie “Proun” de Shuzd, deudora de la obra homónima de El Lissitzky, vinculaba imágenes de producción mecánica y revolución social.

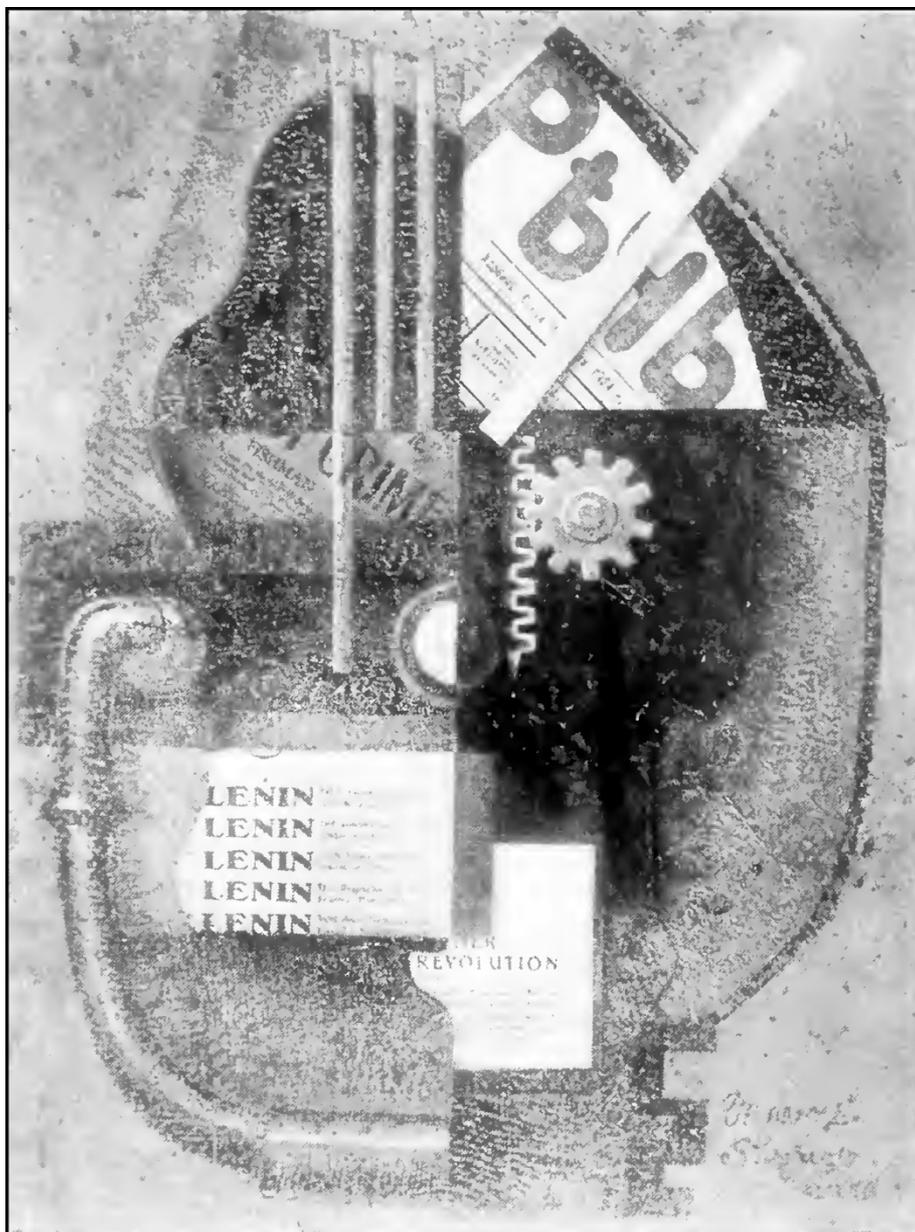


Figura 48, Oshichihiro Shuzo, PROUN.D.II Construcción en técnica mixta, presuntamente perdido. Fotografía en Kawaji Ryuko, "Hyogen geijutsu yori seikatsu geijutsu e" (Del arte expresionista al arte de la vida cotidiana). Atelier 2, nº 7 (julio de 1925): 175.

PROUN. D.II (Fig. 48) mostraba fragmentos de textos de revistas rusas y alemanas, haciendo referencia tanto explícita como implícita a la Revolución Rusa; estos fragmentos se integraron con imágenes ilusionistas de ruedas dentadas y tubos.

La escultura monumental de Murayama *Brave Statue* (Isamashiki ritsuzo) fue una desviación de estas categorías de trabajo constructivista. Consistía en dos grandes elementos disecados que colgaban de un poste de madera hasta el techo, con un letrero de barbería y una bobina desenredada unida a la parte posterior, tal vez recordando el diseño de exhibición de Reconstrucción de Murayama para las oficinas centrales de Mavo. *Yoshidas Obra de estilo rococó* presentada a la chica moderna "¡Mesa pequeña!" (Modan garú no okuru rococofiu no sakuhin F "Chichai teburu desu koto!") llevó el estilo constructivo temprano de Murayama a una nueva escala. Una estructura similar a un altar suspendida de la pared, la construcción de Yoshida tenía elementos materiales, presumiblemente asociados con la "chica moderna", adheridos a su superficie. La autodenominada obra "rococó" mostraba una lujosa decoración, incluidas flores entrelazadas (secas o artificiales) en la estructura, una vela encima, una fotografía de un rostro debajo de la mesa y muchos otros elementos que no son identificables en la fotografía. Un crítico, que comentó que el trabajo de Yoshida se parecía a un anuncio, lo elogió como un himno al consumismo²⁸⁸.

En general, las reseñas de la exposición de Sanka fueron favorables, aunque los críticos divergieron ampliamente en su evaluación de las obras individuales. El artista Tada

288 Minegishi Giichi, "Sanka" diez en tenpyo" (Reseña de obras de expositores de Sanka), Mizue, No. 245 (julio de 1925): 40.

Saburd elogió inequívocamente a los artistas de Sanka por su claridad y voluntad de revelarse en su trabajo, así como por la impresionante vehemencia del grupo (*gekietsu*). Tada vio el trabajo de Sanka como una liberación del arte japonés de una sumisión de larga data a la naturaleza: una celebración de la humanidad y su poder para crear. Si bien reconoció que la asociación Sanka se definía en gran medida por su postura reactiva hacia el *gadan*, enfatizó el potencial transformador de sus ideas para el mundo del arte japonés y consideró que su existencia estaba justificada aunque solo escandalizara al mundo del arte "estancado y adormilado"²⁸⁹. Minegishi Güchi, quien más tarde presentó obras para la segunda exposición de Sanka, coincidió con Tada en que para "aquellos [como él] que [fueron] envenenados por una sobreabundancia del gusto por la pintura y la naturaleza", esto era una experiencia revitalizante y un "feroz grito"²⁹⁰.

Nakada Sadanosuke, un artista-crítico que acababa de regresar de estudiar en Alemania y también se unió a la segunda exposición de Sanka, escribió:

Al ver la "Exposición de Artes Plásticas de los Miembros de Sanka" uno debe quitarse los anteojos. Ya

289 Tada Saburo, "Futatsu" no tenrankai: Sanka Kaiin Sakuhinten" (Dos exposiciones: exposición de miembros de Sanka), *Kokumin bijutsu* 2, no. 7 (julio de 1925): 14.

290 Minegishi, "Sanka diez en", 40.

sean los anteojos con montura dorada transmitidos desde los tiempos antiguos del Renacimiento o los anteojos con montura de celuloide ahora populares en Francia, mirando a través de los lentes de estos períodos puede encontrar el anhelo de muchas personas por la "belleza" derivada del color y la forma artística. Sin embargo, cuando contemplamos la obra de Sanka no debemos dejar de quitarnos estos vasos de transmisión ancestral. Esto se debe a que la visión [de los miembros de Sanka] ya no se ajusta al ángulo de esa lente, y no están buscando "arte"... Sanka es honesto. Sanka no aplica el título de "arte" a su obra. [Los artistas de Sanka] no falsifican ni engañan haciendo un letrero dorado del "arte". No voy tan lejos como para atreverme a profanar el "arte sagrado" del solemne y severo palacio imperial clásico y la brillante academia de palacio tratándolo como algo común y arrastrándolo a este reino mundano y terrenal. [En cambio,] rechazan el hermoso nombre de "arte" y no reciben [su canon asociado].... El trabajo [de Sanka] no puede ser juzgado por la estética de ayer. Estas obras constructivas, que se apartan del arte de antaño, deberían llamarse "anti-arte" (han geijutsu)²⁹¹.

A pesar del tono ligeramente hiperbólico del artículo de Nakada, su descripción del trabajo de Sanka como

291 Nakada Sadanosuke, "Megane o suteru (Sanka kain tenpyo)" (Tirando los vasos [reseña de la exhibición de los miembros de Sanka]), Chud bijutsu, No. 116 (julio de 1925): 52.

“anti-arte” fue retomada por un número de seguidores del grupo y ha continuado en la erudición histórica del arte actual. Pero el tema requiere alguna aclaración.

Como claramente indicaba Nakada en la primera parte de su exposición, consideraba que la obra de Sanka se oponía a las concepciones tradicionales del arte, particularmente del *yōga*. Sin embargo, lo que los artistas de Sanka estaban construyendo era arte, un “arte” definido por estéticas transmitidas desde otros tiempos y lugares, y esta identidad se reforzaba por las propias obras y el contexto en el que se exhibían.

Además, Murayama y otros artistas continuaron aplicando términos comunes para el arte (*bijutsu* y *geijutsu*) a su propio trabajo y al de los demás. Por lo tanto, en lugar de llamar al trabajo de Sankas “anti-arte”, creo que es más exacto decir que los artistas de Sanka estaban interesados en reinterpretar el arte para abordar mejor las condiciones de la modernidad. En otras palabras, buscaban transformar la práctica artística integrando la vida moderna en el arte.

Sin embargo, aunque la prensa describió universalmente a Sanka como una facción de izquierda radical, los simpatizantes de la izquierda en general no apreciaron el giro del grupo hacia “el arte de la vida cotidiana” (*seikatsu no geijutsu*). El primer programa de Sanka pasó en gran parte sin reseñas en las publicaciones periódicas de izquierda, excepto por unos breves comentarios de

Matsumoto Koji en *Bungei sensen*. Matsumoto se mostraba abiertamente escéptico acerca de Sanka, y al igual que otros escritores de *Bungei sensen*, dudaba de la seriedad del proyecto artístico del grupo. Objetó enérgicamente el "pesimismo nihilista" de Sanka, identificándolo con la desesperanza de Alemania después de la Primera Guerra Mundial.

En ese contexto podía entender el surgimiento del dadaísmo y los sentimientos de desesperación, pero sentía que los artistas en Japón, sin importar cuánto odiaran el sistema social, afirmaban su creencia en el futuro produciendo arte. Por lo tanto, todo lo que pudo surgir de la postura de oposición de Sanka era un sentimiento de depresión que no conducía a ninguna parte. Hayashi Fusao vio a Murayama como un nihilista, atrapado en la desesperación europea de fin de siglo y luchando contra el pasado sin ninguna intención de producir un nuevo futuro.

Hayashi calificó duramente a Murayama como un modelo fatalmente defectuoso de la intelectualidad burguesa. Las críticas de Matsumoto y Hayashi reflejaron una fisura cada vez mayor después del terremoto entre el pesimismo de los anarquistas japoneses y el enfoque más optimista de los partidarios probolcheviques²⁹².

292 Matsumoto Koji, "Sanka" no yosete" (Acercándose a Sanka), *Bungei sentido* 2, no. 3 (julio de 1925): 28. Para una expresión de opiniones similares, véase Honma Koichiro, "Futatsu no shin undo" (Dos nuevos

Pero donde Sanka era demasiado nihilista y melancólico para los escritores proletarios, era demasiado ambivalente y complaciente para los anarquistas convencidos como Okada Tatsuo. Claramente sintiéndose menospreciado tras su exclusión de la asociación, Okada expresó su indignación en un relato profundamente crítico de la exposición para *Mizue*, escribiendo en un tono burlón y condescendiente. Llamó a Sanka un "impulso lúdico y sin opiniones" y criticó a todos, especialmente a Murayama, por la falta de sentido de su trabajo.

Mientras que Murayama se llevó la peor parte del rencor de Okada, otros también recibieron su parte. Yokoi y Tamamura fueron referidos como triviales, "recogidos" (*hirotta mono*) como si estuvieran en la calle, lo que implica que habían sido descartados. Los nombres de pila de Kambara y Okamoto se escribieron con condescendencia en una forma diminuta apropiada para los niños. Yanase fue acusado de coser bombas de juguete y motores de juguete, sus actividades se compararon con un ejercicio doméstico en una escuela de mujeres.

movimientos), *Bungei sentido* 2, no. 4 (septiembre de 1925): 28; Hayashi Fusao, "Botsuraku no bansokyoku" (Acompañamiento a la ruina), *Bungei sentido* 2, no. 6 (octubre de 1925): 9–10. Murayama respondió a estas críticas, defendiéndose a sí mismo y a Sanka en Murayama Tomoyoshi, "Toben futatsu" (Dos respuestas), *Bungei sentido* 2, no. 7 (noviembre de 1925): 41–42.



Figura 49, Obras presentadas a la segunda exposición de Sanka, Jichi Kaikan, Ueno, septiembre de 1925. Fotografía en “Kiso tengai no shuppin tótem menkurawaseru Sakuhin: Sankaten chinretsu” (Extrañas obras de exposición al aire libre. Obra totalmente confusa: La exposición Sanka), Tokyo asahi shinbun, 28 de agosto de 1925 (ed. am), 6.

Los artistas sanka, originalmente aliados con el pueblo, se habían vuelto elitistas, según Okada. Acusó al grupo de estar debilitado, de carecer de potencial eufórico. Concluyó declarando a los anarquistas los únicos artistas de alguna importancia²⁹³.

Respondiendo a las críticas de Okada y siguiendo su promesa inicial de realizar una exhibición abierta, Kinoshita y los organizadores de Sanka emitieron una convocatoria

293 Okada, “Sankaten endokuhyo”, 32–34.

pública para la segunda exhibición de Sanka, que se llevaría a cabo tres meses después de la primera exhibición cerrada²⁹⁴. Denominada “Exposición de publicidad pública de Sanka” (Sanka koboten), la ambiciosa empresa estaba programada para coincidir con las principales exposiciones de *gadan* y se llevó a cabo en Ueno en el salón de actos Jichi Kaikan a mediados de septiembre de 1925. Incluía 122 obras, muchas de artistas fuera de Sanka (Fig. 49)²⁹⁵. Murayama se lamentó de que el grupo tendría que cobrar una tarifa de entrada alta porque no tenía dinero y tuvo que pagar un alquiler exorbitante por la sala.

294 Los primeros anuncios sobre las actividades de Sanka ya habían destacado que el grupo tenía la intención de tener una exposición abierta al público en el otoño de 1925. “Jiyu kaiho no Sanka” (Sanka liberado libremente), Tokyo asahi shinbun, 17 de octubre de 1924 (ed. enm.), n. Murayama hizo su propio lanzamiento para que aquellos que simpatizaban con Sanka enviaran trabajos. Murayama Tomoyoshi, “¡Sanka ga kita!” (¡Sanka ha venido!), Tokio asahi shinbun, 23 de agosto de 1925 (ed. am), 5.

295 Para obtener una descripción de los procedimientos de presentación y evaluación en la Galería Kudan, consulte “Kikaizukume no Sankaten no shuppin” (Obras cubiertas con máquinas de la exposición Sanka), Nichinichi shinbun, 26 de agosto de 1925, 7. Las estimaciones sobre cuántas obras se presentaron originalmente para su consideración oscilan entre 500 y 784. “Sanka dojin, tojjo...” (Miembros de Sanka, de repente...), Yomiuri shinbun, 28 de agosto de 1925 (ed. enm.), 3; Marude _ kemono yashiki Sankaten no monosugosa” (Exactamente como una mansión bestial, la horrorosidad de la exposición Sanka), [///D/j/w/to](#), 29 de agosto de 1925 (pm ed.), 2; Ipponkyaku no isu _ ya nihonkyaku no tsukue” (Una silla con una pata y un escritorio con dos patas), Tokyo asahi shinbun, 30 de agosto de 1925 (ed. am), 7.

Originalmente había esperado organizar una exposición (hakurankai) donde los espectadores pudieran caminar libremente mirando atracciones como representaciones teatrales, películas, música y varios aparatos de exhibición que atraerían mejor a los espectadores²⁹⁶. Pero la exhibición siguió prácticas más convencionales.

Las obras de la segunda exposición variaron mucho en estilo, medio y escala²⁹⁷. Los miembros de la asociación hicieron saber que se daría prioridad a las construcciones “prácticas”. Y desde todos los puntos de vista, las obras de arte constructivas superaban con creces a las pinturas. Las obras constructivas fueron impresionantes en alcance e idiosincrasia de sus materiales, y a diferencia de exposiciones anteriores, esta muestra incluyó varias obras de gran formato: *Lumpen Proletariat A y B* (Run pen puroretaria A to B) de Okamoto Toki y las dos obras *Sanka Exhibition Entrance Tower* (Sankaten monto) y *Gate Light and Moving Ticket Selling Machine* (Monto ken ido kipu uriba), construido en colaboración por Okada, Takamizawa y Toda. Estos tres artistas formaron un nuevo grupo dentro de Mavo alternativamente llamado NNK (se cree que representa a la Asociación Nihilista de Japón, Nihon

296 Murayama, “¡Sanka ga kita!” 5.

297 Dado que los participantes y las obras expuestas son demasiado numerosos para considerarlos individualmente aquí, analizo algunas de las obras más célebres (e infames) y también algunos de los nuevos colaboradores de la exposición que no son Sanka.

Nihirisuto Kydkai) o la *Urban Power Construction League* (Toshi Doryoku Kensetsu Domei)²⁹⁸. Con sede en la Galería Kudan del artista Nakahara Minoru, los artistas de la NNK se autoproclamaban “neomavoístas” o “neo-dadaístas” que también eran “constructivistas, industriales, sustancialistas” (koseiha, sangyudha, jittaiha). El grupo se dedicó a la construcción relacionada con la arquitectura, y sus anuncios enumeran una variedad de proyectos fantásticos que incluyen todo, desde casas móviles y sumergidas hasta inodoros aéreos²⁹⁹.

Varias fotografías de periódicos contemporáneos mostraban a Okada fuera de la Galería Ku dan apoyado dramáticamente contra la máquina móvil de venta de boletos a medio terminar, desnudo excepto por un taparrabos, claramente uno de sus disfraces favoritos (Fig.

298 La formación del grupo fue anunciada en Mavo, no. 7, en agosto de 1925. “Toshi Doryoku Kensetsu Domei naru” (La formación de la Urban Power Construction League), Mavo, no. 7 (agosto 1925): 6. El grupo Mavo–NNK parece haber estado activo hasta 1926 incluso después de la aparente disolución de Mavo. El grupo anunció sus diseños de construcción de casas y planes para accesorios de construcción ornamentales en la revista Bunto (Partido Literario) en abril de 1926. Están incluidos en Suidobashi. Kogeisha (Suidobashi Craft Company) ubicada en Lion House en Hongo, pero la relación -entre estas dos organizaciones no está clara. “MAVO–NNK”, Bunto 2, núm. 3 (marzo 1926): 65.

299 “Toshi Doryoku Kensetsu Domei” (La Liga de Construcción de Energía Urbana), Mavo, no. 7 (agosto de 1925): 22.

50). Explicó que el artilugio reproduciría música y tendría ruedas para poder moverlo.

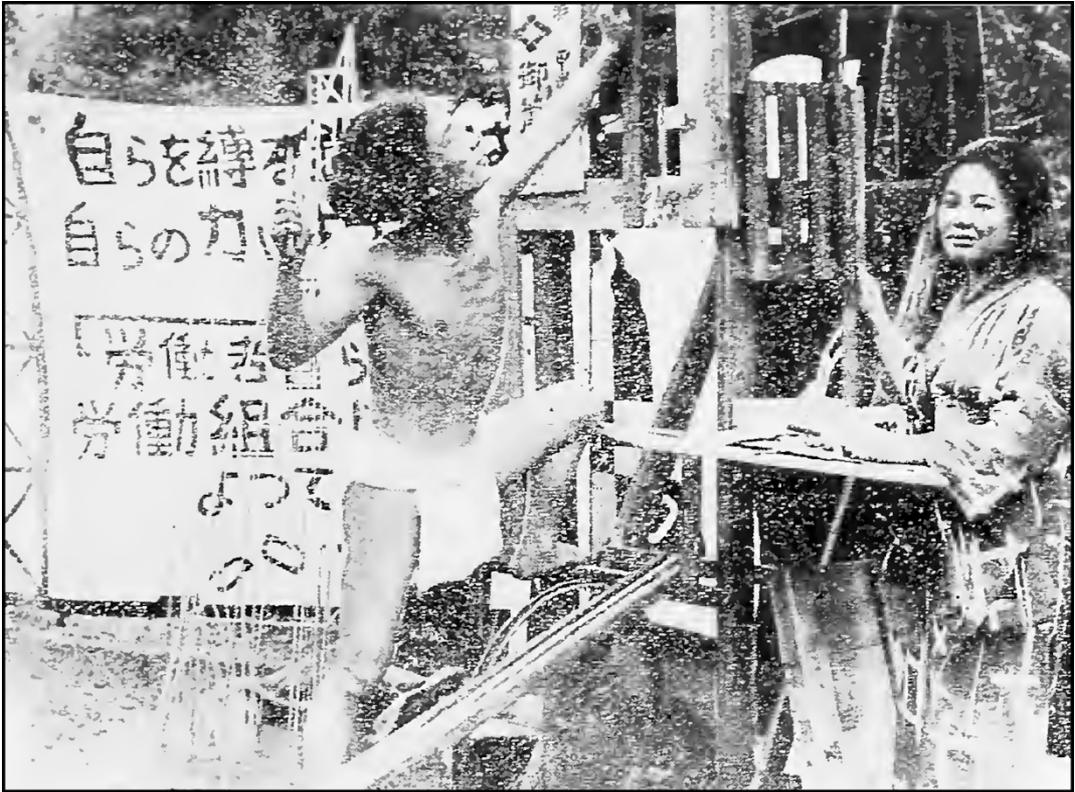


Figura 50, Okada Tatsuo construyendo la puerta y la máquina móvil de venta de boletos (Monto ken ids kippu uriba), frente a la Galería Kudan. Más tarde expuesto en la segunda exposición de Sanka, septiembre de 1925. En “The Pictorial Art Review: Sankaten no shuppin o seisakucho no Sanka no Okada Tatsuo-shi” (Okada Tatsuo de Sanka en el proceso de construcción de una obra para la exposición de Sanka), Atelier 2, No. 10 (octubre de 1925): 5.

Cuando los visitantes se acercaban a la máquina, la mano negra del ocupante aparecía de repente y les vendía un boleto. Agregó que cuando este vendedor casi invisible se calentaba, podía quitarse la ropa y quedarse desnudo, con la cara pintada de blanco y negro pero su cuerpo oculto

dentro de la caja. La caja con ruedas fue diseñada para volcarse de lado o colocarse en posición vertical.



Figura 51, Okada Tatsuo sentado en la puerta y la máquina de venta de boletos en movimiento, segunda exhibición de Sanka, septiembre de 1925. En Murayama Tomoyoshi, “Sankaten no ben” (La dicción de la exhibición de Sanka), Chuo bijutsu, no. 119 (octubre 1925): 189.

Durante los descansos de la exhibición, la máquina expendedora de boletos en movimiento podría circular a

través del espacio de exhibición o sentarse al frente junto a la torre de entrada de Sanka. Okada afirmó en la misma entrevista (afirmación que nunca se ha confirmado) que cuatro de estas máquinas expendedoras de boletos se habían completado y se utilizarían en la exposición.

También predijo que en el futuro el grupo haría treinta de ellas para llegar a todos los barrios de la ciudad a anunciar exposiciones y vender entradas³⁰⁰. Okada fue fotografiado sentado en la taquilla móvil (Fig. 51), que mostraba una profusión de palabras: “entrada”, “salida”, “Mavo” y “lugar de venta de boletos”.

Situada fuera de la sala de exposiciones, la torre de exposiciones Sanka era un conjunto de objetos utilitarios e industriales, reconocibles, pero deformados, con largas bobinas y tubos que serpenteaban dentro y alrededor de sus aberturas circulares (Fig. 52).

Además de una estufa de cocina de metal voluminoso, alambre de acero quemado y vigas altas de madera y metal, se colocaron patrones decorativos en forma de diamante contruidos con un material no identificable a lo largo del exterior³⁰¹. Un pequeño cartel en la parte inferior del

300 Kippu _ uriba no nyutto Kuroi te” (De repente una mano negra del lugar de venta de boletos), Yorozu choho, 30 de agosto de 1925 (ed. am), 2.

301 Una breve descripción de la torre se encuentra en “Kii no sekai o chinretsu mierda Sankaten” (yo el Sanka exposición que mostraba un mundo extraño), Chugaishogyo Shinpo, 13 de septiembre de 1925, 2.

edificio dice "trabajo conjunto" (godo sakujin). Otro letrero alto y doblado, este vertical, dice la "Segunda Exposición Sanka" (Sanka danikai tenrankai).

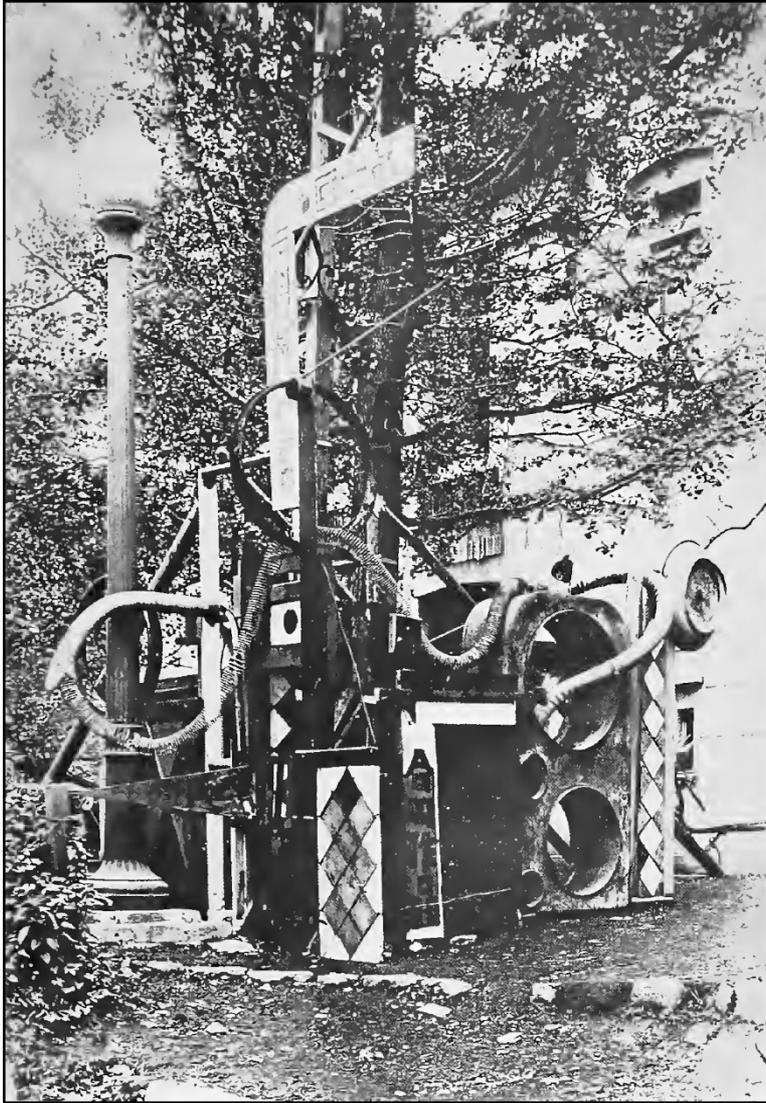


Figura 52, NNK, Torre de entrada a la exposición Sanka (Sankaten monto), expuesto fuera de la segunda exposición de Sanka, septiembre 1925. En Murayama, "Sankaten no ben", 189.

Los artistas de NNK no fueron los únicos en mostrar obras fuertemente arquitectónicas. La mayoría de las obras abordaron cuestiones arquitectónicas y estructurales, pero

de diversas maneras. Algunos proyectos eran construcciones arquitectónicas abstractas, mientras que otros eran planos reales de edificios o estructuras a gran escala que definían espacios arquitectónicos. *Lumpen Proletariat A and B* de Okamoto Toki, por ejemplo, era un proyecto enorme que consistía en escaleras de cuerda con trozos de periódico adheridos y colgados del techo sobre las sillas del salón de actos, creando un ambiente alrededor del espectador.

El arquitecto poco conocido Maki Hisao, que se unió a Mavo por esta época, presentó el Proyecto de teatro al aire libre según un diseño de escenario (Fig. 53), un modelo que se asemeja a un velero con un mástil alto y una bandera que se proyecta sobre un ensamblaje de fragmentos verticales y horizontales de materiales³⁰². En un estilo aún más frenético, *Una Parte de los Órganos Internos de las Instalaciones para una Organización Urbana Moderna* de Kinoshita (Kindaiteki toshi soshiki no ichibu zoki shisetsu) fue construido de madera, papel y otros materiales en un vórtice en expansión. Por el contrario, el *Elemento Arquitectónico* de Yanase (Kenchikuteki yoso) era un

302 El escenario de Maki, incluido el borrador de un teatro al aire libre según solo un diseño, fue destacado y discutido por el artista en Maki Hisao, “Geki oyobi gekijo bokumetsu deshacer y no joshikiteki katei to shite no futatsu no gekijo an” (Dos propuestas teatrales como procesos de sentido común para el movimiento de exterminio de la obra y el teatro), Mavo, núm. 7 (agosto de 1925): 7,17–18.

sombrío estudio de una estructura tridimensional puramente geométrica.

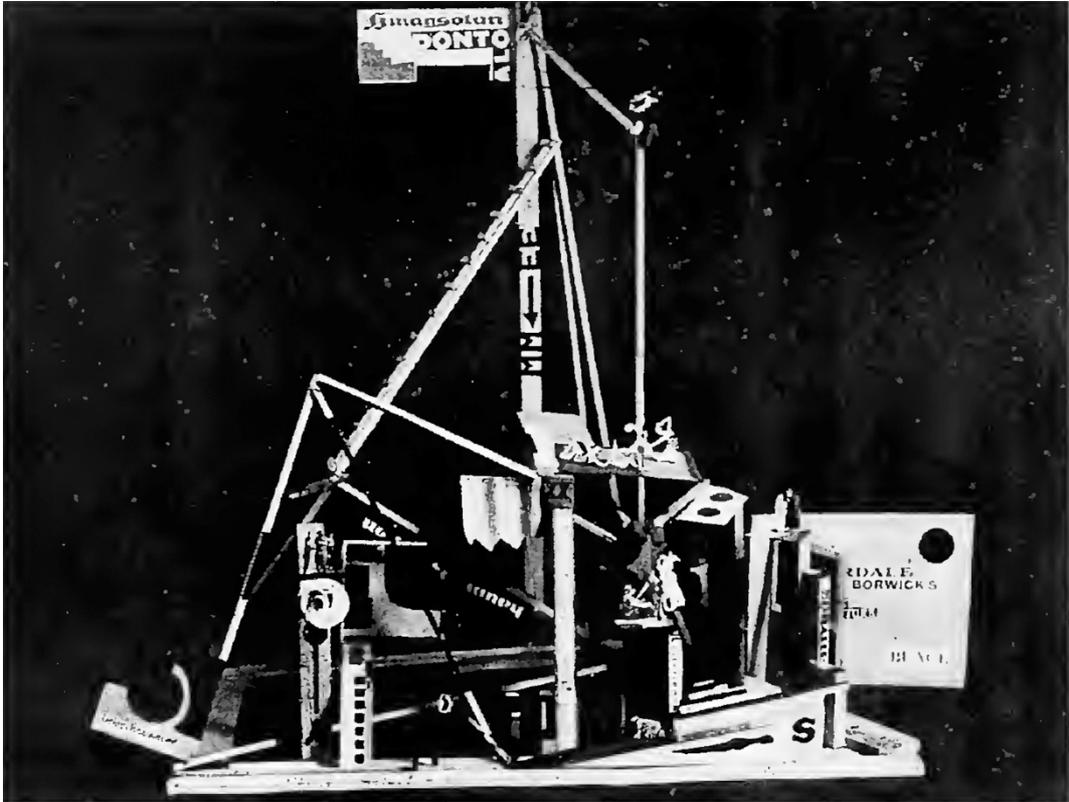


Figura 53, Maki Hisao, Proyecto de teatro al aire libre según solo una escenografía (Butai sochi nombre no tu okugai gekijo soan), expuesta en la segunda exposición de Sanka, septiembre de 1925. Construcción en técnica mixta, presuntamente perdida. Fotografía en Mavo, núm. 7 (agosto de 1925). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Otras obras a gran escala incluyeron elementos más prácticos, como la gran pancarta que promueve los sindicatos japoneses, presentada por el artista desconocido no Sanka Mokube Masayuki y titulada Publicidad Slogan for Labor Unions (Rodo kumiai enviar hyogo).



Figura 54, Nakada Sadanosuke, Bubikopf Venus (Buben – koppu no vuinesu), 1925. Construcción en técnica mixta, presuntamente perdida. Fotografía en Murayama Tomoyoshi, *Koseiha kenkyu* (Tokio: Chub Bijutsusha, 1926), II. 19

Las pinturas también alcanzaron una nueva escala monumental, tipificada por el *Cielo y la Tierra* (Kenkon) de

Nakahara Minoru, que medía cerca de dos metros de altura y representaba varios fenómenos científicos y astrológicos, incluidos rayos X, prismas, nebulosas y cometas³⁰³.

Quizás el más significativo entre los nuevos miembros de Sanka fue el consumado artista y crítico de arte Nakada Sadanosuke (1888–1970)³⁰⁴.

Su *Bubikopf Venus* (Fig. 54) cautivó a muchos críticos y apareció en varias ilustraciones de la exposición. El peinado de paje alemán (*Biibikopf*) se asoció con el popular corte de pelo *bobbed* (*danpatsn*) que usan muchas jóvenes japonesas, comúnmente conocido como *o-kappa*. Este corte de pelo llegó a simbolizar a la “chica moderna” (*modan garu*) y todos los adornos asociados con ella. El trabajo de Nakada era un objeto cónico construido con elegantes elementos de metal y vidrio. Las fotografías supervivientes revelan cómo la obra reflejaba la luz, emitiendo un brillo incandescente.

La segunda exhibición de Sanka fue, sin duda, uno de los eventos artísticos más reseñados de su época, y aunque las cifras de asistencia no son fiables, la exposición claramente atrajo a una gran audiencia³⁰⁵. Todas las principales

303 “Atorio meguri: Nakahara,” *shinpo*, 23 de agosto de 1925 (ed. am), 5.

304 Nakada acababa de regresar de estudiar en Alemania, donde se reunió con muchos artistas europeos conocidos y visitó la Bauhaus en varias ocasiones. Escribió numerosos artículos sobre el arte europeo.

305 “Owarai no Sankaten” (La carcajada cordial del Exposición Sanka), *Tokio asahishinbun*, 11 de septiembre de 1925 (ed. am), 7; *Chinretsu o isogu*

organizaciones de noticias de la ciudad publicaron comentarios sobre el programa, y varios periódicos tenían artículos sobre varios artistas individuales de Sanka³⁰⁶. La atención sostenida de la prensa generó una enorme curiosidad entre el público, contribuyendo en gran medida a la expansión de la audiencia de Sanka. Las reseñas describieron la exposición como “una mansión de bestias” (kemono noyashiki), “una idea fantástica” (kiso tengai), un “mundo extraño” (kii no sekai), y “muchas obras sucias reunidas hábilmente en un espacio de exhibición oscuro”³⁰⁷.

_kazegawarina Sankaten” (Apresurándose a mostrar la exhibición inusual de Sanka),//// shinpo, 11 de septiembre de 1925 (ed. am), 9. Según un relato, la exposición atrajo a más de 200 personas el segundo día. “Kii no sekai”, Chugai shogyo Shinpo, 13 de septiembre de 1925, 2. También se informó que las postales de las obras de Sanka se vendieron muy bien, particularmente debido al sensacionalismo de la prensa.

306 Tamamura en “Deta detalle, Nishi Ogikubo eki chikaku sankashiki no es decir ikken” (Está aquí, está aquí, una casa de estilo Sanka cerca de Nishi Ogikubo estación),//// shinpo, 6 de septiembre de 1925 (ed. am), 9. Nakada en “Sankakai no shin kaiin suisen” (Recomendación para el nuevo miembro del Sanka Asociación), Chud shinbun, 10 de septiembre de 1925 (ed. am), 2. Murayama en “L r sugurai kaijo no yoku mes atsumeta kitanai mono” (Muchas obras sucias hábilmente reunidas en un espacio de exhibición tenue), shinpo, 12 de septiembre de 1925 (ed. pm), pág. 2.

307 Marude _kemono, " Jiji shinpo", 29 de agosto de 1925 (ed. pm), 2; Kiso tengai no shuppin tótem menkurawaseru Sakuhin: Sankaten Chinretsu” (Extrañas obras de exhibición al aire libre. Obra totalmente confusa: El Sanka exposición), Tokio asahi shinbun, 28 de agosto de 1925 (ed. am), 6; Kiso tengai: Sankaten no shuppin kimaru” (Fantástico más allá de los cielos: se decidieron las obras que se exhibirán en la exposición Sanka), Hochi shinbun, 29 de agosto de 1925 (edición de la tarde), 4; “Kii

Varios críticos señalaron que la apariencia caótica de las obras recordaba el aterrador estado de Tokio inmediatamente después del terremoto³⁰⁸.

Pero no fueron sólo las obras inusuales y la colorida variedad de artistas lo que atrajo la atención de la prensa. Sanka también fue noticia por los altercados entre los participantes de la exposición y la retirada forzosa de ciertas obras por parte de las autoridades. Primero, Kambara fue despedido sin ceremonias por el grupo, según todos los informes porque su actitud era demasiado romántica y no lo suficientemente negativa y anarquista³⁰⁹. Los periódicos sugirieron sarcásticamente que cualquier asociación que reuniera a tantos “valientes héroes de guerra” (presuntamente en la batalla contra los gadari) tendría problemas para llevarse bien³¹⁰. Algunos informes en la prensa atribuyeron el despido de Kambara y la lucha interna del grupo a la facción anarquista de Sanka. Los informes también comenzaron a mencionar que los anarquistas de Sanka estaban empezando a ser vistos con sospecha por la

no sekai”, Chugai shogyo Shinpo, 13 de septiembre de 1925, 2; “L T azúcar kaijo, " jiji shinpo", 12 de septiembre de 1925 (ed. pm), 2.

308 Futa _ o aketa Sankakai” (La asociación Sanka que abrió la tapa), Miyako shinbun, 13 de septiembre de 1925 (ed. am), 10.

309 Sanka _ dojin, tojjo..., " Yomiurishinbun, 28 de agosto de 1925 (ed. enm.), 3; Sanka _ momeru” (Sanka tiene problemas), Jijishinpo, 28 de agosto de 1925 (ed. am), 9.

310 Sanka _ dojin”, Yomiuri shinbun, 28 de agosto de 1925 (ed. am), 3.

policía³¹¹. Eventualmente, Kambara se sintió obligado a responder a esta preocupación declarada, negando que Sanka tuviera demasiados "líderes" y reiterando que el grupo estaba formado por iguales, ninguno más poderoso que los demás. Dijo que simplemente se dio cuenta de que el tono de Sanka era demasiado negativo y dejó al grupo para seguir un curso de acción más asertivo. Pero los miembros restantes habían decidido anunciar su retiro como una expulsión en un intento de promover el grupo³¹². Poco después, Okamoto y Asano también fueron "expulsados", dejando la impresión de que Sanka estaba en un estado de caos³¹³.

El día después de que finalmente se inaugurase la exposición, hubo una inspección oficial por parte del jefe de la Oficina de Seguridad Pública. "No entiendo lo que están haciendo, pero han hecho algo bastante horrible", dijo a la prensa³¹⁴. Los censores regresaron dos veces más con un representante de la Policía Superior Especial: cuatro obras finalmente fueron consideradas "sediciosas" (fuontd) y se ordenó su eliminación³¹⁵.

311 "Kiso tengai," Hochi shinbun, 29 de agosto de 1925 (ed. pm), 4.

312 Kambara Tai, "Sanka o nukeru" (Escapando de Sanka), Atelier 2, no. 10 (octubre de 1925): 86–87.

313 Marude _ kemono, " Jiji shinpo", 29 de agosto de 1925 (ed. pm), 2.

314 "Kii no sekai", Chugai shogyo Shinpo, 13 de septiembre de 1925, 2.

315 Sanka _ demostración yonten tekkai" (Cuatro obras retiradas en Sanka), Yorozu chohd, 13 de septiembre de 1925 (ed. am), 7; Yonten _ tsui

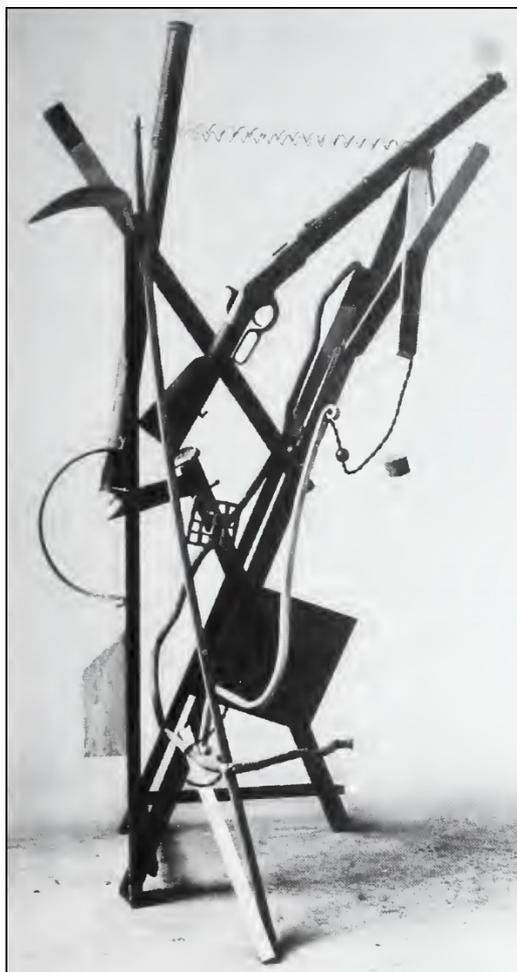


Figura 55, Kinoshita Shuichiro, Retrato psicológico de un anarquista de Acción, 1925. Construcción en técnica mixta, presuntamente perdido.

Se trataba de obras que directa o indirectamente se referían a temas como el anarquismo o la propaganda por los actos, que los funcionarios vieron como intentos de instigar un comportamiento antisocial e ilegal. *El retrato psicológico de un anarquista de acción decisiva* (Fig. 55) Kinoshita Shuichiro se consideró particularmente amenazante debido a la mención explícita del anarquismo

no tekkai saru butsugi o kamoshita Sankaten” (Cuatro obras finalmente retiradas, la exposición Sanka que provocó la censura pública), Jijishinpo, 13 de septiembre de 1925 (ed. am.), 9.

en el título y porque la obra en sí incorporaba un rifle y un instrumento parecido a una guadaña con una hoja³¹⁶.

Tras este revuelo, la prensa se volcó sobre otra serie de incidentes en la exposición. Se informó ampliamente que una banda de miembros de Mavo entró a la fuerza y ocupó la sala hasta que les dieron el dinero que exigieron de los ingresos de la exhibición de Sanka. Este incidente se denominó el "plan de secuestro" de Mavo (nottorisaku)³¹⁷. Los informes indicaron que Yokoi reaccionó inmediatamente a esta intrusión retirándose del grupo. Los miembros de Sanka, excluyendo a Murayama y Yanase, convocaron una reunión de emergencia en la que el grupo decidió por unanimidad disolverse y, a pesar de la popularidad y el éxito de la exposición, cerrarla prematuramente³¹⁸. Cuatro días después, el contingente Mavo–NNK, que incluía a Murayama, Hagiwara, Yanase y otros, organizó una "ceremonia de anuncio de disolución" de Sanka en el salón

316 Dogimo o nuku _ Sanka Tenrankai hiraku” (Atroz, la inauguración del Sanka exposición), Tokio asahi shinbun, 13 de septiembre de 1925 (ed. am), 10; Tsui _ no niramareta Sanka no yonten” (Las cuatro obras de Sanka que finalmente fueron fulminadas), Chuo shinbun, 13 de septiembre de 1925 (ed. am), 2.

317 “Mondai no Sankakai totsuzen kasan su” (La problemática exposición de Sanka disolución repentina), Nichinichi shinbun, 20 de septiembre de 1925 (ed. am), 7.

318 La exposición cerró prematuramente el 19 de septiembre. “Sankakai kasan shi Tenrankai chushi” (La asociación Sanka se disuelve, la exposición se detiene), Tdkyd asahi shinbun, 20 de septiembre de 1925 (ed. enm.).

Jichi Kaikan, con bailes, representaciones teatrales y otras actividades generalmente clamorosas³¹⁹.

Para dejar las cosas claras y explicar varios conceptos erróneos sobre esta serie de eventos, Yokoi publicó un relato detallado de los últimos días de Sanka en *Mizue*, explicando cuidadosamente las causas de los problemas internos del grupo y su disolución e iluminando el papel de Mavo en el desarrollo de Sanka. Yokoi describió la historia de Mavo y su división en dos facciones distintas: los moderados (onkenha) de la clase media, (chilsan kaikyū seikatsusha) y los radicales (kyushinha; de la clase proletaria, musan kaikyū seikatsusha), y que eventualmente predominaban los radicales. Los moderados se unieron a los ex miembros de Acción para fundar Sanka. Así, desde el principio, los mavoístas radicales restantes encontraron a Sanka "desagradable" (fuyukai); y criticó fuertemente a Murayama, quien se interpuso entre estas facciones, por trabajar por la asociación. Sin embargo, Yokoi negó resueltamente que Mavo hubiera sacado dinero a Sanka durante la sensacional visita a la exhibición de Sanka. Lo que sucedió, de hecho, fue que algunos de los mavoístas visitaron la exposición en estado de ebriedad y procedieron

319 Sanka _ kasan shiki” (Sanka ceremonia de disolución), Yomiurishinbun, 23 de septiembre de 1925 (ed. am), 4; Sanka _ sodo no shinso hokoku engeki” (Anuncio teatral de la verdad de Sanka disputa), Yorozu choho, 23 de septiembre de 1925 (ed. am), 3. El escritor Nogawa Ryu, quien coeditó Gegimgigam prrr gimgem con Tamamura, también se presentó en esta celebración.

a ofrecer comentarios ebrios e inapropiados sobre todas las obras.

Yokoi describió cómo él y Murayama se habían sentido fundamentalmente insatisfechos con Sanka por su incapacidad para romper con el clásico sistema de jurado; el grupo simplemente había duplicado la estructura *gadan* contra la que había luchado inicialmente. Además, el grupo había debatido acaloradamente si Sanka debería presentar un premio de exhibición. Varios artistas, Yokoi entre ellos, rechazaron la idea de tal premio como característica del *gadan*. Pero Tamamura y Nakahara estaban totalmente a favor. Este desacuerdo se convirtió en otra fuente importante de controversia. Finalmente, totalmente insatisfechos con la dirección del grupo, Murayama y varios miembros de Mavo exigieron que todas las obras enviadas a Sanka fueran exhibidas y que todos los miembros de Mavo fueran admitidos en Sanka. Esta demanda provocó una crisis entre los miembros de Sanka, quienes negaron la admisión del grupo completo de Mavo porque les preocupaba que Mavo se hiciera cargo de toda la empresa junto con los ingresos proyectados. Murayama proclamó que el dinero de Sanka se utilizaría para el movimiento social, no para los propios artistas, pero no prevaleció. En cambio, sintiéndose acosados, los miembros de Sanka anunciaron su decisión de disolverse. Yokoi concluyó que la ruptura del grupo fue un evento Sanka por excelencia, ya que explotó como la bomba

que pretendía ser el grupo³²⁰. Escribió con nostalgia: “Sanka usó explosiones para destruir a otros, pero finalmente la bomba explotó en nuestras propias manos”³²¹.

El grupo publicó una declaración conjunta en la que reconocía que al unir a artistas de tantos orígenes distintos habían formado una alianza "antinatural" (fushizen) que estaba destinada a desintegrarse, sobre todo porque muchos miembros no estaban del todo de acuerdo con las tendencias de la facción revolucionaria de Mavo. Señalaron que aunque Murayama, Okada y otras figuras centrales de Mavo tenían la intención de formar el Partido Nihilista de Japón (Nihon Kyomuto), y tal vez montar exposiciones bajo el nombre de Sanka, no era cierto que Mavo hubiera "ocupado" (senryd) Sanka, ya que muchos de los miembros de Sanka planeaban perseguir sus propias inquietudes y continuar exhibiendo su propio trabajo individualmente o tal vez en un nuevo arreglo del grupo³²².

Las tensiones generales dentro de Sanka fueron provocadas por las nuevas ideologías que se cristalizaron entre los miembros: en particular, hubo rupturas entre los artistas cada vez más inclinados hacia el marxismo, aquellos

320 Yokoi Hirozo /Kozo, “Bakuhatsu no Sanka” (Sanka explosivo), Mizue, No. 249 (noviembre de 1925): 28–32.

321 Yokoi, “Bakuhatsu”, 28.

322 Sankakyo, “Bakudan” haretsu” (Explosión de una bomba), Yomiuri shinbun, 22 de septiembre de 1925 (ed. am), 4.

firmemente dedicados al anarquismo y aquellos que querían concentrar sus esfuerzos más dentro del ámbito artístico, viendo su misión limitada a revolucionar el arte y el *establishment* del arte. A finales de 1925, tras la segunda exposición de Sanka, algunos antiguos miembros de Acción implicados en Sanka se organizan para crear el grupo Zokei (Artes Plásticas)³²³. Ichiu-ji Giryo, un ferviente partidario del movimiento artístico proletario, observó en su reseña de la segunda exhibición de Sanka que Sanka había abierto los ojos de la gente al arte y la conciencia proletarios y allanado el camino para el establecimiento de Zokei³²⁴. Zokei se dedicó a la noción de arte al servicio de la revolución proletaria, y en 1927 defendía la pintura al estilo del *realismo social* como el modo más claro de *agitprop*. En el manifiesto del grupo publicado en *Yomiuri shinbun*, Zokei anunció que se negaba el "arte" y que el período de tristeza y destrucción había terminado³²⁵. Mientras que en el momento de su formación, los artistas de Zokei todavía

323 La membresía consistía en Okamoto, Yabe, Yoshida, Kambara, Asano, Makishima Teiichi, Saito Keiji, Sakuno Kinosuke, Yoshimura Jiro, Yoshihara Yoshihiko y Asuka Tetsuo. Zokei _ Shus – san nami no sengen” (Declarando Zokefs nacimiento), *Yomiuri shinbun*, 1 de diciembre de 1925 (ed. am), 4.

324 Citado en Omuka, *Taishoki Shinko bijutsu*, 572.

325 Zokei _ shussan”, 4. También citado por Murayama en su respuesta al manifiesto de Zokei, Murayama ' lbmoyoshi, “Hando koko nimo hando” (Reacción aquí hay otra reacción), *Yomiurishinbun*, 13 de diciembre de 1925 (ed. enmendada), 4. Al afirmar que el “arte” había sido negado, los artistas de Zokei se referían al “arte por el arte” que no tenía un propósito didáctico o social explícito.

continuaban su experimentación en la pintura abstracta y el expresionismo, su retórica estaba fuertemente endeudada con las convicciones proletarias de Ichiuji.

En diciembre, Murayama se involucró en un debate público con Okamoto Toki, uno de los miembros fundadores de Zokei. Murayama respondió a la declaración de Zokei con gran escepticismo, básicamente calificando el optimismo del grupo de tonto y engañoso. Argumentó que los miembros ignoraron las sombrías condiciones frente a sus ojos y que la revolución social no se lograría simplemente subordinando las pinturas tradicionales a una agenda política marxiana. Se burló de su fe en el determinismo del marxismo, declarando que no estaba dispuesto a renunciar a su fe en el arte y su creencia de que la destrucción debía preceder a la construcción (lema bakuninista)³²⁶.

Sin embargo, cuando Murayama estaba participando en este debate con Zokei, ya se había retirado silenciosamente de Mavo. De hecho, el anuncio de su dimisión apareció el 22 de septiembre, justo después de la finalización de la exposición Sanka³²⁷. Pero incluso antes de esto, está claro que Murayama estaba comenzando a distanciarse del papel

326 Murayama, “Hando”; Okamoto Toki, “Zokei e no handosha: Murayama Tomoyoshi-kun ni ko-tae” (Para aquellos que reaccionaron a Zokei: una respuesta a Murayama Tomoyoshi), *Yomiuri shinbun*, partes 1–4, 23–26 de diciembre de 1925 (eds. am).

327 “Gakugei davori” (Noticias de arte), *Tokyo asahi shinbun*, 22 de septiembre de 1925 (ed. am), 5; Omuka, *Taishoki Shinko bijutsu*, 544.

central que había desempeñado en el grupo, dejando el vacío para que lo llenaran Okada, Hagiwara y otros. Claramente, la decisión de Murayama de dejar Mavo no fue provocada por los desacuerdos que plagaron a Sanka. Un impulso principal fue sin duda su intenso interés por el teatro. Si bien Murayama había concentrado la mayor parte de sus esfuerzos antes de 1925 en las artes plásticas, con el paso del tiempo, gradualmente se involucró más en el diseño de escenarios, la producción teatral y la escritura para el teatro. Su set para *From Morning 'til Midnight* (Desde la mañana hasta la medianoche; en japonés, *Asa kara yonaka made*) de Georg Kaiser, producido por el Tsukiji Little Theatre en diciembre de 1924, marcó la introducción de la estética constructivista en el teatro en Japón.

Fue ampliamente anunciado como un hito en el diseño de escenarios japonés y este proyecto lanzó la carrera de Murayama en el teatro, que eventualmente eclipsó todo su otro trabajo en las artes visuales. Muchos artistas de Mavo compartieron su interés por el teatro y, al mismo tiempo, trabajaron con algunos de los pequeños grupos teatrales que se estaban estableciendo en esta época, siendo el Pequeño Teatro Tsukiji el más central. La teatralidad y la relación mutuamente influyente entre el arte y el teatro japonés moderno (*shingeki*) fueron parte integral del proyecto artístico de Mavo desde el principio, jugando un papel importante en las actividades del grupo.

A fines de 1924, Murayama también se había vuelto activo en varios círculos literarios y publicaciones eclécticas. Publicó cuentos en varias revistas, entre ellas *Bungei shijo* (Mercado Literario), *Bungei jidai* (Edad literaria), *Sekai shijin* (Mundo poético), la revista de arte *AS* e *Hidoropasu*, con sede en Osaka. Junto con Yoshida Kenkichi, Murayama, alrededor de abril de 1925, comenzó a realizar trabajos de diseño, principalmente linóleos, para *Bungei jidai*. Los linóleos y collages de Mavo ya habían aparecido en números anteriores de la revista como diseños al margen. Durante este tiempo, Murayama se involucró estrechamente con un grupo de escritores que se habían separado de la camarilla bundan de *Bungei jidai* debido al elitismo y la postura apolítica del grupo. Se unió a ellos para establecer el movimiento Bunto (Partido Literario) y su revista homónima, concebida alrededor de mayo de 1925. Este movimiento se anunció un mes después, con gran fanfarria pública y bulliciosos mítines callejeros³²⁸. Como miembro fundador del grupo Bunto, Murayama escribía regularmente para la revista y diseñaba sus portadas³²⁹.

Murayama no dejó a Mavo por razones ideológicas, aunque 1925 representó una importante etapa de

328 Ron Toko, “Bunto” no tanjo” (El nacimiento de Bunto), *Yomiuri shinbun*, parte 1, 14 de junio de 1925 (ed. am), 4; parte 2, 16 de junio de 1925 (ed. am), 4.

329 El primer número de Bunto La revista se publicó en agosto de 1925. Tuvo una duración de ocho números, hasta mayo de 1926.

transición en su desarrollo intelectual que afectó profundamente al grupo. Se alejó de las cuestiones estéticas y filosóficas y se interesó por la naturaleza social del arte, incluidas las tácticas anarquistas. Sin embargo, como es evidente en sus escritos, hacia la segunda mitad de 1924 ya estaba comenzando a considerar estrategias más afirmativas y constructivas. Esencialmente vaciló entre estos dos polos incluso después de su partida de Mavo. Aunque se unió al movimiento artístico proletario con Yanase a fines de 1925, cambiando gradualmente a una posición más favorable al marxismo, está claro que no se desvinculó por completo de su postura Mavo.

En la época en que Murayama incursionaba en el mundo literario, Yanase ya se había reincorporado a sus colegas de Tanemaku hito, que se habían reagrupado para formar Bungei sensen en junio de 1924. También continuó haciendo ilustraciones para *Warera* (Nosotros), *Kaiho* (Liberación), *Kotsu rodo* (Trabajo de transporte), *Bungei shijo* (Mercado literario), *Choryu* (Actual), *Kusari* (Cadena), *Nobi* (Fuego de campamento), *Bungei hiho* (Crítica Literaria), y muchas otras publicaciones. Más dedicado que nunca tras el terremoto a la acción política de izquierda, Yanase también se había distanciado paulatinamente de Mavo para dedicar su tiempo a promover directamente una revolución socialista. Así, se concentró en su obra gráfica para llegar a un público más amplio y participó en la fundación de la Asociación de Artes Proletarias (Puroretaria

Geijutsu Renmei) en diciembre de 1925. Yanase también se convirtió en ilustrador principal de *Mttsansha shinbun* (Periódico proletario) en 1925. Sus diseños de libros y revistas, así como sus caricaturas políticas, ocuparon un lugar destacado en todo el mundo literario de izquierda hasta que fue suprimido a mediados de la década de 1930.

En el momento de la segunda exposición de Sanka, la mayoría de los miembros originales de Mavo ya no participaban directamente en el grupo. Después de la partida de Murayama, Okada, Takamizawa y el arquitecto Maki Hisao intentaron continuar las actividades bajo el nombre de Mavo. En septiembre de 1925, organizaron una actuación llamada “Conferencia de anuncio de danza creativa de Mavo” (Mavo sosaku buyo happyokai) en el Kyoto Seinen Kaikan (Salón de la Juventud de Kyoto)³³⁰. Incluso en abril de 1926, Okada y Yabashi intentaban sin éxito reiniciar el grupo, emitiendo su llamada a la “Reconstrucción de la Gran Alianza de Mavo” (Mavo dairenmei Saiken).

Al apelar a nuevos miembros, afirmaron que la primera y la segunda etapa de Mavo habían empleado medios demoledores para abordar el efecto de la cultura burguesa en la cultura proletaria; la nueva tercera fase de Mavo, sin

330 Omuka, “Mavo to Taishoki”, pág. 15. El folleto y el programa del espectáculo de danza se reproducen en Shirakawa, Dada, pág. 67.

embargo, ya no preocupada por esto, estaría dedicada a planes concretos para la reconstrucción.

Okada y Yabashi pidieron una nueva cultura proletaria de “construcción integral” para acercar la vida cotidiana de los artistas y la intelectualidad a la realidad del proletariado, separando a los dos primeros grupos de una vez por todas de las clases privilegiadas en las que habían sido absorbidos. Okada y Yabashi afirmaron que era responsabilidad de los artistas hacer que el arte fuera industrial, mecánico, práctico y afín a la vida cotidiana.

Planearon lograr estos objetivos estableciendo primero una revista proletaria integral para distribución masiva y luego estableciendo un pequeño teatro, un centro de investigación móvil y un espacio de exhibición permanente para comunicar el mensaje de la revolución a la gente³³¹.

Sin embargo, a pesar de estos pasos hacia una postura más afirmativa en línea con el movimiento artístico proletario, el nuevo grupo ofreció solo retórica, con poca sustancia detrás. Sin la personalidad impulsora de Murayanra y con los miembros ya fragmentados y díscolos, la liga de reconstrucción no logró despertar mucho apoyo y Mavo se desvaneció para siempre.

331 “Mavo dairenmei” (Reconstrucción de la gran alianza de Mavo), Bunto 2, no. 5 (mayo de 1926): 72–73.

IV. LA ESTÉTICA Y LA POLÍTICA DE LA REBELIÓN

ALAMBRE METÁLICO QUE SOBRESALE, ZAPATOS DE MUJER, MUESTRAS DE ARPILLERA, recortes de revistas populares: los escépticos se preguntaban si esto era realmente arte. Claramente, era el material de los ensamblajes constructivistas de Mavo y, según todos los estándares de la época, representaba un enfoque radical del uso de los materiales artísticos. Murayama había afirmado que “los materiales de mis cuadros muestran una tendencia energética hacia el infinito”. De hecho, los artistas de Mavo emplearon una miríada de diferentes elementos de collage para cumplir funciones temáticas y referenciales, así como formales. Las múltiples asociaciones psicológicas (*rensoteki shinri*) de cada material, su función original, contexto y connotaciones sociales, se convirtieron en parte integral del trabajo. Se utilizaron objetos producidos industrialmente en combinación con pinturas o grabados para evocar *seikatsu*

no kanjo (el sentimiento de la vida cotidiana), vinculando tangiblemente el arte y la materialidad de la experiencia cotidiana³³². Este enfoque expansivo de los materiales fue una expresión de la determinación de Mavo de promover la revolución social por medio de una práctica artística revolucionaria. Otro fue la actitud rebelde del grupo hacia sus predecesores japoneses, una postura altamente calculada por la autodefinición y que destacó la tensión generacional entre los intelectuales Meiji y sus sucesores Taishō. Alrededor de 1920, cuando los artistas de Mavo estaban llegando a la edad adulta, los discursos japoneses sobre el individualismo habían llegado a centrarse en un nuevo objetivo: un medio por el cual el individuo autónomo podía participar y afectar a la sociedad. Una formidable corriente de pensamiento político de izquierda entre la intelectualidad liberal japonesa estimuló este proyecto. Los artistas Mavo absorbieron ideas socialistas, tanto anarquistas como marxistas, de un amplio círculo de pensadores japoneses progresistas, así como de un pequeño pero dinámico movimiento político izquierdista nacional. Ellos también encontraron las teorías transformadoras del socialismo implícitas en el arte, la

332 Murayama Tomoyoshi, *Engekiteki jijoden 1922–1927* (Autobiografía teatral), vol. 2, (Tokio: Toho Shuppansha, 1971), 2:62. Este término es citado por Murayama al traducir extractos de un artículo de El Lissitzky y Kurt Schwitters en la revista *Merz*. Murayama Tomoyoshi, “Koseiha ni kansuru ichi kosatsu: Keisei geijutsu no hani no okeru” (Una consideración del constructivismo: El alcance del arte constructivo), *Atelier*, no. 8 (agosto de 1925): 49.

literatura y la filosofía de Europa y Rusia. Respondieron afirmando la responsabilidad social del intelectual y ellos mismos asumieron la tarea de la crítica social, alzándose en los foros públicos de los medios de comunicación. En primer lugar, se enfrentaron a los *gadan*, cuya desigualdad institucionalizada vieron como uno de los mayores impedimentos para el desarrollo del individuo creativo sin restricciones. Murayama, al negar la verdad absoluta y la objetividad, había cuestionado la base de la autoridad *gadan*, así como la validez de las prácticas sociales establecidas. Sin embargo, su teoría del *constructivismo consciente* también abordó las limitaciones inherentes de la subjetividad. Murayama sintió que para que el arte funcionase como un modo de comunicación tanto significativo como expresivo, el artista debía volcar la experiencia interna y subjetiva hacia el exterior, utilizando su visión personal para criticar las incongruentes condiciones sociales de la modernidad. Los artistas de Mavo concibieron su arte y su poesía como una crítica sociocultural, una forma de intervención estética o rebelión cultural, diseñada para subvertir el *statu quo*.

El *constructivismo consciente* fue la semilla de una conciencia anarquista que se hizo social y políticamente más explícita a través de la influencia de otros miembros de Mavo, particularmente Yanase Masamu, Okada Tatsuo y Hagiwara Kyojiro. A través de su implementación en la práctica artística colectiva de Mavo, la teoría de Murayama

fue fundamentada, transformada y rápidamente llevada del ámbito filosófico y artístico al mundo de la política radical. Las composiciones disyuntivas y turbulentas que muchos artistas de Mavo emplearon en sus construcciones expresaron metafóricamente la sensación de crisis y ansiedad que produce la vida en la era moderna. Las obras de Mavo eran a la vez utópicas y distópicas, tipificando los dos modos de resistencia interconectados que identifica Susan Napier en su libro de 1996, *Lo fantástico en la literatura japonesa moderna*. Las visiones distópicas de Mavo eran “advertencias, extrapolaciones fantásticas de tendencias alarmantes que [estaban] destinadas a perturbar, conmocionar y, en última instancia, llevar al lector [o espectador] a la acción”. Al mismo tiempo, presentaban mundos utópicos, “fluidos, heterogéneos y unidos sólo en oposición a la jerarquía y el establishment centralizado.... [Eran] notablemente progresistas, incluso radicales..., destacando el movimiento sobre la estasis, la anarquía sobre el control”³³³.

Los artistas de Mavo constituyeron un ámbito de lo que llamamos anarquismo cultural. Los críticos de la década de 1920 se refirieron a la conducta desordenada de Mavo con una variedad de términos indefinidos, como anarquismo (anakizumu o museifushugi), nihilismo (nihiriuzumu o kyomushugi), radicalismo (kagekiha o kyiiishinha), dadaísmo

333 Susan Napier, *Lo fantástico en la literatura japonesa moderna* (Nueva York: Routledge, 1996), 143.

(dadaizumu), hedonismo (kydrakushugi), y egoísmo (jigashugi, egoizumu o yuiitsushugi). La mayoría de las veces, estos términos se emplearon despectivamente. El anarquismo cultural de Mavo se caracterizó por un antagonismo general hacia el Estado y la autoridad japoneses, un sentido de alienación de los partidos políticos y la representación política, y una creencia fundamental en la autonomía y el libre albedrío del individuo. La ambigua y utópica visión del futuro del grupo incluía una etapa preparatoria de activismo cultural y sociopolítico radical y agresivo. Argumentamos que esta concepción del anarquismo cultural, que también puede denominarse impulso dadaísta o distópico, fue adoptada por una amplia gama de intelectuales en Japón y en el extranjero en relación dialéctica con las nociones utópicas de construcción. En otras palabras, la destrucción de lo viejo se consideraba una condición previa necesaria para la construcción de lo nuevo.

Los componentes de Mavo tenían sentimientos profundamente conflictivos sobre el impacto de la industrialización en la cultura y la sociedad, y una actitud profundamente ambivalente hacia la sociedad misma, que veían tanto positivamente, como constituida negativamente por "las masas", influenciadas por las costumbres y convenciones burguesas restrictivas. Además, el compromiso con el pensamiento y la práctica política de izquierda varió mucho entre los miembros individuales de

Mavo a medida que el grupo se radicalizaba cada vez más después del Gran Terremoto de Kanto. Esta rápida refundición de lo estético en lo político finalmente contribuyó al desmoronamiento del grupo.

Arte, Industrialismo y Vida Cotidiana

Escribiendo en el *Yomiuri shinbun*, Okada Tatsuo anunció que “el arte ahora está separado de lo que se llama 'Arte' y es algo con un significado directo para nuestra vida diaria. En otras palabras, exige un contenido más práctico”³³⁴. Esta declaración pregonaba un interés emergente en la “vida cotidiana moderna” (*kindai seikatsu* o *gendai seikatsu*) entre los intelectuales desde finales del período Meiji en adelante. El término *seikatsu* apareció con frecuencia tanto en publicaciones populares como académicas. Se usó tan ampliamente en el período anterior a la guerra que *seikatsu* a menudo era sinónimo de la práctica de la vida moderna, con todas sus implicaciones psicológicas y materiales³³⁵.

334 Okada Tatsuo, “Ishikiteki koseishugi y no kogi (ge)” (Una protesta al constructivismo consciente, parte 1), *Yomiuri shinbun*, 19 de diciembre de 1923 (ed. am), 6.

335 En el uso moderno, particularmente en sociología, *seikatsu* se emplea a menudo como una versión moderna del concepto tradicional de *filzoku* (costumbres y costumbres).

Alrededor del final del período Taisho, se desarrolló un nuevo campo de investigación cultural en torno a la noción de *seikatsu*, que Miriam Silverberg ha denominado la "etnografía de la modernidad". Según Silverberg, se trataba de una nueva "concepción etnográfica de la cultura determinada por el industrialismo, el conflicto social y el surgimiento de la cultura de masas"³³⁶. Y la "cultura", en su análisis, estaba constituida por "una serie de prácticas [léase *seikatsu*] que se construyen en las calles"³³⁷. Ella desarrolla este marco teórico basado en un examen del trabajo estadístico y analítico de Kon Wajiro y Yoshida Kenkichi, quienes en colaboración lanzaron un proyecto a gran escala para documentar, cuantificar y calificar el nuevo estado de ánimo en la vida diaria (*seikatsu kibun*)³³⁸. Los artistas de Mavo estaban igualmente preocupados por estas nuevas

336 Miriam Silverberg, "Construyendo la etnografía japonesa de la modernidad", *Journal of Asian Studies* 51, no. 1 (febrero de 1992): 32.

337 Silverberg define *seikatsu* como "práctica cotidiana". Silverberg, "Constructing the Japanese Ethnography", 35.

338 Kon y Yoshida desarrollaron una nueva categoría de ciencias sociales dedicada al estudio de la vida moderna, a la que apropiadamente llamaron "modernología". Véase el capítulo 3 para una discusión más detallada de estos dos pensadores. Kon Wajiro y Yoshida Kenkichi, eds., *Modernología (Kogengaku) (Modernología)* (Tokio: Shun'yodo, 1930). Vale la pena reiterar aquí que Kon y Yoshida eran socios cercanos de Murayama y asociados con Mavo. Yoshida fue participante del grupo Action y exhibió conjuntamente con Mavo en la alianza Sanka. Él y Murayama eran amigos íntimos, sobre todo a través de su trabajo en el Pequeño Teatro Tsukiji, y más tarde mientras ambos participaban activamente en el movimiento de teatro proletario.

prácticas y las condiciones materiales de la vida cotidiana. Intentaron involucrarlos vinculando el arte y la expresión individual con el *seikatsu*.

Pero la vida cotidiana en una sociedad en rápida industrialización como la de Japón estaba en constante cambio. Desde el período de 1885 hasta 1920, el producto interno bruto de Japón aumentó 2,8 veces y fue evidente un desarrollo económico significativo en todos los sectores. El gobierno japonés trató activamente de estimular el crecimiento, porque los líderes del país sintieron que una política estatal hacia el desarrollo industrial lograría mejor los objetivos nacionales de alcanzar a Occidente y convertirse en una potencia mundial. La retirada de las principales naciones industrializadas de los mercados mundial y japonés durante la Primera Guerra Mundial permitió a Japón establecer su industria moderna³³⁹.

Este aumento de la industrialización produjo una sensación de entusiasmo y ansiedad entre la población. Muchas personas tuvieron que buscar trabajo lejos de casa, separadas de sus familias y comunidades. Los artistas y

339 E. Sydney Crawcour, "Industrialización y cambio tecnológico, 1885–1920", en *The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century*, edición Peter Duus (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 6:386–88. Entre la población en general, la guerra fue vista como una "providencia divina" (*tenyii*), ya que finalmente permitió a Japón entrar en las filas de las grandes potencias imperiales.. *minami hiroshi y shakai Shinri Kenkvujo* (Centro de Investigación en Psicología Social), *Taisho btinka* (cultura Taisho). (Tokio: Keiso Shobo, 1965), 62.

escritores se encontraban entre los muchos que emigraron de las zonas rurales a las urbanas. Más de dos tercios de los miembros de Mavo eran originarios de hogares provinciales. La vitalidad y el impacto de la experiencia urbana de Tokio fue un factor determinante en su trabajo. La actitud de Hagiwara Kyojiro quizás represente la respuesta más extrema. La poesía salvaje de Hagiwara expresaba una sensación interna de aislamiento, en parte como respuesta a dejar su ciudad natal rural, según Okamoto Jun, colega de Hagiwara en la revista literaria anarquista *Aka to kuro*. Para Hagiwara, el campo era pastoril y humanista, la ciudad mecánica, clamorosa e inhumana. Creía que la ciudad estaba moralmente condenada debido a las condiciones inhumanas del entorno urbano moderno y sintió la necesidad de abordar estas condiciones en su trabajo para reafirmar su propia humanidad frente a la modernización³⁴⁰.

Los altos niveles de desempleo y las dificultades económicas continuaron para las clases bajas que acudían en masa a las ciudades solo para vivir en condiciones de hacinamiento e insalubridad. El gobierno se preocupó poco por mejorar las duras, incluso infrahumanas, condiciones del lugar de trabajo industrial. Los intelectuales de tendencia izquierdista, además, estaban profundamente perturbados por el expansionismo colonial militarista de la

340 Takahashi Shtüchiro, *Hakai to genso: Hagiwara Kyojiro Shiron* (Destrucción y visión: Mis opiniones sobre Hagiwara Kyojiro) (Tokio: Kasama Shoin, 1978), 39–40, 57–58, 60–62.

política económica de Japón después del cambio de siglo, el lado oscuro de las estrategias de desarrollo del Estado.

El lenguaje visual disyuntivo y turbulento que muchos artistas de Mavo emplearon en sus collages, pinturas y grabados constructivistas fue en parte una respuesta a las nuevas condiciones sociales producidas por el industrialismo. Crearon imágenes que transmitían los sentimientos de crisis, peligro e incertidumbre que caracterizaban la experiencia diaria. También contrarrestaron el autoritarismo y la racionalización del Estado expresando irracionalidad, melancolía y pesimismo³⁴¹. En su Autorretrato en linóleo (Fig. 56), Yabashi Kimimaro transforma el género más simbólico del individualismo subjetivo en una declaración estridente sobre el predicamento del individuo y su entorno. Una figura de palo se sienta en una composición de formas arremolinadas abstractas, aparentemente no relacionadas, rodeada de caracteres que dicen "matar", "muerte", "cerdo", "idiota" y "droga".

341 Así como los bienes y la tecnología occidentales se adoptaron en los ámbitos cotidianos de la ropa, la comida y el alojamiento en un grado sin precedentes en el período Taisho, también hubo un intento por parte de los funcionarios estatales de introducir nociones extranjeras sobre cómo organizar racionalmente la vida diaria. Alrededor de este tiempo, la palabra *noritsu* (eficiencia) entró en uso generalizado junto con otros términos para denotar la tendencia hacia la racionalización. *minami y shakai Shinri Kenkyujo*, Taisho *bttnka*, 63, 159–62.



Figura 56 Yabashi Kimimaro, Autorretrato (Jigazo), ca 1924, Linograbado, In Mavo, no. 2 (agosto de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

El individuo se presenta como deformado. Se ha convertido en un “lisiado” (fugusha), un “cerdo” (buta) o un “loco” (kydgusha), términos peyorativos afines a “criminal”

y “terrorista” que los artistas de Mavo adoptaron para simbolizar su empoderamiento en un ambiente hostil³⁴².

Si bien los artistas de Mavo creían que el desarrollo tecnológico era un factor definitorio de la modernidad y, por lo tanto, debería ser un tema central para el arte, muchos no estaban convencidos cuando el Estado glorificaba la fuerza progresista y racionalizadora de la tecnología, al menos como se usaba en el sistema capitalista³⁴³.

En palabras de Napier, "Taisho fue una época en la que los sueños rosados de Meiji comenzaban a mostrar un lado de pesadilla"³⁴⁴. Los artistas de Mavo abordaron la mecanización en la vida cotidiana de maneras que revelan su fuerte sentido de ambivalencia. Algunas obras de arte de

342 En Mavo, No. 3, Yabashi llega a decir que los mavoístas están "medio asesinados" (hangoroshi), aunque no está claro por quién. Yabashi Kimimaro, "Daisango koryo no hi ni" (El día de la prueba final del número 3), Mavo, No. 3 (septiembre de 1924).

343 Murayama escribió un breve artículo que documenta la variedad de artistas europeos que han experimentado con la estética de la máquina, incluidos Fernand Léger, Francis Picabia, Willi Baumeister, Luigi Russolo, Enrico Prampolini, Oskar Schlemmer, Umberto Boccioni, Alexander Archipenko, Kurt Schwitters, El Lissitzky, Vladimir Tatlin y Giorgio de Chirico. Entre los artistas japoneses añadió a Oura y Okada como los mavoístas más preocupados por la máquina en su obra. Murayama Tomoyoshi, "Kikaiteki yoso no geijutsu e no donyti" (Introducción de elementos mecánicos al arte), Mizue 1, no. 227 (enero de 1924).

344 Napier, Lo fantástico en la literatura japonesa moderna, 188.

Mavo expresaron temática y espacialmente un sentido de crisis, como *Sadistic Space* de Murayama (ver ilustración 3).



Figura 57, Yamazato Eikichi, hombre de pie (Tatte irú otoko), ca. 1924. Construcción en técnica mixta, presuntamente perdida. Fotografía en la portada de Mavo, núm. 1 (julio de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

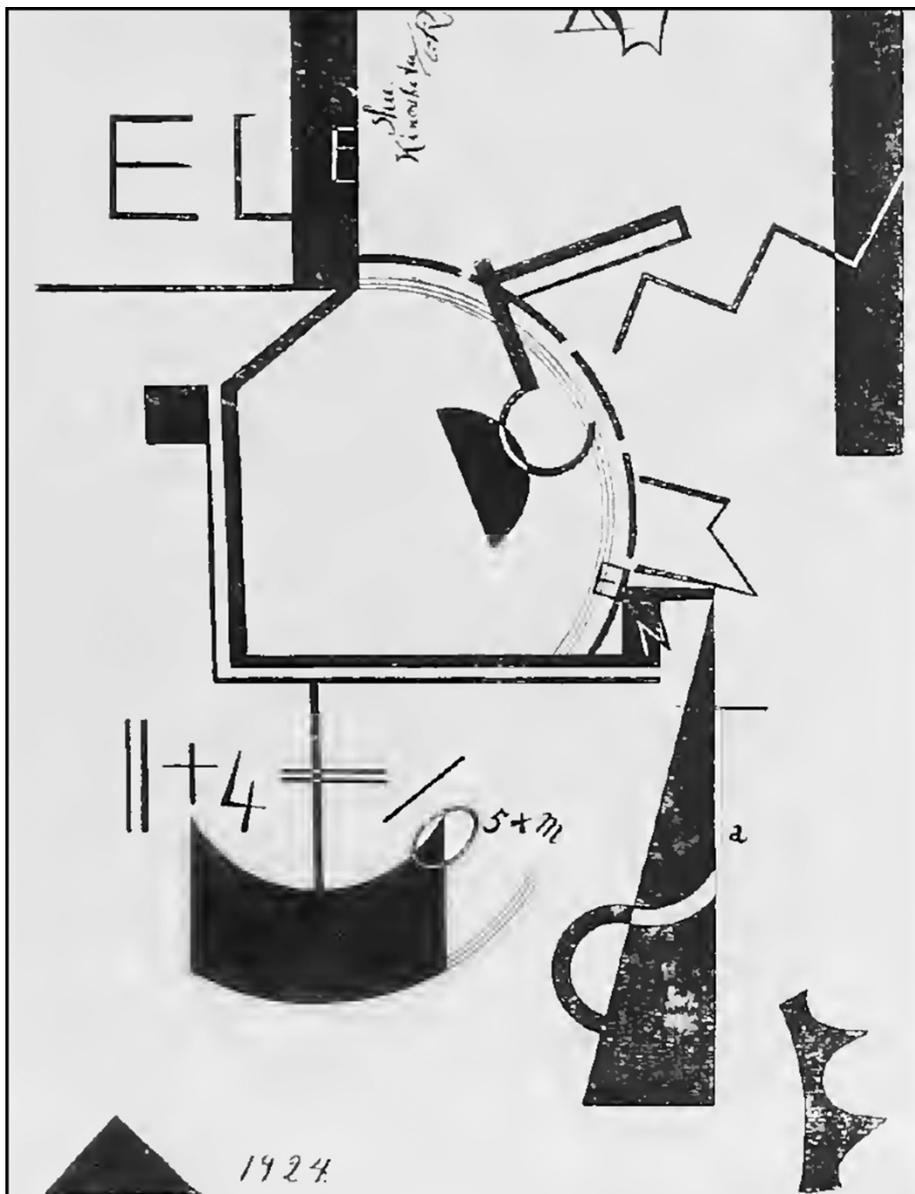


Figura 58, Kinoshita Shuichiro, Registro I del Acto Destructivo Negativo de Toda Indicación Conceptual (Arayuru ganar no hyoji no hiteiteki hakai koi no kiroku I), 1924. Linograbado. En Mavo, no. 1 (julio de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

MV I de Yanase (ver Lámina 7), y *Tarea diaria de amor en la fábrica* de Sumiya Iwane (ver Lámina 8). Emplearon formas entrelazadas y superpuestas pero aparentemente disyuntivas para producir espacios laberínticos ilógicos (y en el caso del trabajo de Sumiya, prohibitivos). Todas estas

obras aluden a entornos mecánicos, utilizando imágenes de máquinas abstractas, como formas tubulares interconectadas y formas que recuerdan a vigas de acero remachadas. En su fría crudeza, las imágenes oscuras y serpenteantes de Sumiya evocaban particularmente el interior de una fábrica.



Lámina 12 Sumiya Iwane, Construcción de movimiento y máquina, ca, 1924. Linograbado en Mavo, no. 3 (septiembre de 1924). Colección privada; fotografía cortesía del Museo de Artes Gráficas de la Ciudad de Machida.

Tan desorientadores como estos espacios, las intrincadas imágenes de las máquinas en las obras de Mavo cuestionan implícitamente la equiparación de la mecanización con la racionalización. *El hombre de pie* (Fig. 57) de Yamazato Eikichi se componía de un ensamblaje frenético construido a partir de elementos deformados hechos a máquina, e ilógicamente combinados, como latas, alambres de metal y una botella de vidrio. Esta obra reflejaba la salvaje torre de exhibición de Sanka, descrita en el capítulo 3. También se evidenciaron imágenes similares en la obra impresa de Mavo. En su linóleo *Construcción de máquina en movimiento* (lámina 12), Sumiya Iwane asoció visualmente sus formas mecanicistas con la cadena, un símbolo común del autoritarismo, implicando a la tecnología en la perpetuación de un sistema opresivo. Varias obras reproducidas en Mavo, como la de Kinoshita Shuichiro *El Registro I del Acto Destructivo Negativo de Cada Indicación Conceptual* (Fig. 58), mostraba ecuaciones matemáticas sin sentido que estaban en expresa oposición al nuevo credo estatal del racionalismo científico propugnado por muchos intelectuales. Este acto subversivo se derivaba del llamado futurista a la destrucción de la simbología racional.

Al mismo tiempo, muchos miembros de Mavo presentaron la tecnología y la mecanización de forma neutral o incluso positiva. El *Pr0test0* de Takamizawa (Fig. 59) mostraba un gran engranaje de máquina, un signo ubicuo del trabajo industrial, que generalmente afirmaba

una presencia de oposición sin designar específicamente una postura hacia la tecnología misma.



Figura 59 Takamizawa Michinao, PrOtestO (Protesta), ca 1924. Construcción en técnica mixta, presuntamente perdida. Fotografía en Mavo, núm. 1 (julio de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Las construcciones de Öura Shuzö representaron la postura más optimista hacia la tecnología y la mecanización entre las obras de los artistas de Mavo. Produjo una serie de

construcciones bajo la rúbrica del “Proun” de El Lissitzky que empleaba afirmativamente la imaginería tecnológica e industrial. La mayor parte de la serie “Proun” y otras obras de Oura ya no existen y se desconoce su apariencia, pero Proun D (ca. 1924) y Construction F (Fig. 60), conocidas a través de fotografías, dan una idea de la fascinación del artista por una estética maquinista.

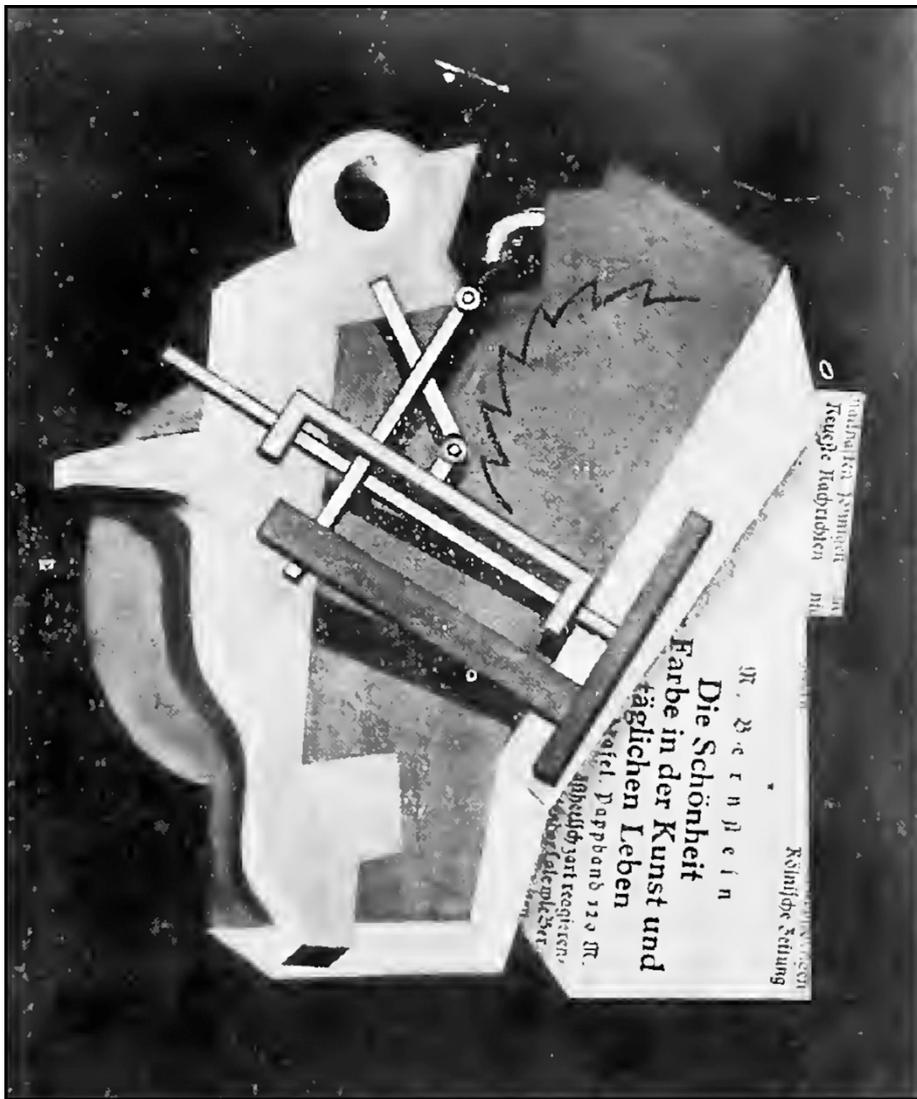


Figura 60, Oura Shuzo, Construcción F (Konsutorakushion F), ca. 1924. Collage de técnica mixta, presuntamente perdido Fotografía en Mavo, núm. 1 (julio de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Su nitidez general de línea negaba la mano del artista, enfatizando en cambio la calidad de la imagen hecha a máquina, reforzándola aún más al incorporar fragmentos de texto impreso a máquina, componentes mecánicos como la mitad de una hoja de sierra circular dentada e interconectados con formas rectilíneas abstractas con bisagras mecánicas, todas las cuales evocaban la imagen de la producción mecánica.

La presencia omnipresente de las máquinas y la ideología concomitante de la racionalización no fueron los únicos efectos de la industrialización en la cultura japonesa, ya que el crecimiento de la industria también alteró la cultura material de la vida cotidiana. Desde mediados del período Meiji en adelante, la gente tuvo un mayor acceso a una variedad de bienes de consumo y nuevos materiales hechos a máquina, tanto extranjeros como nacionales. El consumo personal casi se triplicó entre las décadas de 1880 y 1920. La sustitución de los materiales del arte tradicional por objetos o imágenes hechos a máquina vinculó tangiblemente el nuevo arte con las realidades materiales de la experiencia cotidiana. Para los artistas de Mavo, el ensamblaje constructivista reflejaba las nuevas condiciones de vida en una sociedad tecnológica e industrial. Además, la incorporación de fragmentos reproductivos (es decir, artículos replicados producidos y comercializados para el consumo masivo) sirvió al objetivo central de Mavo de desagregar el llamado arte alto y bajo.

Las fotografías de publicaciones populares y publicidad utilizadas con frecuencia en el arte de Mavo hacían referencia a la presencia ubicua y la creciente fuerza social de la cultura de masas. Las numerosas imágenes de mujeres occidentales en los collages de Mavo, por ejemplo, las retrataban como símbolos erotizados y de moda de la modernidad en la comercialización de productos básicos. Tanto para los hombres como para las mujeres japonesas, la imagen de la mujer occidental simbolizaba el deseo. Los anunciantes buscaban alentar el deseo de los hombres de poseerla sexualmente y el de las mujeres de emularla por medio de productos de belleza y artículos de moda que podían transformar el cuerpo y presumiblemente también la vida cotidiana. Muchos periódicos promovieron un cambio a la moda occidental moderna como parte del proyecto de racionalización, incluso explicando e ilustrando cómo se usaban correctamente estas prendas.

Referencias a la economía del deseo representada por la mujer occidental: la no asiática Otra, iba de la mano con imágenes recurrentes de mujeres japonesas occidentalizadas, piernas de mujeres incorpóreas y erotizadas y zapatos de mujeres, todo lo cual apuntaba a cambios sociales generalizados en Japón que estaban alterando gradualmente los roles de género tradicionales, la división del trabajo en la familia japonesa, y el concepto mismo de familia. Comenzando a finales del período Meiji y cobrando fuerza durante el período Taisho, las mujeres

japonesas se unieron a la fuerza laboral en cantidades cada vez mayores, y muchas vestían ropa moderna y comenzaban a hacer valer su derecho a una mayor autonomía social, política y sexual³⁴⁵. La aprensión y el entusiasmo suscitados por esta transformación crearon un campo de batalla discursivo sobre el cual se construyó y renegoció continuamente la imagen de la “nueva mujer” socialmente liberada y la “chica moderna” sexualmente liberada³⁴⁶. La frecuente incorporación por parte de los artistas de Mavo de imágenes asociadas con el cuerpo femenino fetichizado (piernas de mujer y zapatos de tacón alto en particular) en sus ensamblajes, como la *Construcción de flores artificiales sin simpatía* de Shibuya. (Fig. 61) y *Trabajo Empleando Flores y Zapato* de Murayama (ver Fig. 25), se refirieron a estas abundantes representaciones visuales y textuales de mujeres en semanarios pictóricos japoneses, ilustraciones gráficas y textos literarios populares. Por ejemplo, toda una sección de la popular revista femenina *Fujin koron* (Revista de la mujer), a la que Murayama también contribuyó con un

345 Las estadísticas de Kon y Yoshida indican que un número cada vez mayor de mujeres en Tokio vestían ropa occidental e indumentaria moderna o asimilada como elementos asociados con una apariencia occidental moderna, incluidos cosméticos y peinados.

346 Para una discusión sobre las representaciones discursivas de la “niña moderna” en el Taisho tardío y la relación entre esta imagen, la nueva “mujer trabajadora” (sbokugyo Fujin), y el movimiento por los derechos de las mujeres japonesas, véase Miriam Silverberg, “The Modern Girl as Militant”, en *Recreating Japanese Women, 1600–1943*, ed. Gail Lee Bernstein (Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1991).

artículo, se dedicó al tema de las piernas³⁴⁷. Los artistas de Mavo se inspiraron en el carácter erótico y socialmente simbólico de estas imágenes.



Figura 61 Shibuya Osamu, Construcción de Estanterías de Flores Artificiales sin Simpatía (Kyokanse'i no toboshii zoka no aru konsutorakushon), ca, 1925. Construcción de técnica mixta, presuntamente perdida. Fotografía en Okada, “Sankaten endokuhyo”, pág. 38.

347 Tanto Murayama como el conocido bailarín y coreógrafo Ishii Baku escribieron sobre piernas en Murayama. Tomovoshi, “Ashi: Doitsu no ashi” (Piernas: piernas alemanas), Fujin korón 11, no. 8 (agosto de 1926); Ishii Baku, “Ashi: Ashi no bunmei” (Piernas: La civilización de las piernas), Fujin korón 11, no. 8 (agosto de 1926).

El ámbito en constante expansión de la cultura de los productos básicos también proporcionó muchos materiales nuevos producidos industrialmente que se incorporaron con frecuencia en las construcciones de Mavo.

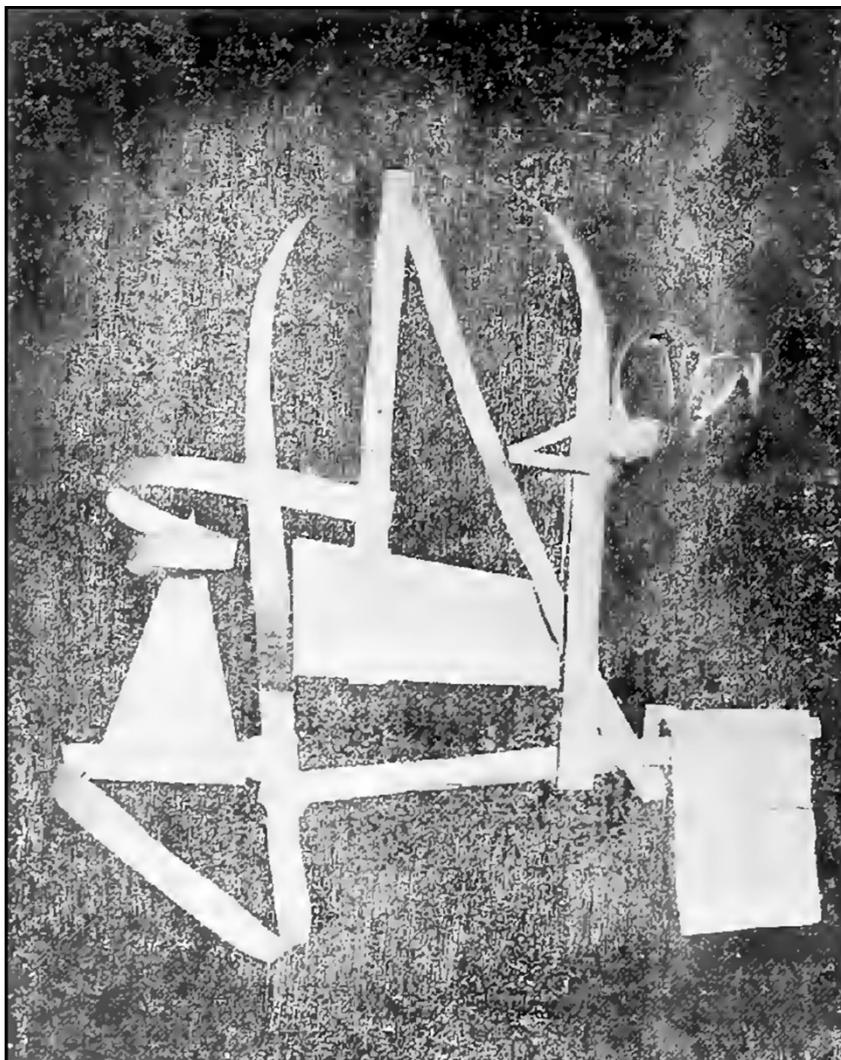


Figura 62, Kinoshita Shuichiro, Organización de estaño (Buriki no oruganzachion), ca. 1924. Construcción de hojalata, presuntamente perdida. Fotografía en Mavo, núm. 2 (agosto de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

La lata de metal, por ejemplo, se utilizó de forma destacada en la obra de Yamazato *Hombre de pie* y en

Organización de estaño de Kinoshita Shuichiro (Buriki no oruganzachion), un ensamblaje tridimensional abstracto de tiras de metal entrelazadas (Fig. 62)³⁴⁸. El estaño se había convertido en un material de embalaje popular, predominantemente asociado con artículos de consumo de moda como dulces y cosméticos de estilo occidental, el “cuello alto” (haikara)³⁴⁹. El uso de este metal en las obras de arte de Mavo forjaba un vínculo directo con la cultura de masas al tiempo que aludía a la producción industrial que la sustentaba.

Combinando muestras de tela, pedazos de madera y metal, cabello humano y otros materiales comunes con la pintura, Murayama a menudo yuxtaponía lo hecho a mano con lo industrial, lo humano con lo mecánico, ofreciendo superficies ricas en textura, todas modeladas en formas altamente expresivas y frenéticas. En la composición de *Prostituta sentada* (Fig. 63), probablemente realizado mientras todavía estaba en el extranjero y ahora conocido solo en reproducción, Murayama combinó la pintura al óleo y el collage. Al colocar fragmentos de encaje y un poco de

348 Además del estaño, productos químicos como el magnesio y nuevas tecnologías como los cables de alta tensión (koatsusen) ocuparon un lugar destacado en Mavo poemas y ensayos, en constante referencia a las condiciones modernas de la vida cotidiana.

349 Para conocer la historia de la importación y la fabricación nacional de estaño en Japón, consulte Kayano Yat – suka, *Kindai Nihon no dezain bunkashi 1868–1926* (Una historia cultural del diseño japonés moderno) (Tokio: Fuirumu Aato, 1992), 266–70.

papel moneda alemán en la superficie pintada, sugirió la identidad mercantilizada y de género femenino del sujeto abstracto.



Figura 63, Murayama Tomoyoshi, prostituta sentada (Zaseru inbaifu; en alemán, Sitzende Dime), ca. 1922. Óleo y técnica mixta sobre lienzo, presuntamente perdido. Fotografía en Mavo, núm. 3 (septiembre de 1924).

La palabra romanizada “ekstase” (éxtasis), pintada en el cuadrante inferior izquierdo de la obra, hace referencia explícita al contenido sexual de la pieza.

La imagen estaba compuesta de numerosas formas pintadas abstractas de forma irregular, interconectadas y superpuestas, todas las cuales parecían salir en espiral de un vórtice central. La aplicación desgarrada y aparentemente desordenada de los elementos del collage hizo que el diseño fuera más frenético. Incluso después de regresar de Alemania, Murayama siguió utilizando materiales de collage, como periódicos, fragmentos de ropa y textiles, y recuerdos de sus actividades en el extranjero. En Japón, estos objetos extraños tenían un atractivo exótico.

Los artistas de Mavo utilizaron sus diversos materiales para crear efectos visuales y de textura en la superficie pictórica y para involucrar físicamente el cuerpo con la obra. Este concepto se denominaba comúnmente "tactilismo" (shokkakushugi) en la teoría del arte occidental, y podía lograrse mediante técnicas pictóricas o de collage. En una breve entrevista con el shinbun Yomiuri poco después de su regreso de Berlín, Murayama discutió la teoría futurista del tactilismo de Marinetti, que, según explicó, yuxtaponía varios materiales táctiles, provocando la respuesta de otros sentidos a través del tacto³⁵⁰. Murayama había conocido a

350 Murayama Tomoyoshi, “Koseiha to shokkakushugi” (Constructivismo y tactilismo), Yomiurishin bun, 19 de febrero de 1923 (am ed.), 7. Tres meses después, Murayama escribió un artículo completo sobre Marinettis

Marinetti en Alemania, y el artista italiano le había regalado una copia del futurista “Manifiesto of Tactilism”, presentado por primera vez en 1921 en el Theatre de L'Oeuvre de París y en la Exposición Mundial de Arte Moderno de Ginebra³⁵¹. En mayo de 1923, Murayama tradujo este manifiesto y explicó más detalladamente las teorías de Marinetti en *Chüö bijutsu*. Marinetti definía el tacto como un sentido visual formado en la punta de los dedos. Su énfasis en el sentido del tacto atrajo a los artistas de Mavo, y lo incorporaron como un elemento fundamental en su trabajo. Además, Marinetti vinculó explícitamente los elementos táctiles del arte con lo sensual y lo sexual. Murayama da un ejemplo algo desconcertante del vínculo: el uso de técnicas táctiles para expresar la necesidad simultánea de un sueño profundo y la satisfacción del deseo sexual en el dormitorio³⁵². Según Murayama, Marinetti estaba expresando experiencias abstractas a través de sensaciones táctiles y sugiriendo cómo los artistas podían llevar las

concepción del tactilismo, que se publicó originalmente en *Chud bijutsu* y más tarde reproducido como MurayamaTomoyoshi, “Shokkakushugi to kyoi no gekijo,” en *Genzai no geijutsu to mirai no geijutsu* (Arte del presente y arte del futuro) (Tokio: Choryusha, 1924).

351 Marinetti amplió aún más esta teoría en un folleto producido para una exhibición futurista en los Estados Unidos en abril de 1923. Filippo Tommaso Marinetti, “The Discovery of New Senses,” *Futurist -Aristocracy*, No. 1 (abril de 1923): 9–11. Se sabía que este folleto estaba en la colección de Kambara Tai y es probable que los artistas de Mavo también tuvieran acceso a él.

352 Murayama, “Koseiha to shokkakushugi”, 7.

sensaciones corporales cotidianas al reino enrarecido del arte elevado.

Shibuya Osamu elaboró la explicación de Murayama del tactilismo. Perdiendo términos claramente derivados de las teorías de David Burliuk, pionero en la exploración de las cualidades materiales de la pintura, Shibuya se refirió al tactilismo como taktismo o taktimatismo (takutizumus), explicando que su acuñación takutora significaba la sensación que se tiene al tocar algo directamente con la piel, mientras que fakutora (del término ruso faktura) era “la sensación táctil visual de la luz: color, línea, masa, superficies cóncavas y convexas”. Burliuk concibió los elementos “superficie plana”, “textura” (faktura), y el “color” como materiales de pintura tangibles, afirmando la sensualidad de la superficie bidimensional de la imagen. Con este fin, también comenzó a incorporar elementos de collage en su trabajo³⁵³. Las reseñas y descripciones en las memorias han confirmado que varias de las obras de arte

353 Las teorías de Burliuk se resumieron en el “Canon de la construcción desplazada”, que abogaba por el uso de la desarmonía, la desproporción, la deconstrucción y la disonancia colorista (también conocida como chrom-symphonie). Las ideas de Burliuk se elaboraron en *A Slap in the Face of Public Taste* (publicado en Moscú, diciembre de 1912), que fue la primera antología cubo-futurista de escritos sobre arte y fue profundamente influyente entre los artistas constructivistas. Magdalena Dabrowski, “La revolución plástica: nuevos conceptos de forma, contenido, espacio y materiales en la vanguardia rusa”, en *La vanguardia en Rusia, 1910–1930: nuevas perspectivas*, edición Stephanie Barron y Maurice Tuchman (Los Ángeles: Museo de Arte de Los Ángeles, 1980), 29.

rusas que Burliuk trajo consigo (que se exhibieron en la empresa farmacéutica Hoshi en octubre de 1920) también tenían componentes de collage, en particular el trabajo de Viktor Palmov y Vladimir Tatlin, quienes experimentaron con *faktura* en su “cultura de los materiales”³⁵⁴. Shibuya se hizo eco de los sentimientos de Murayama cuando afirmó que el tacto era significativo porque traía “los sentidos físicos más bajos” (*saika no kankaku*) al reino de élite del arte³⁵⁵.

La construcción de Shibuya titulada *Taktimatism* (*Takutimatizumus*) mostraba un conjunto intrincado de tela cortada y fragmentos de papel, anillos de metal, carretes, varios materiales no identificables y lo que parecía ser un gran mechón de cabello. El artista yuxtapuso áreas claras y oscuras en la composición, experimentando con la dimensionalidad de la superficie de la imagen. A menudo aparecían mechones de cabello en las construcciones de Mavo. En algunos casos, la obra implica que el cabello

354 Muchos artistas rusos exploraron el concepto de *faktura* en su trabajo. Para una discusión sobre los orígenes y el uso de este término, véase Margit Rowell, “Vladimir Tatlin: Form/Faktura”, octubre de 2010. No. 7 (invierno de 1978); Benjamin Buchloh, “From Faktura to Factography”, octubre de No. 30 (otoño de 1984): 86–95. Varvara Bubnova también escribió sobre *faktura* mientras estaba en Japón. Varvara Bubnova, “Gendai no okeru roshia kaiga no kisu no tsuite” (Sobre las tendencias de la pintura rusa contemporánea), *Shiso* 13 (octubre de 1922): 87–88; Omuka Toshiharu, *Taishoki Shinko bijutsu undo no kenkyū* (Un estudio de los nuevos movimientos artísticos del período Taisho) (Tokio: Skydoor, 1995), 357.

355 Shibuya Osamu, “Takutura oyobi faktura” (*Taktura* y *Erktura*), *Mizue*, No. 237 (noviembre de 1925): 34.

pertenecía al artista, conectando tangiblemente la obra con el cuerpo del artista.

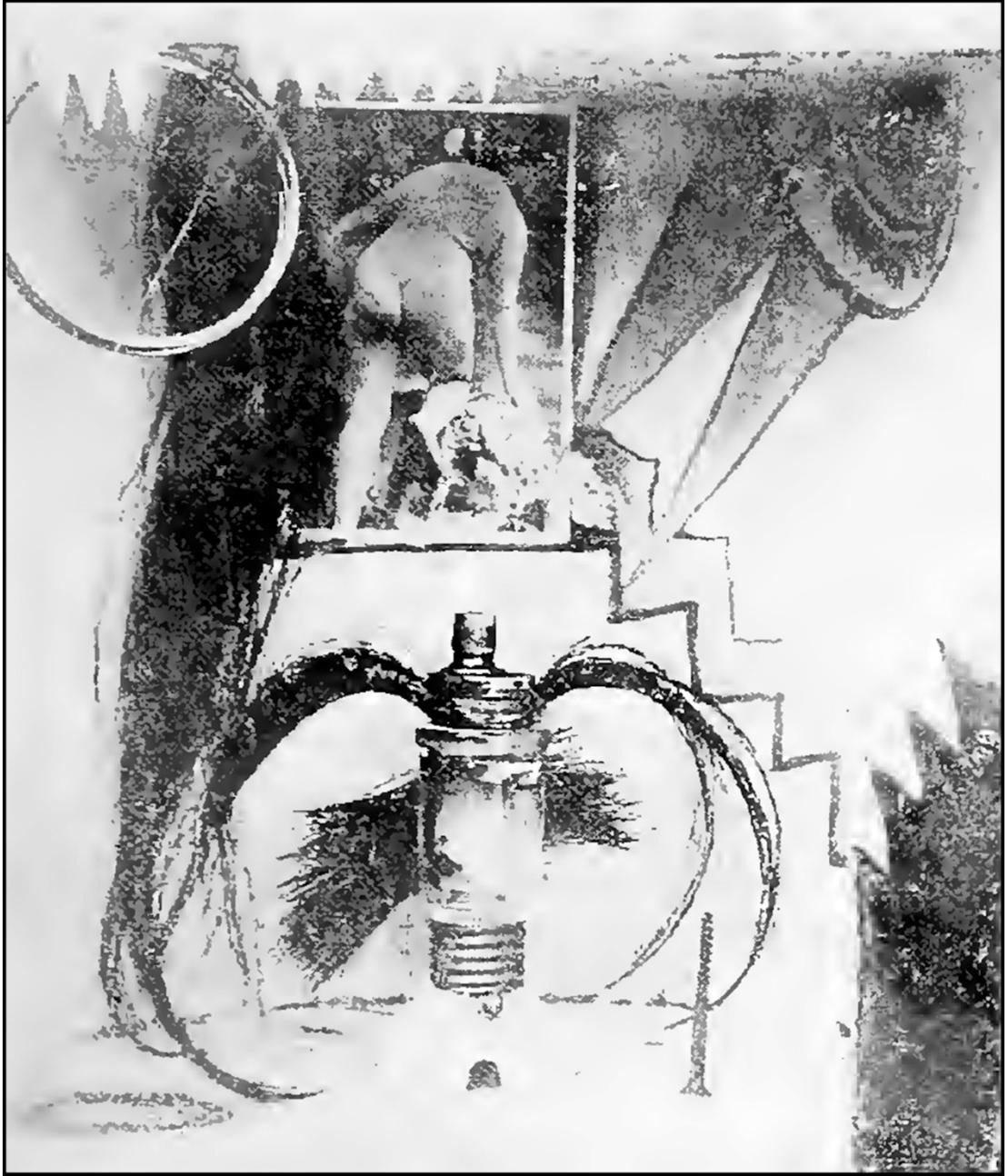


Figura 64, Shibuya Osamu, escenografía constructivista (Koseishugi no butai sochi), ca 1924. Construcción en técnica mixta, presuntamente perdida. Fotografía en Mavo, núm. 3 (septiembre de 1924). Museo Nacional de Arte Moderno, Kioto.

El cabello también podría imbuir un trabajo con una cualidad sensual personal. En otra de las construcciones de Shibuya, titulada *Escenografía constructivista* (Fig. 64), el pelo se pegaba caprichosamente, como un bigote caído, a los lados de una pequeña bombilla y se reforzaron las alusiones eróticas metonímicamente a través de la excitante fotografía de una mujer occidental desnuda de espaldas al espectador.



Lámina 13, Murayama Tomoyoshi, *Construcción* (Kosei o konsutorakuchion), 1925. Óleo y técnica mixta sobre madera, 84 X 112,5 cm. Colección Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio.

La sobreviviente *Construcción* de Murayama (Lámina 13) de 1925 ejemplifica el uso innovador del collage de Mavo para producir una superficie táctil. Consistente en

fragmentos de madera, metal y textiles de diferentes formas clavados a un tablón de madera y combinados con un fotocollage de recortes de periódicos y anuncios, *Construcción* invita al espectador a estirar la mano y pasarla por la superficie.



Figura 65, Kato Masao, (Architecturai) Imagen sobre el tema de Destrucción (Hakai o tema ni motsu ga [kenchiku no]), hacia 1923. Construcción en técnica mixta, presuntamente perdida Fotografía en *Kenchiku no fukyO* 4, n.º 8 (agosto de 1923): il. 11.

Las variadas sensaciones táctiles y visuales crean un ritmo dinámico reflejado por la interacción de imágenes en el foto-collage.

Kato Masao también experimentó con el tactilismo. Una reproducción de una obra que ya no existe, su *Cuadro* (arquitectónico) sobre el tema de la destrucción (Fig. 65), ilustra la capacidad del artista para modular la textura de la superficie mediante el uso de empastes pictóricos y elementos de collage. Una pieza de metal reluciente atornillada al plano de la imagen se enrosca sobre sí misma, rodeando un alambre de metal que corre a través de una bisagra montada y se une al borde superior de la obra. La sección inferior de la construcción muestra una banda de metal acanalado. Y dos muestras de tela tejida gruesa y muy texturizada adornan la superficie, produciendo un contraste visible con los patrones y texturas.

La exhortación de Murayama a usar objetos descartados, encontrados y dispares, incluso cabello humano y zapatos de tacón alto, se relaciona estrechamente con las teorías del artista alemán Kurt Schwitters sobre su ensamblaje *Merz*³⁵⁶.

356 Murayama obtuvo información sobre Merz directamente del propio artista, de F.1 Lissitzky y de artículos publicados en la prensa japonesa. La información sobre Schwitters apareció por primera vez en “Doitsu bijutsukai no kigensho: Shyuvitsuta no merutsu e” (Un extraño fenómeno en el mundo del arte alemán: las pinturas Merz de Schwitters), *Tatsumi* 14, no. 8 (agosto de 1920): 5. Murayama menciona haber recibido la revista *Merz*, reproducciones de las obras de Schwitters y una carta de Schwitters explicando su “etapa MERZ” y solicitando que el texto se publique en

Schwitters describió su “etapa MERZ” a principios de 1921: “Tomo enaguas y otras cosas similares, zapatos y cabello artificial, también patines y os recojo en el lugar correcto, a donde pertenecen, y siempre en el momento correcto.... En resumen, tomo todo, desde el tornillo del emperador hasta la redecilla para el cabello de la dama fina”³⁵⁷. Schwitters, como Murayama, combinó estos elementos de collage con un uso expresivo y pictórico del óleo, a veces pintando completamente sobre sus ensamblajes. Schwitters, sin embargo, enfatizó repetidamente que elegía los fragmentos del collage que empleaba únicamente por sus cualidades formales, que sacándolos de su contexto e insertándolos en una obra de arte los despojaba de su significado y asociaciones anteriores y les daba un nuevo significado, puramente artístico. Schwitters escribió que “todos los materiales tienen que ser utilizados en pie de igualdad y

Mavo. Murayama Tomoyoshi, “Aru tokkakan no nikki” (Diario de unos diez días), *Chüō bijutsu*, no. 113 (abril de 1925): 69–72. Es evidente por la inclusión de una obra de Mavo, reproducida originalmente en la portada de Mavo, núm. 1, en la sección Merz del libro *Die Kunstismen* (Los ismos del arte), en coautoría de El Lissitzky y Hans Arp en 1925, que estos influyentes artistas europeos conocían el trabajo de Mavo y lo veían como estrechamente relacionado con el ensamblaje de Kurt Schwitters. La obra titulada *Standing Man* (ver Fig. 57) por Yamazato Eikichi, sin embargo, fue mal atribuido por Lissitzky y Arp a Murayama (escrito Murajama). El Lissitzky y Hans Arp, *Die Kunstismen* (Erlenbach –Zurich, Munich y Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925; reimpresión, Baden: Verlag Lars Müller, 1990), 11; Omuka, *Taishoki Shinko bijutsu*, 405–6.

357 Kurt Schwitters, “A todos los teatros del mundo exijo el escenario MERZ”, en *Dada Performance*, ed. Mel Gordon (Nueva York: Publicaciones PAJ, 1987), 100.

todos pierden su carácter individual, su propia esencia, al ser evaluados unos contra otros; al desmaterializarse, se convierten en material para el cuadro”³⁵⁸. Si bien es cuestionable si Schwitters alguna vez logró despojar a los elementos de su collage de sus asociaciones contextuales, es significativo que este fuera su propósito declarado. Valoraba la pureza artística. Murayama, en cambio, rechazaba el arte puro. Abogaba por el collage precisamente porque los fragmentos materiales conservaban su asociación con sus contextos anteriores, trayendo asociaciones psicológicas del mundo material a la construcción.

Aún así, la filosofía de Murayama tenía un parecido sorprendente con la definición de Schwitters de su trabajo en su ensamblaje Merz: Schwitters sostenía que no tenía ningún deseo de reproducir la naturaleza, lo que decía, "limita la fuerza y la consistencia en la elaboración de una expresión".

Consideró sus abstracciones pictóricas “una visión de la expresión y afirmaba que Merz representaba la libertad absoluta. También declaró que su “última aspiración [era] la unión del arte y el no arte en la cosmovisión total de Merz [Merzgesamtweltbild]”, que también intentaba borrar los

358 John Elderfield, Kurt Schwitters (Londres: Thames and Hudson, 1985), 33, 51.

límites entre las artes³⁵⁹. La afirmación de Murayama de su papel como artista y su preocupación por las cualidades formales y expresivas de su obra en un contexto artístico eran similares a las de Schwitters. En el constructivismo consciente, Murayama abogó por la expresión individual sin las limitaciones de la representación mimética. Mantuvo la importancia central del arte y afirmó el potencial socialmente transformador de la estética innovadora.

Numerosos artistas de todo el mundo en ese momento estaban experimentando con el collage, la textura de la superficie y la abstracción, y rápidamente se hace evidente que los artistas de Mavo encontraron inspiración en el trabajo de muchos de ellos. También está claro que Murayama no creó ninguno de los modismos estilísticos que empleó; él y los otros mavoístas, en cambio, adaptaron las ideas contemporáneas de forma selectiva. En Japón, los estilos modernistas occidentales funcionaron como significantes prefabricados entre los cuales los artistas japoneses eligieron, a menudo combinando a voluntad lo dispar y aparentemente contradictorio. John Clark se ha referido a este proceso como un "rediseño consciente de los estilos 'occidentales'", allí donde los artistas japoneses "colocaron su propia conciencia en el centro de su proceso

359 *Ibíd.*, 31.

creativo"³⁶⁰. Al evaluar las obras de Mavo, es importante recordar que debido a que los artistas japoneses emplearon el idioma del collage/ensamblaje constructivista después de haber sido completamente concebido en Europa y Rusia, se injertó en el arte en Japón como un estilo cosificado. Para los artistas japoneses, el collage y el ensamblaje llegaron a simbolizar la noción de "radicalismo" e implicaron la destrucción de la tradición. Al mismo tiempo, los orígenes occidentales de este idioma moderno conferían a los artistas con acceso a él tanto la paridad cultural con "Occidente" como la superioridad cultural sobre otros artistas japoneses de estilo occidental que estaban menos actualizados.

Los artistas de Mavo emplearon conscientemente el idioma del collage disyuntivo, con su combinación de elementos dispares, desechados y yuxtapuestos, para expresar el sentido de ruptura entre el pasado y el presente de su generación. El impulso inexorable del Estado por la modernización había dejado a muchos intelectuales sintiéndose culturalmente privados de sus derechos al enfrentarse a un mundo en constante cambio, donde los valores, los objetivos de vida y la moralidad cambiaban a diario. Para los artistas de Mavo, la técnica del collage

360 John Clark, "Subjetividad artística en el Taisho y la vanguardia Showa temprana", en *Arte japonés después de 1949: Scream Against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (Nueva York: Harry N. Abrams, 1994), 41.

expresaba simbólicamente tanto la máxima libertad como el caos y la aleatoriedad extremos.

Mavo, la crítica social y el *Gadan*

El uso de estéticas y poéticas innovadoras en la producción artística de Mavo constituyó una importante práctica de crítica social. Los miembros del grupo sintieron una necesidad urgente de criticar el *gadan* y los modos contemporáneos de práctica artística. En una entrevista, Murayama afirmó que Japón no tenía un nivel adecuado de comentarios críticos en relación con el *gadan* (*establishment* del arte), el *bundan* (*establishment* literario) o el *gekidan* (*establishment* teatral)³⁶¹. Los artistas de Mavo trataron sus construcciones, poesía y crítica directa de arte

361 "Tenrankai _ seido no hihan" (Crítica al sistema de exhibición), *Chud bijutsu*, no. 117 (agosto de 1925): 79. Kinoshita Mokutaro, uno de los primeros defensores de la crítica de arte (*bijutsu hiho*) en Japón, argumentó a finales del período Meiji que la crítica de arte y la apreciación del arte no eran lo mismo, y que los japoneses necesitaban adoptar un enfoque crítico en lugar de solo descriptivo de su propia producción artística. J. Thomas Rimer, "Kinoshita Mokutaro como crítico: poner el arte Meiji en contexto", en *Nihon kindai bijutsu toseiyo* (Arte moderno japonés y occidental), ed. Meiji Bijutsu Gakkai (Sociedad de Arte Meiji) (Tokio: Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 1992).

como una subcategoría importante de la crítica social y cultural, y su objetivo era abordar los desarrollos más amplios del pensamiento crítico.

Tanto Murayama como Yanase llegaron a reverenciar al artista nacido en Alemania George Grosz como paradigma del artista crítico social³⁶². Grosz consistentemente cargó su trabajo con sátira social, repartiendo comentarios brutales sobre los temas políticos contemporáneos. Murayama señaló en su autobiografía que la postura crítica de Grosz le abrió los ojos a las desigualdades e hipocresías sociales³⁶³.

362 Muchos artistas activos durante la república de Weimar asumieron el papel de críticos sociales debido a la percepción generalizada de una crisis en la sociedad y la política.

363 Murayama trajo muchos ejemplos del trabajo de Grosz a Japón, incluidos portafolios y libros ilustrados. Fue Murayama quien primero le presentó a Yanase a Grosz. Murayama, *Engekiteki jijoden*, 2:19. Yanase, a su vez, estuvo profundamente influenciado por Grosz artística y filosóficamente. Hizo muchos estudios detallados de la obra de Grosz y dibujó caricaturas políticas al estilo de Grosz (por ejemplo, ¡Ecce Homo!). También se modeló a sí mismo como un artista-crítico social después de Grosz. Yanase escribió sobre Grosz en Yanase Masamu, “Musan kaikyū no gaka Jorge Gurossu” (artista proletario George Grosz), *Bi no kuni*, no. 23 (abril de 1927). Murayama escribió en Grosz varias veces: Murayama To moyoshi, “Georugu Gurossu” (George Grosz), *Atelier 3*, no. 1 (enero de 1926); Murayama To moyoshi, *Gurossu: Sono jidai, hito, geijutsu* (Grosz: Su edad, el hombre, su arte), *Jinmin no gaka* (Artista del pueblo) (Tokio: Flachigatsu Shobo, 1949). Para más información sobre la relación entre Murayama y el trabajo de Grosz, véase Ozaki Masato, “Kosei to iu na no jumon to jubaku” (El hechizo y la cualidad fascinante del nombre Constructivismo), en *Mavo no jidai* (La era de Mavo), ed. Mizusawa Tsutomu y Omuka Toshiharu (Tokio: Art Vivant, 1989), 31–37; *georuku Gurossu* (George Grosz), *Art Vivant*, vol. 29 (Tokio: Art Vivant, 1988).

El trabajo de Grosz también señalaba claramente el importante papel del arte en la comunicación de estas condiciones, de ahí la necesidad de romper los límites del arte y la vida, y reconectar la práctica artística con la experiencia diaria. Pero quizás lo más significativo, en contraste con las inclinaciones utópicas de otros movimientos artísticos que tendían a romantizar la condición moderna, la obra de Grosz, indeleblemente marcada por la carnicería de la Primera Guerra Mundial, le recordaba continuamente a Murayama el lado feo de la vida y el gran potencial para la opresión social y la destrucción masiva en la era moderna.

Murayama y Yanase creían que era esencial un enfoque crítico de la práctica artística. Y los nuevos medios masivos de comunicación les dieron un foro y una audiencia ampliada. Por esta época, las principales organizaciones de prensa japonesa comenzaban a mostrar un mayor profesionalismo, ganando una nueva respetabilidad que animó a muchos intelectuales a emprender la redacción de ensayos periodísticos. La prensa era el más autónomo de los medios públicos y establecía los límites del “debate público permisible”³⁶⁴. Los periódicos de circulación masiva llegaron a desempeñar un papel importante en la configuración de las percepciones públicas de los problemas sociales y políticos contemporáneos. Con una tirada cercana al millón

364 Gregory Kasza, *The State and Mass Media in Japan 1918–1949* (Berkeley: University of California Press, 1988), 28–29.

alrededor de 1920, el *Osaka asahi shinbun*, comenzó según Gregory Kasza, a pensar en sí mismo como la "conciencia de la nación" y "actuó como un defensor de la sociedad ante el Estado". A mediados de la década de 1920, periódicos prominentes como *Asahi shinbun* y revistas de interés general como *Chud koron* y *Kaizo* combinaban la crítica política y social con contribuciones relacionadas con las artes, a menudo superponiendo estas dos áreas³⁶⁵. Gradualmente menos capaces –o menos deseosos– de entrar en el ámbito oficialmente sancionado de la vida pública representado por el Estado y su burocracia, los jóvenes intelectuales optaron cada vez más por trabajar por la mejora de la sociedad participando en el discurso público transmitido por los medios de comunicación³⁶⁶. Los artistas de Mavo participaron en este discurso crítico a través de sus propias obras de arte y escritura, y mediante la cobertura de sus actividades en la prensa.

Andrew Barshay ha argumentado que la crítica confrontó el “conjunto entrelazado de identidades” que caracterizó la relación entre el Estado y la sociedad, “donde la identidad personal, oficial y nacional se entrelazaron con un poderoso sentido de misión: civilizar a la gente, adquirir

365 *Ibíd.*, 44.

366 Henry Smith, *Primeros Estudiantes Radicales de Japón* (Cambridge: Harvard University Press, 1972), 34.

conocimientos por el bien de la nación, para elevar el estatus de Japón en el mundo”.

Los críticos, en cambio, postularon un ámbito “público” que se basaba en la búsqueda del bien individual y social, desvinculado de los imperativos estatales. Este ámbito público, que no coincide con intereses oficiales ni privados, en cambio forjó un foro para la negociación entre los dos³⁶⁷. Las expectativas y necesidades no siempre estaban de acuerdo con las de la sociedad³⁶⁸. En el caso de Mavo, también corrían el riesgo de entrar en conflicto con las prácticas, convenciones y costumbres sociales establecidas.

Al criticar a los demás, los mavoístas adoptaron una postura alternativa, pero se protegieron de las consecuencias de esa postura al presentar sus ideas de manera ambigua y solo implícitamente en su negación de los demás. Esta táctica ha llevado a estudiosos como Omuka Toshiharu y Mizusawa Tsutomu a concluir que Murayama y otros artistas de Mavo dejaron solo un legado negativo, pero al hacerlo ignoran dos puntos importantes. La crítica, la negatividad y la destrucción eran objetivos expresivos

367 Todas las citas de Barshay en este párrafo se tomaron de Andrew Barshay, *State and Intellectual in Imperial Japan: The Public Man in Crisis* (Berkeley: University of California Press, 1988), 8–9.

368 HD Harootunian, "Entre la política y la cultura: la autoridad y las ambigüedades de la elección intelectual en el Japón imperial", en *Japan in Crisis*, ed. Bernard Silberman y HD Harootunian (Princeton: Princeton University Press, 1974); y Barshay, *Estado e Intelectual*.

significativos en sí mismos. Y como táctica, la crítica fue muy efectiva en términos anarquistas porque creó una esfera exterior desde la cual lanzar granadas visuales o verbales al establishment, sin requerir la creación de una nueva élite.

Los artistas de Mavo integraron poesía y crítica, experimentando tanto con la estructura de sus textos como con el contenido. La forma del texto en sí transmitía el contenido. Por lo tanto, consciente y selectivamente usaron gramática discordante y poco convencional, aforismos y, en general, terminología ofensiva y combativa. Las palabras *botsuraku* (ruina), *hakai* (destrucción), *bakudan* (bomba), *bakuretsu* (explosión), *fukushu* (venganza) y *shototsu* (colisión) aparecían repetidamente. Además, los escritos de Mavo mantuvieron un tono alto: la gente no “decía”, “gritaba” (*sakebu*), intensificando la sensación de ansiedad y crisis. Este lenguaje de protesta violenta estaba en deuda con un amplio discurso del anarquismo cultural evidente en todo el mundo y en Japón en todas las artes. Los artistas de Mavo también expresaron a menudo sus críticas en términos escatológicos. El lenguaje sobre vómito, diarrea y heces, así como otros elementos corporales, apareció repetidamente. Además de su impacto puramente grotesco y rebelde, esta estrategia sirvió para expresar las reacciones emocionales y físicas a nivel visceral de los artistas de Mavo. El vocabulario deliberadamente indecente intensificó la discusión y utilizó las emociones personales de los artistas como arma.

Como la forma más inmediata de autoridad en la vida cotidiana de los jóvenes artistas, el *gadan*, especialmente representado por exposiciones con jurado oficiales y no oficiales a gran escala, simbolizaba el poder coercitivo estatal y social. Una consecuencia del cuestionamiento de Murayama de los estándares arbitrarios del juicio estético y el antiautoritarismo colectivo de Mavo fue un desdén profundamente arraigado por las estructuras y actividades de *gadan*³⁶⁹. Como instituciones jerárquicas, exclusivas y autoritarias, las sociedades de *gadan* eran obstáculos directos para el nuevo credo de los artistas de libre albedrío y autoexpresión sin trabas. La postura de Mavo fue paralela a la adoptada anteriormente por la Asociación de Arte Futurista y fue una base importante para la formación del grupo. Se podría llegar a decir que Mavo y la FAA obtuvieron su identidad solo en relación con la supuesta ortodoxia del *gadan*³⁷⁰. Así, mientras Mavo protestó contra el *gadan* y profesaron buscar la destrucción de las principales sociedades expositoras, la relajación de los límites del arte institucional habría significado la muerte del grupo (como casi significó la muerte de la FAA cuando Fumon Gyo fue recuperado por Nika). La existencia de Mavo se basó en la

369 Para más información sobre el mundo del arte japonés contemporáneo en 1924 y 1925, véase Kawaji Serie de catorce artículos de Ryuko en *Chud bijutsu*, que se desarrolló desde mayo de 1924 hasta junio de 1925 (números demandas 102–15).

370 Esto también es cierto para Odake Chikuhas Hakkasha y otros grupos adversarios que se posicionaron públicamente en oposición al *gadan*.

existencia del *gadan*. Y no es casualidad que muchas de las actividades definitorias de Mavo estuvieran dirigidas directamente contra los representantes del *gadan*, porque solo forzando su camino hacia la conciencia u oponiéndose públicamente al *gadan* sintieron que podían lograr el reconocimiento.

Una de las provocaciones típicas de Mavo era destacar personalidades prominentes del *gadan* y lanzarles insultos críticos. Escribiendo en Mavo, Shibuya Osamu criticó agresivamente a Nakagawa Kazumasa, un popular y exitoso artista de Nika, quien recientemente había escrito en Atelier sobre el tema "Mono to Bi" (Cosas y belleza), argumentando que la belleza es una cualidad que ocurre naturalmente en las cosas en sí mismas que hacían que la gente las percibiera como hermosas. Shibuya no perdió el tiempo en criticar a Nakagawa como un artista de "mediana edad y a mitad de su carrera", lo que implica que sus sentidos estaban embotados y calificaba las ideas que expresaba como tonterías e idiotas. Corrigió la afirmación de Nakagawa afirmando que la belleza no era una cualidad tangible externa sino una emoción interna producida en la mente del artista y del espectador. No era algo que descansaba dentro del objeto, sino dentro del sujeto. Así, la designación de algo como bello constituía un juicio de valor subjetivo, no una declaración de hecho. Los estándares por los cuales se evaluaba la belleza no eran fijos ni universales. Shibuya criticó además la suposición de Nakagawa de que

necesariamente el tema u objeto del arte tenía que ser la belleza, calificando esta noción de atrasada³⁷¹.

Okada fue un maestro de la provocación y la elevó a una forma de arte grotesca. Por ejemplo, en su ensayo “Zesshoku” (Rápido), se refirió al conocido artista y ensayista de arte Moriguchi Tari como “Moriguchi Diarrea Inductor” (Moriguchi gerizai). Moriguchi, escribió Okada, “come expresionismo, le duele el estómago y arroja a chorros de su trasero las '12 conferencias' y 'A Design Collection' de Tari, que arruinan los intestinos y destruyen el estómago, [haciéndolo] vomitar en la esquina de la calle y molestar al proletariado”. Saltando sin conexión de un tema a otro, Okada criticó a los críticos de arte izquierdistas Ichiuji Giryo y Hayashi Masao, afirmando: “Si sacas los huesos proletarios del expresionismo, obtienes la momia del *establishment* literario y poético. Si lo remojas y lo bebes, probablemente obtendrás mierda del Louvre”. Continuaba, “muchos autos vinieron a la 'Exposición de Arte Contemporáneo Francés' en Ueno. El día de la inauguración de Mavo solo vino un mendigo, un ladrón, una prostituta y un asesino fugado”. Luego concluía en un crescendo violento y algo incomprensible gritando: “¡Hijos del diablo! ¡Hijos del diablo! Mientras se sostiene la bomba, ¡muérete!

371 Shibuya Osamu, “Mavo no mado” (La ventana de Mavo), Mavo, no. 2 (julio de 1924).

¡Hijos del diablo! ¡Hijos del diablo! Deja una gran sonrisa...
je je je je je je jejeje”³⁷².

La acusación de Yanase al establishment del arte fue igualmente cáustica, aunque menos escatológica. Pero, para él, el *gadan* era solo una manifestación de una condición más amplia de corrupción social. Habló de la transformación de las personas en “cosas” (mono) a través de los procesos de mercantilización y desnaturalización del capitalismo, que las despojaba de conciencia social. En lo que respecta a Yanase, el arte producido por los artistas que se suscribieron a este sistema no tenía ningún valor. Él escribió:

[Las personas que se han convertido en “cosas”] reflejan de manera totalmente inconsciente los malos elementos sociales del período moderno. Debido a esto, el órgano del *gadan* vacío, que se encuentra fuera del problema, es un trozo de veneno que debe ser detestado ya que refleja este mal. Sin embargo, este espejo de mercantilización [el *gadan*] no es más que un segmento de una mala sociedad³⁷³.

372 Esto se refiere a las publicaciones de Moriguchi Jilni kd nite (Doce lecciones) y Zuanshu (Colección de diseño), que eran textos de pedagogía del arte. OkadaTatsuo, “Zesshoku” (Rápido), Mavo, no. 1 (junio de 1924).

373 Yanase Masamu, “Nika, Inten, Teitenhyo no kae” (Sustituto de una revisión de la Nika, la Inten y la Teiten), Tanemaku hito 1, no. 2 (noviembre de 1921): 113.

Muchos artistas estaban disgustados con las exposiciones oficiales. De hecho, el descontento con el *Bunten* comenzó poco después de su creación, particularmente entre los artistas “individualistas”, que se inclinaban estilísticamente hacia el trabajo del postimpresionismo europeo y rechazaban el academicismo apoyado por el *Bunten*. El artista de la Sociedad Fusain Saito Yori, un crítico tan vociferante como Takamura Kotaro, escribió sobre la inutilidad de las exposiciones públicas en *Waseda bongaku* en marzo de 1910³⁷⁴. Los sentimientos anti-*gadan* de Mavo fueron repetidos por una variedad de artistas jóvenes³⁷⁵, como se evidencia en un artículo que analiza las opiniones sobre el sistema de exhibición, aunque la mayoría no era tan crítico como Mavo. Su crítica vociferante del *gadan* lo catapultó a la celebridad.

En su artículo “Tenrankai soshiki no riso” (La organización de exhibición ideal), Murayama expresó sistemáticamente su frustración con el monopolio y el nepotismo del arraigado sistema de exhibición de Japón. Comenzaa su ensayo planteando dos preguntas: ¿Por qué los artistas japoneses eran esclavos? ¿Y por qué el arte japonés moderno solo tomaba la forma de “vallas publicitarias” o “reproducciones artísticas emocionales”? Concluía que tres condiciones habían contribuido a esta situación “lamentable”: (1) Japón

374 Nika Nanaju nenshi (Setenta años de historia de Nika) (Tokio: Zaidan Hojin Nikakai, 1985), 12.

375 Tenrankai _ seido,” Chuo bijutsu, no. 117 (agosto de 1925).

no tenía fácil acceso a la información; (2) los artistas japoneses eran ignorantes y no tenían una visión clara de la vida propia (seimeikan); y (3) el sistema de arte japonés era malo. Resignado, afirmó que nada se podía hacer con respecto a la primera condición. Para remediar la segunda, todos los artistas japoneses tendrían que estudiar mucho y enseñarse unos a otros. Y la tercera condición la vio como la más fácil de rectificar si todos se concentraban en el problema, que, en su opinión, se derivaba del sistema de exhibición con jurado. Este sistema se basaba en un pequeño grupo de jueces, seleccionados arbitrariamente, a menudo autoseleccionados, para evaluar diversos trabajos, muchos de los cuales eran desestimados sumariamente porque no concordaban con los intereses personales de los jueces. Además, se negaron incluso a considerar el trabajo que no entendían fácilmente, lo que atrofió por completo el desarrollo del arte en Japón. Murayama afirmaba que si bien este sistema de exhibición con jurado podría haber parecido civilizado e ilustrado en el período Meiji, no tenía ventajas en la época actual. Más bien, era un símbolo del desarrollo retrasado del *establishment* del arte japonés y generaba la "servidumbre" (dorei konjo) de la mayoría de los artistas japoneses. Los castraba, produciendo "momias" disecadas (müra) sin una visión de la vida propia. El Teiten era, por lo tanto, simplemente una "unidad de almacenamiento para momias", mientras que sociedades como Nika y Shun'yokai eran "lugares de producción de momias".

Murayama argumentaba que los jueces de la exhibición trabajaban únicamente para fortalecer sus propias facciones dentro del *gadan* y expandir la rentabilidad comercial de las exhibiciones al vender sus propios trabajos y los trabajos de sus estudiantes. Inconscientes caballeros burgueses que eran, no tenían idea de la crueldad de sus acciones para los que se peleaban en el fondo. Mientras exhortaba a los lectores a cambiar el sistema, Murayama no llegó a ofrecer una solución integral al problema, afirmando simplemente que pronto publicaría un "Manifiesto del 'Constructivismo Consciente'" que resolvería el problema al afirmar nuevamente la negación filosófica del valor absoluto. Agregó que, si bien no es necesario que las personas sean comunistas para implementar estos cambios, debían basar la nueva organización de los *gadan* en la organización social igualitaria del comunismo. Algunas de las sugerencias que ofrecía incluían una conversión total a exhibiciones sin jurado, entrada gratuita durante todo el año, oportunidad sin restricciones para que todos los artistas exhibieran y la eliminación de comisiones. Estos cambios solo podrían implementarse si se creaban espacios de exhibición y se asignaban fondos suficientes. También exigieron la disolución de la Academia Imperial de Arte (Teikoku Bijutsuin) y las instituciones similares³⁷⁶.

376 Murayama Tomoyoshi, "Tenrankai soshiki no riso" (La organización ideal de exposiciones), Mizue, no. 238 (diciembre de 1924): 15–19.

Establecida en 1918, la Academia de Arte Imperial fue la institución de arte más poderosa y prestigiosa de su época. Sus miembros, según la encuesta del mundo del arte de Kawajide Rÿukö en 1924, fueron “tratados como mensajeros imperiales”, y aunque eran artistas, tenían el mismo estatus que los burócratas. El mandato de la academia bajo los auspicios del Ministerio de Educación era el “desarrollo del arte” general. Debido a las continuas dificultades para elegir jueces para el Teiten, los administradores del ministerio de educación sintieron que era necesario que hubiera un organismo supremo para supervisar y arbitrar el proceso³⁷⁷. Para Murayama, la academia y todas esas organizaciones eran los principales impedimentos para liberar las prácticas de exhibición japonesas.

377 El primer presidente fue el preeminente escritor y anciano estadista Mori Ogai, y en 1924 fue Kuroda Seiki. La membresía generalmente consistía en siete artistas de nihonga, cuatro artistas de yoga y dos representantes de la escultura. Kawaji se apresuró a señalar que la mayoría de estos artistas, aunque famosos, generalmente habían pasado su mejor momento. Algunos de los miembros más conocidos del comité de Kuroda incluyeron a Takamura Koun (padre de Kotaro, que era escultor), Tomioka Tessai, Takeuchi Seiho, Okada Saburdsuke, Kawai Gyokudo, Wada Eisaku y Nakamura Fusetsu. kawaji Ryuko, “Gendai Nihon no bijutsukai” (El mundo del arte japonés contemporáneo), Chilo bijutsu, no. 102 (mayo de 1924): 110–11.

La radicalización de Mavo

El Gran Terremoto de Kanto alimentó la creciente preocupación social entre los artistas de Mavo y amplió el enfoque, así como la intensidad, de sus actividades. También iluminó la gran incongruencia entre el arte elevado y la experiencia moderna, reforzando la urgencia del llamado de Mavo por un arte integrado con la vida cotidiana. En un artículo sobre las ciudades de pabellones construidas apresuradamente, Hagiwara Kyojiro afirmó:

Es obvio que nuestro arte debe salir de lo más profundo de nuestra vida. No hay duda de que la vida y el arte deben ser íntimos. Pero es más que eso. Las etapas del arte y la vida están tan juntas que es imposible trazar una línea de separación entre ellas. Si hay alguien que dice que la vida y el arte pueden categorizarse [por separado] todo el tiempo, es un idiota que debe ser despreciado. El arte es vida.... [como] cuando tenemos que viajar en trenes desesperadamente atestados, ruidosos, salpicados de polvo amarillo, llenos de gérmenes, sintiendo miedo del conductor que grita histéricamente, acercándonos a esta querida capital, Tokio, que es como una novia que está teniendo un aborto espontáneo. El viaje nos dirá muchas cosas.

Señores, traten de visualizar un lienzo, donde se ve un montón de gente con inocentes mejillas sonrosadas

moviéndose sin saber cuándo les caerá una lluvia de polvo, en un lugar donde hay unos policías militares con pistolas al hombro parados en las esquinas de la ciudad, donde no hay árboles al borde de la carretera, ni policías para el tránsito, ni mujeres con trabajo, ni bicicletas, ni niños, ni carretas para transportar madera, ni taxis de aspecto destartado, ni coches estatales que parecen camiones, ni ómnibus como una mujer en el mes del parto. Los pueblos infelizmente no quemados como Koishikawa, o el distrito de Hongo, son como lugares donde viven las babosas en comparación con los animados pueblos de los barracones. Un nuevo arte debe al menos sobrevivir en un lugar tan confuso [como el cuartel], ¿no?³⁷⁸

Hagiwara sentía que la obra de arte (geijutsuhin) no debía crearse aparte del acto de vivir en sí³⁷⁹.

El mero daño físico y la pérdida de vidas causada por el terremoto de 1923 provocó una serie de respuestas entre la intelectualidad. Muchas revistas publicaron ensayos sobre el terremoto o dedicaron números enteros a sus consecuencias ideológicas. Una parte significativa de los ensayos que se publicaron poco después del temblor

378 Hagiwara Kyojiro, “Barakku machi ni Taisuru geijutsuteki kosatsu 2” (Una consideración artística de las ciudades barraca 2), *Chüö shinburi*, 13 de abril de 1924 (ed. am), 7.

379 Takahashi, *Hakai to genso*, 62.

trataban sobre la experiencia emocional y psicológica del evento en sí, la conmoción al ver los daños y la pérdida de vidas, y la consiguiente búsqueda presa del pánico de familiares y amigos entre los arroyos de supervivientes.

Otros artículos cuestionaron la imposición de la ley marcial y el aterrador potencial de una presencia militarista continuada antítesis de la libertad social³⁸⁰.

Kambara Tai describe con elocuencia el impacto del evento en los jóvenes artistas:

Nosotros, jóvenes artistas satisfechos de nosotros mismos que no conocíamos el mundo, creíamos que cuanto más maravilloso fuera nuestro trabajo y más activos fuéramos, más podríamos generar una nueva época y traerla a la vida solo a través de nuestro movimiento artístico. Sin embargo, como era de esperar [después del terremoto], llegamos a reflexionar sobre todos nosotros mismos. Grupos de artistas que no se relacionaban directamente con la política, la economía o la producción [crearon] obras maravillosas pero vacías³⁸¹.

380 Suehiro Gentaro, “Shinsai no tsuite no kanso futatsu” (Dos impresiones del terremoto), *Kaizo* 5, núm. 10 (octubre de 1923): 170–74.

381 Kambara Tai, “Akushon no monogatariteki omoide (sono ni)” (Recuerdo narrativo de acción 2), *Gendai no me*, no. 188 (julio de 1970): 8.

Hubo varias otras respuestas comunes, siendo la nostalgia un sentimiento principal. El terremoto había destruido esencialmente todos los restos del pasado de Edo que aún eran visibles bajo el barniz del Tokio moderno.

El área de la ciudad baja, que era el centro de la cultura urbana vital de la clase de comerciantes de Edo, fue la más gravemente dañada. La estación Shinbashi y Nihonbashi, considerada el corazón de la ciudad baja, también fueron arrasadas.

Después de esto, la ciudad alta (o Yamanote), que había sufrido daños menos graves, se convirtió en el nuevo centro neurálgico de Tokio, y Marunouchi reemplazó a Nihonbashi como principal distrito financiero³⁸². Hubo un segmento completo de escritores y artistas de Taisho, ejemplificado por individuos como Nagai Kafu y Kishida Ryusei, quienes expresaron públicamente su añoranza por los vestigios de Edo³⁸³.

382 Edward Seidensticker, *Low City, High City: Tokyo from Edo to the Earthquake* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1983), 4, 8–9; Edward Seidensticker, *Tokyo Rising* (Cambridge: Harvard University Press, 1991). 6.

383 En el fervor de la modernización a lo largo del período Meiji, Edo había simbolizado la decadencia, pero en los períodos Taisho y Showa Edo disfrutó de una nueva popularidad. Seidensticker, *Ciudad Baja*, 14; John Solt, “Destrozando el tapiz del significado: la poesía y la poética de Kitasono Katue (1902–1978)” (tesis doctoral, Universidad de Harvard, 1989), 21.

El terremoto, habiendo cerrado efectivamente el camino físico de este retorno, dejó sólo el camino de la imaginación.

Entre el público en general, sin embargo, la respuesta fue bastante diferente. Muchos vieron el terremoto como una “retribución divina” por los pecados de la vida moderna o la desviación de la tradición.

La “ira de la tierra” era una expresión común para el terremoto entre los agricultores³⁸⁴. Había una sensación de haber regresado a un estado primitivo, anterior a la civilización, y que incluso con todos los avances tecnológicos del período moderno, nada podía rivalizar con la fuerza última de la naturaleza.

La gente experimentó una profunda sensación de desorientación e inestabilidad, ya que los símbolos del pasado y el orden establecido ya no estaban presentes como guía. En los relatos contemporáneos, la sensación de ruina y desmoralización absolutas a menudo se comparaban con la situación en Alemania después de la Primera Guerra Mundial. Sin duda, las repercusiones financieras y el costo estimado de la reconstrucción también fueron consideraciones de peso con respecto al futuro de la ciudad.

A pesar de, o quizás debido a, estas sombrías circunstancias, Mavo floreció. Los miembros respondieron a

384 Chiba Kameo, “Shinsai a bungakuteki eikyo” (El terremoto y su influencia literaria), *Kaizo* 5, núm. 10 (octubre de 1923): 45.

la destrucción masiva de la infraestructura institucional de la capital con una euforia maníaca, viendo esta erradicación de estructuras como una oportunidad sin precedentes para reconstruir Japón física y, por extensión, ideológicamente.

Liberado por la policía tras varios días de interrogatorios y golpizas por su afiliación a organizaciones de izquierda, Yanase consideró su experiencia del terremoto como fundamental para transformar su visión de su papel como artista³⁸⁵: “En medio de la tierra quemada del terremoto, [mi] misión reformada fue... el movimiento organizativo de liberación de la clase proletaria”³⁸⁶.

Los numerosos bocetos a lápiz de Yanase que representan la devastación de la ciudad y los grupos de estructuras de barracas temporales en las que vivía la gente dan fe de su preocupación por los efectos del terremoto.

385 Yanase Masamu, “Jijoden” (Autobiografía), *Kirkos* (Musashino Bijutsu Daigaku Shiryo Toshokan nyilsu) (Museo de la Universidad de Arte Musashino y Noticias de la Biblioteca), no. 2 (octubre de 1990): 7–9; publicado originalmente en 1926.

386 Yanase, “Jijoden,” 2. Aunque Yanase continuó temporalmente con sus actividades relacionadas con Mavo, después de 1927 centró toda su atención en trabajar por una revolución proletaria concentrándose en producir caricaturas políticas incisivas y satíricas.



Figura 66, Yanase Masamu, bocetos de Tokio después del Gran Terremoto de Kanto, finales de 1923. Lápiz sobre papel. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Aparecen muchas imágenes de escombros y edificios medio destruidos. Se ve a personas con sus pertenencias rescatadas atadas a la espalda caminando por la calle (Fig. 66). Se muestran multitudes abarrotando las calles en busca de agua y suministros.

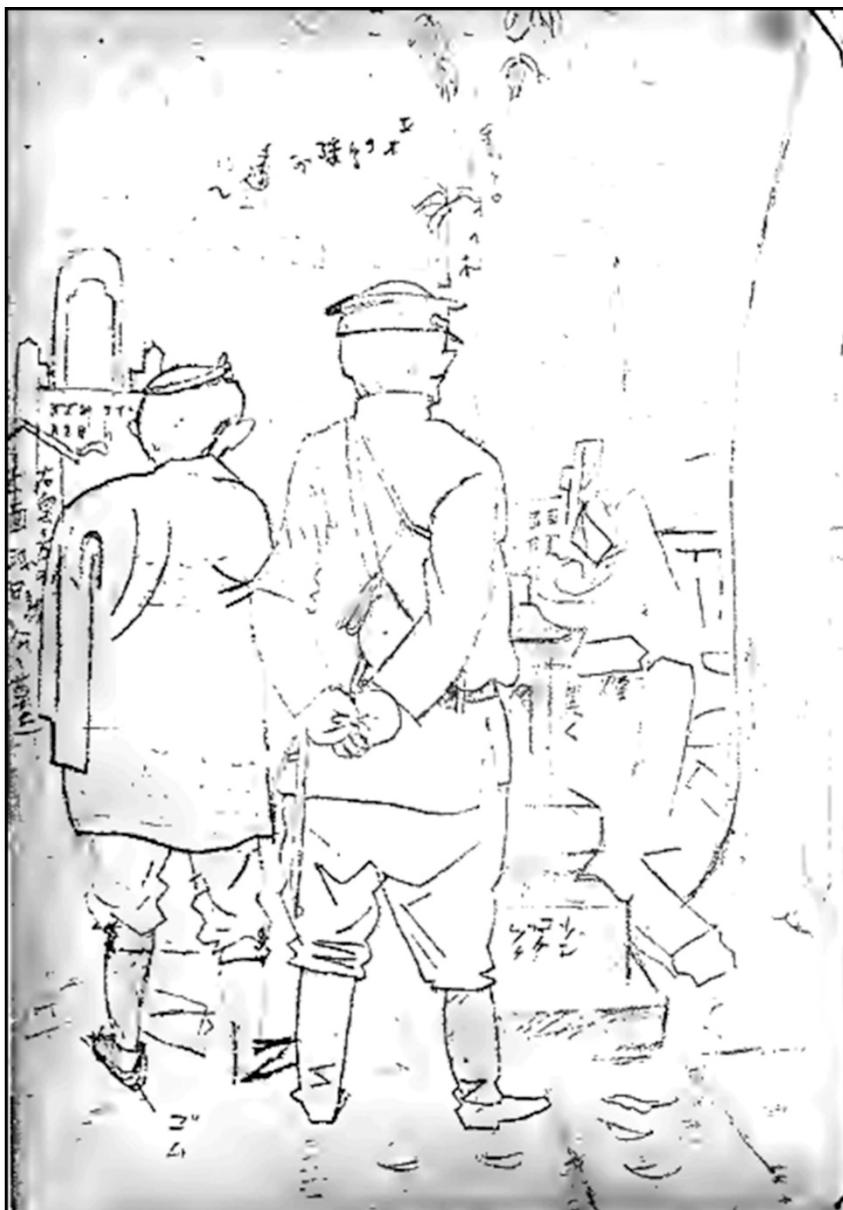


Figura 68, Yanase Masamu, boceto de la policía militar en Tokio después del Gran Terremoto de Kanto, finales de 1923. Lápiz sobre papel. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Si bien los bocetos enfatizan la destrucción masiva, también afirman una vida metropolitana bulliciosa y resurgente a medida que la gente comenzó a reconstruir de inmediato. Muchos de los dibujos de Yanase también se centraron en la presencia generalizada de las autoridades con la imposición de la ley marcial (Figs. 68–69). Habiendo

experimentado personalmente la ira de la policía militar mientras estaba encarcelado, Yanase miró con ojo crítico el uso oficial de las condiciones posteriores al terremoto para intensificar el control social.



Figura 69, Yanase Masamu, boceto de la policía militar en Tokio después del Gran Terremoto de Kanto, finales de 1923. Tinta sobre papel. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Hagiwara escribió una serie de artículos publicados en 1924 en *Chüō shinbun* sobre el impacto del terremoto y el significado de los nuevos barracones para el arte. En los cuarteles, localizó una nueva afirmación de la vida cotidiana y una verdadera revelación del proletariado: el potencial para un nuevo comienzo:

Las personas que viven en ciudades de barracas son...
proletarios.

Si en un nuevo arte buscas un nuevo color o un nuevo estado de ánimo, nuestro sentido es que el primer lugar del que surge es el pueblo de los barracones. Está lleno del espíritu de afirmación que brilla con deleite. Encuentras libertad allí³⁸⁷.

En un artículo publicado cuatro días después, continuó:

Nadie puede detener el surgimiento de la demanda de un nuevo arte cuando una nueva vida comienza a desarrollarse. Entonces, ¿dónde comenzaría, crecería y florecería la nueva vida y su arte? Hay que reconocer lo apropiado que es todo el escenario del cuartel para los estilos del arte moderno de hoy. Creo que este fenómeno es digno de mención y llamará la atención de los nuevos artistas³⁸⁸.

Para Hagiwara y para muchos artistas de Mavo, los paellones encarnaban la revolución social que se avecinaba.

Después del terremoto, la postura colectiva de Mavo comenzó a radicalizarse. Muchos miembros del grupo sintieron una necesidad aún más apremiante de intervenir

387 Hagiwara Kyojiro, “Barakku machi ni Taisuru geijutsuteki kosatsu 3” (Una consideración artística de los pueblos barracones 3), Chilo shinbun, 15 de abril de 1924 (ed. am), 3.

388 Hagiwara Kyojiro, “Barakku machi ni Taisuru geijutsuteki kosatsu 6” (Una consideración artística de las ciudades barraca 6), Child shinbun, 19 de abril de 1924 (ed. am), 3.

en las condiciones de la vida moderna. A través del anarquismo, los artistas de Mavo encontraron empoderamiento. Como parte de una generación joven con menos oportunidades de carrera que sus padres, y con una perspectiva limitada de movilidad social ascendente, encontraron en la doctrina del libre albedrío del anarquismo un remedio a su desesperanza y un medio por el cual el individuo podía controlar su destino y afectar sociedad.

Si bien ciertos artistas de Mavo continuaron adoptando una perspectiva fundamentalmente futurista y, en general, se mostraron optimistas sobre el futuro, la facción radical de Mavo vio el progreso como mucho más ambiguo, si no negativo. Rechazaron violentamente las concepciones racionalistas del progreso y protestaron ferozmente contra las restricciones de la convención social. La experiencia del terremoto que había aumentado su sentido de urgencia también les ofreció una oportunidad, aunque de corta duración, para implementar ideas que no podían ignorar.

El pensamiento político anarquista apareció por primera vez en Japón alrededor del siglo XIX, pero los intelectuales japoneses no lo adoptaron activamente hasta después de la guerra ruso-japonesa, con los escritos de Kotoku Shusui³⁸⁹. Kotoku fue influenciado principalmente por el pensamiento de Kropotkin y las teorías de organización laboral del

389 Osawa Masamichi, *Anakizumu shisoshi* (Una historia del pensamiento anarquista) (Tokio: Gendai Shichosha, 1967), 200.

sindicalismo estadounidense. Abogó por la “acción directa (chokusetsu kddo) como un medio para lograr un cambio social radical. Kotoku fue condenado y ejecutado en 1911 por su supuesta participación en un plan para asesinar al emperador que llegó a conocerse como el Incidente de la Gran Traición (Taigyaku Jiken). Sus ideas despertaron el gran temor del gobierno al radicalismo, que en ese momento estaba íntimamente asociado con el anarquismo”³⁹⁰. No fue sino hasta la década de 1920, principalmente a través de las actividades de Osugi Sakae, que el anarquismo volvió a la palestra. A juzgar por lo que se conoció como el caso Morito, las autoridades japonesas todavía consideraban el anarquismo como una amenaza política: en 1920, un profesor de la Universidad Imperial de Tokio, Morito Tatsuo, fue censurado y encarcelado por un artículo que explicaba las teorías de Kropotkin³⁹¹.

La segunda fase del activismo político anarquista fue la más influyente, particularmente porque estaba íntimamente ligada a la organización sindical. La rápida industrialización de Japón y la migración masiva de las zonas

390 Ira Plotkin, *Anarchism in Japan: A Study of the Great Treason Affair 1910–1911* (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1990).

391 Para una discusión más detallada del caso Morito, véase Kasza, *State and Mass Media*, 40. La historia del anarquismo en Japón se relata en Stephen Large, *Organized Workers and Socialist Politics in Interwar Japan* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981); John Crump, *Hatta Shtizd y el anarquismo puro en el Japón de entreguerras* (Nueva York: St. Martin's Press, 1993).

rurales a las urbanas provocaron un tremendo aumento de la población en Tokio y otras ciudades japonesas importantes. Este marcado aumento de la mano de obra no agraria precipitó una conciencia general y un interés por las condiciones laborales y la organización eficaz de los trabajadores. Las nuevas oportunidades para organizar a los trabajadores estimularon un influyente movimiento anarcosindicalista que finalmente predominó entre las facciones políticas de izquierda y dirigió activamente la dirección de los sindicatos hasta fines de 1922. Al defender los principios de la libertad individual, la libre asociación y el gobierno descentralizado, los anarcosindicalistas se movilizaron principalmente con la acción social a través de la organización sindical.

Si bien se ha escrito mucho sobre el tema del anarquismo desde perspectivas históricas y políticas, los estudiosos han prestado mucha menos atención a su impacto cultural. Solo un puñado de anarquistas ha sido estudiado desde una perspectiva cultural: entre ellos destaca Osugi Sakae (1885–1923), uno de los teóricos más populares y carismáticos del anarcosindicalismo en Japón. Osugi atrajo tanto a los trabajadores como a los jóvenes miembros de la intelligentsia, en particular a los estudiantes universitarios, porque concebía la revolución como una especie de emancipación personal. Osugi se inspiró en elementos de los escritos de Kropotkin, Max Stirner y Georges Sorel. La “expansión del ego” sin restricciones (*jiga no kakuju*), basal

en el concepto de anarquismo individualista de Stirner, fue un elemento fuerte del pensamiento de Osugi³⁹². La concepción de Osugi de la autonomía individual absoluta incluía la libertad sexual, un tema que se considera en el capítulo 6 de este estudio.

A través de su mutua asociación e identificación con el trabajador, los jóvenes seguidores de Osugi entre la intelectualidad pudieron concebirse a sí mismos como una “vanguardia” política y así trascender sus propias asociaciones de clase elitista. Además, Osugi creía que uno debe comenzar de nuevo con una "pizarra limpia" (hakushi), lograda a través de la destrucción completa de todo lo que le precedió³⁹³. Sus sentimientos fueron compartidos por muchos miembros de Mavo. Escribiendo sobre la necesidad de rebelarse contra las condiciones sociales opresivas en el Japón moderno, Osugi declaró:

392 Thomas Stanley, *Osugi Sakae: anarquista en Taisho Japón* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), 62.

393 Peter Duus e Irwin Scheiner, “Socialismo, liberalismo y marxismo, 1901–1931”, en *The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century*, ed. Peter Duus, *La Historia de Cambridge de Japón*, vol. 6 (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 692–94. Volviendo a enfatizar su creencia en la preeminencia del libre albedrío del hombre para determinar el futuro, Osugi escribió, “la humanidad no es un libro completo y fijado de una vez por todas. Es un libro de páginas en blanco en el que cada persona y cada persona escribe letra por letra. La humanidad es simplemente gente que vive”. Citado en Stanley, *Osugi Sakae*, 120.

Veo la suprema belleza de la vida hoy sólo en... la oposición y la rebelión. Hoy, cuando la realidad de la opresión se desarrolla al máximo, la armonía no es belleza. La belleza existe sólo como discordia. La armonía es una mentira. La verdad existe sólo en la discordia.

Ahora bien, la expansión de la vida sólo puede obtenerse a través de la rebelión. Sólo a través de la rebelión hay creación de nueva vida, creación de una nueva sociedad³⁹⁴.

En un esfuerzo similar por romper la ilusión de la armonía, Okada Tatsuo proclamó una “conciencia de la contradicción” (mujtin sin ishiki). La breve declaración publicada en el folleto de su exposición con Kato Masao en el Café Italia anunciaba “la creación y el progreso rápido, una sinfonía de desesperación y alegría salvaje, pasión destructiva creadora que se proclama desde el final del siglo. Alabamos el fluir eterno de la vida. La armonía hipócrita ha sido destruida”³⁹⁵. Debido a que dio voz a su propio sentido creciente de disyunción entre la realidad de la lucha social y la imagen de armonía doméstica generada por el Estado, muchos miembros de la última intelectualidad de Taisho respondieron emocional e intelectualmente al anarquismo

394 Citado en Stanley, Osugi Sakae, 69.

395 Folleto de Okada Tatsuo y Kato Masao, “Sakuhin tenrankai”, 29 de julio–5 de agosto de 1923 (Folleto de exhibición Café Italia); conservado en el álbum de recortes de varios volúmenes inédito y sin paginar de Murayama (citado como MTS seguido del número de volumen): MTS 1.

cultural expresado en el trabajo, la escritura y el arte de Mavo. Cada vez más, los artistas de Mavo llegaron a sentir que la armonía era un mito y que la vida moderna era en realidad caótica. El conflicto de clases los llevó a ver las relaciones sociales como caracterizadas más por la contienda que por el acuerdo.

Yanase y Okada fueron las dos fuerzas principales en Mavo que estimularon y presionaron al grupo hacia una postura más comprometida social y políticamente. Gradualmente, Murayama llegó a estar de acuerdo con la creencia de larga data de Yanase de que la revolución solo podía ocurrir si cada individuo rechazaba la inconsciencia inducida por el capitalismo y desarrollaba una conciencia social.

El poeta y crítico de izquierda Kato Kazuo distinguió entre una noción de individualismo como la de Yanase (que se concentraba en la conciencia social individual) y la concepción convencional del individualismo subjetivo, designando al primero jigashugi (egoísmo) y al segundo kojinsugi (individualismo)³⁹⁶. En el jigashugi, el artista como individuo autónomo desempeñaba un papel central al influir en el desarrollo de la sociedad a través del arte. Además, al construir arte, el artista podría despertar una conciencia similar en el espectador. Si bien los artistas, como

396 Véase la serie de cuatro artículos de Kato Kazuo, titulada “Jigashugi to kojinsugi” (Egoísmo e individualismo), publicada en Tokyo asahi shinbun, 5, 6, 7 y 9 de mayo de 1922 (eds. am).

parte de la intelectualidad, nunca pudieron ser verdaderamente proletarios, fueron miembros importantes de la vanguardia política y responsables del despertar de la conciencia tanto del proletariado como de la burguesía³⁹⁷. La teoría del *constructivismo consciente* se expandió para incorporar una conciencia políticamente más relevante en la naturaleza social (shakaisei) del arte.

Casi desde los inicios de Mavo, Yanase y Murayama habían debatido la participación del intelectual en los asuntos sociopolíticos. Yanase comenzó a trabajar como crítico al llegar a Tokio, abordando directamente temas sociales y políticos contemporáneos en su manga y caricaturas. Produjo una serie de historietas políticas mordaces para la revista intelectual relativamente conservadora *Nihon oyobi Nihonjin* (Japón y los japoneses) en 1920, con las que reprendió al gobierno, los artistas y la sociedad en general por una multiplicidad de deficiencias percibidas. Señaló la censura desenfrenada de las publicaciones y la participación voluntaria de los escritores en su propia represión (Fig. 70). También criticó repetidamente al sistema capitalista por su opresión social. El capitalismo a menudo se representaba con la imagen de un insensible hombre de negocios

³⁹⁷ Murayama vaciló sobre este tema. A veces se burlaba de la idea de que la intelectualidad pudiera alguna vez actuar en nombre del proletariado. Otras veces, eso es exactamente lo que parecía estar haciendo.

fumador de cigarrillos despreocupado por las penurias de las masas en lucha, de cuyo trabajo se beneficiaba (Fig. 71).

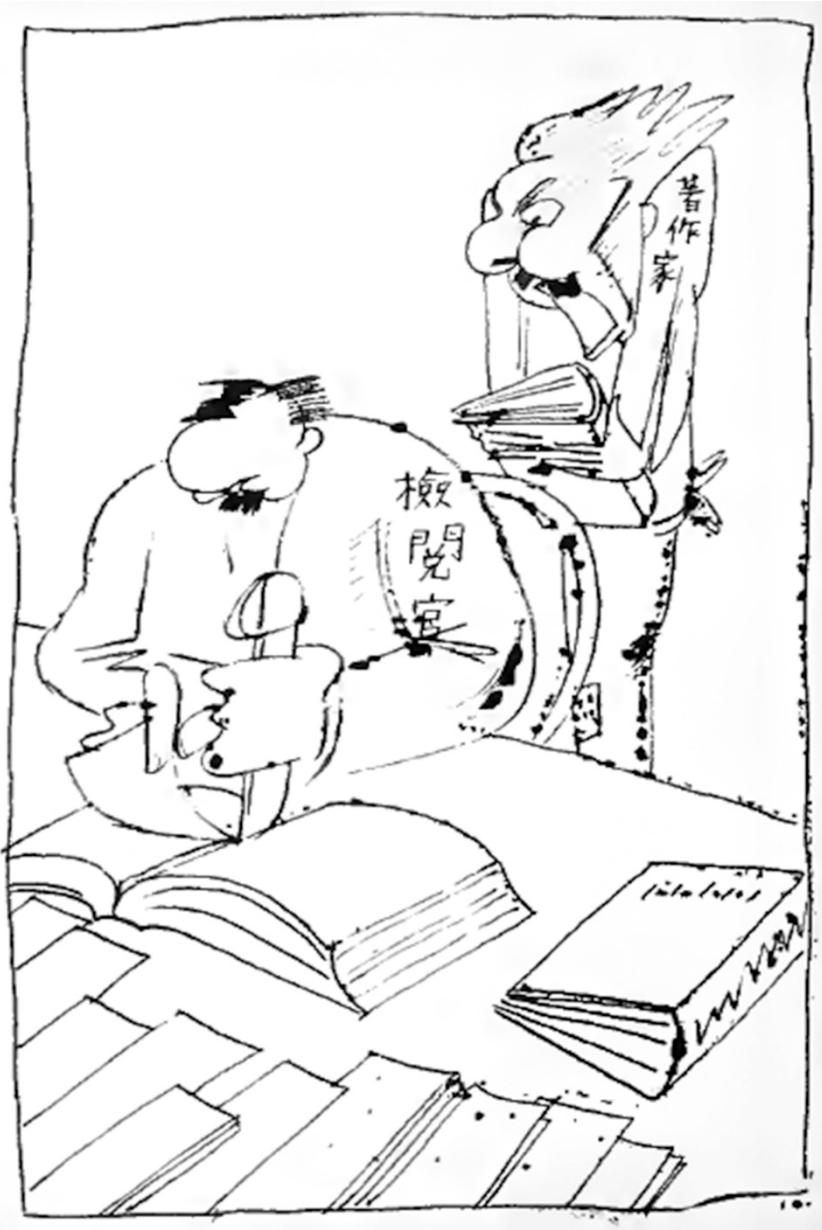


Figura 70, Yanase Masamu, viñeta sobre el tema de la censura, 1921. Tinta sobre papel. En Yanase Masamu, 'Uiji manga gojō (tai)' (Cincuenta viñetas sobre temas de actualidad), Nihon oyobi Nihonjin, n.º 81 8 (septiembre de 1921): 127. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Pero más que cualquier otro tema, las caricaturas políticas de Yanase criticaban las políticas cada vez más militaristas

del gobierno japonés, tanto a nivel nacional como internacional.



Figura 71, Yanase Masamu, caricatura que satiriza la gestión de los sindicatos por parte de sus empleadores capitalistas, 1921. Tinta sobre papel. En Yanase, "Uiji manga", 234. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Y varias imágenes de esta serie presagian las devastadoras consecuencias de estas políticas. Uno muestra tres figuras,

etiquetadas como "militarismo", "capitalismo" e "industrialismo", todas corriendo hacia un esqueleto que sostiene una bandera y está de pie junto a una lápida en la línea de meta (Fig. 72).

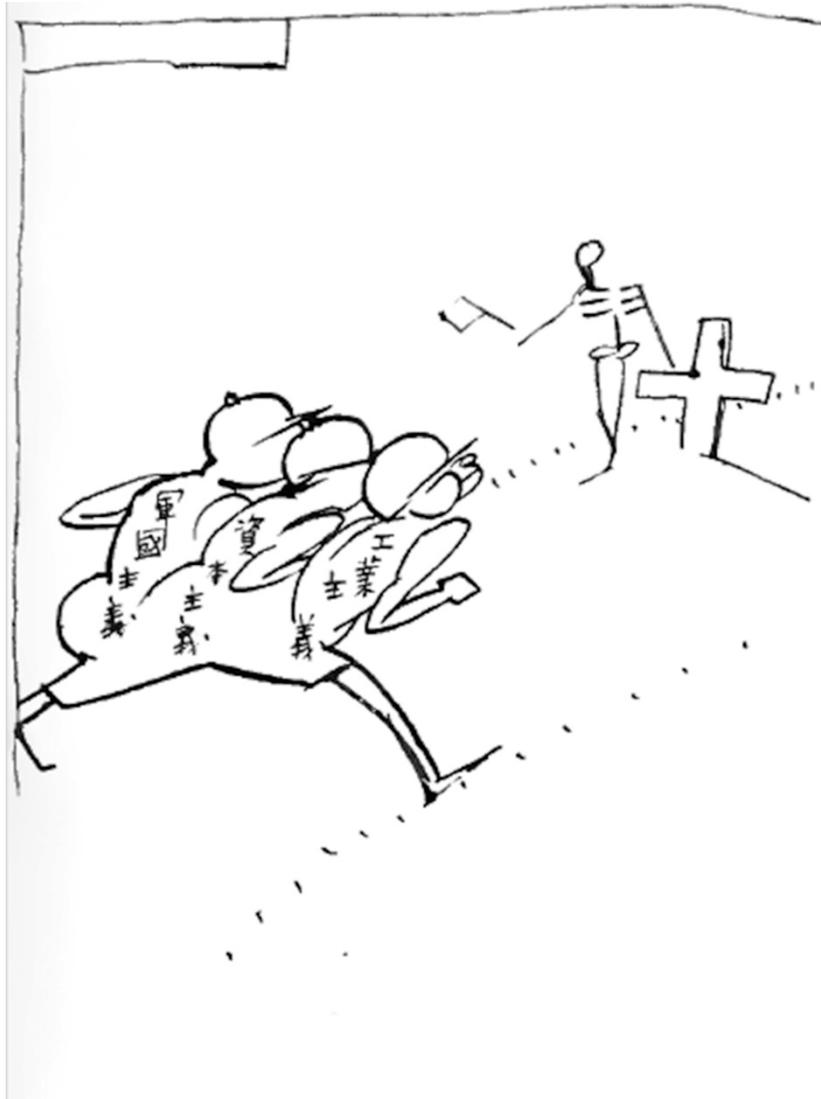


Figura72, Yanase Masamu, caricatura sobre el tema del industrialismo y el militarismo, 1921. Tinta sobre papel. En Yanase, "Uiji manga", 223. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Otra imagen, de una figura de la muerte ataviada con atuendo militar en medio de un campo sembrado de

esqueletos, se titula “Paz y tranquilidad en el mundo” (Tenka taihei) (Fig. 73).

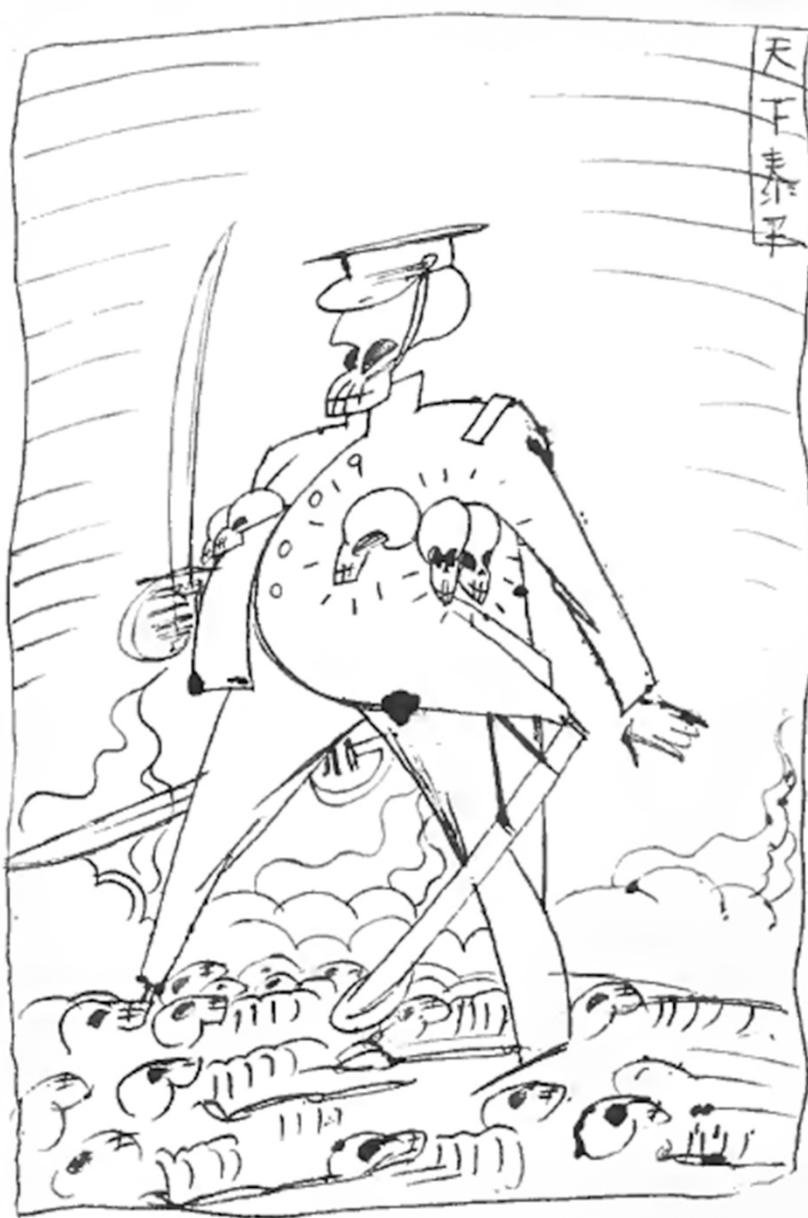


Figura 73, Yanase Masamu, caricatura sobre el tema del militarismo, 1921. Tinta sobre papel. En Yanase, ‘Uiji manga’, 121. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

El trabajo de Yanase con *Tanemaku hito* le dio otra salida a sus preocupaciones sociales y políticas³⁹⁸. Primero se sintió atraído por el anarquismo, escribiendo bajo el seudónimo de Anaaki Kyosan ("un comunista anárquico"), aunque más tarde admitió que inicialmente no había distinguido entre anarquismo y marxismo, una confusión común en ese momento³⁹⁹. Luego, a lo largo del movimiento Mavo, Yanase cambió gradualmente a una posición marxista más dogmática, completamente concretada alrededor de 1927.

Muchos de los escritos publicados en *Tanemaku hito*, una revista dedicada a la "acción y la crítica", tenía fuertes bases anarquistas. De particular interés es un artículo titulado "Jigashugisha no techo kara" (Del cuaderno de un egoísta), escrito "desde el punto de vista del anarquista XYZ", que,

398 Publicado en octubre de 1922, el primer número de la segunda tirada de *Tanemaku hito* fue censurado y no se permitió su venta. Esto le dio a la revista una notoriedad considerable en varios periódicos importantes del país. Los 3.000 ejemplares del segundo número (noviembre de 1922) se agotaron; el tercer número (diciembre de 1922) se aumentó a 5.000 ejemplares, que casi se agotaron. Odagiri Susumu, *Showa bungaku noseiritsu* (El establecimiento de la literatura Showa) (Tokio: Keiso Shobo, 1965), 4.

399 Yanase, "Jijoden", pág. 7. Muchos trabajadores atrapados en el movimiento laboral también combinaron el anarcosindicalismo, el marxismo y la organización laboral, ya que las tres ideas entraron juntas en Japón y, a menudo, se mezclaron indiscriminadamente.

aunque presentado de forma anónima, fue escrito por Yamakawa Ryo⁴⁰⁰. El artículo sostiene que

Ellos [los bolcheviques rusos] muy probablemente dirán: “Las cadenas están rota. Estamos liberados. Vamos a crear nuestro propio mundo nuevo”. Y así ellos mismos se convertirán en una nueva cadena y atarán a otras personas. Comenzaron su lucha para derribar el capitalismo y aparentemente tuvieron éxito. Sin embargo, al mismo tiempo, crearon una segunda jerarquía capitalista....

Yo soy yo. No soy nadie más que yo. Esta filosofía muy simple es la filosofía del anarquismo. La lucha anárquica es el intento de separarse de todo tipo de cadenas [de autoridad].

Esto está lejos de crear un “mundo de ensueño”. Teóricamente, cuando cada uno de nosotros despierte a “nosotros mismos”, y cuando todo poder social sea ahuyentado de esta tierra, se creará una vida basada en el libre albedrío para los seres humanos. Es muy fácil. El tiempo es ahora.

¡[Uno debería] ser uno mismo en todo momento! Los individualistas perfectos son los anarquistas perfectos....

400 Odagiri, bungaku mostrado, 6.

El movimiento anárquico es, en definitiva, la vida filosófica misma y nada más⁴⁰¹.

Al igual que Yamakawa, Yanase se opuso a la “mentalidad de esclavos” del capitalismo, creyendo que bajo el capitalismo las personas estaban gobernadas por cosas y aisladas del conflicto social debido a sus valores burgueses, y rechazó el determinismo “científico” del marxismo⁴⁰². Los miembros de *Tanemaku hito* creían que cada individuo tenía la capacidad de desarrollar una conciencia social, pero que él o ella tenía que elegir querer ser esclarecido⁴⁰³. La revolución no era inevitable. La “conciencia de sí” o la “autoconciencia” (*jikaku*) era un ingrediente esencial “conciencia proletaria” de *Tanemaku hito*. A este respecto, las ideas del grupo se parecían mucho a las de Osugi Sakae, quien basó su oposición al *dorei konjo* (la servidumbre) sobre la filosofía de Nietzsche⁴⁰⁴.

401 Anakisuto no Tachiba XYZ, “Jigashugisha no techo kara” (Del cuaderno de un egoísta), *Tanemaku hito* 1, no. 3 (marzo de 1921): 9–12.

402 Yanase, Murayama y el resto del grupo Mavo mostraron una profunda ambivalencia hacia el capitalismo y las ramificaciones socioculturales del sistema capitalista. Ambos criticaron y manipularon este sistema para su propio beneficio.

403 Anakisuto, “Jigashugisha”, 9–12.

404 Takayama Keitaro, “Anakisuto no bungaku to anakizuntu no bungaku” (La literatura anarquista y la literatura del anarquismo), *Hon no techo*, no. 76 (agosto–septiembre de 1968): 592.

Como Osugi, la camarilla del *Tanemaku hito* no estaba dispuesta a subordinar la liberación del individuo a la causa revolucionaria. Eran inflexibles sobre la afirmación del yo y la autoconciencia como un primer paso necesario hacia la liberación social. En este sentido, se parecían a los pensadores humanistas liberales como los miembros de Shirakaba-ha, quienes también defendieron el yo individual liberado como esencial para el mejoramiento de la sociedad en su conjunto. El considerable patrocinio financiero de *Tanemaki hito* por parte de Arishima Takeo, Mushanokoji Saneatsu y Hasegawa Nyozeikan no fue una coincidencia. Pero en el caso de los Shirakaba-ha, este cultivo fue predominantemente interno y psicológico. Los miembros de Shirakaba-ha, con la excepción de Arishima Takeo, generalmente creían que todas las personas tenían las mismas oportunidades y que la posibilidad de cultivar el yo abriría un potencial ilimitado para todos. Los escritores de *Tanemaku hito* no fueron tan quijotescos en sus pronósticos. Relacionaron su “autoconciencia” con la sociedad; los individuos tenían que reconocer las desigualdades y las limitaciones –la falsa conciencia– creada por la sociedad antes de poder liberarse; y sólo entonces podrían empezar a liberar a otros.

La creencia de Yanase en la necesidad del individuo de una completa autonomía se extendió naturalmente a su concepción de artista. El arte era únicamente el producto del individuo, y el valor del arte estaba en proporción directa

con la conciencia social y de sí mismo de la conciencia individual del artista. Komaki Omi afirmó el valor de los artistas individuales y conscientes de sí mismos que trabajan para la revolución: “Creemos que no importa cuánto se considere que el movimiento de artistas es algo sin valor, cuando se lo ve como una división en un ataque frontal y se lo ve como táctica en una batalla, la movilización de los artistas conscientes de sí mismos no siempre será ineficaz⁴⁰⁵.”

Las variedades de anarquismo cultural practicadas en Japón continuaron transformando la postura de Mavo. La facción anarquista más radical de Mavo (Okada, Yabashi, Takamizawa y más tarde Hagiwara) llegó a ser la fuerza rectora del grupo. Se identificaron con el proletariado y comenzaron a articular objetivos revolucionarios anarquistas más claros y una postura activa para lograrlos. A diferencia de la teoría del arte marxista, el anarquismo preservó la centralidad de la expresión individual (considerada burguesa por los marxistas) y enfatizó la práctica artística revolucionaria como un medio para la revolución social.

405 De Tanemaku hito 2, no. 6 (junio de 1922); citado en Odagiri, *Shown bungaku*, 10.

Las tácticas de “acción directa” de Mavo derivadas del anarquismo.

En la teoría anarquista de la “acción directa” o “propaganda por los actos”, las huelgas y la subversión eran estrategias políticas fundamentales. Kotoku Shusui ya había defendido la “acción directa” a principios del período Taisho. Mavo “actuó directamente” como una provocación: los miembros organizaron eventos para llamar la atención; buscaron incitar a sus espectadores y lectores, particularmente a sus detractores, siendo deliberadamente provocativos; y se comprometió agresivamente con personalidades conocidas del mundo del arte insultándolas públicamente en la prensa. De hecho, los artistas de Mavo a menudo se referían a sí mismos como terroristas (terrorisuto) o subversivos negros (kuroki Hanin).

Totalmente comprometido con el radicalismo anarquista, Okada llevó el compromiso social y político de Yanase un paso más hacia la militancia. Sus actitudes se reflejaron en una variedad de publicaciones artísticas y literarias anarquistas que habían comenzado a aparecer a principios de la década de 1920. Mientras que *Tanemaku hito* atravesó la división anarquista–marxista y publicó una variedad de respuestas socialistas a los problemas socioculturales contemporáneos, estas nuevas revistas de camarilla tomaron posiciones más extremas en reacción a lo que consideraban el enfoque demasiado intelectual de

Tanemaku hito, que estaba siendo duramente criticado tanto desde dentro como desde fuera⁴⁰⁶.

Una de las revistas de poesía anarquista más influyentes fue *Aka to kuro* (Rojo y negro), que publicó cuatro números desde enero de 1923 hasta junio de 1924⁴⁰⁷.

Entre los miembros se encontraban Hagiwara Kyojiro, Okamoto Jun y Tsuboi Shigeji, tres poetas cuyos nombres se convirtieron en sinónimo de poesía anarquista experimental de vanguardia.

406 *Tanemaku hito* la escritura se conoció peyorativamente como *chishiki* turbulencia de *kaikyu* (escritos de la *intelli gentsia*). Muchos escritores sintieron que los escritos del grupo estaban demasiado intelectualizados y demasiado preocupados por cuestiones estéticas en detrimento de su potencial revolucionario. Cuando la revista comenzó a publicarse nuevamente después del terremoto bajo el nuevo nombre *Bungeisensen* (Frente Literario), la política editorial cambió claramente hacia una postura marxista más utilitaria y propagandística. aono Suekichi se volvió aún más vocal en *Bungei sentido*, y su enfoque era más periodístico, menos preocupado por el valor literario de su escritura. Para más información sobre revistas proletarias radicales y anarquistas, véase GT Shea, *Leftwing Literature in Japan* (Tokyo: Hosei University, 1964), 87–90.

407 La revista también publicó un número sin numerar. También conocido como *kuro* en realidad fue precedido por un solo número de *Dam dam*, publicado por algunos de los mismos poetas. Según los recuerdos de Tsuboi, él y Hagiwara pudieron lanzar *Aka a kuro* gracias a la asistencia financiera de Arishima Takeo. Tsuboi Shigeji, " también conocido como *kuro 'kara' Damu damu'e*" (De "Rojo y Negro" a "Dam Dam"), *Hon no techo* 1, no. 3 (mayo de 1961).

El ahora olvidado manifiesto de *Aka to kuro* se publicó en la portada del primer número:

¿Qué es la poesía? ¿Qué es [un] poeta? Abandonamos todas las ideas del pasado y proclamamos audazmente que “¡La poesía es una bomba! el poeta es un negro criminal que lanza sus ataques contra los duros muros y puertas de la prisión”⁴⁰⁸.

Los poetas de *Aka to kuro* expresaron un profundo aislamiento de las convenciones sociales burguesas y el *establishment* de la poesía. A través de un uso consciente de un lenguaje hiperbólico de radicalismo, lograron salir de este aislamiento y atrajeron la atención del *establishment* literario⁴⁰⁹.

La escritura y las obras visuales de Hagiwara Kyojiro representan una respuesta radical y anarquista significativa y potente a las condiciones de la modernidad. A este respecto, Hagiwara y Okada Tatsuo simpatizaban ideológicamente. Otro manifiesto de *Aka to kuro*, “Manifiesto Número Uno del Movimiento Rojo y Negro” (*Aka to kuro undo daiichi sengen*), publicado en 1923 y presumiblemente escrito por Hagiwara, afirma: “Nuestra existencia es la oposición misma. La oposición es creación.

408 Traducido en Ko Won, *The Buddhist Elements in Dada: A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and Their Fellow Poets* (Nueva York: New York University Press, 1977), 27.

409 Takahashi, *Hakai a genso*, 55–56.

La creación es la nada.... ¡Dediquémonos enteramente a la oposición! Solo al hacerlo podremos existir”⁴¹⁰. Esta declaración corresponde a un pasaje del manifiesto de Mavo que dice: “No estamos obligados. Somos radicales/violentos. Hacemos la revolución. Avanzamos. Nosotros creamos. Eternamente afirmamos y negamos”⁴¹¹.

La cabeza caída,
Los blancos huesos que quedaron del fuego,
¿La vida restante?
¡Lamer sangre y sangre,
Camaradas!⁴¹²

Los mavoístas pidieron repetidamente una destrucción consciente y violenta de las convenciones pasadas, que consideraban inadecuadas para la experiencia moderna. Sólo a través de la destrucción de lo viejo podría surgir una nueva visión y construirse algo afirmativo. Murayama atribuyó a menudo esta actitud a la dialéctica hegeliana. Por lo tanto, la destrucción produciría la construcción. La defensa de Mavo de la construcción como lenguaje del presente suponía una etapa destructiva, seguida de una

410 También conocido como kuro, No. 3 (marzo de 1923); traducido en Ko, Elementos Budistas, 28.

411 Takahashi, Hakai a Genso, 81, 84. La cita en el texto no reproduce las variaciones de tipografía en el original.

412 Este poema está traducido en William Gardner, “Avant–Garde Literature and the New City: Tokyo 1923– 1931” (tesis doctoral, Universidad de Stanford, 1999), 193.

reestructuración o reconstrucción de las ruinas y los fragmentos. Los artistas de Mavo afirmaron que la creación de imágenes visuales fragmentadas, frenéticas e ilógicas y el uso repetido de lenguaje violento constituían el papel activo y esencial de los artistas en el proceso destructivo. En esencia, el “impulso anarquista” de Mavo cumplió el mismo propósito que el dadá para los constructivistas en Europa. Como afirma Dawn Ades, para los constructivistas el dada funcionaba como un “enema, una convulsión destructiva pero limpiadora que precede a la gran tarea de la reconstrucción⁴¹³.

Anarquismo, dadaísmo y constructivismo

Aunque Murayama declaró desde el principio que dada no significaba nada para él, más tarde llegó a identificar su "impulso anarquista" como neo-dada⁴¹⁴. Hagiwara también

413 Dawn Ades, “Dada – Constructivism,” en *Twentieth Century Art Theory: Urbanism, Politics, and Mass Culture*, edición Richard Hertz y Norman Klein (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990), 71

414 Murayama Tomoyoshi, “Sugiyuku hyogenna” (Expresionismo que expira), *Chud bijutsu*, no. 91 (abril de 1923): 13; Murayama, “Koseiha no kansuru ichi kosatsu”, pág. 54; Murayama, “Aru tokkakan,” 67. Murayama también equiparó el constructivismo con el dadaísmo. Murayama Tomoyoshi, “Higyakusha no gei – jutsu” (El arte de un masoquista), *Mavo*, no. 6 (julio de 1925): 6.

equiparó el elemento radical de Mavo con el neodadaísmo⁴¹⁵. El dadaísmo mismo estuvo profundamente influido por el anarquismo y el nihilismo, y en sus contextos originales en el extranjero fue a la vez altamente político y antipolítico. El rechazo dadaísta de todas las prácticas del *establishment*, incluida a menudo la propia racionalidad, fue una expresión conspicua de protesta. Al igual que Mavo, dada fue esquivo, y los dos movimientos compartían muchas ambivalencias y contradicciones. Desde la década de 1920, cuando los artículos periodísticos en *Yorozu chöhö* introdujeron el dadaísmo en Japón, fue adoptado predominantemente por la comunidad literaria⁴¹⁶. La primera persona en proclamarse dadaísta fue el poeta Takahashi Shinkichi, y fue él y Tsuji Jun quienes defendieron con más fuerza el dadaísmo. Lo que atrajo a Takahashi sobre dada fue su

415 Hagiwara Kyojiro, “Neo dadaizumu” (Neo dadaísmo), *Chuo shinbun*, 20 de septiembre de 1925 (ed. am), 4.

416 Shiran, “Kyorakushugi no saishin” geijutsu: sengo no kangei saretsutsu aru dadaisumu” (El último arte del epicureísmo: el dadaísmo se vuelve popular en la era de la posguerra), *Yorozu choho*, 15 de agosto de 1920 (ed. am.); Yotosei, “dadaizumu” ichimenkan” (Una visión del dadaísmo), *Yorozu chöhö*, 1 de agosto de 1920 (ed. am.). El artículo de Shiran describía el dadaísmo como “una especie de bolchevismo y nihilismo en la literatura y el arte; Los dadaístas son epicúreos extremos, individualistas concienzudos, nihilistas y realistas... Apuntan a la destrucción del amor, la filosofía, la psicología y todo; son una especie de destructores locos que solo reconocerán ciertos sentidos”. Citado en Ko, *Elementos budistas*, 15–16, 117, nni–3. Véase Ko, cap. 1, para una discusión sobre la recepción del dadaísmo en Japón.

noción de la nada, así como su desacreditación de las palabras y la lógica y su anticonvencionalismo⁴¹⁷. En su obra de 1922 *Dangen wa dadaisto* (La afirmación es dadaísta), Takahashi identificó las actitudes que representaban dadaísmo: aburrimiento, sentimientos contra la burguesía, antihipocresía, antidogmatismo y destructividad. Muchas de estas actitudes se encontraron en el trabajo de Tristan Tzara, un dadaísta que trabajó en París y Zúrich, pero Takahashi probablemente se enteró por primera vez de la variedad de ideas dadaístas en el artículo “Un estudio sobre el dadaísmo” de Katayama Koson en la revista *Taiyo*. El trabajo de Katayama, basado en gran medida en Richard Huelsenbeck *En Avant Dada*, contrastó todas las principales facciones dadaístas y explicó los tres principios esenciales del dadaísmo: bruitismo, simultaneidad y el uso de nuevos materiales⁴¹⁸.

La similitud entre la retórica, la poética y la estética anarquista y dadaísta llevó a los críticos en Japón a agrupar a los dos conjuntos. Es claro, sin embargo, que ciertas revistas literarias de vanguardia, innovadoras y revolucionarias en términos artísticos, se abstuvieron de involucrarse en acciones sociales o políticas. De hecho, estaban decididamente en contra de esta actividad. Tsuji Jun y Takahashi Shinkichi fueron sin duda algunos de los poetas

417 Elementos Budistas, 10.

418 Katayama Koson, “Dadashugi no kenkyu” (Un estudio del dadaísmo), *Taiyo* 28, núm. 1 (febrero de 1922); Ko, elementos budistas, 36,19.

dadaístas apolíticos de Japón. La diversidad de opiniones dentro del movimiento dadaísta europeo ha sido bien estudiada⁴¹⁹. Pero, para resumir brevemente aquí: el movimiento dadá incorporó dos campos distintos, uno, con sede en Zúrich, París y Hannover, que se inclinaba hacia cuestiones estéticas (aunque no era apolítico), y el otro, con sede en Berlín, que era abiertamente político. Los escritos de los dadaístas de Zúrich y París, en particular los de Tristan Tzara, fueron los más influyentes entre los dadaístas apolíticos de Japón⁴²⁰.

Murayama, habiendo estudiado en Berlín y habiendo sido admirador de Grosz (una figura central en el movimiento dadaísta de Berlín, junto con Raoul Hausmann y Huelsenbeck), se había topado con el ala más política del dadaísmo.

Sin embargo, cuando Murayama estuvo en Europa en 1922, el propio dadá alemán había cambiado significativamente y se fusionaba con el constructivismo de formas innovadoras⁴²¹. La postura de Murayama,

419 Para obtener información sobre el movimiento dadaísta, véase Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas* (Giessen: Anabas– Verlag, 1989); Elderfield, *Kurt Schwitters*; Judi Freeman, *The Dada and Surrealist Word–Image* (Los Ángeles: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, 1989).

420 Ko Won y John Solt han abordado este tema, aunque se podría argumentar que su arte tuvo implicaciones sociopolíticas a pesar de sus intenciones. Ko, *Elementos Budistas*; Solt, “Destrozando el tapiz”.

421 Para una discusión de la relación entre dadá y constructivismo, véase Ades, “Dada – Constructivism”; John Elderfield, “Ideologías disidentes y la

especialmente a medida que desarrolló una mayor conciencia social, se parece más a la del constructivismo internacional, representada por una variedad de artistas, principalmente en Berlín. En 1923, Murayama afirmó que "'El constructivismo consciente' [fue] lo que siguió temporal y lógicamente al dadaísmo y al constructivismo"⁴²². Posteriormente relacionó explícitamente el dadaísmo y el constructivismo, enumerando varios vínculos entre las dos teorías: "El constructivismo como respuesta ética al dadaísmo. El constructivismo como la bofetada más directa. El constructivismo como dadá"⁴²³.

Estas declaraciones reconocen el vínculo dialéctico entre el impulso destructivo e irreverente del dadá y las estrategias afirmativas del constructivismo.

Murayama continuó proclamando que la síntesis perfecta de estos dos opuestos traería el momento trascendente y utópico del verdadero "Constructivismo Consciente".

La concepción de Murayama del constructivismo consciente era sorprendentemente similar en algunos aspectos a la del constructivista húngaro Lajos Kassak, quien

revolución alemana", *Studio International* 180, no. 927 (noviembre de 1970).

422 Murayama Tomoyoshi, "Koseiha hola 2" (Crítica al constructivismo 2), *Mizue*, No. 235 (septiembre de 1924): 13.

423 Murayama, "Higyakusha", 6.

publicó la revista *MA (Hoy)*⁴²⁴. Kassak presintió que “la tarea del nuevo artista era despertar a la humanidad oprimida a la autoconciencia, porque solo el alma liberada podía evitar que el cuerpo liberado cayera bajo un nuevo yugo”⁴²⁵. Al igual que los artistas de Mavo, basó su noción de una “revolución del espíritu” en un ideal anarquista. Abogó por la destrucción de la ética burguesa, que en su mente equivalía a la destrucción del sistema capitalista. Kassak animó a sus seguidores a cuestionar todos los valores, en particular los valores morales burgueses. Buscaban la disolución del poder estatal; eran decididamente antipolíticos, en el sentido de que no apoyaban la participación en partidos políticos; y eran hostiles a las nociones tradicionales de la familia y los roles de género establecidos.

Como ha señalado Esther Levinger, Kassak se identificaba con el anarquismo y el sindicalismo. Llevaba el pelo largo, como símbolo de su identidad de poeta, y vestía la “camisa negra” de los anarquistas rusos: “Para Kassak el anarquismo significaba la eterna insatisfacción, la libertad total del artista de todas las convenciones, su posición privilegiada

424 Murayama estaba claramente al tanto de los escritos de Kassak y citó sugerencias varias veces en sus artículos y libros, incluso reproduciendo una ilustración de portada de la revista *MA* de Kassak. Murayama, “Koseiha no kansuru ichi kosatsu”, 46, 50, 52; Murayama Tomoyoshi, *Koseiha kenkyu* (Tokio: Chuo Bijutsusha, 1926), 26.

425 Esther Levinger, “Lajos Kassak, *MA* y el nuevo artista, 1916–1925”, *The Structurist*, números 25–26 (1985–1986): 81.

por encima de los grupos y partidos políticos”⁴²⁶. Murayama y Kassak compartían una concepción elitista del artista, en la medida en que escribían principalmente para una audiencia de clase media con inclinaciones artísticas y se esforzaban poco por aclarar sus escritos para hacerlos comprensibles para los lectores proletarios. Ya sea que Murayama quisiera admitirlo o no, su teoría del constructivismo consciente era una invocación a la clase media.

Kassak era parte de una diversa constelación de artistas constructivistas activos en toda Alemania y Europa del Este en quienes Mavo se inspiró. En este sentido, la obra de Theo Van Doesburg merece especial consideración. Van Doesburg participó activamente con el artista dadaísta Hans Richter y el constructivista El Lissitzky en la Facción Internacional de Constructivistas (IFdK), que es mejor conocida por su protesta vocal contra el Congreso de Artistas Progresistas Internacionales en Dusseldorf y su eventual deserción. Los miembros del IFdK a menudo eran irreverentes. Protagonizaron protestas y llamaron a la erradicación violenta de las instituciones sociales y artísticas.

426 Levinger, “Lajos Kassak”, 81. Para una discusión más detallada sobre el trabajo y las ideas de Kassak, véase Esther Levinger, “The Theory of Hungarian Constructivism”, *Art Bulletin* 69, no. 3 (septiembre de 1987); Steven Mansbach, “Confrontation and Alojamiento en la vanguardia húngara”, *Art Journal* 49, núm. 1 (primavera de 1990); Steven Mansbach, “Introducción”, en *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde*, edición Steven Mansbach (Cambridge: MIT Press, 1991).

Continuaron teniendo fe en el arte como fuerza revolucionaria, pero su actitud difería del enfoque más utilitario de ciertos artistas constructivistas en Rusia⁴²⁷. Van Doesburg mantuvo un personaje dadaísta separado como “IK Bonset”, el nombre bajo el cual publicó la revista dadaísta *Mecano*. Al igual que Murayama, creía que “los opuestos deben considerarse partes del mismo todo”. Por lo tanto, sus actividades dadá no negaron sus teorías afirmativas del neoplasticismo, aunque él mismo admitió que eran “tendencias diametralmente opuestas”. Van Doesburg afirmaba simultáneamente estos opuestos porque suscribía la concepción generalizada del dadá como “parte del intento renovador del arte moderno, que tenía que destruir antes de poder construir”. Dada no era nihilismo por sí mismo. Empleó la negatividad como un medio para interrumpir el presente y hacer posible un nuevo futuro⁴²⁸. La comprensión de Van Doesburg de la relación entre negación y afirmación se reflejó en la base dialéctica del constructivismo consciente y la simbiosis de destrucción y construcción fundamental en el trabajo de Mavo. Murayama reconoció su deuda con Van Doesburg en dos construcciones geométricas y abstractas (inspiradas en

427 Para una discusión del rango de teorías constructivistas en Europa y Rusia, ver Stephen Bann, ed., *The Tradition of Constructivism* (Nueva York: Da Capo Press, 1974).

428 Todas las citas de este párrafo corresponden a Hannah Hedrick, *Theo Van Doesburg: Propagandist and Practitioner of the Avant-Garde, 1909–1923* (Ann Arbor: L T M I Research Press, 1973), 109–10.

el neoplasticismo de De Stijl) tituladas *Construction Dedicated to Dear Van Doesburg I-II* (Shinainaru vaan Desub – urugu no sasagerareta konsutorukushion I-II)⁴²⁹. Murayama consolidó la conexión entre el “impulso anarquista” de Mavo y el constructivismo dadaísta de IK Bonset al usar el grabado de Toda Tatsuo *Prophecy* (Yogen) para la portada de *Mavo* no. 4.

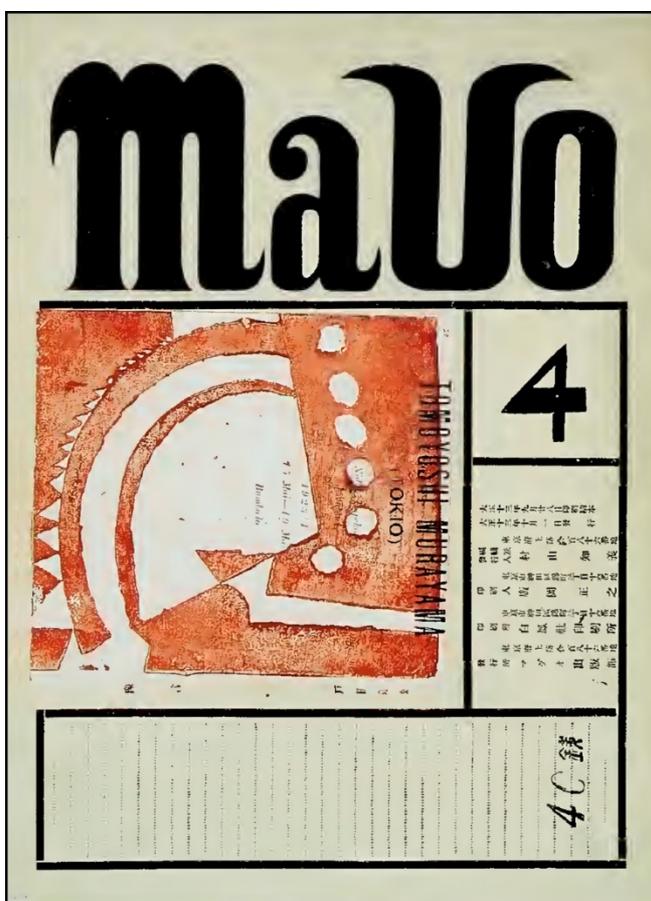


Lámina 14 Portada, Mavo, núm. 4 (noviembre de 1924). Linograbado insertado por Toda Tatsuo, *Prophecy* (Yogen). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio; fotografía cortesía del Museo de Artes Gráficas de la Ciudad de Machida.

429 Murayama también menciona su afinidad por el trabajo de Van Doesburg. Murayama, “Aru tokkakan”, 67.

La impresión de Toda muestra de manera prominente una porción de una gran hoja de sierra circular (Lámina 14), que es el logotipo central en la portada de la revista *Mecano* de Van Doesburg⁴³⁰.

El debate anarquista–bolchevique y la disolución de Mavo

La ráfaga de actividad cultural anarquista después del terremoto sería de corta duración. Aunque los socialistas japoneses a menudo habían mezclado indiscriminadamente elementos del anarquismo y el marxismo, una división más aguda entre estos campos comenzó a surgir con la fundación del Partido Comunista Japonés en 1922. Muchos teóricos políticos que habían considerado el anarquismo como un método eficaz de crítica social comenzaron a sentir que no ofrecía soluciones constructivas una vez destruida la autoridad institucional. En cambio, ganó popularidad el proyecto social programático del marxismo, con sus pretensiones de validez universal de las leyes del materialismo histórico y su argumento a favor de la “previsibilidad científica” de la revolución social. Ya significativamente retrocedidos cuando el estudio del

430 Otros artistas de Mavo también utilizaron esta imagen, como Oura Shuzo en su Construcción F, discutido anteriormente.

anarquismo fue prohibido después del asunto de la censura de Morito en enero de 1920, los anarcosindicalistas continuaron participando en un acalorado debate con los defensores del leninismo marxista, en lo que se conoció como la controversia ana-boru (anarquista–bolchevique)⁴³¹. Sin embargo, a pesar de su antagonismo, los miembros de ambos grupos continuaron colaborando en una variedad de revistas literarias. En afirmación de Takayama Keitard, estos dos grupos no se separaron irreparablemente hasta 1926⁴³².

Una de las diferencias fundamentales entre las facciones anarquista y marxista, tal como se articulaba en los debates públicos, giraba en torno a la sospecha y la antipatía de los anarquistas japoneses hacia el Estado proletario cada vez

431 La controversia de anarquistas y marxista–leninistas en Japón se produjo justo después de la Revolución Rusa de 1917. Varios pensadores socialistas destacados que hasta entonces habían estado involucrados en el movimiento anarcosindicalista, como Sakai Toshihiko, Yamakawa Hitoshi y Arahata Kanson, cambiaron a una postura marxista, lo que creó una grieta en el movimiento socialista y dejó a Osugi Sakae como la fuerza dirigente de los anarquistas. Stanley, Osugui Sakae, 127. Para una breve descripción general de la división ana-boru en la arena política, véase Germaine A. Hoston, *Marxism and the Crisis of Development in Prewar Japan* (Princeton: Princeton University Press, 1986), 24–27.

432 Takayama, “Anakisuto”, 6. Incluso después de la división entre estas dos facciones y el predominio de los marxistas, continuaron apareciendo publicaciones literarias anarquistas. Para una discusión completa, aunque algo sesgada, de la trayectoria de la literatura anarquista en el período Showa, véase Akiyama Kiyoshi, *Aru anakizumu no keifii* (Una cierta genealogía del anarquismo) (Tokio: Tokisha, 1973); Akiyama Kiyoshi, *Anakizumu bungakushi* (Historia literaria del anarquismo) (Tokio: Chikuma Shobo, 1975).

más autoritario y opresivo recién establecido en la Rusia soviética. Los anarquistas japoneses sintieron que el marxismo era solo un nuevo modo de capitalismo, que eventualmente oprimiría la autonomía del individuo. Todavía apoyaban la acción directa, el individualismo sin restricciones y el antiestatismo.

Estas preocupaciones también caracterizaron la literatura anarquista. Takami Jun ha argumentado que en su búsqueda de un compromiso político con la clase trabajadora, los escritores proletarios marxistas intentaron negar el yo, viéndolo como un signo de egoísmo elitista. Por lo tanto, se oponían fundamentalmente a la noción del yo liberado que era fundamental para el anarquismo"⁴³³.

Aún así, incluso los adherentes marxistas discutían entre ellos sobre el papel del arte y la estética en la política revolucionaria: si el arte tenía que ser efectivo cuya única cualidad requerida para el arte proletario era un mensaje claro, o si podía ser estéticamente innovador.

Muchos artistas y escritores todavía creían firmemente que si el arte no era atractivo desde el punto de vista estético y formal, revolucionario desde adentro, no podría ser una herramienta efectiva. Otros argumentaron enérgicamente que cualquier cosa más allá del realismo social directo y la propaganda era oscurantismo, meramente

433 Odagiri, *Showa bungaku*, 7.

un adorno burgués que restaba valor al papel esencial de provocar una revolución proletaria⁴³⁴.

Los marxistas, aprovechando la ventaja táctica después del terremoto, cuando los estudios anarquistas fueron prohibidos y había un creciente sentido de pesimismo entre los simpatizantes anarquistas respecto a la desorganización y la improductividad de su programa, comenzaron a dominar el movimiento izquierdista, contando además con las aportaciones económicas del Estado soviético. Murayama, aunque todavía devoto de la causa anarquista, sintió claramente la fuerza del marxismo en ese momento, lo cual influyó en su decisión de cuestionar la efectividad y relevancia de los elementos subversivos y expresionistas en su obra. A mediados de 1925, había comenzado a concentrarse en el lado afirmativo del constructivismo⁴³⁵.

Este cambio en el pensamiento de Murayama debe verse como parte de la tendencia más amplia en la política de izquierda. La concepción inicial del constructivismo de Murayama se basaba en gran medida en sus experiencias en Alemania y las ideas del constructivismo internacional con sus todavía fuertes elementos residuales de dadaísmo⁴³⁶.

434 Este debate se hizo eco de muchos de los temas centrales entre la vanguardia rusa en la época de la revolución.

435 Murayama Tomoyoshi, “Handokoko nimo hando” (Reacción aquí hay otra reacción), *Yomiuri shinbun*, 13 de diciembre de 1925 (ed. am), 4.

436 Murayama Tomoyoshi, “Koseiha hihan 1” (Crítica del constructivismo 1), *Mizue*, no. 233 (julio de 1924).

Pero a fines de 1925, Murayama se estaba volviendo más positivo sobre los efectos de la tecnología y los beneficios de las máquinas. Su transformación se debió en parte al contacto con información más nueva y completa sobre el constructivismo ruso y en parte a una mayor simpatía por el lado afirmativo del trabajo de Tatlin, Lissitzky y Kassak. Anteriormente había criticado la incapacidad de los artistas proletarios para resolver la problemática relación entre el arte popular y el arte de vanguardia; y había analizado la relación conflictiva entre el arte revolucionario y el arte para la revolución⁴³⁷. Pero en su artículo de agosto de 1925, “Koseiha no kansuru ichi kosatsu” (Pensamientos sobre el constructivismo), dio prioridad por primera vez al efecto político del arte. El constructivismo ya no era solo una forma de arte revolucionaria sino, y lo más importante, una forma de arte socialista para la construcción de una nueva sociedad. Omuka ha especulado que este cambio repentino fue provocado por las crecientes críticas de los artistas de Zokei y la creciente sensación de Murayama de que necesitaba proponer algo menos destructivo y más constructivo⁴³⁸. Sin duda, el predominio de los marxistas en

437 Murayama, “Koseiha hola 2”; Omuka Toshiharu, "Para hacer que todo de mí mismo hierva: el constructivismo consciente de Murayama Tomoyoshi", en *Dada and Constructivism* (Tokio: Seibu Museum of Art, 1988), 23.

438 Murayama, “Koseiha no kansuru ichi kosatsu”; Omuka, “Para hacer todo de mí mismo”, 23.

la política de izquierda japonesa y su intolerancia hacia el anarquismo también fueron factores influyentes.

Mientras que la mayoría de la facción radical de Mavo continuó con sus tácticas anarquistas incluso después de que el grupo se disolviera, Murayama avanzó hacia una postura afirmativa de orientación obrerista. Cuando dejó Mavo, escribió un libro titulado *Koseiha kenkyū* (Un estudio del constructivismo).

Publicado a principios de 1926, trazó su evolución en actitud hacia el optimismo del constructivismo ruso⁴³⁹.

El grabador estadounidense de origen ruso Louis Lozowick resume esta nueva concepción de la construcción y los materiales en la revista *Broom* de 1922, escribiendo sobre la obra de Vladimir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional*. Murayama citó estas palabras en *Koseiha kenkyū*⁴⁴⁰:

439 El movimiento de Murayama hacia esta postura afirmativa es evidente en el desarrollo de sus ideas en una serie de artículos sobre constructivismo. Murayama, “Koseiha hola 1”; Murayama, “Koseiha hola 2”; Murayama, “Koseiha no kansuru ichi kosatsu.” Su libro *Koseiha kenkyū* se basó en muchas de las ideas expresadas en Ludwig (Lajos) Kassak y Laszlo Moholy–Nagy, *Buch Neuer Kiinstler* (Libro de nuevos artistas), trad. Eileen Walliser–Schwarzbart (Viena: 1922; reimpresión, Baden: Verlag Lars Muller, 1991).

440 Lozowick trabajó en un estilo constructivista no objetivo y acuñó el término "ornamento de la máquina" para sus dibujos en blanco y negro de objetos mecánicos. Tuvo una exposición individual en la Galería Twardy en

La construcción y no la composición enseña el nuevo Evangelio.

¿Por qué?

Porque la composición se inspira en el pasado, mira hacia el pasado, y por tanto, es añoranza al pasado; porque composición significa ornamentación, decoración, romanticismo, hermosura; porque la composición se aparta de la vida, sirve de ilusión a la mentalidad agotada, actúa como estimulante del organismo enervado.

¿Y la construcción?

La construcción se inspira en lo más característico de nuestra época: la industria, la maquinaria, la ciencia. La

junio de 1922, solo tres meses antes de que Murayama y Nagano mostraran allí. Esta fue su primera exposición individual en Alemania. Lozowick se enfatiza aquí porque Murayama citó extensamente un artículo sobre constructivismo que escribió para el periódico europeo *Broom* y porque sus ideas claramente informaron el cambio de Murayama alrededor de 1926 hacia una filosofía estética más cercana al constructivismo ruso. Omuka Toshiharu, “Berurin no miraiha kara August Guruppe'e” (De los futuristas japoneses en Berlín al “August Gruppe”), *Geijutsu kenkyiiho* (Boletín del Instituto de Arte y Diseño, Universidad de Tsukuba) 15 (1990): 60–61. Para una discusión más profunda de Lozowick, ver Barbara Zabel, “Louis Lozowick and Technological Optimism of the 1920s” (tesis doctoral, Universidad de Virginia, 1978).

construcción toma prestados los métodos y hace uso de los materiales comunes en el proceso técnico.

De ahí el hierro, el vidrio, el hormigón, el círculo, el triángulo, el cubo, el cilindro, combinados sintéticamente con precisión matemática y lógica estructural.

La construcción desdeña la belleza, busca la fuerza, la claridad, la sencillez, actúa como estímulo para una vida vigorosa⁴⁴¹.

En *Koseiha kenkyū*, Murayama renunció a su noción anterior de constructivismo consciente para apoyar una visión del constructivismo informada por el proletariado. Después de unirse al movimiento de arte proletario a fines de 1925, se convirtió a la noción de que el arte estaba al servicio de una revolución proletaria. Sostuvo que el industrialismo, del que nació el constructivismo, era una declaración de guerra total al arte puro. Se basaba en un colectivismo que enterraría el individualismo artístico. Afirmó que los manifiestos del arte contra sí mismo eran en última instancia ineficaces y que el arte comunista, ante todo, tenía que tener una "naturaleza social". Contradiciendo su teorización original del constructivismo consciente, Murayama expresaba ahora una visión

441 Murayama, *Koseiha kenkyū*, 58–62; Louis Lozowick, “Monumento de Tatlin a la Tercera Internacional”, *Escoba* 2, no. 3 (octubre de 1922): 232–33.

fuertemente crítica hacia el elemento humano en las artes, considerando que las máquinas compensan necesariamente las deficiencias humanas. Entendió que “la maquinaria, la industria, la química” eran los nuevos iconos de la revolución.

Citando el artículo de Natan Altman “Punto de vista fundamental”, publicado en la revista *G* (Gestaltung [desarrollo]) de Hans Richter, Murayama escribió:

El arte formal del presente está en peligro. El individualismo, que ha dividido anarquistamente a la sociedad, en el arte dio a luz el cubismo, el suprematismo, el expresionismo. Estas obras son claramente sin propósito. Están aislados de la realidad y han creado formas a partir de la subjetividad. La inclinación a promover el formalismo estético y la abstracción al absoluto es una fantasía. Estos artistas hacen de su existencia el centro de atención y conscientemente le dan la espalda a la sociedad.

Los méritos de cada grupo se basan en sus soluciones a problemas formales. El uso de la “pintura pura” para resolver problemas sociales, sin embargo, es una farsa.... El tema del arte que está estrechamente fusionado con las realidades de la sociedad no debe ser perturbado por la aleatoriedad de las emociones egoístas individuales y los intereses subjetivos que no responden a las necesidades del conjunto de la sociedad. [Necesitamos]

la creación de formas sociales funcionales que nazcan de un método puramente objetivo.... Respeten las reglas reguladas según las peculiaridades de la naturaleza de los materiales, y creen un arte que se base en formas que cumplan una función social⁴⁴².

Murayama había recorrido un largo camino desde donde había comenzado solo tres años antes. Concluyó, “el constructivismo es arte cooperativo. Es una especie de organización social. Es la comida y la bebida del pueblo”.

442 Murayama, Koseiha kenkyu, 42–43.

V. EL ARTISTA MAVO Y LA INDUSTRIA DE LA CULTURA JAPONESA

EL TITULAR DEL SEMANARIO PICTÓRICO "ASHAI GRAPH" EXCLAMABA: “Campeones de la llamada 'Pro Literatura' en Japón”, junto a una fotografía de Murayama y su esposa, Kazuko, sentados en su estudio⁴⁴³. Murayama posa con una pluma en la mano, como si estuviera trabajando en un manuscrito. Kazuko está sentada recatadamente a su lado, vestida con una elegante falda y un sweater occidental, con el pelo cortado al estilo moderno *danpatsu* (recortado). La leyenda (en inglés) dice: “El Sr. y la Sra. Tomoyoshi Murayama se muestran en su estudio. El Sr. Murayama es bien conocido entre los amantes de la pintura, los dramas y las novelas de nuevo tipo”. Cuatro fotografías más en la

443 “Pro” aquí significaba “proletario”. Musanha _ bungei undo no toshi” (Campeones de la llamada Pro Literatura en Japón), gráfico de Asahi, 9 de marzo de 1927, 9.

Como demuestra esta noticia difundida en *El Gráfico de Asahi*, el intelectual era ahora una celebridad de los medios en Japón, fotografiado en el antiguo recinto sacrosanto de la casa y exhibido para el consumo público. Hubo una tendencia generalizada en el período Taisho de “masificar” todas las formas de cultura (taishuka sareru) y mercantilarla. A partir del período Meiji, las nuevas tecnologías importadas de Europa y Estados Unidos provocaron un cambio trascendental en la relación entre cultura e industria en Japón. Innovaciones como la prensa rotativa, la tecnología inalámbrica, la fotografía, las películas, la tecnología de grabación y los ferrocarriles permitieron a los productores de publicaciones, medios y entretenimiento difundir sus elementos culturales, en formas baratas y fácilmente reproducibles, en todo el país. La moderna industria de la cultura (bunkasangyo) dependía de las nuevas tecnologías importadas de Occidente⁴⁴⁴. Además, la “masificación” de la cultura se basaba en la expansión y el cultivo de un público consumidor alfabetizado que se extendía más allá de las élites de la sociedad.

Mientras aún perduraban las grandes desigualdades en salud y en riqueza entre la población japonesa, el nivel de vida aumentó para la mayoría de los sectores durante el

444 Minami Hiroshi y Shakai Shinri Kenkyujo (Centro de Investigación en Psicología Social), *Taisho bunka (cultura Taisho)* (Tokio: Keiso Shobo, 1965), 118–19.

período de entreguerras⁴⁴⁵, especialmente la clase media en expansión y aquellos que se habían convertido en nuevos ricos (narikin) con el auge económico de la Primera Guerra Mundial. El aumento de la prosperidad proporcionó a muchos japoneses de clase media, dinero extra y tiempo para gastar en recreación. Una economía de ocio urbano se había estado desarrollando desde la época de Tokugawa. Pero mientras que las actividades de ocio de Meiji y Taisho eran en muchos sentidos una continuación de las prácticas de Edo, la introducción de nuevas tecnologías junto con el aumento del acceso a la educación, la migración masiva a la ciudad, el aumento de la movilidad social y el crecimiento de la clase media cambiaron la naturaleza y el alcance del entretenimiento moderno⁴⁴⁶. Las actividades y la producción artística de Mavo deben entenderse dentro del contexto de una creciente demanda de entretenimiento (goraku) por parte de los consumidores de clase media.

Un examen de la interacción de los artistas de Mavo con las nuevas formas de la cultura de consumo revela la

445 E. Sydney Crawcour, "Industrialización y cambio tecnológico, 1885–1920", en *The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century*, ed. Peter Duus (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 6:387.

446 Takemura Tamio, *Taisho bunka (cultura Taisho)* (Tokio: Kodansha, 1980), no. HD Ha rootunian, "Cultural Politics in Tokugawa Japan", en *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, ed. Sarah Thompson y HD Harootunian (Nueva York: The Asia Society Galleries, 1991), 7–10; HD Harootunian, "Late Tokugawa Culture and Thought", en *The Emergence of Meiji Japan*, ed. Marius Jansen (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 53–67.

relación mutuamente influyente y, a menudo, recíprocamente sustentadora entre las bellas artes (Azjutsu) y la llamada cultura de masas (taisbu bünka) en el Japón moderno. El vínculo entre el arte y la industria cultural fue muy evidente en las afiliaciones complementarias de producción de arte, exhibición de arte, comercio y entretenimiento que surgieron por primera vez en el siglo XVII. Exposiciones públicas como *misemono* (espectáculos de fenómenos y espectáculos callejeros), *kaicho* (exhibiciones de los templos que muestran imágenes y tesoros religiosos), y *shogakai* o *shoga tenrankai* (exposiciones de caligrafía y pintura) se consolidaron, su patrocinio se hizo cargo en gran medida del gobierno estatal o local, y se utilizaron ferias nacionales e internacionales (*hakurankai*)⁴⁴⁷. Las exposiciones oficiales de arte (*kanten*) como el *Bunten* fueron complementos de este fenómeno, con un énfasis en la era moderna en cultivar una sensibilidad artística refinada en el público espectador como un medio para afirmar la civilización japonesa. Estos lugares culturales se vincularon íntimamente con la ideología de la construcción de la nación.

447 Para debates y representaciones visuales de las prácticas de exposición pública de Tokugawa y Meiji, véase Edo–Tokyo Museum and Edo–Tokyo History Foundation, *Hakuran toshi Edo Tokyo* (Ciudad de exposiciones Edo Tokyo) (Tokio, 1993); R. F. Kornicki, "Exhibición pública y valores cambiantes: las primeras exhibiciones de Meiji y sus precursores", *Monumenta Nipponica* 49, no. 2 (verano de 1994).

Al mismo tiempo, las empresas privadas orientadas al consumidor, que habían aumentado en escala y número desde finales del período Meiji, también fomentaron nuevos espacios urbanos que combinaban el comercio, el arte y el entretenimiento. Estos lugares del sector privado para la cultura y el entretenimiento se consideraban autónomos, impulsados por el mercado y, en muchos aspectos, socialmente liberados. Los artistas de Mavo, en busca de formas de reimpulsar el arte con un sentido de la vida cotidiana, explotaron los nuevos lugares de exposición que presentaban los cafés, los grandes almacenes y la industria privada. Para los miembros del grupo, estos sitios eran menos jerárquicos y más accesibles. Las personas podrían interactuar con el arte en el curso de sus actividades diarias, en lugar de en entornos artísticos institucionales específicamente designados.

Empleando el poder de los medios con gran efecto, los artistas de Mavo diseñaron sus estrategias de provocación con una audiencia masiva en mente. La revista *Mavo* fue un elemento del esfuerzo del grupo por utilizar el lenguaje y las técnicas de los medios de comunicación para fines artísticos y sociopolíticos. Al mismo tiempo, muchos artistas, siendo Murayama Tomoyoshi un excelente ejemplo, comenzaron a promocionarse activamente a sí mismos y a su trabajo a través de publicaciones de circulación masiva. No muy diferente de los libros que circularon durante la época de Edo con evaluaciones de actores y cortesanas populares

(conocidos como *hyobanki*), este nuevo foro impreso proporcionó un escenario para teatralizar la práctica artística y representar la personalidad pública del artista. A su vez, los medios mercantizaron a los artistas como personalidades de moda y productos divertidos de la era moderna.

Además de involucrar el ámbito comercial en su obra de arte al incorporar fragmentos materiales y reproductivos de la cultura de masas y la producción industrial, los artistas de *Mavo* también trabajaron en publicidad y diseño comercial. De hecho, su trabajo en estos campos, que constituyó una parte importante de su producción artística, tuvo un legado perdurable en el campo emergente del *shogyo bijutsu* (arte comercial). La relación dinámica entre el texto y la imagen evidente en las composiciones pictóricas y tipográficas animadas de las revistas *Mavo* inspiró a innumerables artistas japoneses contemporáneos que trabajan en el campo del diseño. Los miembros del grupo que trabajaban como artistas comerciales forjaron vínculos entre las bellas artes y el diseño al adoptar prácticas estéticas y artísticas intercambiables.

El grupo *Mavo* diseñó su logotipo con fines promocionales, al igual que la publicidad utilizó eslóganes y marcas registradas de empresa. El “Manifiesto *Mavo*” establecía explícitamente que la marca del grupo era MV; Estampado en fucsia brillante sobre los nombres de los

artistas al final del manifiesto había un emblema cuidadosamente diseñado con "Mavo" escrito en el silabario katakana y las dos letras "MV" encerradas en una composición abstracta de forma irregular de diagonales sobresalientes y protuberancias de aleta de tiburón. (Figura 75)⁴⁴⁸.

マヴォの宣言

一、

△私達は形成感癖を主としてに關する一つのグループをつくる。
 △私達は私達のグループをマヴォと名附ける。私達はマヴォイストであり、私達の作語並び此の宣言に表はれた主義乃至傾向はマヴォイズムである。そしてマヴォを定めてしまふ。
 △私達は私達が形成感癖家として同じ傾向であるから集まつた。
 △そしてそれは決して感癖上に於ける主義、何れの同一であるがためではない。
 △それ故私達のグループは積極的に感癖に關する何等かの主張を想定しようとしなさい。
 △私達はしかし形成感癖界一般を見渡すと、私達が非常にコンタリトな傾向でお互ひに拮抗してゐることを認める。
 △私達のグループはかうして出来たものである故、時間的なものであり、機會的なものである。
 △私達は各自、其の其れを其の既得の範囲に於て活動してゐる。しかし私達はグループを作る以上お互ひに他を尊重する。そして私達は各自の「持つてゐるもの」が根本に於て排他的なものとして働くことがあるとは云へ、これなしにグループが出来なかつたことを認める。
 △要するに私達のグループは形式の上からは「ネガティブ」なものである。

二、

△私達は次に私達マヴォイストの傾向がどんなものであるかを見よう。
 △私達は他の如何なる既存のグループにも主張乃至「表はれ」の點に於て關しない(これを強迫及意味に於ける必要はない。「グループの色彩」といふやうなものをあへて見ればよい。



△私達は尖端に立つてゐる。そして永久に尖端に立つてあらう。私達は轉られてゐない。私達は過渡派。私達は革命する。私達は進む。私達は倒れる。私達は絶えず肯定し、否定する。私達は言葉のあらゆる意味に於て生きてゐる。比べるに物のない程。
 △私達は私達が持つてゐるの主に形成感癖の「フォルム」の近似のためであることを認めないわけにはゆかない。しかしこの點に於ける「如何なる」そして「如何に」に關しては討及する必要はないと思ふ。それは私達の作品を見ればわかることである。

三、

△私達は展覽會を聞く。年に一回乃至四回。そして一般から作品を募集する。
 △一般からの作品は種々な事情から採存をしなければならぬ。
 △採存の方法は理想を云へば限りがないけれど私達は一時これを私達グループのものが引き受けることをゆるして頂く。案内り難事は範圍と百償ひ二語に採存する。
 △私達は私達のグループ成立の性質上、勢ひ私達と同じ傾向のものに範圍を限る。しかしこれは非常に廣きに解さるべきである。
 △價値の點に關しては私達グループのもの價値範圍にまかせて頂くより極はない。
 △講演會、劇、音楽會、雜誌の發行その他をも決める。ホステル、ショー、イベント、書籍の發行、舞臺練習、各種の放映、建築設計等をも引き受ける。
 △毎月マヴォの爲めに金一圓づつを出して下さる方を出して下さる間だけマヴォのF(フレンド、フロイндの意)と稱する。その人達の特權としては、展覽會その他の催しの無料入場等がある。
 △マヴォイストは千がて増加するかもしれないが、目下左記の五名である。

門 脇 晋 郎
 村 山 知 義
 大 浦 周 藏
 尾 形 龜 之 助
 柳 瀬 正 彦

Figura 75 “Manifiesto de Mavo” con el logotipo de Mavo en el extremo izquierdo. MTS 1. Colección Murayama Ado, fotografía cortesía de Omuka Toshiharu.

El grupo también imprimió sobres con su nombre en el anverso utilizando la misma tipografía en negrita que en la

448 Este emblema también se estampó en los boletos de exhibición de Mavo. Ver ilustración en Yurugi Yasuhiro, “Jidai ni iki, jidai o koeta ' Mavo ”, en “Mavo” fitkkokuban bessatsu kaisetsu (Tokio: Nihon Kindai Bungakukan, 1991), 11.

portada de la revista Mavo (Fig. 76)⁴⁴⁹. Siguiendo el ejemplo de una combinación de prácticas comerciales contemporáneas y de vanguardia internacional, que ya se estaban desdibujando, Mavo se empaquetó y se comercializó al público.



Figura 76, sobre Mavo, MTS 1. Colección Murayama Ado, fotografía cortesía de OmukaToshiharu.

Todo sobre la cara pública del grupo fue intencionalmente diseñado para estar a la moda y ser moderno. El trabajo de arte de Mavo, así como el de muchos de los contemporáneos del grupo, sentó las bases para el arte comercial como una categoría de producción artística. En el período Showa, el vínculo entre el arte comercial y el “arte” se convirtió en un tema de serio estudio sistemático. Para los artistas de Mavo, el arte comercial tenía el potencial de

449 Muchos artistas de la vanguardia europea, sobre todo Schwitters, los artistas de De Stijl y Mo -holy-Nagy' en la Bauhaus, produjeron logotipos innovadores y artículos de papelería preimpresos para ellos mismos.

promover el cambio social a través de formas innovadoras y nuevas funciones. Su trabajo de diseño creó un lenguaje visual moderno y de moda para un nuevo estilo de vida. Muchos artistas japoneses modernos, al igual que sus contemporáneos en el extranjero, emplearon estilos y técnicas de vanguardia en su trabajo comercial como un medio para rediseñar la vida cotidiana y la percepción general de la experiencia cotidiana.

Este capítulo explora cómo los artistas de Mavo explotaron las nuevas tecnologías y los sistemas de mercado incluso mientras se burlaban abiertamente de ellos y los pervertían. En consecuencia, las actividades comerciales de Mavo, pueden parecer contradictorias o teñidas de ambivalencia. ¿Cómo reconcilió el grupo sus simpatías izquierdistas con el contexto capitalista en el que se producía la cultura de consumo? Argumentamos que hubo una tensión fundamental en el trabajo del grupo: una creciente incongruencia entre su idealismo izquierdista y las realidades de una cultura burguesa en rápida modernización. Por un lado, los artistas de Mavo involucrados con la cultura de consumo ampliaron el ámbito y la relevancia de su práctica artística, conectando el arte con la vida cotidiana y ayudando a dar forma a los desarrollos socioculturales de su tiempo a través de técnicas de diseño innovadoras. Por otro lado, la participación en la cultura de consumo contradecía directamente las simpatías proletarias y revolucionarias del grupo.

¿Cómo separaron los miembros de Mavo su crítica a la naturaleza explotadora de los principales industriales burgueses de su apoyo a lo que consideraban un ámbito más autónomo de la cultura de masas, aparentemente más libre, más impulsado por el mercado e independiente del Estado? Para responder a esa pregunta, es necesario examinar por qué las formas de la cultura de consumo eran tan convincentes. Al escribir sobre *Sanka*, Murayama afirmó: “La estética del arte antiguo era que el arte del cartel es la prostitución de la pintura; el periodismo es la prostitución de la literatura; las imágenes en movimiento son la prostitución del teatro”. Trató de reemplazar esta noción elitista haciendo de “lo práctico” (*jitsnydteki*) un componente integral en el trabajo de arte de Sanka y Mavo. Sin embargo, el uso que hace Murayama del término “práctico” connota arte vinculado formal o temáticamente a la vida cotidiana⁴⁵⁰. Su énfasis en una noción de practicidad tan ampliamente interpretada se opone directamente al “arte por el arte” (*geijutsushijoshugi*). Escribiendo en *Bungeisensen* a fines de 1925, Yanase criticó estridentemente la validez de producir “arte”, incluso, y llevó la posición de Murayama un paso más allá:

Poco a poco me he desvinculado del campo de la literatura y el arte. ¿Por qué es eso? Para mí, todo es irritante. Cuadros que caben en un marco, tendencias en

450 Murayama Tomoyoshi, “Aru tokkakan no nikki” (Diario de unos diez días), *Chilo bijutsu*, no. 113 (abril de 1925): 73.

ensayos que son como el té negro, todas son pequeñas artes para el salón. Decoraciones para la sociedad capitalista⁴⁵¹.

Yanase, en cambio, optó por crear impresos, carteles y manga producidos en masa para el movimiento proletario debido al gran potencial comunicativo de estos medios. Cesó su trabajo en otros modos de producción artística. Sin embargo, la mayoría de los demás artistas de Mavo continuaron trabajando simultáneamente en una variedad de áreas, como las bellas artes, el arte comercial y el teatro. Para ellos, el arte comercial y la cultura de consumo satisfacían el deseo de integrar la estética moderna con los elementos prácticos de la vida diaria, al mismo tiempo que permitían el cultivo de una audiencia mucho más amplia.

Muchos estudiosos ven la cultura de masas y el consumo de masas a través de la lente crítica del pensamiento marxista; este sesgo es particularmente evidente en los escritos de los primeros críticos de la Escuela de Frankfurt quienes, desde el punto de vista de la década de 1930, vieron en estos desarrollos los orígenes del espectáculo de masas de la cultura fascista. Theodor Adorno, por ejemplo, argumentó que la industria cultural transformó fundamentalmente la superestructura de las sociedades capitalistas. Según Andreas Huyssen, Adorno sintió que esta

451 Yanase Masamu, “Mabashi” zogon” (abuso de Mabashi), *Bungei sentido* 2, no. 8 (noviembre de 1925): 32.

transformación conducía a una reorganización de “los significados culturales y las significaciones simbólicas para ajustarse a la lógica de la mercancía”, donde finalmente “toda la cultura se estandariza, organiza y administra con el único propósito de servir como instrumento de control social”. Sin embargo, contrarrestando esta opinión, Huyssen sostiene que la crítica de Adorno solo permite un espectador o consumidor pasivo, cuando en realidad los individuos deberían ser vistos como agentes más activos en el consumo cultural⁴⁵². Miriam Silverberg está de acuerdo y ha perseguido este punto en el contexto japonés al intentar posicionar al sujeto consumidor japonés, que “desafía la ideología estatal de la política nacional oficial a través de articulaciones de identidad de clase, identidad de género y cosmopolitismo cultural”⁴⁵³. Nosotros seguimos un camino similar, argumentando que, si bien la cultura de masas preserva los sistemas capitalistas, también es, tomando prestadas las palabras de Huyssen, “un lugar para la lucha y la subversión”. Como “articula las contradicciones sociales para homogeneizarlas”, el mismo proceso de articulación “puede convertirse en el campo de la disputa y la lucha”⁴⁵⁴.

452 Andreas Huyssen, *After the Great Divide* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 21.

453 Miriam Silverberg, "Construcción de una nueva historia cultural del Japón anterior a la guerra", *Límite 1* (otoño de 1999): 64.

454 Huyssen, *Después de la Gran División*, 22.

Incluso dentro de la Escuela de Frankfurt hubo actitudes muy divergentes hacia este tema, como es evidente en los escritos de Walter Benjamin, quien no creía que la cultura de masas tuviera necesariamente un carácter particular, bueno o malo, y veía la producción en masa como “fundamentalmente politizadora”. Sobre la base del trabajo de Benjamin, Herbert Marcuse y Jürgen Habermas han defendido las posibilidades comunicativas revolucionarias de la cultura de masas⁴⁵⁵. Muchos artistas que trabajaron en la década de 1920, tanto en Japón como en Europa y Estados Unidos, percibían la cultura de masas con optimismo, como un ámbito autónomo no generado ni por el estado ni por ninguna entidad individual en él; una percepción que aparentemente tenía un potencial infinito para revolucionar la práctica artística y permitía una amplia difusión de ideas y estéticas. La cultura de consumo proporcionó nuevos medios y espacios para la comunicación, incluso si amenazaba con comercializar y asimilar la vanguardia a la corriente principal, lo que atenuaría el impacto del mensaje. Al final, esta tensión en el trabajo de Mavo quizás nunca pueda resolverse, ya que la práctica de los artistas sostuvo simultáneamente los mismos sistemas que querían subvertir.

455 Chandra Mukerji y Michael Schudson, “Introducción: Repensar la cultura popular”, en *Repensar la cultura popular*, ed. Chandra Mukerji y Michael Schudson (Berkeley: University of California Press, 1991), 39.

La cultura de la imprenta, la edición de arte y la mercantilización del artista

El desarrollo de una industria editorial masiva en Japón se debió principalmente a tres factores: los grandes avances tecnológicos en la tecnología de impresión, el surgimiento de una audiencia masiva alfabetizada y una creciente demanda de información y entretenimiento entre una población japonesa cada vez más consumista⁴⁵⁶. La importación de la rotativa en el periodo Meiji estableció periódicos capacitados para producir ediciones más rápida y eficientemente. La rotativa también resultó importante en el diseño de envases y la impresión de libros. Alrededor de la Primera Guerra Mundial, la tecnología de impresión japonesa dio otro salto adelante, bajo el ímpetu de la prensa rotativa de fotograbado (o huecograbado), que imprimía a partir de una placa de huecograbado preparada mediante métodos fotográficos⁴⁵⁷. Una prensa de este tipo podría imprimir en tres colores, allanando el camino para un proceso de impresión offset más económico y rápido⁴⁵⁸. Al

456 Minami y Shakai Shinri Kenkyujo, Taisho bunka, 134–35.

457 William Owen, *Modern Magazine Design* (Nueva York: Rizzoli, 1991), 232, 2.

458 SH Steinberg, *500 años de impresión* (Londres: Penguin Books, 1974).

mismo tiempo, la implementación de un sistema educativo a nivel nacional aumentó significativamente la alfabetización en Japón. Para 1930, más del 90 por ciento de todos los sujetos japoneses, hombres y mujeres, estaban matriculados en el sistema de educación obligatoria, y se supone que todos alcanzaron algún grado de alfabetización⁴⁵⁹.

Estos dos factores, combinados con una demanda mucho mayor de comunicaciones durante y después de la guerra ruso-japonesa, alentaron el establecimiento de una industria editorial masiva de periódicos en el período Taisho. La información del frente tenía una gran demanda en Japón, y los periódicos competían para cubrir los eventos y difundir información a un amplio número de lectores en casa. Los periódicos también se convirtieron en actores activos en asuntos sociales domésticos como el movimiento por el sufragio universal. Pero para mantener y ampliar su cuota de mercado, se posicionaron como fuentes tanto de noticias como de entretenimiento. Dado que las principales agencias de noticias competían ferozmente por los lectores,

459 Aunque Fowler ha advertido que la audiencia "masiva" de periódicos y revistas todavía estaba bastante limitada y representaba un grupo de personas de élite que no se puede comparar con la audiencia verdaderamente masiva de la era de la posguerra, es indiscutible que un número sustancialmente mayor de personas, particularmente en la clase media, estaban leyendo materiales publicados durante este período. Edward Fowler, *La retórica de la confesión* (Berkeley: University of California Press, 1988), 134.

había una búsqueda vigorosa y continua de noticias comercializables. La información sobre cultura y personalidades culturales pasó a constituir un área significativa y rentable de noticias mercantilizables⁴⁶⁰. Reforzando aún más la conexión entre el periodismo y el entretenimiento, muchos periódicos comenzaron a patrocinar eventos culturales y deportivos junto con otros negocios nuevos, que luego cubrirían en sus periódicos⁴⁶¹.

La creciente demanda de información y entretenimiento significó que las revistas proliferaran tan dramáticamente como los periódicos, y su número se disparó entre los años 1918 y 1932⁴⁶². Durante este auge en la industria editorial se establecieron muchas publicaciones periódicas nuevas e influyentes relacionadas con el arte. Proporcionaron información sobre artistas y actividades culturales en Japón y en el extranjero⁴⁶³. Numerosas revistas de “artes literarias”

460 Minami y Shakai Shinri Kenkyujo, *Taisho bunka*, 118–19, 121.

461 Para obtener una explicación de las actividades de patrocinio de Asahi shinbuns, consulte *Asahi Shinbunsha, Asahi shinbun bunka jigyd no ayumi: Senzenhen* (El curso de los proyectos culturales de Asahi Shinbun: Volumen anterior a la guerra) (Tokio, 1987).

462 Gregory Kasza, *The State and Mass Media in Japan 1918–1945* (Berkeley: University of California Press, 1988), 28. Para una consideración amplia de la “masificación” de las publicaciones japonesas y el desarrollo de la publicidad impresa masiva, véase Ishikawa Hiroyoshi y Ozaki y Iatsuki, *Shuppan kokoku no rekishi* (Una historia de la publicidad impresa) (Tokio: Shuppan Nyususha, 1989).

463 El período Meiji tardío ya había visto el lanzamiento de varias revistas de arte, incluida *Bijutsu* (Arte) en marzo de 1899, *Bijutsu shinpo* (Noticias

(bungei) también contribuyeron a la difusión de información sobre el arte. Además, muchas de las mismas empresas que producían estas revistas fundaron editoriales de arte a gran escala como Ars y Atelier-sha, que ofrecían lugares importantes para que artistas y críticos de arte publicaran su trabajo⁴⁶⁴.

El crecimiento de las publicaciones de arte amplió el mercado de la crítica de arte y generó una nueva categoría de escritura de arte centrada en las actividades y personalidades de los artistas⁴⁶⁵. Iwamura Tōru, artista,

de arte) de marzo de 1902 (el sucesor de Bijutsu por dron (Crítica de arte), que se publicó entre 1897 y 1899 y se dedicó en gran medida al -arte de estilo occidental, y Mizue (Acuarela), de julio de 1905. Durante el período Taisho, Gendai no yoga (Pintura de estilo occidental contemporáneo), publicado por Kitayama Kiyotaro, comenzó en abril de 1912, y Child bijutsu (Revista central de arte) apareció en octubre de 1915. Atelier se estableció en febrero de 1924 y Bi no kuni (El mundo de la estética) apareció en mayo de 1925. A estos le siguió Bijutsu shinron (Nueva teoría/opinión del arte) en febrero de 1926. Otras publicaciones, como las revistas de arquitectura, también cubrieron eventos artísticos. El editor de Atelier, Kitahara Yoshio, también fundó una editorial de arte llamada Atelier-sha. Yoshio era el hermano menor del exitoso poeta Kitahara. Hakushu y el ejecutivo de la editorial de arte Ars, Kita hara Tetsuo.

464 Por ejemplo, el libro de Murayama sobre Kandinsky se publicó en una serie sobre artistas occidentales publicada por Ars. Murayama Tomoyoshi, trad., Kandinsuki (Kandinsky) (Tokio: Ars, 1925).

465 Tal vez más que “crítica de arte”, este escrito sea mejor llamado “apreciación del arte” en vista de su falta de contenido crítico. Muchos artistas trabajaron activamente escribiendo sobre arte, incluido Murayama. La mayoría escribió sobre las nuevas tendencias estilísticas en Occidente además de cubrir los desarrollos en el gadan y revisar las exposiciones. Además de enseñar, traducir libros extranjeros sobre arte y literatura y

crítico y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, inició una moda de informar sobre arte y artistas, plantando las semillas de una industria de "periodismo artístico". Alrededor de la vuelta del siglo, cuando estaba en Francia estudiando en la Academie Julien, Iwamura escribió novelas sobre la vida de los artistas en el extranjero, despertando un gran interés por sus actividades y personalidades⁴⁶⁶. Al mismo tiempo, se desarrolló un floreciente movimiento de literatura casi autobiográfica y confesional en el que el protagonista revelaba detalles íntimos y a menudo escandalosos sobre su vida personal. La imagen romántica y sensacionalista del artista se fortaleció aún más durante el período Taisho cuando la atención de los medios de comunicación, transformaron a las personas involucradas, desde la casa imperial y la academia hasta las películas, en "estrellas" instantáneas. Los medios japoneses

trabajar en diseño comercial, sus reseñas representaban una importante fuente de ingresos para los artistas, ya que pocos podían vender suficientes obras para mantenerse.

466 Iwamura contaba relatos muy idealizados de la vida de los artistas en París que fueron tremendamente populares en Japón y generaron una mística sobre la ciudad, inspirando a muchos artistas a viajar allí para estudiar. J. Thomas Rimer, "Tokyo in Paris/Paris in Tokyo", en París en Japón, ed. shuji Takashina, J. Thomas Rimer y Gerald Bolas (Tokyo and St. Louis: Japan Foundation and Washington University in St. Louis, 1987), 45; Kitazawa Noriaki, Kishida Ryūsei a Taisho avangyarudo (Kishida Ryūsei y la vanguardia de Taisho) (Tokio: Iwanami Shoten, 1993), 37; Kitazawa Noriaki, "Pari no bijutsu" gakusei", en Nihon yoga shoshi (Una historia comercial de la pintura japonesa de estilo occidental), ed. Nihon Yoga Shokuyodo Kumiai (Tokio: Bijutsu Shuppansha, 1985), 179

construyeron activamente una imagen del artista-celebridad, cuyo personaje público se definía por la "personalidad" individual en lugar de la noción Meiji de "carácter" derivada moralmente y basada en la acción y el servicio público. Donald Roden ha argumentado que este cambio se basó en un énfasis creciente en "el consumo sobre la producción, el sentimiento sobre el hacer, lo idiosincrásico sobre lo normativo, [y] la autoexpresión sobre el autocontrol". Concluye que en el período Taisho, "los misterios y ambigüedades de la personalidad reemplazaron las fórmulas huecas y directas del carácter"⁴⁶⁷.

Desde finales del período Meiji en adelante, una avalancha de publicidad sobre artistas apareció de manera destacada en periódicos, revistas populares, revistas femeninas y semanarios pictóricos. También hubo un marcado aumento en la cobertura general de los eventos artísticos, las principales exposiciones de *gadan* y las selecciones de los premios de las exposiciones, con las obras ganadoras fotografiadas y reproducidas junto a las fotografías de los artistas. La fotografía mejoró enormemente el atractivo de estas publicaciones y se empleó con gran efecto en la presentación y promoción de celebridades. Para 1920, los principales periódicos como el

⁴⁶⁷ Donald Roden, "La cultura Taisho y el problema de la ambivalencia de género", en *Cultura e identidad: intelectuales japoneses durante los años de Intenvar*, ed. J. Thomas Rimer (Princeton: Princeton University Press, 1990), 42–44, 55.

Osaka Mainichi shinbun y el *Asahi shinbun* incluso estaban agregando suplementos fotográficos dominicales completos. El periódico de Tokio *Jiji shinpō* siguió rápidamente con un suplemento gráfico dominical de dos páginas. En enero de 1923, debido a la tremenda popularidad de estos suplementos, *Asahi shinbun* lanzó una revista completamente fotográfica llamada *Asahi graph* (o *Asahi gurafu*, se tituló tanto en inglés como en japonés)⁴⁶⁸. Revista de noticias de gran formato de dieciséis páginas, *Asahi graph* se hizo un hueco en el mercado concentrándose en historias de interés humano individual, promoviendo en gran medida lo moderno y el humor, complementando las historias con muchas fotografías y manga⁴⁶⁹. *El gráfico de Asahi* es un excelente ejemplo de cómo se unieron las noticias y el entretenimiento. Este impulso gráfico también fue evidente en revistas femeninas como *Fujin gaho* (Revista ilustrada de mujeres) y *Fujin graph* (Gráfico de mujeres, también titulada *Fujingurafu*), así como otras publicaciones de circulación masiva que incorporaron cada vez más la fotografía. Imágenes de las actividades de Mavo y Sanka aparecían en estos periódicos con regularidad.

468 *El gráfico de Asahi* comenzó como una publicación diaria, pero se cambió a una publicación semanal después del terremoto. Minami y Shakai _ Shinri Kenkyujo, Taisho bunka, 232.

469 Sugimura Takeshi, “Kanto daishinsai no toshi” (La ciudad en el Gran Terremoto de Kanto), m *Asahi gurafu ni mini Showa zenshi* (Taisho 12 nen), ed. Asahi Shinbunsha, vol. 1 (Tokio: Asahi Shinbunsha, 1975), 2.

Tanto *El gráfico de Asahi* como *El gráfico de Fujin* dedicaron una gran cantidad de espacio a la información relacionada con la cultura. Las imágenes fotográficas de personalidades literarias o artísticas famosas adornaban con frecuencia las páginas de estas publicaciones y aparecían regularmente en los periódicos. Las fotografías dieron a los lectores una sensación de inmediatez y la sensación de que en realidad estaban observando las vidas de los sujetos. *Asahi graph*, por ejemplo, publicó un número completo sobre el Teiten en noviembre de 1925, con dos páginas completas que presentaban una “Galería de retratos” de miembros del Imperial Art Bureau⁴⁷⁰. Revistas especializadas como *Atelier* comenzaron a publicar secciones fotográficas para competir con el impacto visceral e inmediato de los diarios y los nuevos semanarios fotográficos. “Atelier Graphic” (Atoric gurafu) mostró fotografías de artistas y exposiciones, así como obras de arte. Las organizaciones de arte y los artistas individuales se destacaban. El aumento notable de fotografías de grupos de artistas habla de una comunidad artística activa donde los individuos se unían para realizar acción, cualquiera que fuera esa acción. Por ejemplo, una fotografía en *El gráfico de Asahi* de la primera exhibición de Acción mostraba a los miembros del grupo en el centro de la galería en los grandes almacenes Mitsukoshi con los espectadores

470 “Teikoku Bijutsuin Dairokkai Bijutsu Tenrankai shinsa iin” (Galería de retratos de miembros de la Oficina de Arte Imperial), gráfico de Asahi, noviembre de 1925, 63–64.

arremolinándose a su alrededor. El pie de foto identificaba a *Asahi shinbun* como copatrocinador de la exposición⁴⁷¹. Los periódicos y los grandes almacenes a menudo colaboraban, patrocinando y promoviendo eventos culturales para atraer tanto a los clientes como a los lectores de periódicos.

Los medios de comunicación cubrieron una amplia gama de eventos artísticos. La breve participación de Murayama con Nagano Yoshimitsu en la formación del August Gruppe fue capturada en *Asahi graph*⁴⁷². De manera similar, se retrató la primera exhibición de Mavo en *Denpoin* y *Okada Tatsuo* y la exhibición de protesta de dos hombres de Kato Masao en el Cafe Italy en Ginza⁴⁷³. La “Exhibición en movimiento de Mavo da la bienvenida a las obras rechazadas de la exhibición de Nika”, incluido Sumiya Iwane y el trabajo que retiró de Nika aparecieron varias veces en *El gráfico de Asahi*, además de estar cubiertos en informes ilustrados de muchos otros periódicos⁴⁷⁴. Las dos

471 “Akushon tenrankai” (Exhibición de acción), *Asahi graph*, 3 de abril de 1923, 4.

472 “Augusto Guruppe shohinten” (Exposición de obras pequeñas del August Gruppe), julio 3, 1923, 16.

473 “Mavo daiikkai tenrankai” (Primera exhibición de Mavo), *Asahi graph*, 31 de julio de 1923, 16; “Okada Kato Ryoshi sakuhinten” (Exposición de obras de Okada y Kato), *Asahi graph*, 1 de agosto de 1923, 16.

474 “Nikaten gaho: Nyusenga to sakuhin” (Relato pictórico de la exposición de Nika: Pinturas aceptadas y vtoAN), *Asahi graph*, 27 de agosto de 1923, 8–9; “lunes no narisona Ai no Nika” (Lección diaria de amor en la fábrica que parece estar a punto de convertirse en un problema), *Asahi*

exposiciones de Sanka recibieron mucha atención de la prensa, en particular la segunda exposición en Ueno, que a menudo se presentaba en términos muy sensacionalistas. *Asahi graph* publicó una fotografía de los miembros del grupo (ver Fig. 49) cargando e inspeccionando su obra de arte para la segunda exposición con una leyenda que designa a Sanka como "una de las sociedades de arte más avanzadas" de Japón⁴⁷⁵.

En su cobertura de artistas individuales, las publicaciones japonesas a menudo mostraban al artista en casa con su familia, generalmente el artista con su esposa, porque la gran mayoría de los artistas profesionales eran hombres. Estas fotografías indicaban un nuevo tipo de situación doméstica de moda, una concepción muy romántica de la vida cotidiana, que atraía a un público lector urbano de clase media. A lo largo del último período Meiji, los artistas fueron vistos cada vez más como miembros de la intelectualidad (*chishiki kaikyū*), y llegaron a ser defendidos en los medios como nuevos héroes de la vida moderna, afirmando su individualidad y, a menudo, su deslumbrante intelecto. El carisma intelectual y físico fueron elementos muy

graph, 27 de agosto de 1923, 3; "Rakusenga no hikitori" (Reclamando las obras rechazadas), *Asahi graph*, 30 de agosto de 1923, 16.

475 "Sankaten no kibotsu, A shuppin" (Obras novedosas en la exposición Sanka), *Asahi graph*, 9 de septiembre de 1925, 13.

importantes en la construcción y comercialización de la imagen pública del artista.

La presencia omnipresente de Murayama Tomoyoshi en los medios es un ejemplo revelador de cómo ciertos artistas se promocionaron a sí mismos e interpretaron públicamente sus personajes en la prensa popular al mismo tiempo que eran mercantilizados para el consumo público. La presentación de las actividades artísticas de Murayama cambió de manera sutil pero significativa a medida que avanzaba en su carrera artística. Lo que no cambió, sin embargo, fue la constante atención que recibió desde su regreso a Japón en enero de 1923 hasta el final de la década. Murayama mantuvo activamente este nivel de cobertura mediante la manipulación de los medios y llevándose a sí mismo al centro de atención. Participó en protestas públicas contra el *gadan*, como la exposición anti-Nika, y más tarde contra el *bundan*, en los movimientos promulgados públicamente en torno a la fundación de las revistas literarias *Bunto* y *Bungei shijo*. También atrajo la atención al promocionarse constantemente como una voz central y crítica sobre temas culturales. A menudo se le citaba y su nombre aparecía con frecuencia cuando los periódicos y las revistas solicitaban opiniones sobre diversos temas a personalidades del mundo del arte. Se convirtió en un experto profesional.

Murayama alcanzó notoriedad desde el momento en que regresó de Berlín. Pero la cobertura de la prensa cambió con el tiempo, primero elogiándolo como miembro de la élite intelectual que había ido al extranjero y recopilado información importante para la nación, luego enfatizando dos aspectos nuevos, aparentemente contradictorios, de su personalidad: su radicalismo y su representatividad como hombre moderno⁴⁷⁶. Murayama fue identificado por primera vez en la prensa con una leyenda que decía “Sr. Murayama del Primer Superior” (Ichiko no Murayama-kun). La cobertura se centró en su pedigrí educativo, presentándolo como un hijo nativo, miembro de la élite intelectual. No es coincidencia que la fotografía sobre el pie de foto mostrara al príncipe imperial Chichibunotniya observando cuidadosamente una de las construcciones de Murayama en la “Exposición Central de Arte”, lo que implicaba que las acciones del artista contribuían de alguna manera a la mejora cultural de Japón sancionada por la autoridad imperial⁴⁷⁷. Poco después, sin embargo, los

476 En el título de un artículo periodístico, se hace referencia a Murayama como “el hombre moderno representativo” (daihydteki n / A kindaijin). Shimokawa Hekoten y (?) Shiro, “Seikatsu o sozo suru hito – bito” (Personas que crean la vida cotidiana) [nombre del segundo autor poco claro, fuente original desconocida, ndJ. Conservado en el álbum de recortes de varios volúmenes inédito y sin paginar de Murayama (citado como MTS seguido del número de volumen): MTS 1.

477 Chichibunomiya era el hermano de Michinomiya, quien más tarde se convirtió en el emperador Showa Hiro hito. “Chuo bijutsuten e onari no Chichibunomiya” (Visita del Príncipe Chichibu a la Exposición Central de Arte), Kokumin shinbun, 4 de junio de 1923 (ed. pm), 2.

artículos sobre Murayama comenzaron a concentrarse en sus actividades radicales de Mavo y Sanka.



Figura 77 Murayama Tomoyoshi vestido con camisa estilo ruso Fotografía en "Gosshipu: kankyū suru shojo 0 yume ni: 'Kitanai Odori' o odoru Mavo no Murayama-kun" "Dirty Dance"), Nichinichi shinbun, 25 de septiembre de 1925, 7.

La vestimenta y los extravagantes estilos personales de los artistas fueron reconocidos como signos de creatividad y, en ocasiones, de valores radicales. Murayama y Takamizawa, por ejemplo, aparecían a menudo con una camisa de cuello alto de estilo ruso conocida como rupashka, comúnmente asociada con simpatizantes de la izquierda prosoviética (Fig. 77)⁴⁷⁸.



Figura 78, Murayama Tomoyoshi con un corte de pelo distintivo y su esposa Fotografía de Murayama Tomoyoshi y Murayama Kazuko en “Fufu doto” (Pareja con las mismas cabezas), Fujin koron, junio de 1926; MTS2. Colección Murayama Ado.

478 Dos fragmentos de periódicos conservados en los álbumes de recortes de Murayama también muestran a artistas de Mavo vestidos a la moda moderna: “Kono gofufu” (Esta pareja), Yorozu choho, 31 de agosto de 1925, MTS 2; “Fufu doto” (Pareja con las mismas cabezas), Fujin korón, Junio de 1925, MTS 2.

Las fotografías de Murayama lo muestran con una variedad de peinados y sombreros (Figs. 78–79).

Fotografías en la colección privada de Sumiya Iwane muestran a varios miembros de Mavo vistiendo overoles en un intento deliberado de asociarse con los trabajadores de la fábrica.

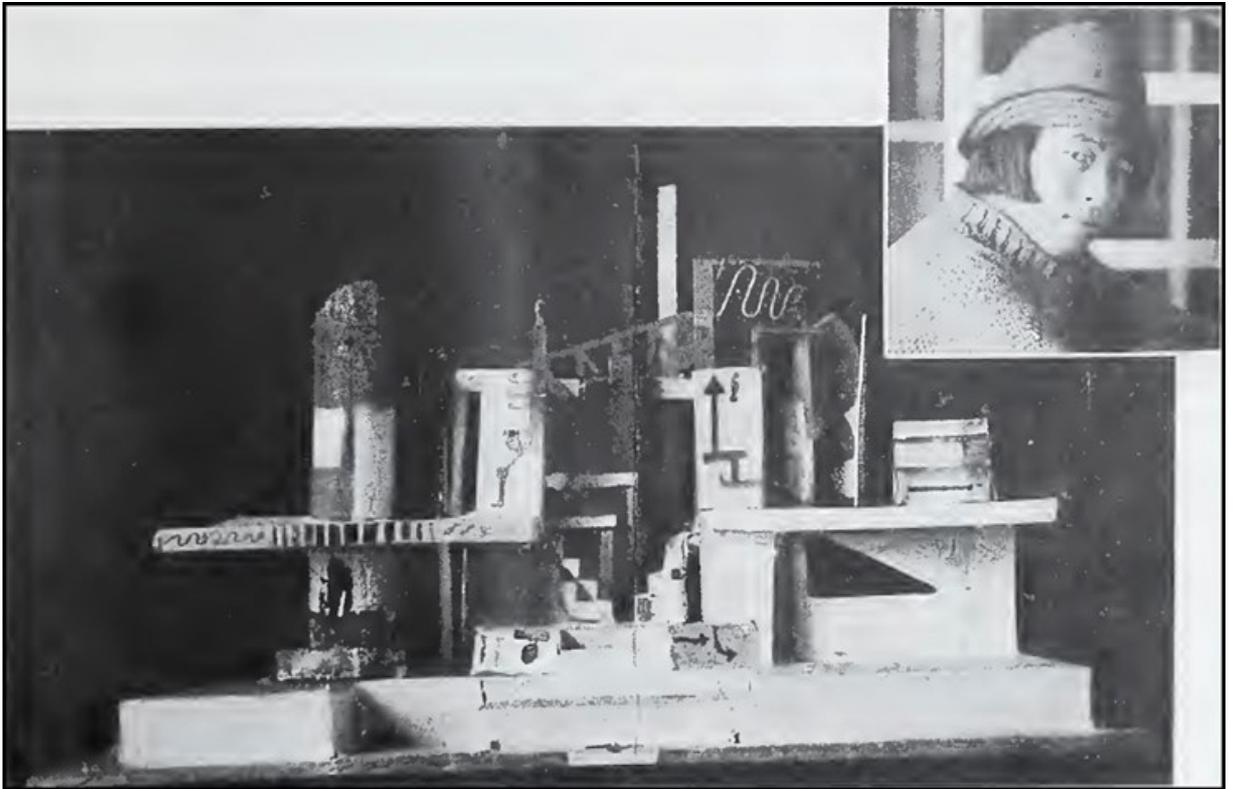


Figura 79, Tomoyoshi Murayama, 1925-1926. Original desconocido, MTS2, Murayama Ado Collection.

Los artistas de Mavo y Sanka utilizaron la prensa para publicitar sus actividades, creyendo que incluso la publicidad negativa era mejor que ser ignorados.

Y la prensa obedeció, cubriendo y sensacionalizando los acontecimientos de los grupos para vender periódicos.

La cobertura abarcó desde aprobar las actividades de los grupos hasta denunciar su uso de lenguaje escandaloso o provocativo y retórica anarquista.

Una nota publicitaria en el *Shinbun de Yomiuri* describía a Murayama como un “sádico” que parecía como si corriera por las calles y el metro de Berlín cortando mechones de cabello de las cabezas de los transeúntes desprevenidos⁴⁷⁹.

La sexualidad y el estilo de Murayama se enfatizaron repetidamente, por ejemplo, en una fotografía del artista haciendo una pose de baile, vestido con una túnica reveladora y de aspecto claramente femenino (Fig. 80)⁴⁸⁰.

El *Nichinichi shinbun* citó la referencia de Murayama a sus actuaciones como una forma de danza “grotesca” a la que llamó “danza sucia” (kitanai odori).

479 El artículo también afirma que este cabello cuestionable se fijó luego a la superficie de las pinturas constructivas de Murayama. “Kaba no mimi” (La oreja del hipopótamo), *Yomiurishinbun*, 25 de junio de 1923 (ed. enm.).

480 A la luz de este énfasis y de la cantidad significativa de cobertura que recibió de las revistas femeninas, es probable que Murayama se comercializara deliberadamente para un nuevo público de mujeres urbanas de clase media. Murayama es fotografiado con el mismo atuendo en Murayama Tomoyoshi, “Bubenkoppu” (Bubikopf), *Fujin korón* 10, no. 9 (agosto de 1925): 63–64.



Figura 80, Murayama Tomoyoshi en pose de danza con túnica, ca. 1925. Foto cortesía de Omuka Toshiharu.

El reportero dijo que si bien la técnica de Murayama no era buena, hermosa, las mujeres que vieran su misterioso baile podrían sentirse tan abrumadas por la emoción que se echarían a llorar⁴⁸¹.

481 Gosshipu: kankyusuru shojo o yume ni: 'Kitanai Odori' o odoru Mavo no Murayama kun" (Chismes: Soñar con chicas jóvenes que hacen llorar:

La apariencia de Murayama se convirtió en un foco importante de atención de la prensa, principalmente su peinado *o-kappa* y su ropa moderna, a menudo teatral⁴⁸². El corte de pelo se convirtió en la marca registrada de Murayama, y en repetidas ocasiones se le llamó el “guapo *o-kappa*” (*utsukushü o-kappa*). En respuesta a la fuerte reacción del público a su corte de pelo, Murayama explicó en forma impresa que mantuvo el cabello largo porque era más útil para lograr un efecto dramático al bailar, porque era un neo-dadaísta, porque su cabello generalmente era apreciado por sus colegas dadaístas y porque lo hacía sentir un poco menos trivial⁴⁸³. Como señal de camaradería, varios artistas de Mavo adoptaron el mismo peinado (Fig. 81), solidificando aún más su identidad pública distintiva y

Murayama de Mavo que baila el “Dirty Dance”), *Nichinichi shinbun*, 25 de septiembre de 1925, 7.

482 Murayama se refirió a su corte de pelo por su nombre alemán, *Bubikopf*. Su vestimenta se analiza en “*Jotenka*” (*Mundo de mujeres*) [fuente original desconocida, nd, ca. 1925–1926], MTS 2.

483 Sin embargo, enfatizó que el corte de pelo no estaba relacionado de manera inequívoca con la moda cortada asociada con la chica moderna (a la que llamó “chica yanqui”). Murayama señaló que la gente a menudo lo criticaba diciendo: “Qué lamentable, [hacer eso] a pesar de que es un hombre”. En respuesta, argumentó que el cabello era un regalo natural que debería disfrutarse, ya que rara vez había habido un momento en la historia en el que las personas pudieran cortarse o peinarse como quisieran. Exhortó a la gente a no criticar su cabello según alguna tendencia popular y, en cambio, a abrir la mente a nuevas posibilidades. Murayama, “*Bubenkoppu*”, 63–64; Omuka Toshiharu, *Taisho Shinko bijutsu deshacer no kenkyü* (*Un estudio de los nuevos movimientos artísticos del período Taisho*) (Tokio: Skydoor), 521.

diferenciándolos de la sociedad convencional como “personalidades”.



Figura 81, Fuchigami Flakuyo, Retrato de un Mavo. sf (Mavoisuto no shozo), sujeto desconocido, quizás Toda Tatsuo, 1925. Originalmente en *Hakuyo* 4, n.º 5 (mayo de 1925), Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Los medios de comunicación promovieron el estilo personal de Murayama indicando su condición de “hombre moderno”; a su esposa, Kazuko, se le asignó el papel de la mujer moderna. Fueron comercializados juntos como personalidades modelo de la nueva era. Un Fujiti anónimo, el autor de *Koron* interpretó la apariencia y los modales de la pareja como una señal de que, en algún momento del

futuro, los hombres y las mujeres se volverían completamente indistinguibles⁴⁸⁴. Muchas revistas y cómics populares abordaron los cambios en los roles de género en el Japón moderno, a veces con considerable consternación. Sus artículos sobre los Murayama mostraron tanto curiosidad por la pareja moderna como alarma por los cambios sociales, en particular la confusión de género de la pareja: el cabello largo de Murayama y el corte corto de Kazuko. Varios artículos señalaron lo difícil que era discernir quién era el marido y quién la esposa, y declararon sarcásticamente que el de menor estatura debía ser Murayama, lo que implicaba no solo una inversión o un desenfoque de las identidades sexuales, sino también de los roles de poder basados en el género dentro de la casa Murayama⁴⁸⁵. Kazuko fue presentada como un paradigma del *shokugyō fujin* (mujer trabajadora), ya que fue empleada como editora de *Fujin no tomo* y trabajó como poeta profesional y escritora de cuentos para niños⁴⁸⁶. Aunque ella misma apareció en varias publicaciones periódicas, –en un artículo se dijo que su peinado moderno y su condición de mujer trabajadora ejemplificaban la “masculinización de la mujer” (josei no danseika)– siempre se incluía información

484 “Fufu doto,” MTS 2.

485 Shimokawa, “Seikatsu o sozo suru hitobito”, MTS 1.

486 “Betoven 'Menuetto in Ge': Murayama Kazuko” (Minueto en sol de Beethoven: Murayama Kazuko), gráfico de Fujin, septiembre de 1925; Shin kami fujin hyobanki” (Relato de la nueva esposa popular) [-fuente original desconocida, nd, ca. 1925–1926], MTS 2.

sobre su recientemente famoso esposo como parte importante de su identidad⁴⁸⁷.

La prensa indagó profundamente en la esfera privada para generar noticias y brindar al público acceso a los detalles íntimos de la vida de los artistas⁴⁸⁸. En una serie de artículos sobre visitas a estudios de artistas, un escritor de *Atelier* ofreció detalles descriptivos de la casa de los Murayama. El escritor especifica cuidadosamente la ubicación en Tokio, a solo quince minutos de la estación de Nakano, información importante para los aficionados a la topografía urbana. También agregaba que Kazuko saludó al escritor en la puerta, cargando al nuevo bebé de la pareja, Ado, quien aparecía en la segunda página del artículo⁴⁸⁹. Que los Murayamas compartían claramente un “matrimonio de amor” (ren'ai kekkon), una nueva tendencia relacionada con el individualismo que fue reemplazando gradualmente la costumbre de arreglar matrimonios entre la generación más

487 Shin kami fujin hyobanki”, MTS 2. Otro artículo explicaba que Kazuko era una firme defensora de la igualdad entre los sexos y la principal asesora de su esposo, pero tuvo cuidado de mencionar que, a pesar de todas sus vocaciones y pasatiempos, seguía siendo una buena ama de casa (shilfu)— de hecho, un ejemplo perfecto de la “nueva mujer” (atarashii ona). “Jotenka”, MTS 2; “Betoven”, gráfico de Fujin, septiembre de 1925.

488 Por ejemplo, el subtítulo del artículo mencionado anteriormente de Shimokawa Hekoten fue "Ir tan lejos como para entrar en la casa" (es decir, no se hizo naka). “Seikatsu o sozo suru hitobito”, MTS I.

489 A Kisha, “Atorio homonki: Murayama Tomoyoshi—Shi” (Diario de una visita al estudio: Murayama Tomoyoshi), *Atelier* y, no. 4 (abril de 1926): 150–51.

joven, también fue promocionado en la prensa. El matrimonio de los Murayamas fue visto como una señal de que el lazo social tradicional entre marido y mujer, todavía considerado como uno de los pilares para sostener la unidad familiar (*ielkatei*), se estaba transformando.

Varios artículos se centraron en la casa “queer constructivista” que Murayama construyó en Kami-Ochiai y el ambiente inusual en su interior. Debido a que había tantas cosas esparcidas por el suelo, un reportero lo describió hiperbólicamente como “¡la parte trasera de un teatro! ¡El almacén de una casa de empeño occidental! ¡Una sala de disección en un hospital! ¡En algún lugar en medio de una trinchera en la gran guerra en Europa!⁴⁹⁰ En *Atelier*, el estudio se describe en detalle, en particular la gran cama, dejando al lector con la duda sobre su uso. El espacio del estudio en sí fue retratado en términos altamente exóticos que enfatizaron los materiales inusuales “no artísticos” esparcidos por la habitación, como piezas de metal, latas, botellas de vidrio, piezas de madera y zapatos, así como obras “sospechosas” (*ayashii*) de Murayama. El autor enfatizó el carácter occidental del entorno, desde el estilo de la casa hasta los muchos libros extranjeros en el interior, destacando sus cualidades sospechosas. Agregó, sin

490 Shimokawa, “Seikatsu o sozo” suru hitobito” (Gente creando vida cotidiana), MTS 1; “Higasa no ryuko to shinjutaku (Modern Japanese Life)” (Tendencias en sombrillas y nuevas viviendas [Modern Japanese Life]), *Asahi graph* 2, no. 24 (11 de junio de 1924): 22.

embargo, que era la casa de “un gran activista” (subarashii jikkoka)⁴⁹¹.

Si bien Murayama recibió mucha más publicidad que cualquier otro artista de Mavo, otros miembros del grupo también aparecieron en las noticias. Asahi Graph publicó una gran fotografía de Kinoshita Shuichiro frente a sus pinturas (ver Fig. 17)⁴⁹². A diferencia de Murayama, quien fue presentado como un artista y escritor profesional, Kinoshita fue descrito como médico de profesión y pintor por vocación. El pie de foto explicaba que mantenía un taller en el hospital para poder pintar durante su tiempo libre. Un ejemplo más irónico y un poco sardónico de la publicidad de Mavo provino del propio grupo. Una fotografía de retrato de Takamizawa Michinao (Fig. 82) apareció en el Yomiuri shinbun junto con un breve artículo que explica cómo el artista se había anunciado para una esposa en el número más reciente de la revista Mavo, invitando a las partes interesadas a enviar una fotografía a la revista, concretamente a la sede del grupo, pero hasta el momento no había recibido consultas.

491 A Kisha, “Atorio homonki”, 150–51.

492 “Miraiha no bijutsu undo o okoshita Kinoshita Shuichiro—shi” (Kinoshita Shuichiro, creador del movimiento de arte futurista), gráfico de Asahi, 15 de octubre de 1924, pág. 11.



Figura 82, Takamizawa Michinao con una camisa de estilo ruso y cabello largo, ca. 1925. Similar a la fotografía en “Kandan” (Chat), Yomiuri shinbun, 2 de agosto de 1925 (ed. a.m. 4). Fotografía cortesía de Omuka Toshiharu

Se proporcionó información detallada sobre la altura, el peso, la edad, la salud general y el salario de Takamizawa, y se describió que no tenía familiares a cargo, tenía un hermoso cabello largo y, a menudo, vestía una camisa rupashka⁴⁹³.

493 Randan (Chat), Yomiuri shinbun, 2 de agosto de 1925 (ed. am), 4; Kyukon _ kokoku” (Anuncio de propuesta de matrimonio), Mavo, núm. 6 (julio de 1925): 7. Takamizawa se casó más tarde con Kobayashi Junko, la hermana menor del crítico social de Eimous, Kobayashi Hideo.

Cultura y revista *Mavo*

Desde la inauguración del grupo, los artistas de Mavo a través de sus escritos y acciones se habían comprometido agresivamente con los nuevos medios impresos. El lanzamiento de la revista *Mavo* fue otro acto de compromiso con el público, que permitió a Mavo defender el papel del artista en la construcción de la cultura de masas y el despliegue estratégico de la comunicación de masas, así como enfatizar la naturaleza colaborativa y reproducible del arte en la era tecnológica.

Mavo fue considerada un *dojin zasshi* (revista de camarilla), una revista “organizada y dirigida por un grupo de hombres y/o mujeres ('miembros asociados') principalmente para la publicación de sus propios trabajos y apoyo a sus causas particulares”⁴⁹⁴. Edward Fowler ha argumentado que las revistas Taisho eran “muy exclusivas y su membresía se definía por el conocimiento mutuo y el propósito común, un hecho que resultó en amistades rápidas y amargas luchas internas”⁴⁹⁵. Esta fricción condujo a una sucesión continua de agrupaciones y reagrupaciones

494 GT Shea, *Leftwing Literature in Japan* (Tokio: Hosei University Press, 1964), 72.

495 Fowler, *Retórica de la confesión*, 131.

entre los miembros, lo que, junto con las restricciones financieras, fue la razón principal por la cual la *dojin zasshi* rara vez duraba más de un año y se publicaba sólo esporádicamente. *Shirakaba* fue una de las revistas de camarilla más exitosas de la época⁴⁹⁶, pero contó con un fuerte apoyo financiero de sus miembros adinerados. La mayoría de los grupos, como Mavo, no fueron tan afortunados y, por lo tanto, su capacidad de expansión se vio drásticamente restringida.

En apariencia, Mavo combinó el costado impreso y un estampado hecho a mano; a juzgar por sus portadas, no parecía una revista de producción masiva (Fig. 83). Sin embargo, editorialmente y filosóficamente, la revista abogó por un vínculo entre el arte y la comunicación de masas en la sociedad moderna. Las técnicas de diseño empleadas en la revista afirmaron la conexión entre los medios impresos de circulación masiva y la práctica artística, entre el periodismo y la cultura.

496 El grupo publicó un total de 160 números durante trece años y, aunque su circulación mensual rondaba los miles, alrededor de 1920 alcanzó un máximo de más de 10.000. Esto tampoco tiene en cuenta el considerable intercambio de material publicado, o el sistema de alquiler generalizado. La circulación de Childkoron (publicado desde 1899 hasta el presente) fue de alrededor de 100.000 en 1920; Kaizo (1919–1955) estuvo entre 30.000 y 40.000. Fowler, *Retórica de la confesión*, 132.

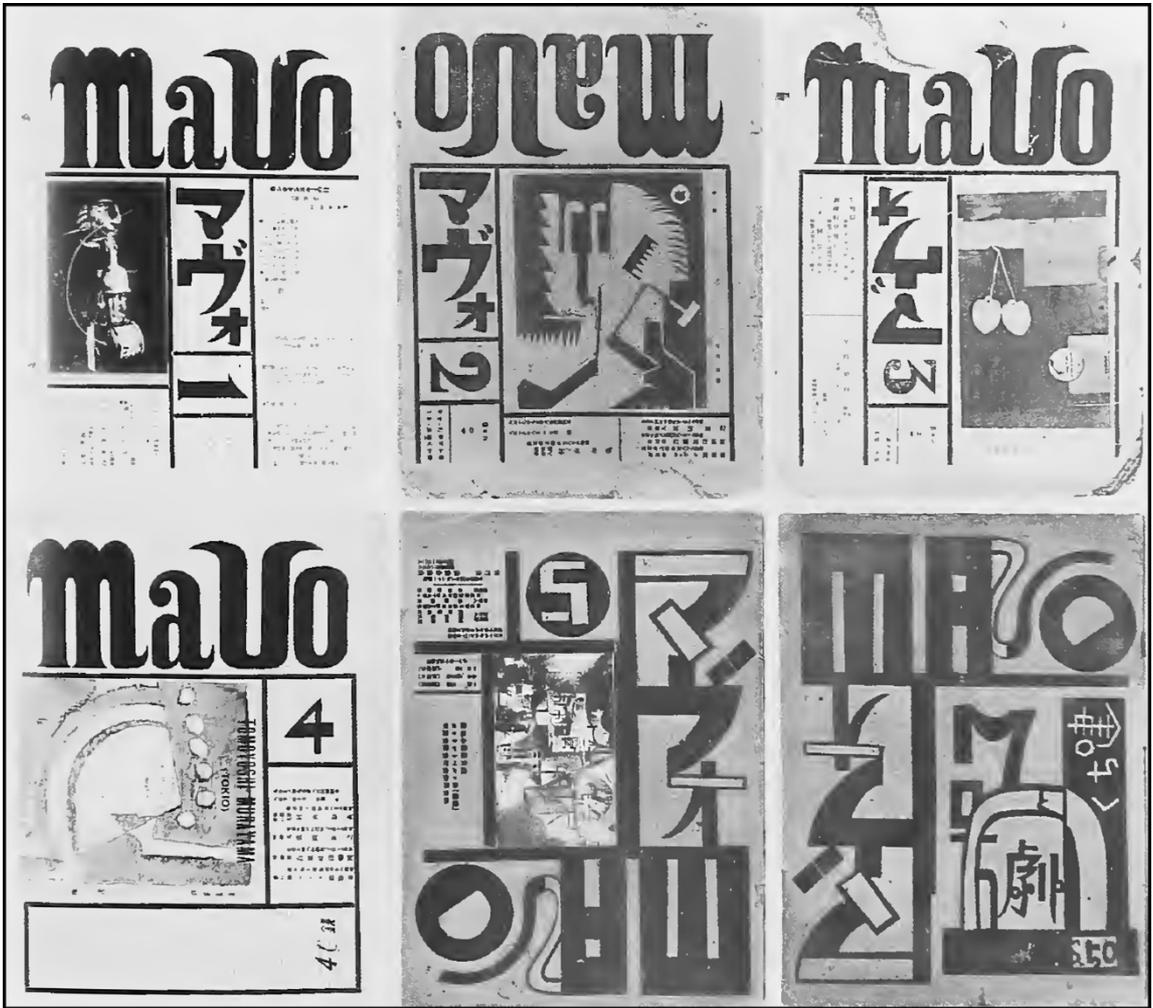


Figura 83, Composición de diseños de portadas de revistas Mavo, Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

El uso de fotografías impresas y la incorporación de hojas reales de periódicos como páginas constitutivas aludía a este potencial para una identidad de masas⁴⁹⁷. Yabashi El texto de Kimimaro "El día de la prueba final del número 3" se superpuso en la mitad de una hoja de papel periódico que enumeraba información financiera de todo el país,

497 Es significativo que muy pocos dojin zasshi o bungei zasshi tenía ilustraciones fotográficas. Esto, sin duda, habría hecho que Mavo se destacara incluso en relación con las publicaciones masivas.

probablemente del *Yamato shinbun*. La lista del papel de periódico se giró 90 grados para que su diseño horizontal contrastara con el formato vertical convencional del texto de Yabashi. El linóleo de Sumiya Iwane *Construcción de movimiento y máquina* (ver lámina 12) se adhirió de manera similar a una hoja de periódico y se insertó como una página de la revista. El texto tenue, casi ilegible del linóleo y sus audaces formas orgánicas contrastaban con el tipo de letra estandarizado y regularizado del papel de periódico. Sin embargo, la fusión del linograbado producido a mano por el artista con el periódico producido en masa apunta a la coexistencia forzada de estos dos modos de producción en una era de rápida industrialización. Las referencias visuales a la mecanización y la producción mecánica en el linóleo socavan la marcada separación asumida entre lo artesanal y lo mecánico.

La exhibición conspicua de imágenes publicitarias masivas de periódicos en estas obras de collage desagregó aún más los reinos putativos de alta y baja cultura y afirmó un fuerte vínculo entre las bellas artes y la producción de arte comercial. Esto está tipificado por un collage que consiste en una fotografía de *Mujeres amigas en la ventana de Murayama* (Mado no yoreru ona tomodachi), una reproducción ya una vez extraída del propio objeto, superpuesta en una página de periódico dedicada a anuncios comerciales de artículos de consumo popular como el jabón Kao y el perfume Yunion (Fig. 84).

colección de mercancías que rastrearon el surgimiento del sujeto consumidor femenino. El collage de Mavo no abogaba por una representación completa de la mujer moderna, sino que implicaba que ella era una construcción de varias imágenes y prácticas⁴⁹⁸.

Aunque los artistas de Mavo querían producir su revista en grandes cantidades, tenían poco capital⁴⁹⁹. Aún así, Yabashi declaró en *Mavo* no. 3 que el grupo planeó expandir su número de lectores a otras partes del país⁵⁰⁰. En ese momento, *Mavo* ya estaba publicando anuncios para varias corporaciones importantes, que habrían proporcionado fondos para expandir la producción. Los anunciantes incluyeron los grandes almacenes Mitsukoshi, la compañía de seguros de vida Nisshin, la farmacéutica Hoshi, la cerveza Yebisu, la compañía naviera más grande de Japón, Nippon Yusen Kaisha, la compañía de chocolate con leche Morinaga y una gran cantidad de cafés y restaurantes en toda la ciudad. Todos estos eran negocios orientados al consumidor relativamente nuevos que estaban forjando identidades

498 *Mavo*, no. 3 (septiembre de 1924).

499 Generalmente imprimieron 200 copias de cada número, aunque no se dispone de estadísticas precisas, y no está claro si este número aumentó bajo los auspicios de Choryusha. Es importante recordar, sin embargo, que la muy anunciada revista de arte de vanguardia europea *De Stijl*, por ejemplo, comenzó con una tirada de 120 y nunca superó las 300. Paul Overy, *De Stijl* (Londres: Thames and Hudson, 1991), 46.

500 Yabashi Kimimaro, “Daisango koryo no hi ni” (El día de la prueba final del número 3), *Mavo*, no. 3 (septiembre de 1924).

modernas con productos que atienden en gran medida a la creciente población de clase media⁵⁰¹. A pesar de la aparente contradicción de anunciarse en una revista vanguardista, anarquista y potencialmente socialmente subversiva, estas empresas reconocieron la posibilidad de comunicarse con un sector particular de consumidores de clase media explotando la novedad estética y el carácter moderno, aunque rebelde, que el grupo evocó⁵⁰².

Si no hubiera sido por la devastadora pérdida financiera del tercer número censurado, Mavo podría haber sido capaz de llegar a un público más amplio. Este encontronazo con los censores finalmente provocó que todos los principales patrocinadores se retirasen. Después de que la revista resucitara en junio de 1925, el personal editorial ampliado de Murayama, Okada e Ilagiwara intentaron tomar Mavo en una nueva dirección. Primero intentaron acabar con la noción de *dojin*, declarando que cualquiera que hubiera oído siquiera el nombre de Mavo era mavoísta y podía recibir la publicación por correo si así lo deseaba⁵⁰³. Al

501 La compañía naviera NYK también se ocupó de la industria pesada y fue parte integral de la expansión del sector económico moderno de Japón en todos los ámbitos.

502 De hecho, los anuncios de Mitsukoshi, entre otros de nuevos negocios, aparecen en muchas de las revistas de orientación izquierdista de la época.

503 “Mavo no kotoba” (Las palabras de Mavo), Mavo, no. 5 (junio de 1925): 5. Muchas revistas pequeñas se basaron en el sistema postal japonés recientemente desarrollado y bastante expansivo para el período Taisho para entregar sus publicaciones. El anuncio de Mavo, no. 5, declaró explícitamente que la revista no se vendía en tiendas y solo podía recibirse

mismo tiempo, imprimieron una convocatoria abierta para manuscritos y obras de arte, con la esperanza de alentar una mayor participación externa⁵⁰⁴. Aún así, un anuncio satírico de *Mavo* No. 5, que anunciaba una expansión de temas, demostró claramente que *Mavo* no era simplemente otra revista de interés general, sino que evaluaba críticamente la naturaleza caprichosa y mercantilizada de la información en una cultura de consumo. El anuncio enumeraba la nueva gama de temas como periódicos, comercio, deportes, obstetricia, impresos, técnicas de taquigrafía, música, inventos, productos farmacéuticos, obras de teatro, delincuencia, escultura, técnicas de extinción de incendios, métodos para ganar dinero, novelas, cocina, conversación ligera, educación, técnicas de entrenamiento, electricidad, ladrillos, hipnotismo, construcción, tejido, hogar, cosmética, ciencia, pintura, danza, agricultura, ganadería, peluquería, crianza, poesía, técnicas publicitarias, mujeres, higiene, filosofía, jardinería, magia, beber té, juegos de cartas, elocuencia, relaciones sociales, astronomía, detectives, mahjong, películas, viajes, arquitectura, fotografía, imprenta, escenografía, radio, vuelo, acrobacias, estrategia, buceo, equitación, ping pong, transporte,

por correo. Se adjuntó un formulario de suscripción desprendible al anuncio. Los precios de suscripción eran los siguientes: un mes 50 sen, seis meses 2,50 yenes, un año 5 yenes. Anuncio de Ato'o, núm. 5 (junio de 1925), MTS 1.

504 Genko a sakuhin o tsunoru _ no saishite” (Con motivo de la convocatoria de manuscritos y obras), *Mavo*, núm. 5 (junio de 1925): 5.

diseción/autopsia, mosaicos y defensa personal. Esta gama absurdamente amplia de temas de hecho se refería a algunos temas muy populares que se abordaban en publicaciones de circulación masiva, pero la larga lista, intercalada con temas extraños, hace que sea difícil tomar el anuncio completamente en serio⁵⁰⁵. No obstante, a pesar de esta actitud irónica, la revista trató de integrar las discusiones sobre las artes con los temas más actuales de la vida diaria.

La motivación de la nueva política editorial de *Mavo* se articuló en un ensayo de Nakada Sadanosuke, titulado “Sogo zasshi no shimei” (La misión de la revista de interés general)⁵⁰⁶. Informado por los escritos del artista constructivista húngaro e instructor de la Bauhaus Laszlo Moholy–Nagy, Nakada abogó por un nuevo tipo de “revista de interés general” constructiva (sogo zashi) que necesariamente incorporaría “contenido sobre los muchos [tipos de] pensamiento y formación que tocan la vida cotidiana moderna [atarashiki seikatsu]. Este proyecto implicó unir el arte, la literatura, el teatro y la arquitectura con los campos de la economía, la academia, la tecnología y la artesanía para que pudieran reforzarse entre sí y fomentar una interconexión entre todos los modos de producción

505 Anuncio de *Mavo*, núm. 5 (junio de 1925), MTS 1.

506 Nakada Sadanosuke, “Sogo zasshi no shimei” (La misión de la revista de interés general), *Mavo*, no. 5 (junio de 1925): 8, 21.

teórica y mecánica⁵⁰⁷. Mavo iba a encabezar esta transformación en propósito.

Un resumen de los últimos tres números de la revista revela una expansión en el tema tratado, particularmente en la inclusión de temas relacionados con el teatro y la arquitectura. En el número final, se dedicó una página entera a los diseños arquitectónicos de la tercera exposición del grupo de arquitectura japonés Sousha (Asociación del Universo Creativo), dirigido por Okamura Bunzo: planos de estructuras que van desde una casa privada hasta una fábrica de fundición de metal⁵⁰⁸. En el mismo número, se reprodujeron ilustraciones de nuevos proyectos arquitectónicos rusos con una fotografía de Tatlin en un sitio

507 Es interesante que Moholy–Nagy haya declarado explícitamente que toda ideología política debe ser excluida de la revista de interés general. Al igual que muchos otros constructivistas internacionales, incluidos Lisitzky y Van Doesburg, si bien su trabajo era de naturaleza implícitamente política y tenía ramificaciones sociopolíticas en el sentido más amplio, Moholy–Nagy sintió que debería mantenerse al margen de la política (de partidos) y, en cambio, preocuparse directamente por la política. abordar las condiciones de la vida moderna. En este sentido, difería del ala autoproclamada “productivista” del constructivismo en la Unión Soviética, que se consideraba a sí misma de orientación explícitamente política.

508 La exposición se llevó a cabo en Shiseidd en Ginza. “Susha Kenchikuten no sakuhin” (Obras en la exposición de arquitectura Sousha), Mavo, núm. 7 (agosto de 1925): 8; Okamura Bunzo, “Sousha kenchikuten” (La exposición de arquitectura de los Sousha), Mavo, no. 7 (agosto de 1925): 28. Este grupo expuso junto con Mavo en la muestra de planes para reconstruir la capital imperial posterior al terremoto patrocinada por la Asociación de Arte Ciudadano en abril de 1924.

de construcción de una publicación reciente de Nakada Sadanosuke titulada “Roshia Shakaishugi Renbo sovietico Kyowakoku no kenchiku” (Arquitectura de la Unión Socialista Rusa de Repúblicas Soviéticas)⁵⁰⁹. Mientras en *Mavo* los textos todavía se relacionaban predominantemente con el arte y la literatura, los artículos sobre juguetes, películas y referencias a nuevas formas de tecnología mecánica y de medios como cables de alto voltaje, motores de turbina, radio y aviones eran cada vez más evidentes. También hubo una notable inclusión de escritos sobre temas filosóficos y sociopolíticos de miembros de Bungei, como Komaki Omi. Aún así, el tono de la revista siguió siendo fuertemente anarquista, lejos de la publicación periódica racional y de orden mundial que imaginó Moholy–Nagy.

Al igual que Nakada, Murayama era muy consciente de los avances en las revistas de vanguardia que se publicaban en toda Europa y Rusia⁵¹⁰. Habiendo establecido conexiones

509 *Mavo*, no. 7 (agosto de 1925): 31.

510 La contraportada de *Mavo*, núm. 1, enumera las “nuevas revistas de arte del mundo”: *Der Sturm* (Berlín), *Ma* (Budapest/Viena), */ Voz* (Roma), *Blok* (Varsovia), *Broom* (Roma) y *Het Overzicht* (Amberes). Esta lista se amplió en el segundo y tercer número de *Mavo* para incluir a *De Stijl*. (París), *Zwrotnica* (Cracovia), *Manometre* (Lyon), *Stavba* (Praga), *Mecano* (Leiden), *LEffort Moderne* (París), *Disk* (Praga), *Das Werk* (Zúrich), *LEsprit Nouveau* (París), *The Next Call* (Groningen, Países Bajos), *LAurora* (Gorizia, Italia), *Integral* (Bucarest), *7 Arts* (Bruselas), *G* (Berlín) y *Periode* (Bruselas). Para una breve discusión sobre *Mavo* en el contexto de las pequeñas revistas de arte de todo el mundo, véase OmukaToshiharu, “*Mavo*

críticas con varios artistas de vanguardia mientras estuvo en Alemania, promovió *Mavo* como participante en esta red mundial de publicaciones periódicas. Envío copias de *Mavo* al extranjero y mantuvo contacto con varias publicaciones europeas importantes, incluyendo *Merz* de Kurt Schwitters, que recibió de El Lissitzky. También señaló haber recibido una copia de la revista holandesa *De Stijl* de Theo van Doesburg en Ámsterdam⁵¹¹.

Mucho se ha escrito sobre la explosión de pequeñas revistas artísticas y literarias de principios del siglo XX en Europa y Rusia. Artistas y escritores, mediante la publicación de una pequeña revista, esperaban expresar sus ideas al público. En sus páginas, los artistas pudieron comentar los efectos de la revolución tecnológica en la producción artística y cultivar un nuevo rol social para sí mismos, ya sea en el ámbito comercial o político. Para muchos de los que se inclinaban por el socialismo, los medios de comunicación

' oboegaki" (Una nota sobre "Mavo"), *Musashino bijutsu*, No. 76 (1989): 8–13.

511 Lissitzky envió a Murayama *Merz*, vol. 8, núm. 9. Van Doesburg envió *Der Stijl*, no. 2. Murayama, "Aru tokkakan", pág. 69. Se sabe que Van Doesburg fue propietario de seis números de *Mavo*. Kawahata Naomichi, "Yanase Masamu no ikita " jidai" (La edad en que vivió Yanase Masamu), en *Yanase Masamu: Shisso sumgurafizumu* (Grafismo corriendo a toda velocidad), ed. yanase masamu Sakuhin Seiri Inkaï (Comité de Organización de Obras de Yanase Masamu) (Musashino: Musashino Art University Museum and Library, 1995), 8. Las referencias posteriores a esta colección de obras de y sobre Yanase Masamu se citan con el subtítulo *Shisso sum gurafizumu*, seguido de los números de página.

podían utilizarse para estimular o sostener una revolución social educando al público mediante técnicas estéticas innovadoras y progresistas.

Las visiones utópicas de artistas–diseñadores a menudo de tendencia socialista, muchos de los cuales buscaban rediseñar el mundo estéticamente, también tuvieron una profunda influencia en el diseño comercial e industrial. Su uso innovador y expresivo de nuevos tipos de tipografía y nítidas técnicas del arte gráfico produjeron un aspecto moderno llamativo, un estilo que ellos y otros emplearon con entusiasmo con fines publicitarios comerciales⁵¹². La forma y el tamaño de un texto impreso, su posición y la ubicación de las líneas en la página, todos se convirtieron en temas importantes. Los componentes visuales y textuales se destacaron mediante una combinación dinámica y una yuxtaposición consciente⁵¹³. Muchas de estas publicaciones periódicas defendieron el uso de diseños asimétricos equilibrados pero animados. En *Koseiha kenkyu*, Murayama

512 Según Maud Lavin, Kurt Schwitters fue un diseñador comercial prolífico en la década de 1920, produciendo de todo, desde anuncios impresos para negocios locales hasta papelería para los municipios de Hannover y Karlsruhe. En 1927, él y un círculo de colegas artistas internacionales, incluidos Max Burchartz, Jan Tschichold, Piet Zwart y otros, formaron Ring Neuer. Werbegestalter (el anillo de los nuevos diseñadores publicitarios). Maud Lavin, “Utopía publicitaria: Schwitters como diseñador comercial”, *Art in America* ~ jy no. 10 (octubre de 1985): 136.

513 Moholy–Nagy se refirió a la combinación dinámica de tipografía y fotografía como “foto typo”.

cita a Moholy–Nagy sobre la importancia de la tipografía como una forma de arte visual expresiva y simbólica:

La tecnología de impresión es la forma más poderosa. Debe ser un medio claro. Debe ser especialmente enfatizado.... En primer lugar, toda obra impresa debe tener la claridad de un significado singular. Deben ser fáciles de leer. No deben ser necesarios conocimientos estéticos a priori.... Las letras no deben ser forzadas en una forma cuadrada. De acuerdo con la esencia y finalidad del material impreso debemos permitir el uso irrestricto de todo tipo de tipografía, el orden de las letras (es decir, no siempre una alineación recta y paralela de las letras), las formas geométricas y los colores⁵¹⁴.

Los experimentos en la llamada tipografía racional o nueva de artistas constructivistas internacionales, como Moholy–Nagy, Lissitzky, Schwitters y Van Doesburg, fueron precedidos por la experimentación tipográfica radical y de forma libre de los futuristas y dadaístas, a quienes William Owen se ha referido como “autores de delitos de desobediencia tipográfica”. Los dadaístas liberaron a la tipografía de las restricciones de la rectilinealidad, defendiendo la expresividad visual de las formas de las

514 Murayama Tomoyoshi, *Koseiha kenkyii* (Tokio: Chuo Bijutsusha, 1926), 68–69.

letras⁵¹⁵. La tipografía futurista estaba igualmente interesada en liberar la tipografía para fines expresivos y pictóricos. Marinetti consideraba la composición tipográfica como un medio para ampliar visualmente el contenido de un texto⁵¹⁶. Esta hábil integración de texto e imagen se convertiría en una poderosa herramienta con fines comerciales y políticos⁵¹⁷.

Los diseñadores japoneses rápidamente se dieron cuenta de los nuevos desarrollos modernistas en la tipografía occidental a través de fuentes como *Mavo* y varias publicaciones críticas y exhibiciones de diseño de carteles occidentales⁵¹⁸. Sin embargo, mientras muchos artistas

515 Owen, *Revista Moderna*, 22, 25.

516 David Cundy, "Marinetti y la tipografía futurista italiana", *Art Journal* 41, no. 4 (invierno de 1981): 349–12.

517 El Lissitzky fue uno de los primeros y más centrales proponentes de una teoría de diseño de integración donde todos los elementos gráficos se sintetizaron en la revista o libro para fines expresivos y didácticos propósitos Owen, *Revista Moderna*, 26; Victor Margolin, "The Transformation of Vision: Art and Ideology in the Graphic Design of, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, and Laszlo Moholy – Nagy, 1917–1933" (tesis doctoral, The Union for Experimenting Colleges and Universities, 1982), 137–60.

518 En mayo de 1921, *Asahi shinbun* patrocinó una exposición en Tokio y Osaka de carteles de la Primera Guerra Mundial. Un año después, Tamamura Zenosuke y el grupo de artistas que formó, Kogenkai (La Asociación de las Tierras Altas), publicaron un volumen de diseños de carteles titulado *Posta* (editor desconocido), que mostraba principalmente diseños expresionistas. Kawahata Naomichi considera que estos dos elementos son fundamentales para el desarrollo posterior del diseño de carteles japoneses. Por extensión, también afectó al diseño de libros y revistas. Varvara Bubnova también desempeñó un papel importante al transmitir a Japón la

constructivistas occidentales abogaban cada vez más por “la nueva tipografía” (o tipografía elemental) como una forma de impresión objetiva, racional y más estandarizada, los artistas de Mavo mantuvieron una fuerte expresividad individualista en sus diseños tipográficos.



Figura 85, Portada, Mavo, núm. 5 (junio de 1925). Museo de Arte Jane Voorhees Zimmerli, Rutgers, Universidad Estatal de Nueva Jersey. Fotografía por Jack Abraham.

apreciación constructivista rusa por el diseño de carteles y libros. Kawahata, “Yanase”, 8–9.

En *Mavo*, la tipografía estandarizada y de aspecto mecánico se yuxtapuso con letras y caracteres más orgánicos y fluidos (Fig. 85). Muchas formas de letras conservaron un fuerte sentido de la mano del artista. Al igual que los constructivistas internacionales, *Mavo* delineó la portada de las revistas y los diseños de página con negrita con negro, y en el caso de *Mavo* no. 6 líneas rojas, horizontales y verticales, que dividen la composición en secciones rectilíneas encajonadas.

Esta disposición se empleó con eficacia para guiar la vista del espectador y enfatizar áreas discretas de la página.

Los diseños gráficos innovadores de *Mavo* anunciaron una nueva era de arte comercial en Japón. En 1926, cuando el diseñador de carteles japonés Yajima Shuichi publicó un compendio de tipografía llamado *Zuan moji taikan* (Manual tipográfico), se reconoció ampliamente la importancia central de la tipografía para la comunicación visual y el fomento del consumo. En la introducción al libro de Yajima, el profesor de la Universidad Imperial de Tokio, Takeda Goichi, abogó por “nuevas formas de letras que se adaptasen a los productos básicos modernos”, afirmando que “una tipografía hermosa es la forma más efectiva de promover el valor de un producto básico”⁵¹⁹.

519 Yajima Shuichi, *Zuanmoji Taikan* (Manual tipográfico) (Tokio: Shobunkan, 1926). Este trabajo y Takeda se citan en James Fraser, Steven

***Mavo*, publicación masiva y diseño gráfico**

El desarrollo de la industria editorial ofreció nuevas oportunidades de carrera a los artistas y una audiencia mucho más amplia para su trabajo⁵²⁰. El crecimiento concomitante de las industrias de consumo que publicitaban en publicaciones de medios masivos, más notablemente cosméticos y productos médicos, apoyó la expansión de las publicaciones comerciales, estimulando aún más el desarrollo de la publicidad y el diseño gráfico⁵²¹. La combinación de un auge trascendental en el diseño comercial y la gran demanda de textos literarios publicados contribuyó a la creación de un campo de arte profesional

Heller y Seymour Chwast, *Japanese Modern: Graphic Design Between the Wars* (San Francisco: Chronicle Books, 1996), 123.

520 Para una consideración del surgimiento de la industria editorial de libros, ver Kono Kensuke, *Shomotsu no kindai: Medios no bungakushi* (La modernidad de los libros: Una historia literaria de los medios), *Chikuma Raiburarii*, no. 80 (Tokio: Chikuma) Shobo, 1992).

521 La cantidad de anuncios que aparecían en los periódicos aumentó constantemente durante el período Taisho, superando seis veces la cantidad en las publicaciones de Meiji. Según Taisho, más de la mitad del espacio de los periódicos se dedicaba a la publicidad. *minami y shakai Shinri Kenkyujo*, Taisho bunka, 131.

innovador y lucrativo de diseño de libros y revistas (sotei) e ilustración⁵²².

Muchos artistas destacados del gadan, desde pintores académicos como Asai Chu hasta grabadores individualistas como Onchi Koshiro, trabajaron como diseñadores gráficos e ilustradores⁵²³. Ambos *dojin zasshi* y las publicaciones

522 Elizabeth de Sabato Swinton, *The Graphic Art of Onchi Koshiro: Innovation and Tradition* (Nueva York: Garland Publishing, 1986), 51. Para una discusión sobre el desarrollo de la ilustración de libros y la relación entre artistas y escritores en esta área, ver Takumi Hideo, *Nihon no kindai bijutsu a bungaku: Sashie _ shi a sono shuhen* (Arte y literatura modernos japoneses: la historia de la -ilustración y temas relacionados) (Tokio: Chusekisha, 1987). Para una consideración del desarrollo del libro en el Japón moderno temprano y el papel de los artistas como ilustradores en el período Edo, véase Lenry Smith, “The History of the Book in Edo and Paris,” en *Edo and Paris*, ed. James Mc Clain, John Merriman y Ugawa Kaoru (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994); Sarah I. Hompson y HD Harootunian, *Corrientes subterráneas en el mundo flotante: censura y japonés Huellas dactilares* (Nueva York: The Asia Society Galleries, 1991). Para una comprensión comparativa de la importancia mundial y la amplia influencia del diseño de libros y revistas para la industria editorial masiva, consulte el análisis de Anysley sobre la feria internacional del libro *Prensa en Colonia en 1928*. Jeremy Anysley, “*Prensa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design en el Período de Weimar*”, *Cuestiones de -diseño* 10, núm. 3 (otoño de 1994).

523 Takumi enumera algunos de los principales artistas de yogw, nihonga, y asociaciones de acuarelistas que trabajaban como ilustradores de libros y revistas. Takumi Hideo, *Kindai Nihon no bijutsu a bungaku* (Arte y literatura japoneses modernos) (Tokio: Mokujisha, 1979), 110–12. Para una discusin de Asai trabajo como ilustrador y su interés por el diseño industrial, véase Christopher Marquet, “Asai Chu to ' zuan ’” (Asai Chu y “Diseño”), en *Kenchiku deszainar _* (Arquitectura y diseño), *Nihon bijutsu zenshu: Kindai no bijutsu* 4 (Encuesta de arte japonés: Arte moderno 4), vol. 24

masivas se infundieron con el espectro completo de la estética de las "bellas artes". Al mismo tiempo, muchos diseñadores sintieron que la ilustración era un ámbito de producción artística que acercaba el arte a la vida cotidiana. Ofreciendo una idea de su atractivo estético e intelectual para los artistas durante este período, Onchi Koshiro afirmó que el diseño y la ilustración representaban “la armonía entre la cultura en la vida cotidiana y las bellas artes”, y que era “un arte industrial anticomercial”⁵²⁴.

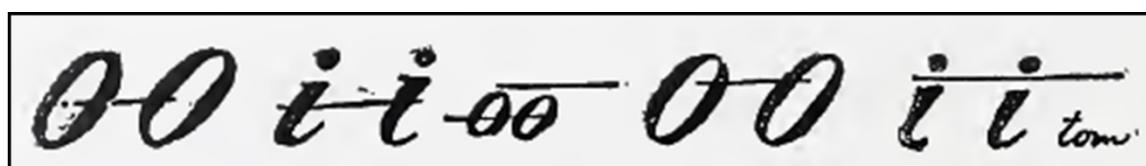


Figura 86, Murayama Tomoyoshi, Márgenes.

Tanto Yanase como Murayama obtuvieron una gran parte de sus ingresos del diseño de portadas e ilustraciones de páginas interiores para libros y revistas. Murayama comenzó como ilustrador en *Fujin no tomo* antes de su viaje a Berlín y continuó proporcionando diseños para el periódico hasta

(Tokio: Kodansha, 1993), 176–82. Estudio detallado de Elizabeth Swinton sobre el grabador Onchi Koshiro ilumina su importante papel en el diseño gráfico japonés durante este período. Onchi ilustró -revistas, libros y novelas serializadas en periódicos. Inicialmente aprendió técnicas de ilustración de Takehisa Yumeji, uno de los ilustradores y diseñadores profesionales más destacados de la época. Onchi pasó a diseñar más de 800 libros durante el transcurso de su carrera. Swinton, *Arte Gráfico de Onchi Koshiro*.

524 Sakai Tetsuro, “Jojo no keishiki” (La forma del lirismo), en Onchi Koshiro: In) to katachi no shi – jin (Onchi Koshiro: Un poeta de color y forma) (Yokohama: Museo de Arte de Yokohama, 1994), 298.

principios de la década de 1930 (Figs. 86–88). En muchas de estas ilustraciones empleó letras y números occidentales en patrones abstractos repetidos, creando un efecto pictórico decorativo.

こは安莊な石造の邸宅、家造りと云ひ家
と云ひ凡て結構を盡した、もの／＼しい書
前に一人の男が立つて居る。あたりの様子に
も似げなく彼はひどく疲れて見える、いや實
しい彼は疲れて居るのだ。

八ヶ月前まではカメロン會社の社長として
は聲にあつたため、一々自分の身體の具合や
本持などを調べてゐる暇などはとてもなかつ
たが、隱居をして多年の活動の足跡を樂しむ
ために、ほんの理事長としての閑職に身を置
くやうになつてからは、始末の悪いほど長い

したのだ。
やがて机の前に坐つて、積み重ねられて居
た手紙をひとつ／＼取つて、ざつと目をとほ
しはじめた。最後に色のあせたりボンでく
られた茶色の紙包をとり上げた。大きなラム
プ型の電燈の下で、叮嚀にリボンを解いた。
中からは最早古い／＼記憶になつた母親の手
紙數通と、子供らしい大きな字で「覺え帳」
とかいたノートとが出て來た。はつ！と思
つたらしく老紳士は、もう紙の色もすつかり
茶色に變つて居る古いノートのページを繰つ

心の富

松岡久子譯

Figura 87, Murayama Tomoyoshi, diseños de márgenes. En Fujin no tomo 20, núm. 2 (diciembre de 1926): 128.

Murayama también desarrolló una exitosa carrera ilustrando cuentos para niños, a menudo escritos por su esposa, Kazuko⁵²⁵.

De 1920 a 1923, después de llegar por primera vez a Tokio, Yanase se ganó la vida principalmente firmando libros para Hasegawa Nyozeikan y dibujando simples ilustraciones de paisajes para la revista *Warera de Hasegawa*.

Sus primeros trabajos muestran poco del dinamismo visual y la audacia por los que más tarde se hizo conocido.

En su mayoría eran dibujos lineales de animales e imágenes decorativas abstractas.

525 Los libros para niños eran un campo lucrativo y en expansión. Fujin no Tomosha produjo varias -publicaciones para niños, incluido Manabi no tomo (Compañero de aprendizaje) y Kodomo no tomo (Acompañante de los niños). Para una consideración de este tema, ver Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Ibaraki, Doga sin paioniatachi (Pioneros de la ilustración de cuentos infantiles) (Ibaraki, 1992). Muchas de las obras ilustradas por Murayama eran historias originales de su esposa, Kazuko; véase, por ejemplo, “Mijikai o-hanashi yotsu” (Cuatro cuentos) publicado por Maruzen en 1926.

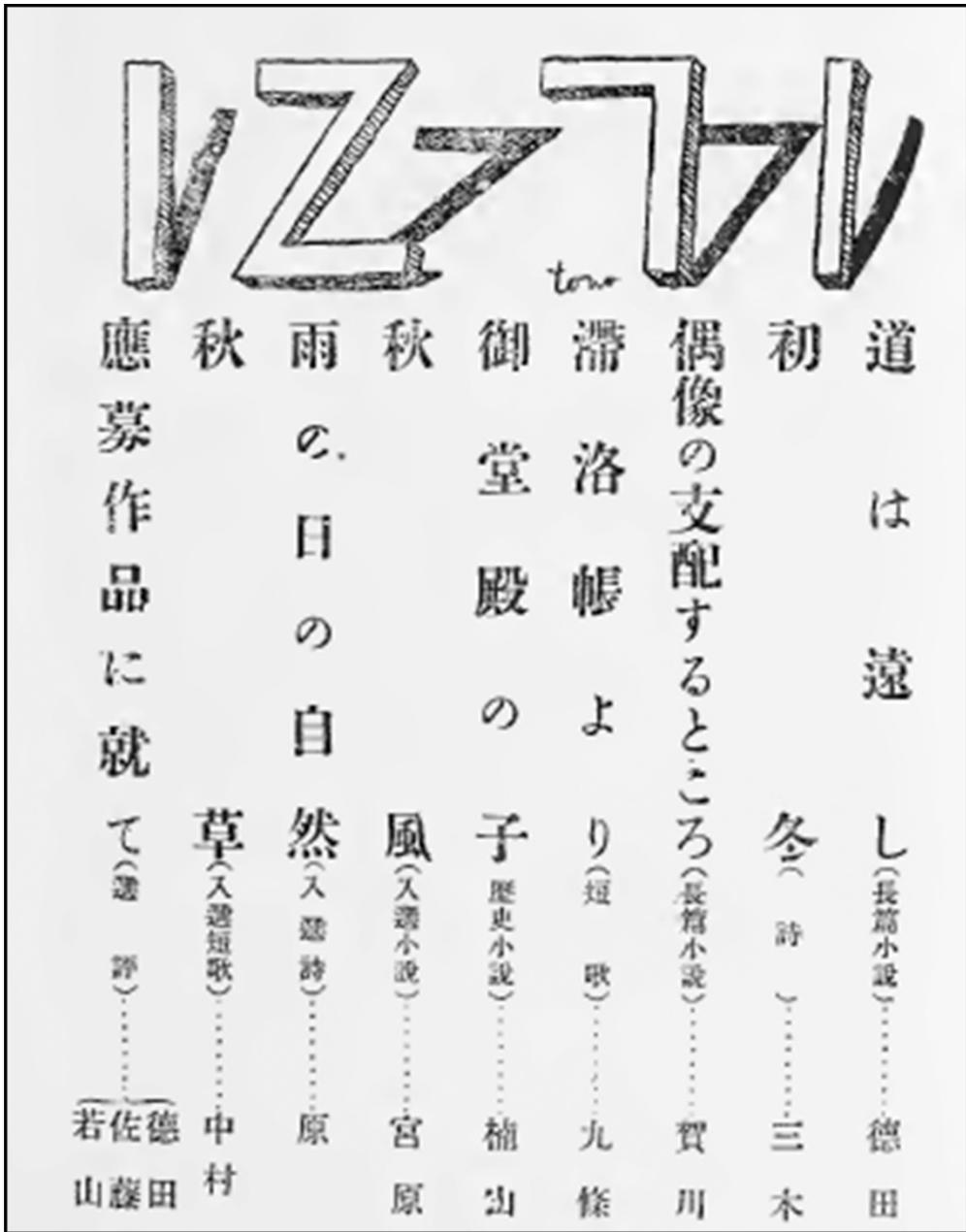


Figura 88, Murayama Tomoyoshi, diseños al margen. En Fujin no tomo 20, núm. 2 (diciembre de 1926): 223.

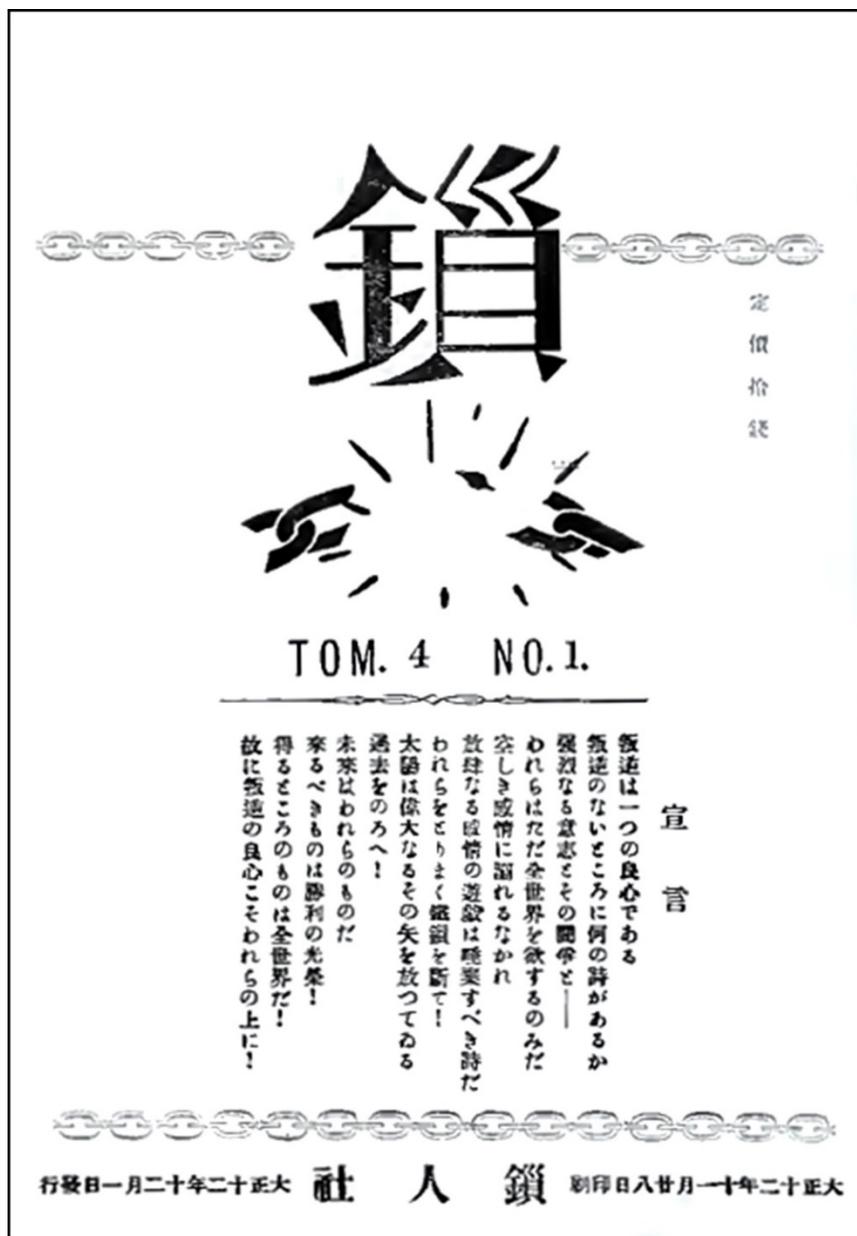


Figura 89, Yanase Masamu, diseño de portada para Kusari 1, núm. 4 (diciembre de 1923), 23,1 X 15,7 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Algunos mostraban motivos lúdicos que parecían egipcios. Una de sus primeras portadas de revista, creada para la revista de poesía *Kusari* (Fig. 89), utilizó solo la imagen sin adornos de una cadena rompiéndose, colocada sobre el

manifiesto del grupo, que proclama el papel esencial de la rebelión en la poesía liberadora.



Figura 90, Yanase Masamu, diseño de portada para Nobi 4, núm. 2 (enero de 1925), 22 X 15,1 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Yanase a menudo incorporó símbolos icónicos de izquierda en su trabajo como elementos de diseño y declaraciones políticas, por ejemplo, la cadena, la rueda dentada y el puño cerrado, vacío o sosteniendo un martillo.

Sus primeros trabajos en la revista *Nobi* fueron modestos, presentados en un estilo de dibujo lineal sin adornos similar al art nouveau y la ilustración gráfica simbolista. Un dibujo posterior, para *Nobi* de febrero de 1925, incorpora una imagen más abstracta de formas orgánicas. El carácter del título *Ka* (fuego) se lee algo caprichosamente como una figura antropomórfica con un pie y un puño cerrado levantado en desafío (Fig. 90).

Desde principios de 1923 hasta el momento en que se unió a Mavo, Yanase trabajó para *Yomiuri shinbun* dibujando caricaturas (*fushi-e*) de destacados estadistas y políticos para acompañar los artículos. Estos muestran una amplia gama de estilos vanguardistas y experimentos en abstracción geométrica. En varias de ellas, Yanase hizo una gran abstracción de los rasgos faciales, representando a sus sujetos como hombres mecánicos (Figs. 91–93). Los elementos constitutivos de las figuras se descompusieron en formas geométricas y trazos impulsivos y juguetones de la pluma, consiguiendo un efecto ligeramente cómico. Las caricaturas muestran la tremenda facilidad de Yanase como dibujante, manipulando un mínimo de líneas para un máximo de efecto visual. También revelan su habilidad para trabajar en una variedad de estilos simultáneamente, como lo hizo en todas sus obras de arte. Algunas de las imágenes

se basan en unos pocos trazos, mientras que otras son más detalladas y emplean sombreado⁵²⁶.



Figura 91 Yanase Masamu, caricatura de Wakatsuki Reijiro. En Yomiuri shinbun, enero 26, 1 923 (a.m. ed.), 2.

Después de renunciar a las bellas artes en 1925, Yanase trabajó principalmente para el movimiento artístico proletario. El tremendo auge de la literatura de izquierda, especialmente popular entre los estudiantes universitarios,

526 Para un estudio del trabajo de caricaturas de Yanase y fuentes occidentales para algunos de sus dibujos, véase Shimizu Isao, “Yanase Masamu: Fushiga hyogen no kakuritsu katei” (Yanase Masamu: El proceso de establecimiento de la expresión caricaturesca), en Shisso suru gurafizumu, 93–97.

generó una importante cantidad de trabajo para ilustradores y diseñadores de libros como Yanase y Murayama⁵²⁷.

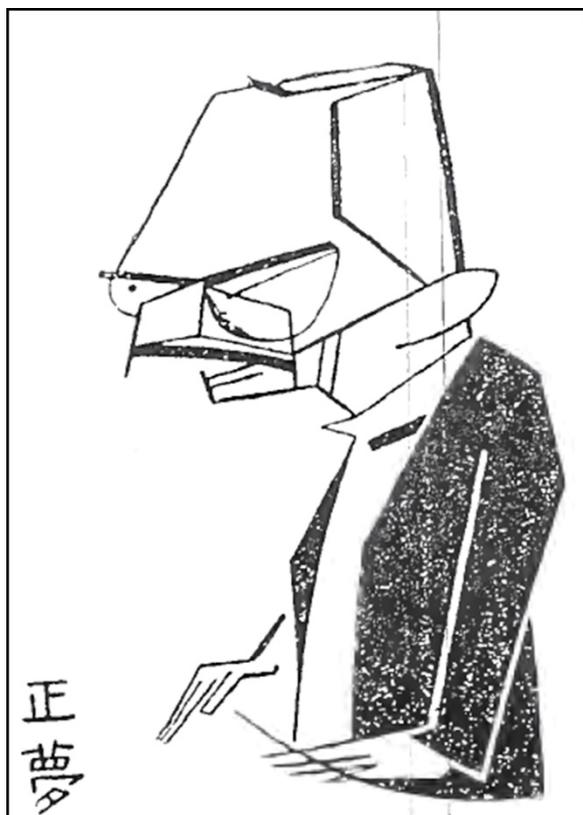


Figura 92, Yanase Masamu, caricatura de Fujimura Yoshiro. En *Yomiuri shinbun*, enero 28, 1 923 (a.m. ed.), 2.

Yanase consideró el libro un arma central del movimiento proletario y vio los diseños de su libro como

527 La popularidad de la literatura de izquierda y su relación con el mercado requiere una mayor investigación. El apoyo vocal de Murayama al movimiento cultural y político de izquierda tensó su relación con Fujin no tomo. Finalmente, se cortó después de que Murayama fuera arrestado en abril de 1932 por actividad subversiva que violaba la Ley de Preservación de la Paz. No fue puesto en libertad hasta diciembre de 1933.

revolucionarios⁵²⁸. En los diseños que ejecutó para las novelas del autor izquierdista, *El trabajador textil* (Hosoi Wakizo) en 1925–1926, Yanase se centró en una sola imagen de elementos figurativos y abstractos intrincadamente entretejidos.



Figura 93, Yanase Masamu, caricatur de Hayami Seiji. En Yomiuri shinbun, febrero 11, 1923 (a.m. ed.), 2.

Su portada para la novela *Kojo* (Fábrica) de Hosoi (Fig. 94) consistía en una forma redonda que rodeaba el contorno de una fábrica, una chimenea, engranajes entrelazados y varios eslabones de una cadena, todo rodeado de humo

528 Yobe Katsuhito, "Jidai ni mukau sotei no kiseki" (Los orígenes del diseño de libros que se enfrenta a los tiempos), en Shisso suru gurafizumu, 16.

ondulante. Cerca de la parte inferior del diseño, un lodo de aspecto nocivo rezumaba del complejo de la fábrica⁵²⁹. En estos diseños gráficos, Yanase hábilmente integró formas marcadamente abstractas y geométricas con símbolos izquierdistas reconocibles, una técnica que usaría repetidamente, perfeccionándola y transformándola con el tiempo.

Murayama diseñó para una gama más amplia de revistas culturales y políticas que Yanase. Una gran parte del trabajo de Murayama fue para publicaciones en literatura y cine. Se firmó a sí mismo como "Tom" (una abreviatura de Tomoyoshi) en su trabajo de diseño comercial y empleó un estilo de dibujo lineal caprichoso y figurativo que a menudo reflejaba el impulso fragmentador de su trabajo de collage.

529 Hosoi Wakizo (1896–1927) trabajaba en una fábrica textil y todas sus obras abordaban los problemas de los trabajadores de la fábrica, en particular los problemas de desmembramiento y enfermedades terminales contraídas por condiciones de trabajo insalubres. Hosoi había perdido su propio brazo en un accidente de maquinaria y luego sucumbió a una enfermedad respiratoria que contrajo en la fábrica. Publicado originalmente en *Kaizo*, no. 11 (noviembre de 1925), *Kojo* era una historia de dos partes. La primera sección contaba la historia de un trabajador y su novia que mueren de neumonía y la segunda parte discutía más ampliamente las tácticas engañosas de un reclutador de una fábrica que astutamente atrapaba a niñas para trabajar en la fábrica. Los otros dos libros de la serie fueron *Joko aishi*. (Tragic history of the female mill hand, junio de 1925) y *Mugen no kane* (Campana infinita, junio de 1926). Todos fueron publicados por *Kaizosha*. Para una discusión más detallada del trabajo de Hosoi, véase Shea, *Leftwing Literature*, 101–3.



Figura 94, Yanase Masamu, diseño de portada para Hosoi Wakizo, *Kojo* (Fábrica) (Tokio: Kaizosha, 1925), 19x13,8 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Con frecuencia, a sus figuras les faltaban partes del cuerpo.

Bungei jidai (Lámina 15), por ejemplo, muestra una cabeza humana mínimamente renderizada con un solo cabello largo que se eleva en espiral directamente desde la parte superior⁵³⁰. Espirales análogas, que se doblan como colas de cerdo, se encontraron en muchos diseños de Mavo, como la fachada de la barraca decorada del restaurante Hayashi (ver Fig. 35). La cabeza se colocó junto a patrones geométricos abstractos y una serie de puntos en amarillo, negro y blanco. Una cadena de texto minúsculas *aes* a lo largo del borde superior izquierdo de la cubierta. El título de la revista flotaba en la parte superior de la portada y estaba escrito en caracteres japoneses negros y rojos invertidos con estilos muy variados de tipos de letra gruesos y delgados.

El estilo de Murayama en su trabajo de ilustración comercial era decididamente plano, enfatizando una calidad gráfica bidimensional en lugar de representar las relaciones espaciales en tres dimensiones, como lo hizo en sus pinturas. A menudo creaba cuadrantes claros en la composición, empleando amplias bandas horizontales y verticales o bloques de color sólido que servían para aplanar la composición. Mezcló palabras y letras occidentales con caracteres japoneses y palabras japonesas escritas en uno o

⁵³⁰ *Bungei jidai*, el órgano central del círculo literario conocido como Shinkankaku –ha (Neo–percepcionistas) que incluía a Kawabata Yasunari y Kikuchi Kan, también reprodujo diseños de las revistas Mavo en tres números: *Bungei jidai* (diciembre de 1924): 30, 38, 47; (enero de 1925): 11; y (marzo de 1925): 44. Estos diseños no fueron creados específicamente para *Bungei jidai*, sino más bien reutilizado directamente de Mavo.

ambos de los dos silabarios. Algunos caracteres y palabras se presentaron al revés, de lado o completamente invertidos. Hubo una sorprendente modulación y yuxtaposición del tamaño de los caracteres adyacentes o composiciones de caracteres. Los textos en diferentes tipos de letra también se contrastaron de manera efectiva y, a veces, se utilizaron con fines puramente decorativos. Los personajes expresivos y de formas orgánicas dibujados a mano se yuxtaponen con otros más rectilíneos impresos a máquina, reflejando el contraste de lo artesanal y lo industrial en las piezas de construcción de Murayama.

Yanase también empleó una amplia variedad de estilos tipográficos, por lo que es casi imposible generalizar sobre su trabajo. Sin embargo, a diferencia de Murayama, tendía a usar un estilo consistente dentro de una sola obra. Su tipografía también tendía a ser más estandarizada y de apariencia más mecánica que la de Murayama. A medida que el trabajo de Yanase se volvió más didáctico y explícitamente proletario a fines de la década de 1920 y trató de distanciarse de la expresión individual, sus tipos de letra se volvieron más regularizados y de apariencia mecánica. Sin embargo, continuó agregando florituras estilizadas individuales a muchos de sus personajes.

Una parte importante de los diseños de Yanase de mediados de la década de 1920 empleaban tipos de letra con una exageración decorativa en los extremos de los

trazos de los caracteres (algo equivalente a la serifa en los tipos de letra diseñados para el alfabeto latino).

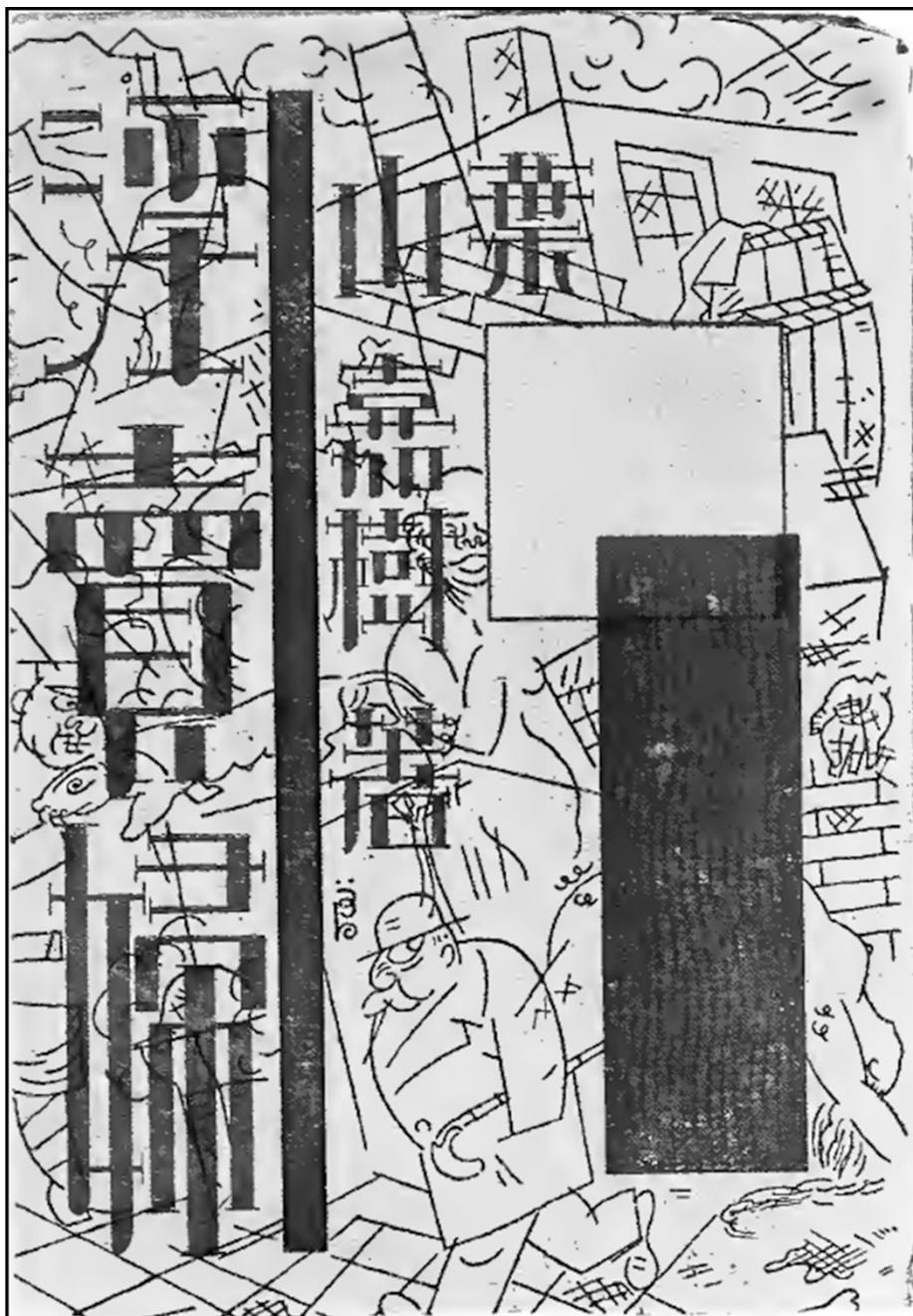


Figura 95, Yanase Masamu, diseño de cubierta para Hayama Yoshiki, *Inbaifu (Prostituta)* (Tokyo: Shun'yodo, 1926), 18.4 x 13 cm. Museum of Contemporary Art Tokyo.

Continuamente combinando y recombinando diferentes motivos, tipografías y diseños de fondo, Yanase usó una forma de tipografía embellecida para la novela *Inbaifu* (Prostituta) de Hayama Yoshiki, su Bungei colega sensei (Fig. 95)⁵³¹. En esta ilustración, superpuso una tipografía rectilínea sobre un complejo dibujo a pluma y tinta de una escena callejera, con una figura masculina de aspecto sombrío que se aleja sigilosamente de una mujer desnuda, ambos rodeados por los detritos de una ciudad fragmentada y en deterioro.

Un estilo "multicapa" similar se ve en el diseño de Yanase para el libro *Sabaku mono sabakareru mono* (El juez, el juzgado) publicado por Shizensha en 1924 y escrito en colaboración con Nakanishi Inosuke, un compañero de Tanemaku hito y bungei miembro de la camarilla sensei, y Fuse Tatsuji, un abogado del grupo liberal de la judicatura apoyado por el sindicato (Jiyu Hosodan) (Figs. 96–98)⁵³². Este trabajo es un ejemplo exquisito de la concepción de Yanase de un diseño de libro "total", integrando las imágenes de la portada y la contraportada con el estuche.

531 Esta historia de sufrimiento proletario, que se centró en una prostituta oprimida y tísica cuya tremenda voluntad de sobrevivir la transforma en una mártir del capitalismo, fue escrita mientras Hayama estaba en prisión por su actividad en el movimiento obrero. Fue publicado originalmente en Bungei sentido 2, núm. 11 (noviembre de 1925). Para una breve sinopsis de la historia, véase Shea, *Leftwing Literature*, 155–56.

532 Shea, *literatura de izquierda*, 124.

La portada mostraba una salamandra trepando por una pared de ladrillos con el título del libro a la izquierda, los nombres de los autores a la derecha y debajo de una parte del eslabón de la cadena.



Figura 96, Yanase Masamu, diseño de estuche para Nakanishi Inosuke y Fuse Tatsuji, Sabaku mono sabakareru mono (El juez, el juzgado) (Tokio: Shizensha, 1924), 19,3 X 13,3 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio. Observe la distintiva serifa en el carácter característico de Yanase, directamente debajo del codo de la gárgola a la izquierda.

En la contraportada, unas líneas en zigzag se deslizaban por la misma pared de ladrillos. Ambas imágenes fueron superpuestas en dibujos tremendamente complicados de figuras representados en finas líneas gris pálido apenas visibles. El diseño del estuche utiliza el mismo estilo tipográfico de líneas quebradas para el título, colocado sobre una gárgola soñolienta que apoya los codos en una serie escalonada de rascacielos abstractos. Debajo de los contornos oscuros, apenas se ve otro dibujo de línea intrincado. Esta pieza representa algunos de los trabajos de diseño comercial técnicamente más complejos y magistrales de Yanase.



Figura 97, Yanase Masamu, diseño de portada.

Al igual que el trabajo de Murayama y el diseño de la revista Mavo, los cuadrantes de las composiciones de Yanase a menudo estaban agrupados⁵³³.

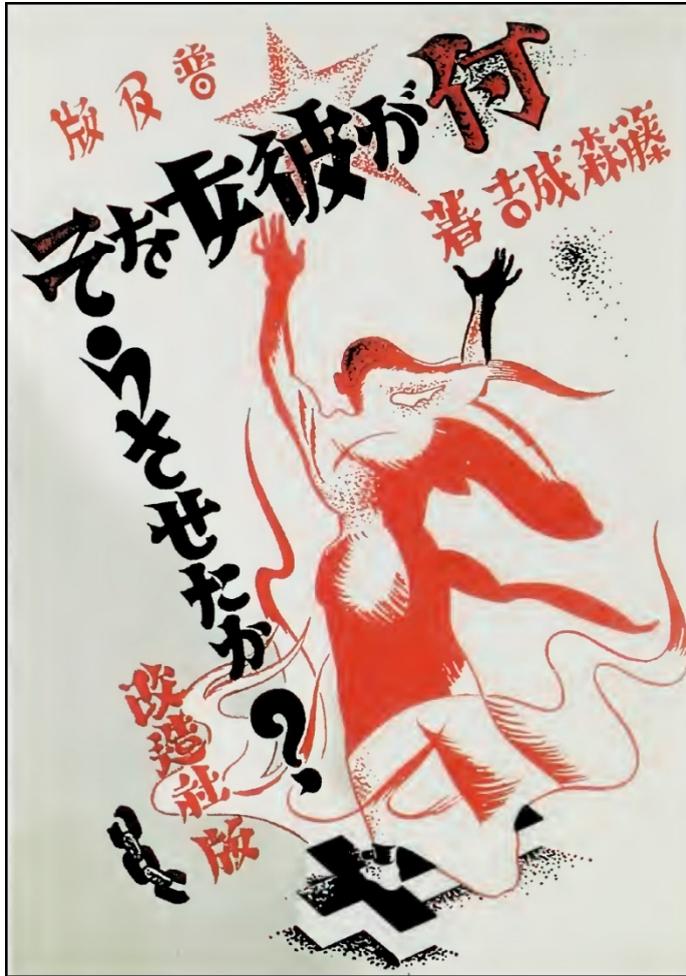
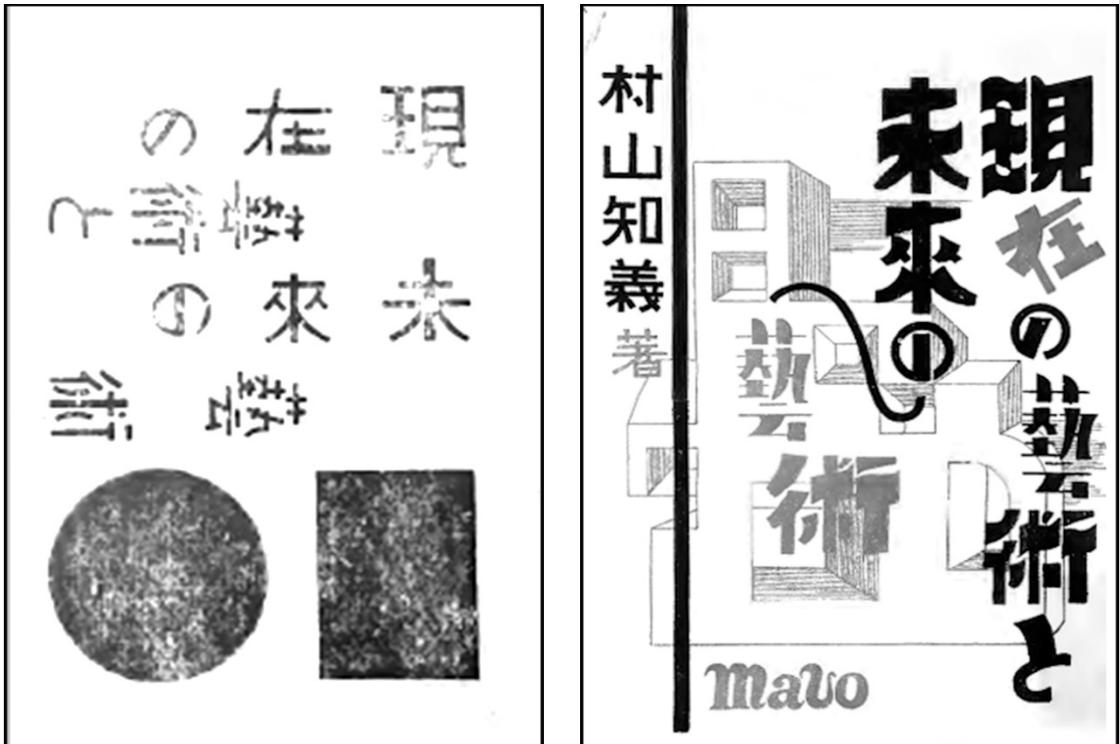


Ilustración 16 Yanase Masamu, diseño de portada para Fujimori Seikichi, Nani ga kanojo o so saseta ka? (¿Qué la hizo hacer ¿Qué hizo ella?) (Kaizosha, 1930). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

533 Esto se ve en sus diseños puramente abstractos para Hyogenha. gikyokushu (Colección de obras de teatro expresionistas, diciembre de 1924), traducido por Kuroda Reiji y Kuroi kamen (Máscara negra), de Andre Lef y traducido por Kumekawa Masao, que fue publicado como el undécimo volumen de una serie de Senku Geijutsu Sosho en noviembre de 1924. Estas imágenes se reproducen en Shisso suru gurafizumu, 19, 21, enfermo. 31, 34.

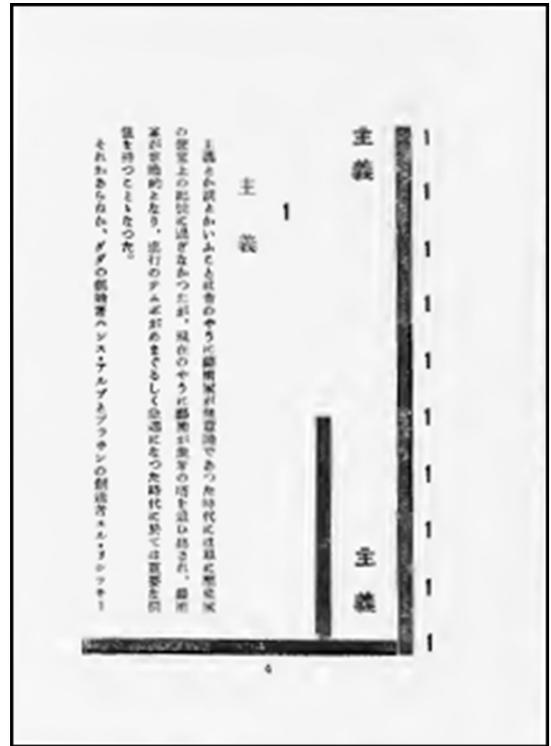
Cuando su estilo se volvió más explícitamente proletario, comenzó a usar elementos compositivos diagonales dramáticos –figurativos, tipográficos o formales para dividir sus diseños (Ilustración 16), imágenes tricolores audaces en blanco, rojo y negro.



Figuras 99 y 100 Murayama Tomoyoshi, diseño de estuche y cubierta para su *Genzai no geijutsu to mirai no geijutsu* (Arte del presente y arte del futuro) (Tokio: Choryusha, 1924), 18,6 X 13,2 cm Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Comparado con la mayoría de los diseños de Yanase, el trabajo de Murayama fue extremadamente discreto. Transformó hábilmente formas abstractas y bloques de color en figuras reconocibles con la adición de uno o dos trazos. Mientras que el trabajo de Yanase generalmente expresaba una intensidad cruda, el de Murayama fue más ligero y divertido, como en sus diseños para dos de sus

proprios libros, *Genzai no geijutsu to mirai no geijutsu* (Figs. 99–100) y *Koseiha kenkyu* (Figs. 101–102).



Figuras 101 y 102, Murayama Tomoyoshi, diseño de portada para su *Koseiha kenkyu* (Estudio del constructivismo) y página interior (Tokio: Chuo Bijutsusha, 1926), 19,6 X 14,3 cm Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

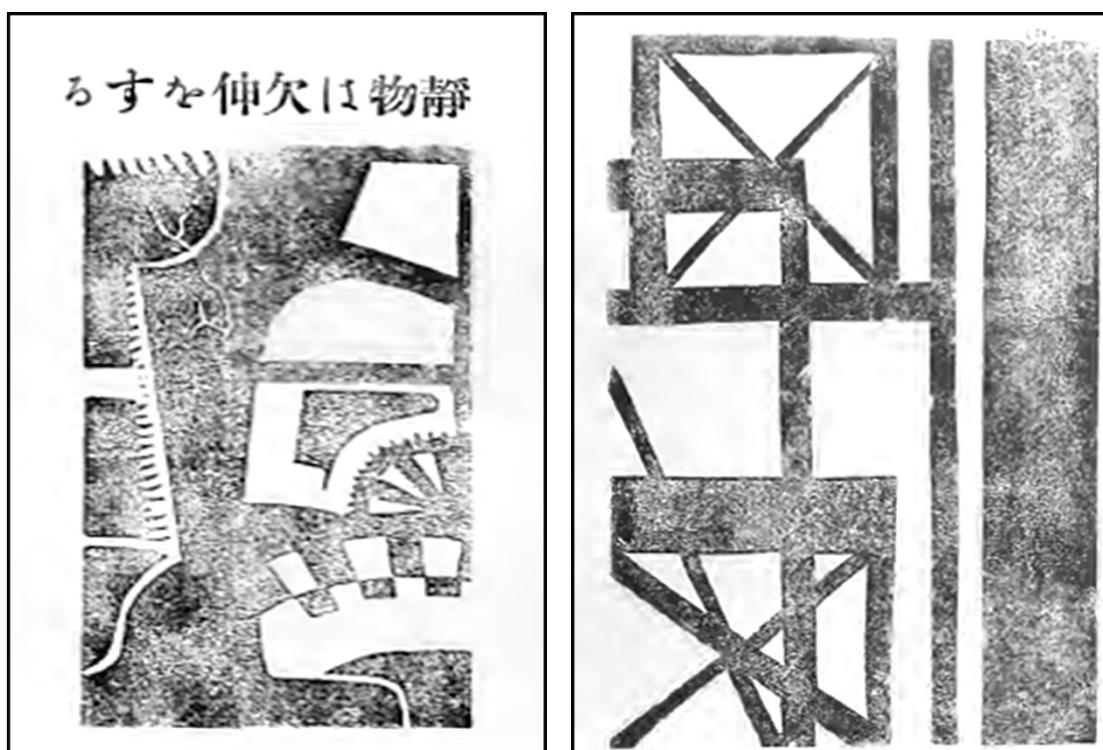
Los diseños de la caja y la portada de *Genzai no geijutsu* eran casi en su totalidad tipográficos. En la caja, los caracteres del título dibujados a mano y de forma irregular en rojo se presentaban en posición vertical y lateral con un círculo rojo y un cuadrado debajo (ver Fig. 99). La portada se hizo eco de este diseño, con caracteres rojos y negros de diferentes tamaños flotando al azar sobre un fondo de formas geométricas en forma de caja (ver Fig. 100). En contraste, la portada de *Koseiha kenkyu* combinó una banda

negra marcada a lo largo del borde izquierdo, el título en la parte superior y en el centro un dinosaurio rojo caprichoso con su silueta delineada en negro (ver Fig. 101). En las páginas interiores había bandas negras verticales y horizontales rectilíneas, que demostraban claramente la influencia de los diseños de libros de la Bauhaus (ver Fig. 102).

Sobrevive muy poco trabajo de Okada Tatsuo, pero su diseño para la traducción de Murayama del *Swallow Book* de Ernst Toller es un ejemplo notable de las habilidades de Okada como grabador e ilustrador. El trabajo de Okada para la traducción de Toller, ejecutado completamente en linóleo, es comparable al trabajo que creó para la antología de poesía *Shikei* de Hagiwara Kyojiro senkoku, que fue uno de los proyectos más conocidos de Mavo y el único diseño de libro colaborativo del grupo. Mavo ejecutó todo el diseño de la antología de Hagiwara, decidiendo todo hasta el tono del texto. Es uno de los mejores ejemplos de una integración exitosa de texto, diseño, tipografía e ilustración.

En ese momento, *Shikei senkoku* fue considerado extremadamente experimental gráficamente. Como ha señalado Takahashi Shuichiro, fue diseñado para adaptarse a la personalidad de Hagiwara como kuroki hannin (criminal negro, es decir, un anarquista). Sin las limitaciones artísticas impuestas a muchas publicaciones comerciales, los artistas de Mavo tenían la libertad de producir una fuerte respuesta

visual a los tumultuosos poemas. Okada hizo la mayoría de las ilustraciones para el volumen y también diseñó la portada (ver Lámina 10). Consistía en dos enrejados negros verticales en negrita en los bordes izquierdo y derecho, una banda amarilla en la parte superior con el nombre del autor, una banda roja más gruesa con el título del libro debajo de este, un círculo azulado en el centro y un patrón de cuadrícula blanco y negro en la parte inferior con cuadros rellenos para crear un patrón abstracto.



103 Yabashi Kimimaro (izquierda), La naturaleza muerta bosteza (Seibutsu wa akubi o suru), ilustración en linóleo en Hagiwara Kyojiro, Shikei senkoku (Sentencia de muerte), (Tokyo: Choryusha, 1925), 35; 22,3 X 15,7 cm. Privado colección Okada Tatsuo (derecha), sin título, ilustración en linóleo, en Hagiwara, Shikei senkoku, 34.

El título consistía en caracteres en bloques representados irregularmente, juguetonamente inclinados uno contra el

otro, creando un ritmo horizontal en la parte superior del libro.



Figura 104, Okada Tatsuo, sin título, ilustración en linóleo, en Hagiwara, *Shikei senkoku*, 155.

Varias de las ilustraciones dentro de *Shikei senkoku* eran reproducciones fotográficas del trabajo de Mavo ya publicado en la revista del grupo. El resto eran linóleos abstractos. Los patrones de borde de líneas, puntos y flechas enmarcan dinámicamente los textos, que se intercalaron con ilustraciones a página completa, algunas con patrones abstractos en blanco y negro llamativos. En un ejemplo, las ilustraciones de Okada Tatsuo y Yabashi Kimimaro uno frente al otro (Fig. 103), la impresión sin título de Okada, en la página de la izquierda, es en gran parte rectilínea, con algunas diagonales entrecruzadas. La naturaleza muerta

bosteza, El trabajo de Yabashi en la página de la derecha consiste en una forma rectangular negra con áreas blancas recortadas en el interior, produciendo formas de diseño libre. En otro de los muchos diseños sin título de Okada en *Shikei senkoku*, una cabeza antropomórfica salta a la composición desde la izquierda, su cuello segmentado atravesado por un largo cono que sobresale; formas abstractas en blanco y negro y patrones de líneas animan el fondo (Fig. 104).

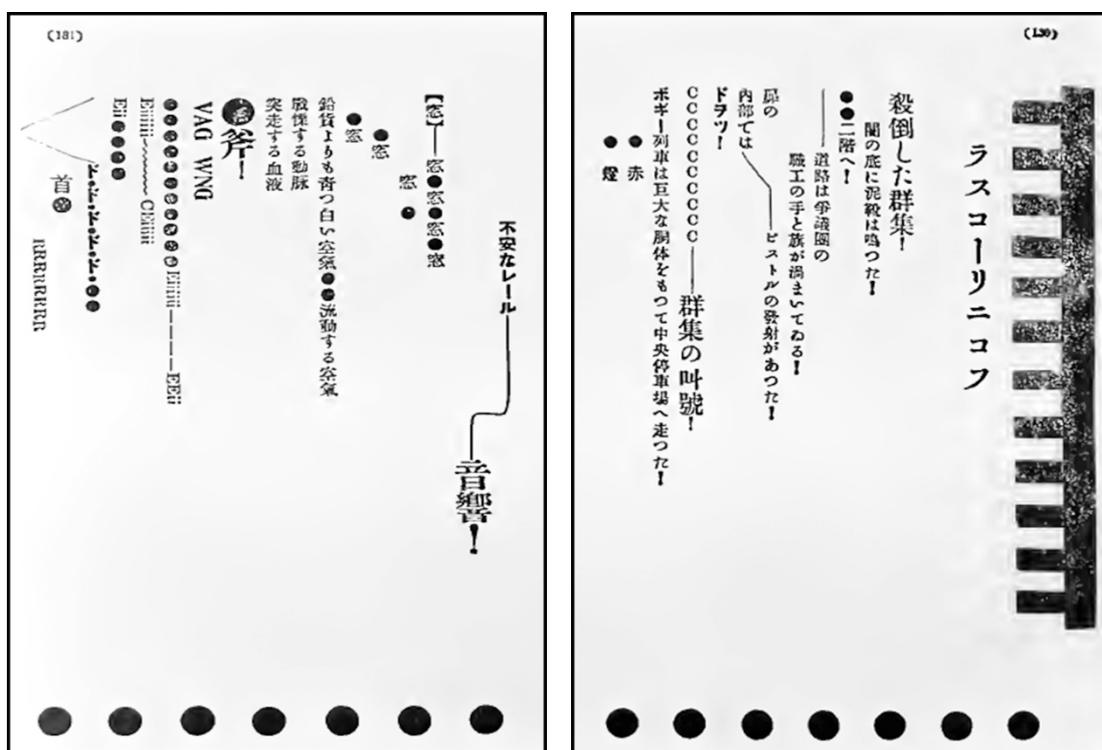


Figura 105 Okada Tatsuo, diseño tipográfico para el poema de Hagiwara Kyojiro's "Rasukorinikofu" (Raskolnikov), in Hagiwara, *Shikei senkoku*, 130-31.

La tipografía utilizada para los poemas también fue experimental, a menudo incorporando símbolos y formas para sustituir caracteres y letras (Fig. 105).

No hay duda de que el diverso trabajo de arte gráfico de Mavo fue influyente para toda la comunidad de diseño japonesa. Mientras Onchi Koshird permaneció en la periferia de los desarrollos más vanguardistas del “nuevo movimiento artístico” (shinko geijutsu undo), conocía sus experimentos y admiraba mucho el trabajo. Tenía una copia del *Koseiha* de Murayama. Kenkyii y expresó gran respeto por el diseño de Mavo para *Shikei senkoku*⁵³⁴. Otros artistas contemporáneos japoneses también conocían los experimentos de Mavo con nuevas técnicas gráficas y todos aprendieron unos de otros. La fertilización cruzada de las bellas artes y el arte comercial contribuyó a la vitalidad de la cultura japonesa moderna. También forjó fuertes vínculos entre la cultura de élite y de masas.

La industria cultural

La práctica artística y el diseño comercial se desarrollaron en conjunto con la industria cultural, que incluyó nuevas formas de entretenimiento y actividades de ocio. Los cafés, los cines, las revistas de cabaret, los grandes almacenes y los

534 Sakai, “Jojo sin keishiki”, 298; Numata Hideko, “Onchi Koshiro no sohon no bigaku” (La estética del diseño del libro de Onchi Koshiro), en *Onchi Koshiro: Iro a katachi noshijin* (Onchi Koshiro: Un poeta de color y forma) (Yokohama: Museo de Arte de Yokohama, 1994), 314–15.

eventos deportivos se encontraban entre los nuevos destinos de ocio en el período Taisho. Los *sakariba* (lugares bulliciosos, áreas urbanas populares) de la ciudad, creados por el floreciente consumismo y la cultura de masas, proporcionaron los espacios de exhibición y patrocinio que tanto se necesitaban para la exhibición de arte moderno.

Después de la guerra ruso-japonesa, los grandes almacenes y las nuevas empresas orientadas al consumidor, en particular las que se centraban en los mercados de cosméticos y relacionados con la salud, como *Kao* (jabón), *Shiseido* (cosméticos), *Lion* (polvo dental) y *Hoshi* (productos farmacéuticos), se convirtieron en fuerzas centrales en la creación de nuevas tendencias populares. El desarrollo simultáneo de una economía de consumo y de los medios de comunicación generó un diseño comercial innovador en todo, desde los anuncios impresos en carteles o en periódicos y revistas hasta los escaparates de las tiendas. El nuevo campo emergente de la publicidad comercial estaba formado en gran medida por artistas (*geijutsuka*) formados en las principales escuelas de arte japonesas que trabajaban simultáneamente en las bellas artes. Estos artistas emplearon elementos estilísticos de su pintura en su trabajo de diseño.

Cafés

Los cafés (kafe), las cafeterías (kissaten) y los restaurantes (resutoran o shokudo) eran nuevos e importantes espacios sociales (minshil no shakoba) en el entorno urbano⁵³⁵. Algunos críticos los equipararon con los barrios de placer de la vida cultural de Edo⁵³⁶. Para los artistas de Mavo, estos nuevos espacios urbanos proporcionaron un foro perfecto para integrar el arte con la vida cotidiana, en particular debido a su entorno inherentemente teatral, donde los patrocinadores (y los artistas) podían representar sus personajes para el deleite del público. Muchos artistas frecuentaban cafés, algunos de los cuales se asociaron con grupos particulares. El Café Suzuran, cerca de Gokokuji, dirigido por una mujer que se rumoreaba que había sido

535 Para una breve discusión sobre el surgimiento y el significado social de los cafés en Japón, ver Takemura, *Taisho bunka*, 118–20. Para ver un documental fotográfico sobre el entorno de los cafés japoneses y un análisis detallado de la amplia variedad de establecimientos para comer y beber en Japón, consulte Hatsuda 1 dru, *Kafe to kissaten (Cafeterías y confiterías)*, Álbum Inax, núm. 18 (Tokio: Inax Shuppan, 1993). Y, para una apreciación del mundo del aficionado a los cafés de entreguerras, véase Sakai Masato, *Kafe tsu (Aficionado al café)* (Tokio: Shiroku Shoin, 1929).

536 Como distritos de prostitución autorizados, los barrios de placer ofrecían un entorno cargado de erotismo para la socialización, el entretenimiento y, por supuesto, la actividad sexual. Eran los centros de la vida social de Edo. “café manwa 13: Minshu no shakoba to undo no sakugenchi” (Café chat 13: Espacio social de la gente y base de operaciones para movimientos) [fuente original desconocida], MTS 1.

actriz, fue identificado en la prensa como la “base de operaciones” de Mavo (sakugenebi) y un lugar de reunión popular entre los artistas proletarios. Murayama realizó allí su segunda exposición individual. Unos meses más tarde se convirtió en la sede de la exposición en serie de Mavo, en junio y julio de 1924⁵³⁷. Varias otras exposiciones de Mavo (y de la FAA) se llevaron a cabo en estos nuevos establecimientos florecientes.

El café generó su propia jerga cultural y su propio grupo de devotos, que llegaron a ser identificados como el "chico moderno" y la "chica moderna". En la imaginación popular de Taisho, la cultura del café estaba claramente teñida de decadencia y sexualidad. Los cafés de antes de la guerra servían alcohol y funcionaban más o menos como bares. Las camareras de café (también llamadas “chicas de café”), si bien son vistas como ejemplos del nuevo ícono feminista occidentalizado, la *shokugyd fujin* (mujer trabajadora), también se asociaron a menudo con la moral relajada y la prostitución. Los cafés a menudo se diseñaban como ambientes occidentalizados con estilo, y frecuentarlos indicaba que uno vivía un estilo de vida cosmopolita y de moda.

Los cafés, para atraer no solo a artistas sino también a mecenas de clase media atraídos por las nuevas tendencias del arte, dieron la bienvenida a las exhibiciones de arte

537 Ibídem.

nuevo como una forma de mejorar y estetizar su ambiente. Los cafés también proporcionaron una importante fuente de publicidad y patrocinio para revistas de arte y literatura como *Mavo*. Por ejemplo, la heladería Shirameso Parlor se describe a sí misma en un anuncio en *Mavo* no. 3 como "un café totalmente artístico", invitando a la persona promedio a participar en su atmósfera y llamando al artista a unirse a sus cohortes⁵³⁸. El anuncio del Cafe Suzuran en *Mavo* decía: "Famoso, ven a nuestro querido Suzuran"⁵³⁹. En este caso, "nuestro" probablemente se refería a *Mavo*, con la implicación de que los visitantes de Suzuran probablemente se encontrarían con un artista de *Mavo*. La casa de té Inoue se anunciaba a sí misma como una cafetería "terriblemente agradable" (*hidoku kimochi*) que era una parte necesaria de *ginbura* (abreviatura de "Ginza de bura bura suru"), expresión popular para pasear por Ginza, contemplar las tiendas y sus escaparates⁵⁴⁰. Hatsuda Tōru ha argumentado que *ginbura* era un aspecto de "disfrutar de la ciudad" (*gaiku kansho*) animada por una comercialización y "artificación" de las calles que las transformó en una especie de bazar de *hakurankai* (exposición)⁵⁴¹.

538 *Mavo*, no. 3 (septiembre de 1924); *Mavo*, No. 4 (octubre de 1924).

539 *Mavo*, No. 3.

540 *Mavo*, No. 3; *Mavo*, No. 4.

541 Hatsuda Toru, "Toshi keikan no henyō to kenchiku" (Transformación del paisaje urbano y la arquitectura), en *Kenchiku to dezain* (Arquitectura y diseño), *Nihon bijutsu zenshu: Kindai no bijutsu 4* (Encuesta de arte japonés: arte moderno 4), vol. 24 (Tokio: Kodansha, 1993), 164; Hat suda

Grandes almacenes

La transformación de Ginza y otros distritos de moda de Tokio como ambientes de exposición se debió en gran parte a los grandes almacenes, fuente de diversión inextricablemente ligada al ímpetu por mejorar la vida cotidiana. Las tiendas departamentales establecieron tendencias populares⁵⁴², y brindaron un importante tipo de actividad de ocio urbano, con su oferta de comidas exóticas, sus divertidos escaparates y las vistas panorámicas de la ciudad desde sus azoteas⁵⁴³. Estas tiendas también ofrecían

Toru, *Hyakkaten no tanjo* (El nacimiento de los grandes almacenes), *Sanseido Sensho*, No. 178 (Tokio: Sanseido, 1993), 43.

542 Este se vio facilitado por el uso de una amplia publicidad en carteles y la publicación de una serie de publicaciones periódicas de relaciones públicas que promocionaban los productos de la tienda y ofrecían información y consejos prácticos. Hatsuda, *Hyakkaten*, 77–78. Existe una vasta literatura sobre los grandes almacenes europeos y americanos como espectáculo. Por ejemplo, véase Rosalind Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*. (Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1982); y Michael Miller, *The Bon Marche: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869–1920* (Princeton: Princeton University Press, 1981).

543 El rápido desarrollo de las líneas privadas de trenes suburbanos permitió que un mayor número de personas que vivían en las áreas circundantes obtuvieran acceso a los recursos de la ciudad, como estos centros de consumo.

lugares para descansar (cafés, espacios para sentarse y restaurantes) en las bulliciosas secciones comerciales de la ciudad⁵⁴⁴. Como exposiciones, los grandes almacenes exhibían modernos implementos de producción industrial para mejorar la vida cotidiana mediante la racionalización del entorno doméstico⁵⁴⁵. Estos bienes se exhibían junto al arte contemporáneo. Los grandes almacenes constituyeron un importante nuevo lugar de exhibición para el arte y merecen una mayor consideración como sitios donde interactuaban la alta cultura y la cultura de masas.

A partir del período Meiji tardío, una serie de grupos artísticos decidieron exhibir su trabajo en estos nuevos santuarios públicos del consumismo. Los miembros del grupo Acción, por ejemplo, montaron sus espectáculos en los grandes almacenes Mitsukoshi en Nihonbashi. En mayo de 1925, para su primera exposición, los miembros de la

544 Hatsuda, Hyakkaten, 70.

545 La Exposición de la Paz en Memoria de Tokio (Heiwa Kinen Tokyo Hakurankai) en 1922, en particular, presentó una nueva versión progresiva, racionalizada y consumista de la vida cotidiana que popularmente se denominó "vida culta" (bunka seikatsu). Esta expresión también ha sido traducida como "vida culta", "vida cultural" y "vida cultural". Las traducciones de seikatsu varían, ya que el término comprende las nociones de vida, vida cotidiana, vivir y estilo de vida. Generalmente prefiero la traducción "vida cotidiana" por su énfasis en lo cotidiano. Para una discusión de bunka seikatsu y el ímpetu para racionalizar la vida diaria, ver Minami y Shakai Shinri Kenkyujo, Taisho bunka, 248–55; Sakata Minoru, "Seikatsu bunka no miru modanizumu" (El modernismo en la cultura de la vida cotidiana), en Nihon modanizumu no kenkyu (Un estudio del modernismo japonés), ed. Minami Hiroshi (Tokio: Buren Shuppan, 1982).

alianza Sanka exhibieron en los grandes almacenes Matsuzakaya en su recién inaugurada sucursal de Ginza⁵⁴⁶. La mayoría de las empresas de tiendas departamentales se habían establecido originalmente para comercializar artículos de lujo, como las costosas telas de kimono de seda, pero gradualmente, alrededor del período Meiji tardío, habían comenzado a incluir una gama más amplia de mercancías. Poco después del cambio de siglo, varias de ellas adoptaron una nueva técnica de venta, colocando la mercancía en vitrinas de vidrio (*chinretsu hanbai hoshiki*) en lugar de que el personal de ventas trajera los artículos solicitados del almacén. Este cambio convirtió a la tienda en un entorno abierto para la exhibición visual de productos básicos, más fácilmente accesible para el consumidor. En las tiendas rediseñadas, la gente podía navegar, algo que hacían en cantidades dramáticamente crecientes. El nuevo edificio erigido en 1914 en Nihonbashi para los grandes almacenes Mitsukoshi fue un hito en el diseño arquitectónico, sobre todo porque incluía un gran espacio para exposiciones relacionadas con el arte. Otras ofertas culturales brindadas para divertir a los clientes incluyeron entretenimiento

546 Para la tienda de Ginza, que solo se inauguró después del terremoto, Matsuzakaya alquiló el recientemente construido edificio de seguros de vida Kokko en Ginza Rokuchome (Calle Sexta) que fue inaugurado en diciembre de 1924. La tienda ha permanecido en este lugar hasta el día de hoy. Marsu – zakaya, *Seikatsu a bunka 0 musubu 50 centavos* (Cincuenta años de unir vida cotidiana y cultura) (Nagoya: Matsuzakaya, 1960); 60 *Nenshi Henshu Iinkai*, ed., *Matsuzakaya 60 nenshi* (Sesenta años de historia de Matsuzakaya) (Nagoya: Matsuzakaya, 1971).

musical occidental en el centro del piso principal y un restaurante que servía comidas completas, así como dulces japoneses y de estilo occidental con café y té⁵⁴⁷.

Inicialmente, los grandes almacenes de Tokio se dirigían a las personas que vivían en la exclusiva zona de Yamanote. Para atraerlos, Mitsukoshi, por ejemplo, invitó a muchos dignatarios extranjeros, eruditos conocidos, políticos, artistas y personalidades literarias a hacer apariciones públicas en la tienda. Uno de los principales planificadores de Mitsukoshi, Hibi Ousuke, vio la tienda como un lugar donde el nivel superior de la sociedad se pudiera reunir. En 1905, Hibi comenzó a invitar a académicos, escritores, artistas, educadores y periodistas destacados a reuniones mensuales en las que se discutían diversos temas relacionados con la vestimenta y las costumbres diarias; estas se conocieron como "sesiones de estudio de tendencias" (ryiiko kenkyukai)⁵⁴⁸, cuyos resultados fueron publicados en la revista de relaciones públicas de la empresa. Mitsukoshi encabezó estas prácticas y otras tiendas pronto siguieron su ejemplo.

Para atraer clientes, las tiendas realizaron eventos de entretenimiento y relacionados con el arte durante todo el año. Estos incluyeron exposiciones de pintura, artesanía, arreglos florales, fotografía y objetos relacionados con la

547 Minami y Shakai Shinri Kenkyujo, Taisho bunka, 57.

548 Kuroda Seiki fue incluido como participante en una de las sesiones.

mejora de la vida diaria. Las exhibiciones y las ventas a menudo eran indistinguibles, ya que todos los artículos, culturales y pragmáticos, estaban disponibles para la compra. La rentabilidad de estas empresas llevó a muchas tiendas a establecer divisiones separadas para supervisar la exhibición y venta de arte y artesanía contemporáneos. Mitsukoshi, por ejemplo, promovió las obras de arte como esenciales para decorar la casa, una parte necesaria de la *bunka seikatsu* (vida culta), una actitud que los representantes *gadan* apoyaron de todo corazón. Según el estudio detallado de Hatsuda Torus, a fines del período Taisho, los grandes almacenes eran como "exposiciones de un año"⁵⁴⁹.

Siguiendo el ejemplo de Mitsukoshi, varios grandes almacenes comenzaron a construir galerías de exhibición de arte durante este período. A menudo, los periódicos copatrocinaban exposiciones o montaban sus propios espectáculos. Aunque los grandes almacenes individuales pueden haber tratado de distinguir sus audiencias objetivo y sus políticas de patrocinio, es difícil discernir diferencias importantes entre ellas. Matsuzakaya, que patrocinó la exposición de los miembros de Sanka, era una empresa con

549 Hatsuda, *Hyakkaten*, 129–31. Si bien se sabe menos sobre las actividades de patrocinio de Shirokiya, está claro que la tienda celebró una exhibición de escenografía japonesa contemporánea en junio de 1925 en la que participaron Murayama y Yoshida Kenkichi. El folleto de la exposición sobrevive en MTS 1.

sede en Nagoya y en Tokio en Ueno⁵⁵⁰. En general, sus políticas se basaban libremente en las de Macy's en los Estados Unidos, y la tienda buscaba dirigirse a un mercado amplio. Mat suzakaya fue una de las primeras tiendas en eliminar por completo la política del dosoku nyiiijo ("entrada descalza") que requería que los clientes se quitaran los zapatos y usaran pantuflas en la tienda. La nueva práctica de permitir que los clientes permanecieran calzados transformó los grandes almacenes en una extensión de los bulliciosos centros comerciales al aire libre. Aumentó considerablemente la popularidad de las visitas a los grandes almacenes y, a principios del período Showa, se había extendido a la mayoría de las tiendas importantes. Matsuzakaya también era bien conocida por sus ofertas, que atraían a grandes multitudes⁵⁵¹.

En cuanto al patrocinio del arte, Matsuzakaya, al igual que sus contemporáneos, realizó exhibiciones comerciales y culturales, en particular de ropa y artículos para niños, pero también de arte. Las exposiciones de arte generalmente se centraron en artistas y grupos de artistas asociados con Nika, como Kishida Ryusei y Sodosha; por lo tanto, no está claro por qué la empresa montó la primera exhibición de

550 Desafortunadamente, la tienda principal de Matsuzakaya en Tokio en Ueno fue completamente destruida durante los bombardeos incendiarios en la Segunda Guerra Mundial y no sobreviven registros de archivo anteriores a la guerra para las operaciones de la compañía.

551 Takemura, Taisho bunka, 109–10; Hatsuda, Hyakkaten, 184.

Sanka, pero los representantes de la tienda consideraron que el trabajo del grupo era demasiado radical y conflictivo para permitir una segunda exhibición en este lugar⁵⁵². No sorprende que el historial de exposiciones publicado de Matsuza-kaya no mencione el evento.

La relación entre artistas, grandes almacenes y otros negocios privados se extendió al diseño de productos y exhibiciones. A menudo, las tiendas encargaban a los artistas que diseñaran patrones para kimonos y ropa de estilo occidental o realizaban concursos para presentaciones externas de varios sectores de la comunidad de diseño⁵⁵³. Aunque la ropa de estilo occidental había llegado a dominar la indumentaria masculina y estaba ganando popularidad entre las mujeres urbanas, la gran mayoría de las mujeres japonesas aún persistían en usar kimonos. A menudo, las mujeres combinaban diseños modernos y accesorios occidentales con ropa tradicional para actualizar y “modernizar” sus guardarropas. Los patrones textiles innovadores de Taisho y los accesorios de diseño elaborado

552 Esto se menciona en Yokoi Hirozo /Kozo, “Bakuhatu no Sanka” (Explosivo Sanka), Mizue, No. 249 (noviembre de 1925): 28.

553 Saito Kazo fue sin duda uno de los artistas más activos en este ámbito. Diseñó telas de kimono, un nuevo estilo de delantal, decoraciones de paredes, tapicería de muebles y una gama de otros productos relacionados con la moda y el interiorismo doméstico. Para una consideración del trabajo de Saito, ver Yurakucho Asahi Gyararii, “Sogo geijutsu” no yume: Saito Kazo –ten (Sueño de un “arte sintético”: exposición de Saito Kazo), ed. Asahi Shinbunsha y Akita Shiritsu Ghiaki Bijutsukan (Tokio: Asahi Shinbunsha, 1990).

incorporaron desarrollos estilísticos distintivos de las bellas artes.

Murayama y sus colegas de Mavo–Sanka, Maki Hisao y Yoshida Kenkichi establecieron la Unión del Arte Tejido y Teñido (Shokusen geijutsu Renmei) en Kioto para estudiar producción textil artística junto con jóvenes diseñadores textiles en el área de Kansai. La primera exposición del sindicato se llevó a cabo en una serie de grandes almacenes en Kansai a partir de noviembre de 1926, incluidos Takashimaya en Kioto, Mitsukoshi en Osaka y Matsuzakaya en Nagoya. La exposición luego viajó a Mitsukoshi en Tokio. Dos de los diseños textiles abstractos de los artistas fueron reproducidos en un anuncio periodístico de la formación del sindicato, que decía que además de fabricar ropa, el grupo estaba interesado en expresar los impulsos de la época (Fig. 106)⁵⁵⁴. Fujin Graph publicó una elaborada difusión fotográfica en color de estos kimonos, obis (fajas de kimono) y diseños de bordados de tela, describiendo el trabajo como una "revolución en el arte del tejido" (senshoku no kakumei), un nuevo movimiento que podría destruir el arte establecido de la ornamentación de la ropa mediante el uso de la libre expresión⁵⁵⁵. También apareció un artículo similar

554 Shokusen geijutsu Renmei ikiru” (La unión de las vidas artísticas tejidas y teñidas) [fuente original desconocida, nd, ca. 1926], MTS 2.

555 Los diseños fueron tejidos por el joven diseñador textil de Kioto, Wakamatsu Seiichi. Shokusen _ geijutsu no kakumei” (Una revolución en el arte teñido y tejido), gráfico de Fujin 3, núm. 12 (-diciembre de 1926).

en *Kokusaigaho* (Noticias pictóricas internacionales)⁵⁵⁶. Murayama, en su diseño de tela, titulado *Parallel* (*Heiko*), repetía un caprichoso motivo de dinosaurio, como los que había utilizado anteriormente en el diseño de la portada de *Koseiha kenkyu*.

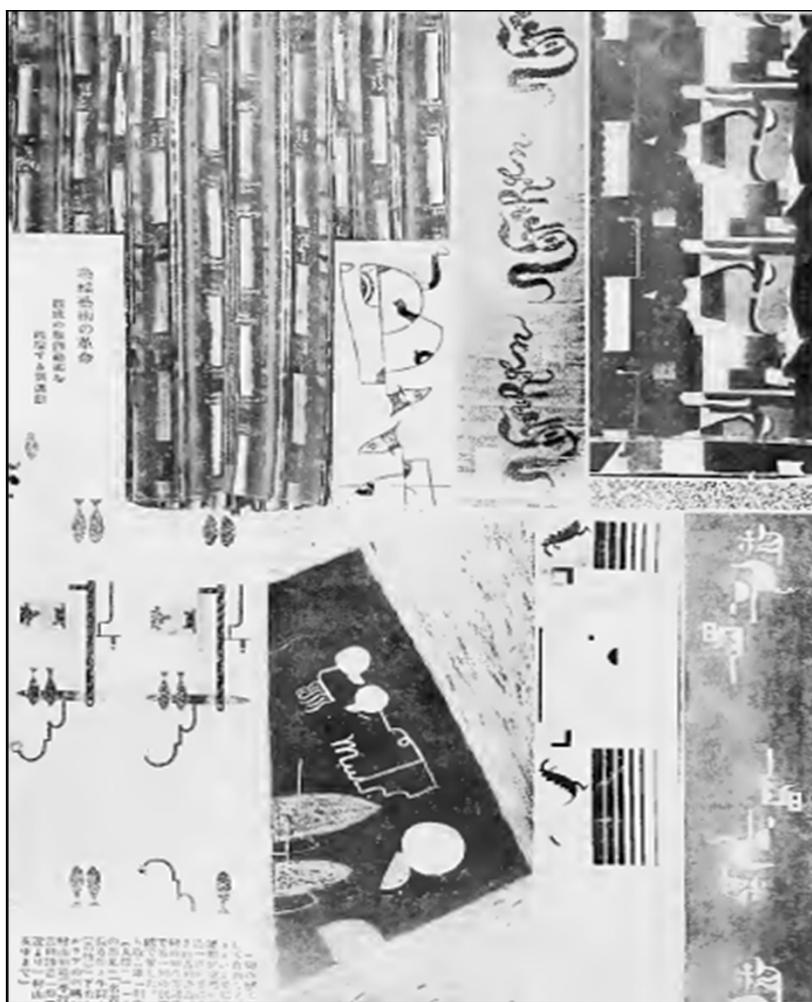


Figura 106. Diseños textiles de Murayama Tomoyoshi, Maki Hisao y Yoshida Kenkichi para la *Shokusen Geijutsu Renmei* (Unión de artes tejidas y teñidas), 1926. El diseño de Murayama "*Parallel*" (*Heiko*), con un motivo

556 *Shokusen _ renmei*" (Liga de teñido y tejido), *Kokusai gaho* (diciembre de 1926), MTS 2.

de dinosaurio repetido, se muestra en segundo lugar desde la derecha en la parte inferior, Fotografía en MTS2. Colección Murayama Ado.

Los dinosaurios estaban intercalados con bloques geométricos de color en bandas de diferente grosor.



Figura 107, Otsubo Shigechika, diseño textil, 1927. Ryokuin no kyoen ni” (Otsubo Shigechika: Para una fiesta bajo la sombra de los árboles), Fujin gráfico 4, n° 7 (julio de 1927).

Los diseños de Maki Hisao también emplearon bloques abstractos y patrones de color combinados con letras y palabras aparentemente aleatorias. Los diseños fueron bautizados como “kimonos constructivistas” (koseiha no kimono), porque reflejaban estilos que estos mismos artistas defendían en su trabajo constructivo y gráfico⁵⁵⁷. La

557 Muchos de los temas y patrones en los textiles también se referían al trabajo que los artistas producían simultáneamente para el teatro. Un patrón

estética constructivista fue recogida y popularizada por otros diseñadores como Otsubo Shigechika, anteriormente de Barrack Decoration Company, quien mostró su versión más regularizada de estos patrones abstractos en el gráfico de Fujin (Fig. 107).

Muchos artistas de vanguardia en Europa y Rusia también diseñaron ropa. Sonia Delaunay es quizás el ejemplo más conocido, pero los futuristas Van Doesburg y varios otros artistas rusos, incluido Liubov Popova, produjeron diseños de moda innovadores. Intentaron rediseñar cada aspecto de su entorno e imbuir objetos cotidianos con una estética modernista.

en una muestra de tela se llamó "Desde la mañana hasta la medianoche " en honor al diseño de escenario de Murayama para la obra de Georg Kaiser en el calentador Tsukiji Little 1. Los motivos eran imágenes abstractas emparejadas de peces y tortugas unidas por líneas ondulantes y formas geométricas, que recuerdan el trabajo de Murayama en el escenario. Uno de los kimonos y obis a juego de Maki, titulado The Longing of Toller (Toruraa no shibo), presumiblemente refiriéndose al dramaturgo alemán Ernst Toller, tenía la palabra alemana compuesta inventada Vormorgen ("antes de la mañana") en escritura cursiva que corre de lado a lado de la tela. "Koseiha no kimono," Yomiuri shinbun, 1 de noviembre de 1926 (ed. am), pág. 3. Para una colección de ensayos sobre una serie de artistas que experimentaron con el diseño de ropa, véase Nina Felshin, ed., "Special Issue: Clothing como sujeto", Art Journal 54, no. 1 (primavera de 1995).

La industria privada

Una variedad de otras industrias orientadas al consumidor también apoyaron las artes y comenzaron a construir espacios de exhibición. El arte se mostró junto a los nuevos productos para atraer a los clientes. Las empresas que unían el arte y el comercio se presentaban a sí mismas como involucradas en el cultivo del gusto y el desarrollo de “bellas costumbres” (bisbu) entre la población consumidora. Shiseido estuvo entre las más activas de las nuevas empresas en este esfuerzo. El presidente, Fukuhara Shinzo, era un fotógrafo aficionado y un devoto mecenas de las artes. En diciembre de 1919, la compañía instaló una galería sobre su elegante heladería y pastelería de estilo occidental, ubicada en uno de los bulevares centrales que atraviesan Ginza. La galería exhibió una variedad de obras de arte, pero enfatizó la fotografía, particularmente el trabajo del grupo de fotógrafos pictorialistas de Fukuhara, la Asociación de Fotografía de Japón (Nihon Shashinkai), formada en 1924⁵⁵⁸.

558 Para una discusión sobre las actividades de patrocinio de arte de Shiseido, véase Shiseido Gyararii, ed., *Ginza modan to toshi iso* (Diseño moderno y urbano de Ginza) (Tokio: Shiseido, 1993). Para una breve consideración de Fukuhara en el contexto de la fotografía japonesa moderna, ver Iizawa Kotaro, “Shizen no kaitai”, en el Museo de Arte Metropolitano de Tokio, 1920 nendai Nihonten (Tokio, 1988), 49–51. Recientemente, la

La compañía farmacéutica Hoshi abrió un espacio de exposición en mayo de 1920. Aunque se sabe poco sobre esta galería, está documentado que David Burliuk realizó allí su exposición de obras de arte ruso moderno. La compañía de dentífricos Lion siguió a Hoshi, abriendo un espacio de exhibición en el edificio Marunouchi (abreviado como Marubiru), uno de los edificios de oficinas modernos centrales de la época, ubicado en el corazón del distrito financiero de Marunouchi. Si bien sobrevive poca documentación sobre las actividades de la galería, se sabe que la "Exposición de estudio" de la FAA (Shusaku-ten) se llevó a cabo en Lion, así como la "Exposición de obras arquitectónicas" de Kato Masao (Kenchiku Sakuhinten)⁵⁵⁹.

Esta conexión entre el arte y el comercio se fortaleció aún más por el trabajo que muchos artistas hicieron para estas grandes corporaciones como diseñadores. En el caso de Mavo, Oura Shuzo trabajaba como diseñador de publicidad impresa y display tridimensional para la librería y editorial de moda Maruzen, en la división de productos occidentales ubicada en Nihonbashi. Toda Tatsuo fue empleado en una capacidad similar en Lion. Sin embargo, la gran mayoría de este trabajo ya no existe, por lo que es extremadamente difícil juzgar el alcance total de las actividades de estos

galería Shiseido ha estado reconstruyendo una serie de exhibiciones históricas que exhibió desde finales del período Taisho en adelante.

559 Kato Masaoshi kenchikú sakuhinten” (Exposición de obras arquitectónicas de Kato Masao), AwAz grafico, 14 de junio de 1923, 4.

artistas. Se sabe que Oura trabajó en los anuncios impresos de al menos dos de los principales productos de Maruzen: las maquinillas de afeitar de seguridad Valet y la tinta de Maruzen, aunque pocos diseños se le pueden atribuir con seguridad.



Figura 108 Oura Shuzo, serie de linóleos para anuncios de periódicos, en Kitahara Yoshio, ed., Gendai shogyd bijutsu zenshu, volumen 16, Jitsuyo katto zuanshu (Colección de ilustraciones para uso práctico) (Tokyo: Ars, 1929), 96.

La imagen superior izquierda en una selección de ocho viñetas figurativas de Oura, publicada en *Gendaishogyd bijutsu zenshu* (El artista comercial completo), corresponde a un anuncio de Valet que se publicó en *El gráfico de Fujin* (Figs. 108–109).



Figura 109, Oura Shuzo, anuncio de maquinillas de afeitar Valet, *El gráfico Fujin*, no. 7 (julio de 1927)

Estos dibujos de líneas simples representan con humor la cabeza de un hombre antes, durante y después del afeitado. El estilo lineal nítido de Oura geometrizó y simplificó la imagen. Es probable que también produjera una serie de caprichosas figuras en blanco y negro para la tinta Maruzen que se convirtieron en llamativos logotipos para promover la imagen moderna de la empresa.

Oura diseñó al menos uno, y tal vez dos, pequeños quioscos publicitarios para la tinta Maruzen (Figs. 110-111)⁵⁶⁰.

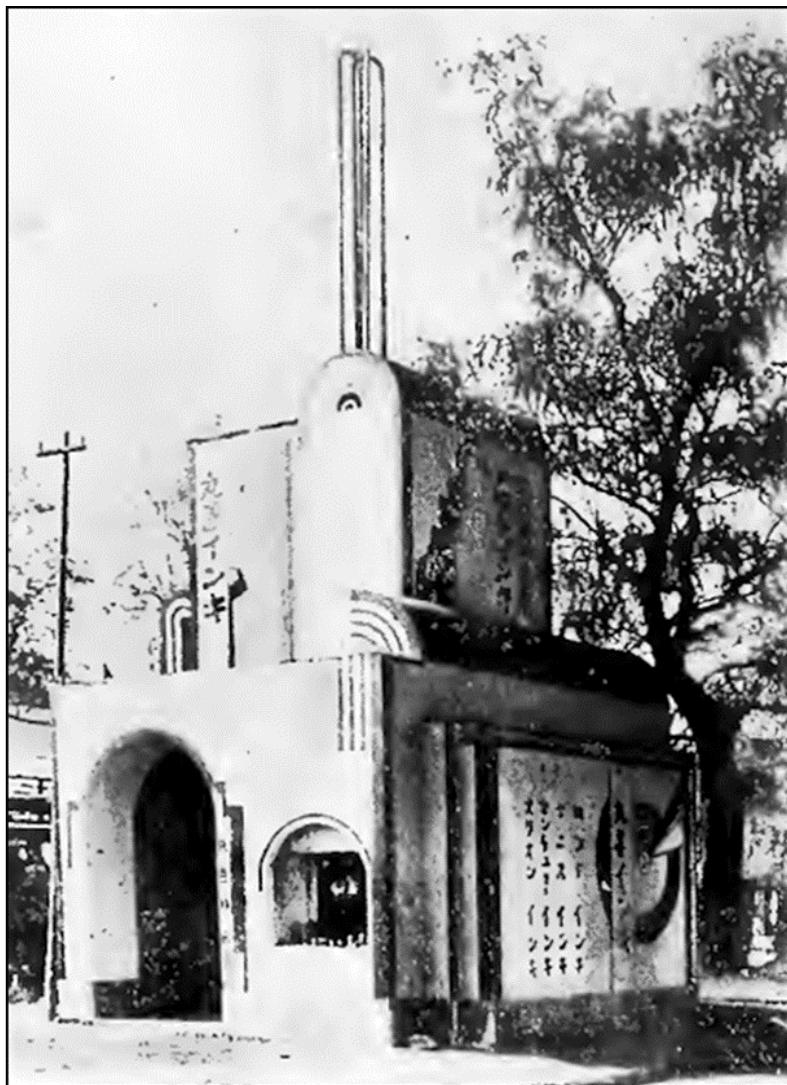


Figura 110, Oura Shuzo, quiosco publicitario de la tinta Maruzen, 1924. Aparecido originalmente en Mavo, núm. 2 (julio de 1924).

560 Otro ejemplo no atribuido que, en términos de estilo, posiblemente podría haber sido diseñado por (Jura se encuentra en Kitahara Yoshio, ed., *Shuppin chinretsu soshokushii* (Colección de carteles de exhibición), en *Gendaishogyo bijutsu zenshu* (El artista comercial completo), vol. n (Tokio: Ars, 1919), 14.

El edificio que se le atribuye definitivamente es una pequeña estructura con una puerta y una ventana suavemente arqueadas.



Figura 111. Desconocido, quiosco publicitario de tinta Maruzen, finales de la década de 1920. En Kitahara Yoshio, ed., *Gendai shogyo bijutsu zenshu*, vol. 11, *Shuppin chinretsu soshokushu* (Colección de diseños de exposición) (Tokio; Ars, 1929), 14.

La cubierta se remató con un rótulo cuadrado intercalado entre grandes y pequeñas masas estructurales parabólicas. Una aguja de cuatro lóbulos se proyectaba desde lo alto de

una de estas masas. Toda la estructura se pintó con patrones de bandas de colores rectilíneos y radiantes abstractos intercalados con el logotipo de tinta Maruzen y la copia publicitaria.

En un esfuerzo por llamar la atención, los anunciantes llevaron sus mensajes a las calles, empleando quioscos al aire libre, tableros tipo sándwich, automóviles y camiones decorados con letreros. La transformación de la calle en un espacio teatral y promocional, iniciada en el período Edo, fue alentada tanto por artistas como por intereses comerciales. Los artistas de Mavo eran muy conscientes de la eficacia de estas técnicas publicitarias después de montar varias exposiciones al aire libre y acontecimientos en espacios públicos. Quizás uno de los ejemplos más coloridos de la época fue la manifestación por la “popularización del arte” (geijutsu no minshttka) lanzada por Murayama y el grupo Bunto (Partido Literario), en la que hombres y mujeres que vestían pancartas de tableros de sándwich coloridamente decoradas y portando grandes pancartas pintadas marcharon exultantes desde Marunouchi a través de Ginza y hasta Asakusa, gritando: “¡Del estudio a la calle!” (shosai yori gaitö e)⁵⁶¹.

561 A la persona que usaba estos letreros se le conocía popularmente como “hombre sándwich”. La manifestación de Bunto recibió amplia cobertura en la prensa, donde se la denominó una forma de senden. (publicidad, propaganda, publicidad). “Shosai yori gaito e” (Del estudio a la calle), Kokumin shinbun, julio de 1925, MTS 1; “Aojirokaranu tamashii no kike”

La “artificación” (bijutsuka sum) de la calle se produjo en muchos frentes. Entre las responsabilidades de Oura Shuzo en Maruzen estaba el diseño de escaparates.

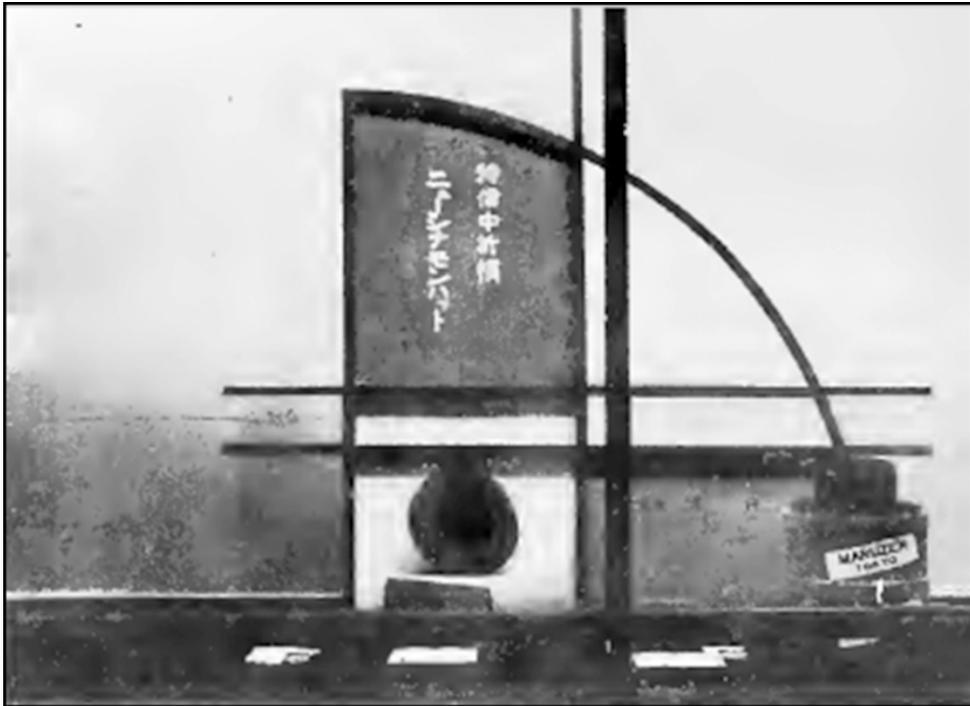


Figura 112. Escaparate Maruzen para sombreros, Nihonbashi, finales de la década de 1920. En Kitahara Yoshio, ed., *Gendai shogyo bijutsu zenshu*, volumen 4, *Kakushu sho uindo sochisho* (Colección de varios diseños de escaparates) (Tokio: Ars, 1929), 4:57.

(Escucha el espíritu alegre derramándose), *Yamato shinbun*, julio de 1925, MTS 1; “Onna no ouen no metoru o agete”(De buen humor con la asistencia de las mujeres), *Yorozu choho*, 7 de julio de 1925, MTS 1; “Torakku de noridashite” (Saltar de un camión), *Tokyo asahi shinbun*, julio de 1925, MTS 1; “Gaito e gaito e” (A la calle, a la calle), *Chugai shogyo shinbun*, julio de 1925 (edición de la tarde), MTS 1; “Bunto ' ga neriaruku” (“Bunto” pa radas), *Nichinichi shinbun*, julio de 1925, MTS 1; “Hata kimono no kibatsu” n / A fuzoku de” (Bandera ki monos de una manera poco convencional), *Jijishinpo*, 7 de julio de 1925, MTS 1; “Genko o uru puro bunshiren” (Liga de literatos proletarios que venden sus manuscritos), *Hochi shinbun*, Julio de 1925, MTS 1.

La contemplación de escaparates se había convertido en una forma popular de actividad de ocio en el período Taisho, y las tiendas ponían un gran esfuerzo en escaparates creativos, contratando los servicios de artistas jóvenes. Había mucho entusiasmo entre los artistas y diseñadores por esta nueva forma de arte tridimensional⁵⁶².

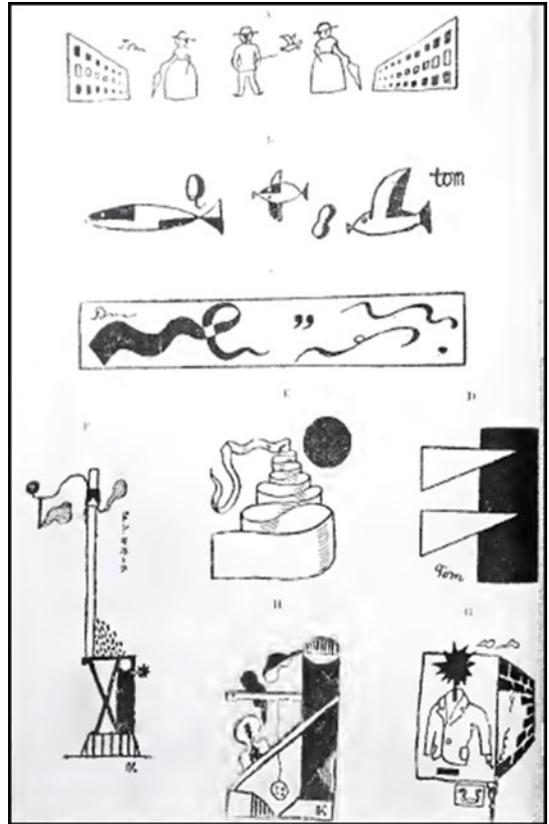
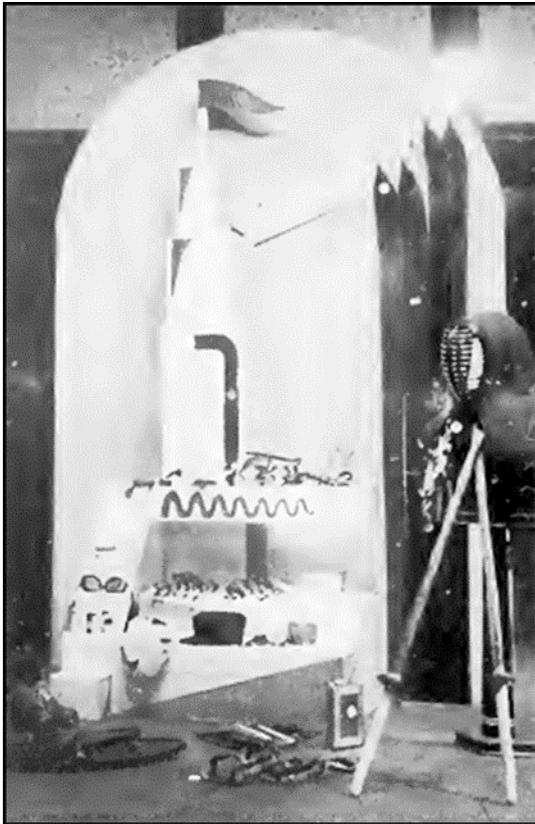


Figura 113, Diseño de escaparates para equipamiento deportivo, Nozawaya, Yokohama, finales de la década de 1920. En Kitahara, 4: 1 6. Figura 114, Murayama Tomoyoshi (il. a-e) y Yoshida Kenkichi (il. f-h), gráfico de motivos de diseño para anuncios en revistas, In Kitahara, 4:1 6, 95.

562 Si bien no se han confirmado trabajos específicos, Murayama afirma que después del terremoto, los artistas de Mavo se comprometieron a realizar proyectos de diseño de vidrieras. Murayama Tomoyoshi, F.ngekiteki jijoden 1922–1927 (Autobiografía teatral), vol. 2 (Tokio: Toho Shuppansha, 1971), 2:194.

Ya a comienzos del período Taisho, aparecieron en Japón dos periódicos dedicados al diseño de escaparates: *Uindo taimusu* (Tiempos de ventana) y *Uindo gaho* (El escaparate)⁵⁶³. *Gendai shogyo bijutsu zenshu*, publicado por *Ars* a principios del período Showa, dedicó dos volúmenes completos al diseño de ventanas, documentando ejemplos tanto nacionales como extranjeros, así como técnicas para configurar pantallas⁵⁶⁴.

Aunque ningún diseño de ventana de Maruzen se puede atribuir positivamente a Oura, varios tienen una clara afinidad con la estética constructivista de Mavo. Un escaparate para sombreros (Fig. 112) utilizaba una composición geométrica minimalista construida a partir de fuertes componentes verticales y horizontales con una banda de medio arco en la parte superior. Al igual que el trabajo de Mavo, estas líneas delinearon cuadrantes en los que se inscribió el texto. Un escaparate para artículos deportivos diseñado para los grandes almacenes Nozawayama en Yokohama (Fig. 113) empleó elementos de diseño

563 *Uindo taimusu* se publicó desde alrededor de mayo de 1917 hasta alrededor de septiembre de 1918. *Uindo gaho* fue publicado a partir de alrededor de 191 \$ por *Uindo Gahosha* ubicado en Kydbashi, Tokio.

564 Kitahara Yoshio, ed., *Kakushu sho uindo sochishii* (Colección de varios diseños de escaparates), en *Gendai shogyo bijutsu zenshu*, vol. 4 (Tokio: *Ars*, 1929); Kitahara Yoshio, ed., *Kakushu sho uindo haikeishu* (Colección de fondos para varios escaparates), en *Gendai shogyo bi-jutsu zenshu*, vol. 5 (Tokio: *Ars*, 1928). De aquí en adelante abreviado GSBZ seguido del número de volumen.

estrechamente relacionados con los promovidos por Murayama y Yoshida Kenkichi, varios de los cuales se ilustraron en un gráfico en un volumen de la serie Ars (Fig. 114) que incluía figuras abstractas de peces, pájaros, banderas y cintas rizadas además de formas completamente abstractas. Los peces aparecían con frecuencia en la obra de Murayama y fueron prominentes en su diseño escénico para la obra de Georg Kaiser *From Morning' til Midnight* (discutida en el capítulo 6; véase la figura 117).

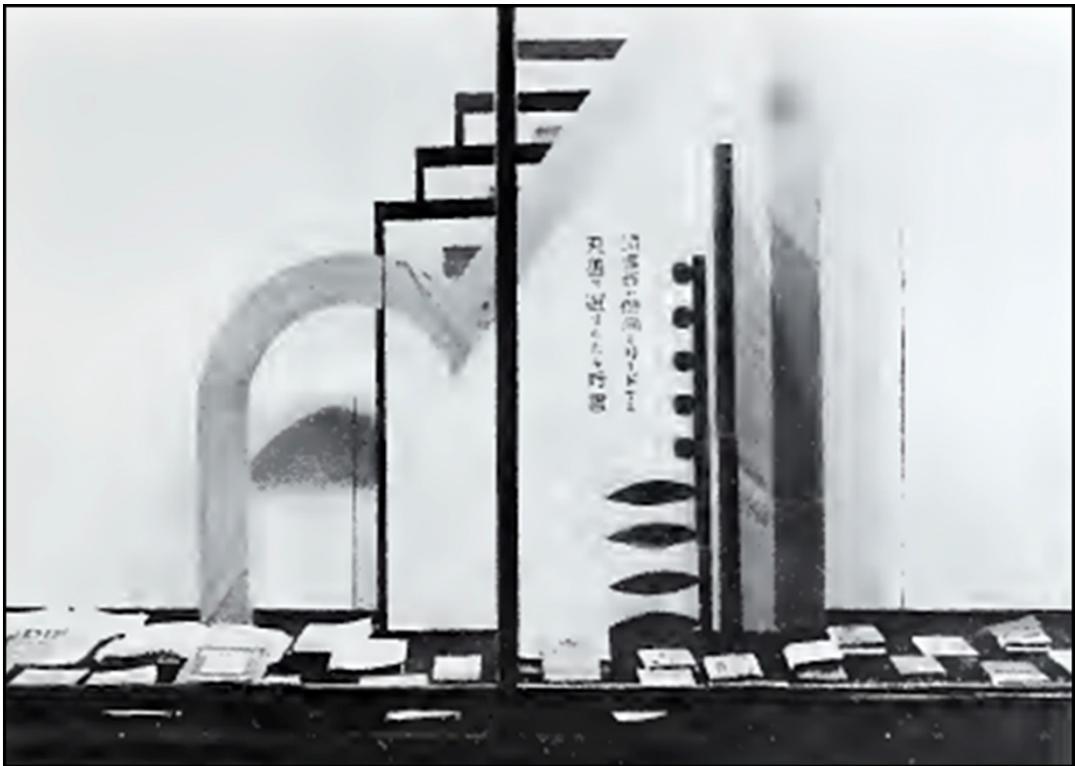


Figura 115, escaparate de Maruzen para libros, Tokio, finales de la década de 1920. En Kitahara Yoshio, ed., *Gendai shogyō bijutsu zenshu*, volumen 5, *Kakushu sho uindo haikeishu* (Colección de fondos para varios escaparates) (Tokio: Ars, 1928).

Los escaparates se consideraban a menudo como análogo al diseño de escenario (*butai sochi*), y los artistas de Mavo

utilizaron técnicas estéticas similares en sus diseños escénicos para el teatro. Con su construcción de varios niveles, niveles descentrados, motivos caprichosos dispersos al azar y formas pintadas sobre un fondo blanco, el escaparate del Nozawayama recordaba los decorados constructivistas de Murayama.

La pantalla de fondo de un escaparate de Maruzen que anunciaba libros (Fig. 115) reflejaba igualmente el trabajo escénico de Murayama. Empleó una composición abstracta fuertemente delineada por formas geométricas repetidas, formas y líneas verticales y horizontales audaces e incluyó rombos horizontales similares a los motivos de peces de Murayama.

En la serie *Ars*, varios diseños de escaparates se denominaron *koseiteki* (constructivistas); el término se repitió a lo largo del texto.

El uso generalizado de este término a fines de la década de 1920 indica el impacto del trabajo constructivo de Mavo y su estética en el desarrollo del diseño comercial. También indica el éxito del proyecto de Mavo para unir el arte y la experiencia cotidiana mediante la "artificación" y la teatralización de todos los ámbitos de la vida cotidiana.

Las contradicciones culturales del consumismo

En sus escritos sobre Kurt Schwitters, Maud Lavin ha abogado por una historia más inclusiva de la práctica artística modernista que no borre ni menosprecie la producción artística comercial de los artistas plásticos. Lavin ha interpretado sus actividades comerciales como parte de una visión utópica racional de la sociedad que motivó a los artistas a implementar los principios de producción de la era de las máquinas para ordenar y estetizar la vida cotidiana⁵⁶⁵. Sin duda, el desarrollo del diseño comercial japonés también debe verse dentro del contexto de un creciente interés nacional en la racionalización y mejora de la vida cotidiana que estimulaba el consumismo.

El comienzo del diseño profesionalizado coincidió exactamente con los períodos Taisho tardío y Showa temprano, cuando surgían nuevas tendencias de *kaizo* (reconstrucción), *kaizen* (mejora) y *kairyd* (también mejora) en la vida diaria. En 1919, el Ministerio de Educación

565 Lavin, “Advertising Utopia”, 134–39, 169; Maud Lavin, “Fotomontaje, cultura de masas y modernidad: utopismo en el círculo de nuevos diseñadores publicitarios”, en *Montage and Modern Life 1919–1942*, edición Matthew Teitelbaum (Cambridge: MIT Press, 1992), 37–59.

patrocinó la “Exposición para la mejora de la vida diaria” (Seikatsu Kaizen-ten), que mostraba una gama de nuevos productos prácticos para mejorar la vida. Esto generó la Liga para la Mejora de la Vida Cotidiana (Seikatsu Kaizen Domeikai), que representó la visión oficial del Estado sobre cómo mejorar la vida diaria. En 1926, la Asociación Japonesa de Arte Comercial (Nihon Shogyo Bijutsu Kyokai) fue formada por varios de los defensores y practicantes más decididos, incluidos Hamada Masuji, Tada Hokuu, Fujisawa Tatsuo y Murota. Kurazo. Hamada comenzó a publicar *Shogyo bijutsu* (Arte Comercial) y estableció el Centro de Investigación para el Estudio del Arte Comercial (Shogyo Bijutsu Kenkyujo) en 1929⁵⁶⁶.

No es coincidencia que Hamada haya contribuido a Mavo e interactuado con los artistas de Mavo y Sanka. Las obras de varios de estos artistas se encuentran dispersas por *Gendai shogyo bijutsu zenshi*, la serie de varios volúmenes sobre arte comercial que *Ars* publicó y Hamada coeditó entre 1928 y 1930. No hay duda de que su gran entusiasmo por el diseño se inspiró, al menos en parte, en el trabajo de diseño innovador de Mavo y Sanka de mediados de los años veinte y su reiterado énfasis en la importancia de integrar el arte y la vida cotidiana.

566 Kashiwagi Hiroshi, “Nihon no kindai dezain” (diseño moderno japonés), en *Kenchiku deszamar* _ (Arquitectura y diseño), *Nihon bijutsu zenshu: Kindai no bijutsu 4* (Encuesta de arte japonés: arte moderno 4), vol. 24 (Tokio: Kodansha, 1993), 168, 171, 174.

Como manifestaciones de la modernidad, tanto la cultura de masas como el industrialismo ocuparon un lugar destacado en la obra de arte de Mavo. Los artistas de Mavo no solo comentaron sobre la omnipresencia de la cultura de masas y de consumo, sino que también se involucraron activamente en producirla y darle forma. Aún así, esta cultura era innegablemente el producto del mismo sistema económico capitalista que los intelectuales de izquierda denunciaban como explotador. Los miembros más radicales de Mavo permanecieron ambivalentes hacia el ámbito comercial de la producción artística. Hagiwara produjo varios fotocollages que criticaban la mercantilización de la cultura y su transformación en ornamento masivo⁵⁶⁷. A diferencia de Murayama y Yanase, el poeta Hagiwara nunca se sintió obligado a considerar el papel social del artista–diseñador⁵⁶⁸.

Entre todos los miembros de Mavo, Yanase Masamu fue quizás el crítico más persistente de la cultura de masas. Para él, personificaba el control de los seres humanos por las cosas. Sostuvo que la mercantilización de la cultura precipitaba la “falta de reflexión” (muhansei) en el productor y el público espectador, dejando a la gente “sin opinión” (muteiken). Su misión artística era despertar el

567 Hagiwara Kyojiro, “Onna, Kenchiku, Hikoki” (Mujeres, arquitectura, aviones), Mavo, no. 7 (agosto de 1925): 9.

568 La mercantilización de la literatura y su relación con el mercado fue abordada en el periódico Bungei shijo.

“instinto autoconsciente” de las personas (jikaku honno) para producir una “conciencia de la realidad” (genjitsu ishiki). En varias de sus construcciones criticó con vehemencia la cultura mercantil.

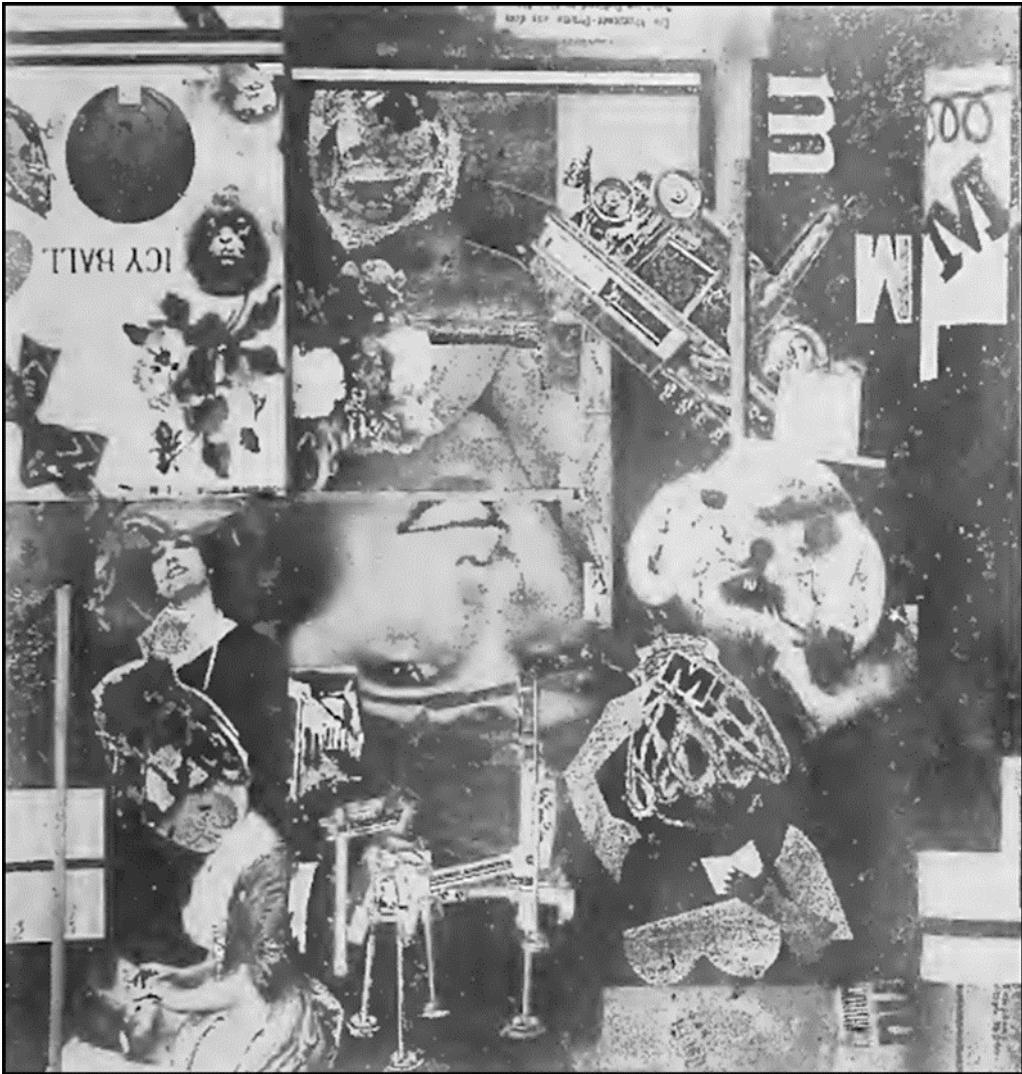


Figura 116, Yanase Masamu, *La longitud de la baba de un capitalista* (Shihonka no yodare no nagasa), fotomontaje, presuntamente perdido. En *Mavo*, núm. 1 (septiembre de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

En el fotomontaje titulado *La longitud de la baba de un capitalista* (Fig. 116), Yanase toma fotografías publicitarias

invertidas y distorsionadas de mujeres occidentales, los símbolos de moda de la modernidad utilizados en Japón para comercializar productos. Los colocó uno al lado del otro con imágenes de bestias, burlándose del marketing de la belleza.

También superpuso fotografías de partes de máquinas, equiparando todas las imágenes como productos del capitalismo. La letra flotante “m” afirmaba la presencia del artista como comentarista, y esta marca distintiva servía para diferenciar la obra de las imágenes sin nombre generadas a la perfección en los medios de comunicación. Afirmó la conciencia y la resistencia del individuo a una falsa conciencia.

Aunque estos artistas tenían una percepción negativa del capitalismo industrial, la cultura de masas y el consumismo expandieron su ámbito artístico y les ofrecieron un escenario público vital y expansivo en el que experimentar. También les ofrecía una fuente de ingresos que no estaban en condiciones financieras de rechazar. Pero como ha señalado Lavin, la necesidad financiera no fue decisiva para que los artistas modernos se dedicaran al diseño. En muchos sentidos, los artistas de Mavo consideraban la cultura de masas como un ámbito separado del Estado. Representaba la liberación personal, la satisfacción y la igualdad social. Era el medio perfecto para hacer el arte más práctico e

integral a la vida diaria⁵⁶⁹. Al final, esta tensión central entre el radicalismo de izquierda y la cultura burguesa quedó sin resolver en la obra de Mavo, ya que los artistas manipulaban y eran manipulados por los mecanismos del industrialismo y el consumismo.

569 Minami argumenta que la industria cultural no solo afirmó la igualdad cultural sino también la autonomía cultural. minami y shakai Shinri Kenkyujo, Taisho bunka, 120.

VI. TEATRO, TEATRALIDAD Y POLÍTICA DEL PLACER

EL PÚBLICO EN EL PEQUEÑO TEATRO TSUKIJI AL COMPLETO, estaba esperando el primer acto de *la obra de Yoshida Kenkichi: Botón, Juego de Apertura de Oposición entre Blanco y Rojo*⁵⁷⁰ (Botan: Shiro to aka to no tairitsu no tu kaimakugeki). Cuando se levantó el telón, se reveló un escenario casi desnudo, con una gran hoja de papel blanca colgada en el centro, un botón rojo gigante suspendido al lado y un mono enjaulado mirando distraídamente a la audiencia. El silbato de una fábrica sonó de repente y una tartera vacía resonó al caer al suelo. Luego, el escenario quedó sumido en la oscuridad y se proyectó en la pantalla

570 La función vendió cerca de 550 entradas, 50 más que los asientos disponibles, por lo que muchas personas estuvieron de pie durante toda la función. Entre el público estaban las conocidas personalidades del teatro Hijikata Yoshi y Akita Ujaku. Omuka Toshiharu, “Taishoki no shinko” bijutsu y Gekijo no Sanka ”

de papel lo que se describió como una "película dadá" con un pequeño camión de juguete y un primer plano de una cara. Cuando terminó, treinta actores vestidos como trabajadores rasgaron el papel y se esparcieron por el frente del escenario. A continuación, Murayama Tomoyoshi emergió descalzo y se retorció por el escenario como una serpiente, bailando el Minueto en G de Beethoven. Kambara Tai apareció y se dirigió a la multitud con una voz inaudible, y gente ataviada con trajes cubistas desfiló en el escenario. Fueron seguidos por una variedad de artistas de Sanka, que produjeron ondas de humo y sonidos ensordecedores mientras un miembro corría de un lado a otro de los pasillos con un pescado carbonizado y otro conducía una motocicleta por el salón. En un momento, los artistas incluso arrojaron a la audiencia cáscaras de mandarina secas⁵⁷¹. Así transcurrió la escandalosa velada de representaciones y provocaciones del 30 de mayo de 1925, anunciada como "Sanka en el Teatro" (Gekijo no Sanka).

"Sanka en el Teatro" fue una de las numerosas actuaciones realizadas de forma individual o colectiva por los artistas de Mavo y Sanka durante los tres años de sus actividades. Los artistas consideraban el teatro y la danza áreas críticas para la experimentación artística, y su interés por la performance afectó otras áreas de su práctica –su obra de arte,

571 Murayama Tomoyoshi, *Engekiteki jijoden 1922–1927* (Autobiografía teatral), vol. 2 (Tokio: Toho Shuppansha, 1971), 2:25. "Okyakusama o kemuri no maita" (Envolviendo a los invitados en humo), *Tokyo asahi shinbun*, 31 de mayo de 1925 (ed. am), 10.

acontecimientos y personajes públicos cuidadosamente cultivados– con una teatralidad intrínseca. Así como lo teatral impregnó sus obras, su estética artística influyó en la dirección del teatro, la danza y el diseño de escenarios japoneses.

La teatralidad autoconsciente de los artistas estaba destinada a llamar la atención sobre sus declaraciones (y acciones) y para involucrar a los espectadores y oyentes en las actuaciones. De hecho, los artistas de Mavo creían que sus obras teatrales se completaban solo cuando las experimentaba una audiencia. Y Mavo se basó en la respuesta de la audiencia para mantener su posición social como vanguardia artística. Así, aunque el grupo profesaba aborrecer el *gadan*, su aprobación estableció las acciones de Mavo como significativas en el mundo del arte japonés. De manera similar, el sujeto–consumidor japonés que deseaba y compraba la imagen de Mavo en el mercado de la cultura de masas establecía el valor de la actuación pública del grupo.

Lo teatral y lo performativo fueron igualmente efectivos para desplegar los mecanismos de la representación artística, sacando a la luz lo que JL Austin ha denominado, en relación al lenguaje, como la “falacia descriptiva”⁵⁷². La

572 Austin define la “falacia descriptiva” como la creencia errónea de que “el valor del lenguaje está -determinado únicamente por su conexión o desconexión con la realidad objetiva”. Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (Nueva York: Routledge, 1990), 10.

presentación dramática de la obra de arte de Mavo, particularmente la reproducción de la obra de arte en fotografías, llamó la atención sobre cómo el artista podía controlar la experiencia del espectador con los objetos de arte. Se desplegaron conscientemente técnicas de distorsión, exageración y absurdo para resaltar el acto de presentación en sí mismo, para llamar la atención sobre el significado a diferencia de la mimesis. Lo teatral, en su forma más efectiva, desafió la transparencia engañosa de la representación naturalista reemplazándola con una construcción autorreflexiva.

Muchos artistas de Mavo diseñaron escenografías y disfraces teatrales y produjeron, dirigieron y actuaron en obras de teatro. También produjeron varias actuaciones fuera del teatro, a veces junto con sus exposiciones de arte. Con el deseo de erradicar las fronteras artificiales entre las artes, Mavo imaginó un teatro “total”, una experiencia artístico-teatral integral que incorporaría todas las artes visuales mientras envolvía por completo al espectador, borrando así la línea entre el actor y el público⁵⁷³. La

573 Mientras que el teatro Kabuki había sido pionero en esta experiencia de teatro total con su relación fluida entre la acción escénica y el público, la forma había sufrido cambios significativos a partir del período Meiji, separando cada vez más las dos esferas. Una de las principales razones fue el alejamiento de los lugares de actuación estándar de Kabuki, generalmente ubicados en lugares informales como casas de té, a teatros de estilo occidental con asientos fijos, telones y escenarios elevados con un arco de proscenio, todo lo cual servía para dividir a los artistas de la audiencia Jacob Raz, *Público y actores* (Leiden: EJ Brill, 1983), 216.

borrosidad se extendió a la línea entre el mundo del teatro y el mundo de lo cotidiano. Al incorporar elementos y temas de la vida cotidiana en sus representaciones, así como teatralizar aspectos de la vida cotidiana, los artistas de Mavo–Sanka esperaban mostrar la relación fluida entre la vida “real” o “verdadera” (gen–jitsu/jitsu seikatsu) y el ambiente dramático del teatro.

La gran importancia que el círculo de artistas Mavo–Sanka atribuía al teatro y la interpretación está atestiguada por sus voluminosos escritos sobre temas relacionados con el teatro y su importante corpus de textos literarios dramáticos: el título de las memorias de Murayama, *Theatrical Autobiography*, ciertamente no fue una coincidencia. Si bien muchas de las obras de Mavo no se representaron en el escenario, seguían siendo performativas como literatura, produciendo una fuerza ilocutiva en el lector comparable a la que suscitaba en el público del teatro. Fue en esta época cuando las obras de teatro comenzaron a parecer un género literario expresivo legítimo, incluso al margen de su interpretación. Los textos de las obras de los miembros del grupo exhibían una gama de nuevas técnicas y estrategias dramáticas, que reflejaban los cambios monumentales que se estaban produciendo en el teatro en Japón y en el extranjero. En la primera década del siglo XX, los artistas japoneses estaban siendo inundados con información sobre los nuevos desarrollos en la danza y el teatro europeos y rusos. El contacto con estas nuevas ideas inspiró cambios en

la interpretación y el diseño escénico, además de ampliar de manera inestimable los límites del teatro⁵⁷⁴.

Los artistas de Mavo quedaron particularmente cautivados por el potencial expresivo del cuerpo humano, explorando el movimiento corporal sensual y desinhibido en su trabajo. Este interés por la liberación corporal era una manifestación de la preocupación básica del grupo por la autonomía individual. Este interés también intensificó la exploración del deseo sexual y la gratificación física, una búsqueda que llegó a impregnar el trabajo de los artistas. Promover la afirmación individual de la liberación corporal, el deseo carnal y la autosatisfacción tuvo profundas implicaciones sociales y políticas en el Japón moderno. El placer era un tema profundamente político; su énfasis en el individualismo se consideró irracional y egoísta, en contra de la ética oficial de racionalización, el colectivo nacional de Japón y la abnegación.

574 Para discusiones generales sobre algunos de los desarrollos en el teatro japonés moderno, ver J. Thomas Rimer, *Toward A Modern Japanese Theatre: Kishida Kunio* (Princeton: Prensa de la Universidad de Princeton, 1974); David Goodman, “Conexiones ruso–japonesas en el drama”, *mA Hidden Fire*, edición J. Thomas Rimer (Stanford, California y Washington, DC: Stanford University Press y Woodrow Wilson Center Press, 1995); Matsumoto Shinko, “Osanaï Kaorus Views on Russian Theatre”, en *A Hidden Fire*;]. Thomas Rimer, “Chekhov and the Beginnings of Modern Japanese Theatre, 1910–1928”, en *A Hidden Fire*; Mizushina Haruki, *Tsukiji Shogekijoshi* (Historia del pequeño teatro Tsukiji) (Tokio: Nichinichi Shobo, 1931).

Mavo y Sanka reflejaba la equiparación de la expresión artística de los artistas con la búsqueda de satisfacción sexual, sobre todo a través de la actividad autoerótica. Se refirieron repetidamente a la masturbación o al onanismo como metáfora de la creación artística. Tales actividades sexuales fueron duramente criticadas por funcionarios estatales, psicólogos y expertos en salud como la antítesis de una sociedad progresista, productiva y, lo más importante, "normal". La legitimidad del placer (kydraku) y las implicaciones sociales de la búsqueda del placer, peyorativamente etiquetadas como hedonismo (kydrakushugi), fueron objeto de acalorados debates. Por tanto, en la medida en que la obra de Mavo afirmaba el cuerpo, el placer corporal y material, era profundamente subversiva, despertando el temor generalizado entre ciertos intelectuales japoneses de que la nueva liberación, en conjunción con las condiciones transformadas de la modernidad, indicaba decadencia moral y sólo podía conducir al hedonismo sexual y material.

Actuación, Producción y Diseño Escenográfico

El punto de entrada de muchos artistas al mundo del teatro fue el diseño del entorno escénico. El arte del diseño de escenarios, que se había convertido en un campo

artístico moderno reconocido en Japón solo después del cambio de siglo, fue el primer paso hacia la construcción de una experiencia de teatro sintético o total. Al igual que el desarrollo de la forma teatral como género literario autónomo, la escenografía también se convirtió en un área diferenciada de la producción artística. Prueba de esta tendencia es la aparición de nuevos términos como *butai bijutsu* (arte escénico) y *gekijo bijutsuka* (artista de teatro), así como el patrocinio de exposiciones de diseño de escenarios⁵⁷⁵. Las técnicas en el diseño de escenarios también se filtraron en el ámbito de la mercancía, no solo en las exposiciones de arte en los grandes almacenes, sino en el uso de estrategias estéticas paralelas para la exhibición de escaparates.

Las concepciones del entorno espectacular se extendieron mucho más allá de las paredes del teatro.

575 Del 2 de septiembre al 10 de octubre de 1924, los miembros de Mavo realizaron una exhibición de sus diseños escénicos en Shirasameso Para (salón), aunque no sobrevive más material documental. Omuka Toshi haru, Taishoki Shinko bijutsu deshacer ningún kenkyu (Un estudio de los nuevos movimientos artísticos del período Taisho) (Tokyo: Skydoor, 1995), 516. También hubo una exhibición de diseño de escenarios a gran escala en los grandes almacenes Shirokiya en Nihonbashi, del 21 al 25 de junio, J 9 2 5— Los expositores, todos los cuales trabajaban para el Pequeño Teatro Tsukiji, incluyeron a Murayama, Yoshida Kenkichi y Mizoguchi Saburd. La lista de exposiciones se conserva en el álbum de recortes de varios volúmenes inédito y sin paginar de Murayama (citado como MTS seguido del número de volumen): MTS I.

Murayama, que había jugado un papel central en otras áreas de la práctica artística, hizo lo mismo en la teorización de la escenografía y la producción teatral en las décadas de 1920 y 1930. Concebía el escenario no sólo como un telón de fondo para la acción de la obra, sino como una parte activa en la formación de la percepción de la actuación por parte del público. Rechazó la noción de reproducir un escenario y, en cambio, vio el escenario como una construcción tridimensional abstracta, liberada del contenido literal de la obra. Sus inspiraciones para el diseño de escenarios fueron aquellas que influyeron en otras áreas de su trabajo, y a menudo citaba el concepto de Kurt Schwitters del "escenario MERZ" (articulado originalmente en el diario *MA* de Kassak):

Absolutamente opuestas al drama y la ópera, todas las partes de las obras teatrales Merz están unidas entre sí y no pueden separarse.... Sólo se puede experimentar en el teatro. Hasta ahora, cuando se representaba una obra de teatro, la gente separaba el [diseño] del escenario, el texto y la partitura musical. Se trabajaba en estos aspectos por separado y los [resultados] daban placer por separado. El escenario Merz fusiona todos estos elementos y comprende el trabajo integral que se crea⁵⁷⁶.

576 Citado por Murayama en Murayama Tomoyoshi, “Koseiha no kansuru ichi kosatsu: Keisei geijutsu no hani no okeru” (Una consideración del

El decorado de Murayama para la producción de diciembre de 1924 de Hijikata Yoshi de *Desde la mañana hasta la medianoche* de Georg Kaiser en el Tsukiji Little Theatre se apartó radicalmente de cualquier decorado diseñado previamente en Japón (Fig. 117)⁵⁷⁷.

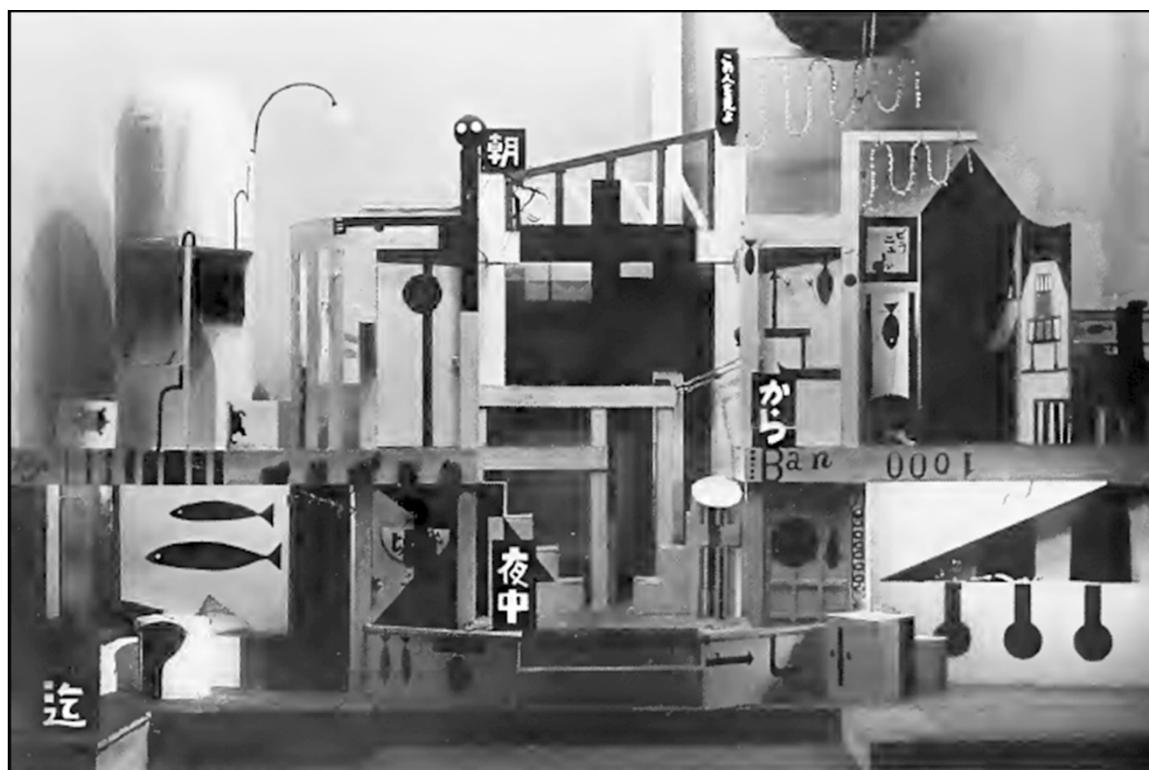


Figura 117 Sakamoto Manshichi, fotografía de la escenografía de Murayama Tomoyoshi para *Desde la mañana hasta la medianoche* (Von Morgens bis Mitternachts; en japonés, *Asa kara yonaka made*) de Georg Kaiser, representada en el Tsukiji Little Theatre, diciembre de 1924, The Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Universidad de Waseda.

Una estructura de tres pisos con numerosos ángulos irregulares dividía el escenario en siete secciones discretas.

constructivismo: el alcance del arte constructivo), *Atelier*, No. 8 (agosto de 1925): 50–51.

577 La ejecución de la obra fue del 5 al 20 de diciembre de 1924.

El decorado de Murayama era arquitectónico y voluminoso, una verdadera *Biihnenarchitektur* (arquitectura escénica) –para usar el término popularizado por el diseñador ruso Erik Gollerbakh– en lugar de un escenario plano con fondos verticales bidimensionales⁵⁷⁸. El director de teatro Osanai Kaoru anunció el trabajo de Murayama como el primer “diseño escénico constructivista” japonés. La llamó “constructivista” no solo por su estilo, sino también porque mejoró el dinamismo performativo de la obra y, aumentado por el uso dramático de la iluminación, incorporó los movimientos y acciones de los actores en el diseño espacial. Aclarando este punto, Osanai afirmó que “la construcción no es decoración”⁵⁷⁹. diseñadores comerciales japoneses establecieron de inmediato conexiones entre el espacio del

578 Este fue un concepto de escenografía desarrollado por el ruso Erik Gollerbakh. John Bowlt, “La construcción del capricho: la vanguardia rusa en el escenario”, en *Theatre in Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design 1913–1933*, ed. Nancy Van Norman Baer (Nueva York y San Francisco: 'l'hames and Hudson and The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991), 61.

579 Osanai Kaoru, “Nihon saisho no koseiha butai sochi” (primera escenografía constructivista de Japón), *Yomiuri shinbun*, 9 de diciembre de 1924 (ed. am), 4; Omuka, *Taishokishinko bijutsu*, 530–32. Omuka continúa defendiendo un vínculo entre el escenario de Murayama para *From Morning 'til Midnight* y el diseño de Alexander Vesnin para la producción de 1923 de Alexander Tairov de *The Man Who Was Thursday*. en el calentador *Kamerny'1'* de Moscú. Ciertamente, el uso de múltiples niveles por parte de Murayama es similar al diseño de Vesnin. Sin embargo, a pesar de la etiqueta de la técnica de Murayama como “constructivista”, está claro que su trabajo aún conservaba fuertes lazos con el expresionismo y no estaba tan centrado en la mecánica o la estética de la máquina, como era característico de Vesnin trabajar.

escenario y el escaparate de una tienda, adaptando la estética “constructivista” a espectaculares exhibiciones tridimensionales. Los diseños teatrales de Mavo, con sus estructuras arquitectónicas de varios niveles divididas hábilmente para enmarcar las acciones, se adaptaron fácilmente a la exhibición de productos básicos en los escaparates⁵⁸⁰.

El crítico Hasegawa Kinokichi se mostró ambivalente acerca de la escenografía de Murayama, aunque expresó gran admiración por toda la producción de *Desde la mañana hasta la medianoche*, afirmando que sus ojos “brillaban ante las sorpresas” (me wa kyoï no kagayaiteita). Se quejó, sin embargo, de que el decorado “reprimía el sentido [de uno] de ser un espectador”, porque su cruda artificialidad no permitía suspender la incredulidad. Al mismo tiempo, la estrechez y la orientación descentrada del espacio escénico lo inquietaban. El uso de múltiples secciones del escenario y los cambios constantes en la ubicación de las escenas eran complicados, lo que dificultaba el seguimiento de la puesta en escena. Al final, concluyó que la majestuosidad del

580 En 1930, Yoshida Kenkichi escribió un manual que codificaba y explicaba sus teorías del diseño de escenarios, muchas de las cuales estaban influenciadas por Murayama. Ciertamente hay paralelismos entre las técnicas de Yoshida para el escenario y las sugeridas para el diseño de escaparates en la serie Gendai de la editorial Ars. sbogyo bijutsu zenshil (El artista comercial completo). Yoshida Kenkichi, Butai sochisha no techo (Manual del escenógrafo) (Tokio: Shiroku Shoin, 1930).

diseño del escenario superó al drama. Sintió que la obra se había representado con el propósito de mostrar el diseño del escenario, y no al revés⁵⁸¹. Dada la devoción de Murayama por el diseño, esto probablemente no estaba lejos de la verdad.

Está claro, a partir de otras respuestas críticas que la absoluta masividad y complejidad del diseño dejó una fuerte impresión en los espectadores⁵⁸². Y es precisamente su complejidad lo que lo hace tan difícil de describir. Todo el conjunto se pintó en secciones alternas de blanco y negro, lo que sirvió para abstraer aún más las formas y acentuó el volumen tridimensional de la estructura. No había casi nada en el diseño del escenario que evocara el contenido específico o el escenario particular de la obra. El diseño incorporó motivos verticales y horizontales negros, aparentemente al azar, de peces y tortugas superpuestos

581 Desde la mañana hasta la medianoche tocaba para audiencias de pie todas las noches. Hasegawa Kinokichi, “Tsukiji Shogekijo no Asa kara Yonaka made o mite” (Visualización desde la mañana hasta la medianoche en el pequeño teatro Tsukiji), Yomiuri shinbun, 18 de diciembre de 1924 (ed. am), 5.

582 Una fotografía de la escenografía apareció en Osanai, "Nihon saisho", 4. La gran notoriedad de Murayama por su escenografía "constructivista consciente" también se mencionó con respecto al segundo trabajo importante del artista en este idioma: la producción de Hijikata Yoshi de August Strindberg. Brott oh Brott (Hay crímenes y crímenes; traducido al japonés como Ransui) representado en el Tsukiji Little Theater en 1925. Un modelo del diseño del escenario se reproduce en el artículo “' Ransui ' no butaimen” (El escenario preparado para “Ransui”)., Yomiurishinbun, 31 de mayo de 1925 (ed. am), 9.

audazmente en las superficies blancas de la estructura. Fragmentos de texto fragmentado en alfabetos fonéticos y pictográficos japoneses, así como letras del alfabeto latino, deletreaban el nombre de la obra y varias otras frases como "¡mira a esta persona!" Parte de este texto fue iluminado desde atrás con luces eléctricas.



Figura 118, Sección inferior derecha del escenario durante escenas de Desde la mañana a la media noche.

Dos filas de luces ondulaban en forma de cintas en la parte superior del escenario. El número invertido "0001" ocupaba un lugar destacado en una viga horizontal rodeada por una variedad de formas abstractas en zigzag. El uso repetido de líneas diagonales y de formas irregulares, a menudo inclinadas, daba una sensación de inquietud e inestabilidad a la estructura. El diseño emanaba alegría y capricho,

sorprendentemente en desacuerdo con los elementos serios y saturninos de la obra.

La eficacia con que el escenario dividía y enmarcaba la acción es evidente en las fotografías de las representaciones. La iluminación dramática intensificó los efectos y aisló la acción. Los colores resaltaron áreas discretas del escenario: el banco era blanco, el interior doméstico amarillo, el espacio de baile púrpura, el hotel verde, la ambulancia roja, la carrera de caballos y las áreas nevadas azules⁵⁸³.



Figura 119, sección inferior izquierda del plató durante la escena de Desde la mañana hasta la media noche

583 Murayama Tomoyoshi, “Asa kara Yonaka hizo' no butai sochi no tsuite” (Respecto al diseño escénico de From Morning ' til Midnight), Zokei, no. 1 (abril de 1925): 1. Zokei era una revista de arte -publicada en Kobe por el conocido fotógrafo Fuchigami. Hakuyo y editado por Asano Mofu. Parece que solo se produjo un número. Muchos artistas involucrados con Mavo, Action y Sanka contribuyeron a la publicación.

Está claro a partir de las fotografías que partes del escenario estaban alternativamente cubiertas por telas drapeadas y expuestas durante diferentes partes de la obra, lo que demuestra la tremenda adaptabilidad del diseño del escenario.



Figura 120, nivel medio del plató durante la escena de Desde la mañana hasta la medianoche

En la parte inferior derecha, un recorte triangular servía de escritorio para la ventanilla del cajero del banco (Fig. 118)⁵⁸⁴. Un pequeño espacio en la parte inferior izquierda con asientos acolchados y una mesa redonda evocaba la intimidad de una cabina en un cabaret y se utilizó para una

584 Véase Takeuchi Hota, “Murayama— kun no kingyo o homu” (Elogiando el trabajo reciente del Sr. Murayama), *Kenchiku Shincho* 6, no. 3 (marzo de 1925): 1–5

cita romántica (Fig. 119). La parte derecha del segundo nivel se utilizó para representar la casa del protagonista (Fig. 120).

Murayama pretendía demostrar el vínculo estético entre todas las áreas de la producción teatral: texto de la obra, escenografía, vestuario y música. En esta producción de *Desde la mañana hasta la medianoche*, también diseñó el vestuario y la mayor parte de la utilería⁵⁸⁵. La figura principal, por ejemplo, aparecía a menudo con un abrigo largo con llamativas rayas verticales en blanco y negro que se correspondían con los patrones del escenario. Los rostros de los actores se acentuaron dramáticamente con maquillaje en blanco y negro con un fuerte uso del negro alrededor de los ojos, creando una sensación de patetismo en reflejar la angustia emocional de la obra. El estudioso del teatro JM Ritchie describe la obra de Georg Kaiser como un "drama solipsista" en el que todos los personajes reflejan y resaltan los dilemas del protagonista principal, un cajero de banco, que de repente se da cuenta de la "vida" a través del

585 Sobreviven varios bocetos de los diseños de utilería de Murayama. Ver Museo Metropolitano de Arte de Tokio, 1920 *nendai Nihonten* (Exposición de Japón en la década de 1920) (Tokio, 1988), 168. A mediados de la década de 1920, Murayama también se interesó por la obra del dramaturgo alemán Erwin Piscator, considerado por muchos como el padre del siglo XX. Medios de comunicación del siglo, panorámica del espectáculo acuático. Murayama tradujo más tarde el libro de Piscator *Political Theatre* en 1929. Rimer, *Toward a Modern Japanese Theatre*, 45. Para una consideración del trabajo de Piscator, véase John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety 1917–1933* (Nueva York: Thames and Hudson, 1978; reimpresión, Nueva York: Da Capo Press, 1996), 150–53.

catalizador de una misteriosa mujer italiana y decide robar una gran suma de dinero del banco para comenzar una "búsqueda de autorrealización". El personaje del cajero se transforma repetidamente a lo largo de la obra, despertando continuamente a su potencial como ser humano, produciendo un nuevo comienzo (Aufbruch) en su vida⁵⁸⁶.

Murayama sintió que la base en gran medida conceptual de las obras de Kaiser ofrecía al productor–diseñador un espacio considerable para la interpretación creativa. El drama expresionista a menudo era abstracto y no intentaba proyectar una ilusión de realidad en el escenario; rechazaba la mimesis, enfatizando la presentación sobre la representación. Las situaciones presentadas eran a menudo extremas y exageradas, diseñadas para mostrar personajes rompiendo los lazos de la normalidad. Se valoró la sugerencia sobre la explicación, con el significado abierto resultante para ser completado por el espectador. Se enfatizó la improvisación sobre la preparación. Muchos dramaturgos expresionistas intentaron alejarse de una dependencia excesiva de las palabras, buscando reinfundir el drama con los elementos expresivos de la danza, el mimo, el gesto, el color, la línea y el ritmo. Estos se combinaron con

586 Georg Kaiser, *Obras de teatro*, ed. JM Ritchie, en *Expresionismo alemán*, vol. yo, trans. BJ Kenworthy, Rex Last y JM Ritchie (Londres y Nueva York: John Calder and Riverrun Press, 1985), 17–73; JM Ritchie, *Drama expresionista alemán* (Boston: Twayne Publishers, 1976), 17–18.

pintura corporal y facial dramática e iluminación dinámica⁵⁸⁷.

Los críticos japoneses reconocieron la posición destacada de Kaiser en el movimiento expresionista alemán y elogiaron su extraña habilidad para mirar con ojos de acero las condiciones caóticas y fragmentadas de la vida moderna, haciéndolas comprensibles de alguna manera⁵⁸⁸. Kaiser atraía a Murayama en parte porque empleaba hábilmente elementos de lo grotesco en sus obras, distorsionando y exagerando situaciones y caricaturizando a sus personajes para crear un reino atrial incuestionablemente fuera de lo normal⁵⁸⁹. Murayama también apreció el examen severo e implacable de Kaiser sobre el comportamiento humano. El énfasis de los artistas de Mavo en la autoconciencia y la acción individual concuerda con la creencia de Kaiser de que la elección de un individuo determina su futuro. Era apropiado que Murayama hiciera su gran debut como escenógrafo de una obra de Georg Kaiser⁵⁹⁰.

587 Ritchie, *Drama expresionista alemán*, 20, 27–28, 32.

588 Kitamura Kihachi, “Asa kara yonaka made” (Desde la mañana hasta la medianoche), *Yomiurishinbun*, 19 de mayo de 1924 (ed. am), 5. Kitamura tradujo la obra de Kaiser *Von Morgens bis Mitternachts* al japonés.

589 Ritchie, *Drama expresionista alemán*, 20.

590 De hecho, Murayama buscó activamente la comisión. A pesar del recuerdo ilusorio de Murayama en su autobiografía acerca de que Hijikata Yoshi le pidió que diseñara el escenario para *From Morning 'til Midnight*, el reciente descubrimiento de una carta del artista a Hijikata solicitando el

En busca de inspiración para su escenografía, Murayama recurrió una vez más a los escritos de Kandinsky. En su colección de ensayos sobre arte contemporáneo de 1924 *Genzai no geijutsu to mirai no gei jutsu* (Arte del presente y arte del futuro), Murayama tradujo y comentó varias de las cavilaciones abstractas de Kandinsky sobre el teatro, incluida su *Biihnenkomposition* (composición escénica) de 1909 titulada “Sonido amarillo” (Der gelbe Klang), que se publicó en el *Blaue Reiter Almanac* junto con su ensayo preliminar, “Composición en el escenario” (Uber Biihnenkomposition)⁵⁹¹. Para Kandinsky, el drama consistía en “vibraciones del alma” internas, primero en el artista y luego, si el drama era efectivo, reflejando las vibraciones en la audiencia. Principalmente interesado en la comunicación no verbal, Kandinsky yuxtapuso creativamente colores, sonidos y formas abstractas para producir estas vibraciones. En “Yellow Sound” unió varios modos de expresión visual y

encargo, ahora en posesión del hijo de Hijikata, Yohei, prueba inequívocamente lo contrario. Estoy agradecido con Hijikata Yohei por llamarme la atención sobre esta carta y por compartir conmigo sus impresiones sobre el Teatro Pequeño Tsu kiji.

591 Kandinsky diferenció entre el teatro convencional y la “composición escénica”, que incorporó todos los elementos que describió. Murayama Tomoyoshi, *Genzai no geijutsu a mirai no gei jutsu* (Arte del presente y arte del futuro) (Tokio: Choryusha, 1924), 45–80. Los textos de Kandinsky están traducidos en Kenneth Lindsay y Peter \ ergo, eds., *Kandinsky: Complete Writings on Art* (Boston: GK Hall, 1982: reimpresión, Nueva York: Da Capo Press, 1994), 257–83.

auditiva en una composición escénica sintética o “sinestésica”.

Incorporando el énfasis de Kandinsky en la centralidad del color y la forma en la creación de efectos dramáticos, Murayama usó tableros rojos y amarillos que rotaban rápidamente para producir el color naranja en el escenario en su interpretación de la obra *Juana* de Kaiser, puesta en escena en septiembre de 1925 por la compañía de teatro Kokoroza. Y, reflexionando sobre la retórica de Kandinsky de las “vibraciones del alma”, Murayama afirmó que este dispositivo giratorio para crear color también estaba destinado a crear la sensación de velocidad e intensidad en los espectadores. Murayama también experimentó con la noción de desarmonía de Kandinsky, al combinar trajes de dos culturas y períodos de tiempo radicalmente diferentes. Al darse cuenta de que se trataba de un salto que seguramente sorprendería a la audiencia, explicó sus razones en un artículo anterior a la producción real. Murayama colocó a los dos personajes masculinos centrales en la obra de Kaiser, Juan y Jorge, con atuendos de estilo japonés (abrigos haori, pantalones hakama y pies descalzos) con el cabello recogido en moños japoneses (chonmage), mientras que Juana, la mujer con la que luchan los hombres, era rubia y vestía un vestido occidental plateado del siglo XVIII. Afirmando que "la belleza pintoresca no es apropiada para esta obra", Murayama estableció un contraste en el

tiempo y el lugar a través de modos dispares de vestimenta para crear una desarmonía productiva.

Explicó que esperaba resaltar la pesada severidad de la obra. Una de sus técnicas consistía en instruir a los actores para que ralentizaran el diálogo, particularmente en la primera mitad de la producción, para dar una sensación de aprensión, como si “se acercara una tormenta”. Violonchelos y violines de fondo imitaban el canto de los pájaros. Murayama describió su puesta en escena cuidadosamente coreografiada como un baile incómodo que llamó la atención sobre los cuerpos expresivos de los actores⁵⁹².

Los desarrollos en el teatro ruso antes y después de la revolución, así como el expresionismo alemán, tuvieron un impacto significativo en el diseño de escenarios en Japón. Antes de 1917, los artistas rusos, en particular los activos en el movimiento futurista, ya estaban experimentando con la escenografía y el vestuario. Posteriormente, comenzaron a ver el escenario como un “laboratorio público” en el que “explorar y difundir nuevas ideas estéticas”. Se formaron más de 3.000 organizaciones teatrales en los cinco años posteriores al establecimiento de la Unión Soviética. Los

592 Murayama Tomoyoshi, "Hitotsu no atarashii" enshutsu: Kaiser to chonmage" (Una nueva producción: Kaiser y un moño), Yomiuri shinbun, parte 1, 25 de septiembre de 1925 (ed. am), 4; parte 2, 26 de septiembre de 1925 (ed. am), 4.

artistas sintieron que el teatro ofrecía un acceso más amplio que los medios impresos para el público en general, muchos de los cuales aún eran analfabetos. El teatro como arena artística podría sintetizar efectivamente el drama, la danza, la música y el diseño. Al igual que el drama expresionista alemán, el teatro ruso enfatizaba la expresión sobre la mimesis⁵⁹³. Algunos de los diseñadores y productores teatrales más destacados que trabajaban en la Unión Soviética también eran conocidos en Japón, incluidos Alexandra Exter, Vsevolod Meyerhold, Alexander Vesnin, Georgii Yakulov, Alexander Yanov y Alexander Tairov. Casi tan pronto como la información impresa sobre la nueva cultura soviética estuvo disponible, inundó Japón. Los intelectuales japoneses mostraron gran curiosidad por la implementación experimental del socialismo, particularmente en el arte, la literatura y otras formas de expresión artística. Los escritos de Nobori Shornu fueron formativos para las percepciones japonesas de la cultura soviética. Su serie de estudios breves, Shin Roshiyapanfuretto (Folleto Nueva Rusia), incluía un número de 1924 sobre teatro y danza titulado Kaktimeiki no engeki to buyd (Teatro y danza en el período de la revolución) en el que se reproducían veinte fotografías de obras rusas recientes. Nobori identificó a Meyerhold y Tairov como los dos pilares del teatro ruso moderno porque servían a los nuevos propósitos revolucionarios del arte

593 Es curioso notar que este interés estuvo inspirado en parte por las técnicas teatrales japonesas de No y Kabuki. Bowlt, “Construcción del capricho”, 75.

teatral. Transmitieron el ritmo y la energía de la revolución sin reproducir formas burguesas anteriores. Ambos creían que los artistas no deberían simplemente representar sus roles, sino expresarlos a través del movimiento, el ritmo, la mímica y otras técnicas. Todo el cuerpo del actor se movilizó para el drama⁵⁹⁴. La artista rusa Alexandra Exter, además, llegó a pintar los cuerpos de los actores para sus producciones⁵⁹⁵.

En su estudio sobre teatro y danza “Nueva Rusia, panfleto”, Nobori también se refirió a la producción de Vladimir Tatlin de la última obra de Alexander Khlebnikov, *Zangezi*⁵⁹⁶. En esta producción de 1923, Tatlin aplicó los principios constructivistas, particularmente la faktura, al diseño teatral. Por ejemplo, parte del escenario se cubrió con corteza de árbol para realzar el carácter táctil del diseño. Tatlin fue uno de los primeros en utilizar varios niveles y plataformas, lo que pronto se convirtió en una característica definitoria del diseño de escenarios constructivista. El escenario también era móvil, lo que aumentaba la sensación

594 Nobori Shomu, *Kakumeiki no engeki to buyd* (Teatro y danza de la revolución), *Shin Roshiya Panfureto*, no. 2 (Tokio: Shinchosha Shuppan, 1924), 7–11.

595 Mikhail Kolesnikov, “La vanguardia rusa y el teatro del artista”, en *Theatre in Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design iyij–iyjy* ed. Nancy Van Norman Baer (Nueva York y San Francisco: Thames and Hudson y The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991), 87.

596 Nobori también incluye una ilustración de esta producción, que fue puesta en escena por el Teatro Amateur Experimental del Museo de Cultura Artística en la Plaza Isaakievskaja en Petrogrado. Nobori, *Kakumeiki*, 12.

de dinamismo. Además, durante la obra, un proyector proyectaba repetidamente sombras sobre el escenario para intensificar la acción y animar la impresión visual. Al igual que Murayama, Tatlin creó disfraces, máscaras faciales y accesorios constructivistas que se coordinaban con el diseño general⁵⁹⁷. Los experimentos de Mavo con el entorno teatral total, creando efectos visuales, auditivos, táctiles e incluso olfativos, fueron parte de una revolución mundial en el diseño y la producción teatral.

El pequeño teatro Tsukiji

Mavo, con otros innumerables jóvenes vanguardistas, ingresó al mundo teatral a través de la puerta abierta del Pequeño Teatro Tsukiji, establecido en junio de 1924 por Hijikata Yoshi y Osanai Kaoru⁵⁹⁸. El teatro y su compañía

597 La opinión de Tatlin sobre " Zangezi " se describe en Flora Iakovlevna Syrkina, "Tatlin's Theatre", en Tatlin, ed. Larisa Alekseevna Zhadova (Nueva York: Rizzoli, 1988), 158–63

598 Tanto Hijikata Yoshi (1898–1959) como Osanai Kaoru (1881–1928) invirtieron su propia música en el Tsukiji Little Theatre y continuaron apoyando la empresa. Para un relato completo de la fundación del teatro, véase Mizushina Haruki, *Osanai Kaoru to Tsukiji Shogekijo (Osanai Kaoru and the Tsukiji Little Theatre)* (Tokyo: Machida Shoten, 1954), 48–55. El edificio del teatro original, erigido poco después del Gran Terremoto de Kanto, era una estructura de barraca y se construyó para permanecer en pie solo durante unos años.

estaban a la vanguardia, realizando producciones japonesas al estilo occidental conocidas como *shingeki* (teatro nuevo). Osanai, el mayor de los dos, ya había formado el Teatro Libre (Jiyu Gekijo), un grupo experimental, en 1909 y había viajado al extranjero entre 1912 y 1913, visitando Rusia, Escandinavia, Alemania, Francia e Inglaterra. Osanai estaba más cautivado por el drama ruso y fuertemente atraído por el trabajo de Maxim Gorky y Anton Chekhov debido a su preocupación por las condiciones reales de la vida cotidiana⁵⁹⁹. Hijikata fue discípulo de Osanai. Independientemente rico, con antecedentes aristocráticos, Hijikata tenía los recursos para financiar las empresas no rentables del teatro. Hijikata había estudiado en Europa con el director y artista escénico Carl Heine de 1922 a 1923, y regresó a Japón tras la noticia del Gran Terremoto de Kanto. Viajó de regreso a Rusia, donde vio una producción reveladora de *Tierra en agitación* del director Vsevolod

599 Osanai fue animado a formar el Teatro Libre por su amigo cercano, el actor de Kabuki Ichikawa Sadanji II, uno de los actores japoneses más prominentes de la época, quien era un firme defensor de la "modernización" del teatro en Japón. Con esto se refería principalmente a hacer que las formas teatrales tradicionales fueran menos formuladas e incorporar técnicas dramáticas del teatro occidental para formar una nueva síntesis. Sadanji actuó en varias producciones teatrales de Tsukiji, al igual que muchos otros actores profesionales de Kabuki que fueron capacitados para producciones contemporáneas. En ese momento, varios otros escritores y dramaturgos destacados intentaban formar sus propias compañías de teatro moderno, como Tsubouchi. Shoyd, quien fundó el Bungei Kyokai (Sociedad Literaria) alrededor de 1908, que fue reemplazada por la Butai Kyokai (Sociedad Escénica) en 1913. Matsumoto, "Osanai", 66–67, 7.

Meyerhold en Moscú⁶⁰⁰. Sin embargo, a diferencia de Osanai, Hijikata estaba más fascinado con la abstracción y el artificio del drama ruso que con sus intentos de representar la vida real. Recordó su primera visión del trabajo de Meyerhold:

La sala sin adornos, el escenario vacío iluminado solo por focos, un sidecar corriendo entre la audiencia, los movimientos bruscos de los actores, todo me sobresaltó y me dejó sin aliento.... Sentí que aquí estaba el verdadero sentido de liberación teatral que yo, que había cuestionado los estilos de dirección "naturalista" e "impresionista", había estado buscando.... Estaba simplemente abrumado por la dirección ingeniosa y novedosa de Meyerhold. Sentí que todos los años de estudio de teatro que pasé en Japón y Alemania no estaban a la altura de lo que vi en Moscú esa noche⁶⁰¹.

Al año siguiente del terremoto, él y Osanai formaron la compañía de teatro Tsukiji, dedicada a traducir, interpretar y producir obras de dramaturgos occidentales⁶⁰². Osanai llamó al teatro un "laboratorio", un lugar para experimentar

600 Rimer, *Hacia un Teatro Japonés Moderno*, 30–31, 42–43.

601 Citado y traducido en Goodman, "ruso–japonés", 64.

602 Para obtener una lista de las obras representadas en el Teatro Pequeño Tsukiji, consulte Mizushina, *Tsukiji*, 205–344.

con nuevos lenguajes teatrales⁶⁰³. Gracias a la financiación de Hijikata, el nuevo edificio del teatro de Tsukiji tenía capacidad para 500 personas e incluía algunos de los equipos teatrales más modernos de Japón. Además, los asientos elevados no tradicionales significaban que el escenario era visible desde todos los asientos⁶⁰⁴.

En general, Tsukiji presentó obras con un mensaje social, influenciadas por dramaturgos escandinavos como Henrik Ibsen y August Strindberg y rusos como Chéjov y Konstantin Stanislavsky⁶⁰⁵. De los dos directores, Hijikata estaba más interesado en el papel sociopolítico del teatro. Osanai, por otro lado, a pesar de su interés por el teatro naturalista, estaba más preocupado por mantener un arte teatral “puro”, libre de polémicas sociales directas o lo que él llamó “teatro ideológico”. Matsumoto Shinko ha argumentado que, más que nada, Osanai se esforzó por impartir "deleite artístico" a su audiencia⁶⁰⁶. Después de la muerte de Osanai en 1928, la compañía se dividió en dos facciones. Hijikata

603 Osanai Kaoru, “Tsukiji Shogekijo no taishakaiteki taidd” (La postura social del pequeño teatro Tsukiji), *Yomiurishinbun*, 9 de junio de 1924 (ed. am), 5.

604 Ikeda Hiroshi, “Asa kara Yonaka hizo' a Tsukiji Shogekijo”, en el Museo Metropolitano de Arte de Tokio, 1920 *nendai Nihonten*, 162.

605 Rimer, *Hacia un teatro japonés moderno*, 23–24. A principios de 1907, Osanai había fundado la Sociedad Ibsen para el estudio de la obra del dramaturgo. Los miembros de este grupo incluían intelectuales tan prominentes y diversos como el historiador del folclore Yanagita Kunio, el novelista Masamune Hakucho, el poeta Kambara Ariake, el dramaturgo Akita Ujaku y el novelista Tayama Katai. Rimer, “Chéjov”, 84–85.

606 Matsumoto, “Osanai”, 69.

formó la New Tsukiji Theatre Troupe (Shin Tsukiji Gekidan), preocupada por cuestiones sociopolíticas, que se convirtió en una rama instrumental del movimiento de teatro proletario.

***Sanka* en el Teatro**

La obra de teatro experimental más memorable producida por Mavo y sus secuaces fue la revista colaborativa “*Sanka in the Theatre*”, descrita brevemente al comienzo de este capítulo⁶⁰⁷. Los artistas fueron citados en la prensa antes del evento diciendo que cuanto más protestara la audiencia, más exitosa considerarían la producción. Yoshida Kenkichi explicó que la extravagancia teatral de *Sanka* reflejaba la cacofonía de la vida diaria⁶⁰⁸.

La velada, diseñada más para provocar que para complacer, proporcionó entretenimiento, con sorpresa y deleite mezclados.

607 Para obtener una lista completa de las actuaciones de “*Sanka in the Theatre*”, consulte Omuka, “*Taishoki no shinko bijutsu deshacer a ' Gekijo no Sanka ’*”, 86.

608 Yoshida Kenkichi, “*Gekijo no Sanka*” (*Sanka en el teatro*), *Tokyo asahi shinbun*, 26 de mayo de 1925 (enm ed.), 6.

“Sanka en el Teatro” constaba de doce piezas no relacionadas con interludios durante los cuales los actores corrían a estrechar la mano de los miembros del público⁶⁰⁹. Los actos variaron en duración y complejidad, pero se sabe poco sobre la mayoría de las representaciones más allá de sus títulos. Afortunadamente el guión de la obra cómica de Yanase Masamu (mangeki) “+ - + - + - X / = Kyubi” ha sobrevivido en su totalidad⁶¹⁰. En este drama sin palabras, Yanase empleó una variedad de movimientos, sonidos y olores (combinados con iluminación dramática) para expresar la acción principal. La obra se desarrolló de una manera inconexa y no narrativa, negando cualquier progresión lógica o causal. Yanase definió a sus personajes como tipos más que como individuos distintos: un trabajador (rodosha), un militarista (miritarisuto), un capitalista (shihortka), un hombre sombra (kage no otoko), un misionero (senkydshi), un erudito oficial (goydgakusha), etcétera.

Los movimientos de cada personaje se describieron en términos de un animal en particular. El hombre de las sombras, interpretado por Tanemaku de Yanase colega de Sasaki Takamaru, debía moverse como un ágil murciélago. Murayama, que aparecía como la “bailarina hermosa pero

609 Yoshida, “Gekijo no Sanka”. Había dos versiones del folleto de rendimiento. El segundo indica que hubo doce obras y enumera los elencos de cada una.

610 El manuscrito original se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, Archivo Yanase Masamu.

sádica”, debía moverse con ligereza como una mariposa o como un pato, acentuando la presencia física del actor. Cinco personajes obreros fueron descritos por sus distintos movimientos y también por varios colores. Trabajador F, interpretado por el conocido caricaturista Shimokawa. Hekoten, era de un color rojo cobrizo pálido y tenía que moverse como una tormenta de montaña o como un oso. Su esposa embarazada, interpretada por Shibuya Osamu, fue descrita como sucia y ruidosa. A punto de dar a luz, se movía como una tortuga o un cerdo. El personaje de Yabe, el militarista, tenía que moverse como un lobo. Sumiya, como misionera, se movía como un zorro sorprendido y Kambara, como erudito oficial, como un mono.

Varios ejemplos de acciones escénicas sirven para demostrar el hábil uso que hace Yanase de la abstracción: del color, la iluminación, el movimiento, el gesto, los olores y los sonidos como dispositivos dramáticos. Cuando la cortina se abrió silenciosamente, la bailarina giraba alrededor de la habitación. Un trabajador entró enfadado y su mujer asomó la cara por la ventana del plató. Entonces la bailarina se tapó la nariz como si sintiera un mal olor. Después de varias otras acciones no relacionadas, el humo comenzó a salir por la ventana, exudando el desagradable olor a arroz quemado. Mientras tanto, una "máquina de proyectar sombras" arrojaba sombras sobre las paredes. La bailarina comenzó a bailar salvajemente. Sonó el silbato de un tren. El erudito, el soldado y el capitalista subieron al

escenario y lo atravesaron como si estuvieran borrachos. Los trabajadores aparecieron portando carteles con los símbolos de más y menos. Las acciones continuaron de esta manera, aumentando en intensidad pero nunca relacionándose claramente entre sí. Como ha señalado Kato Hiroko, había una relación tenue entre el guión y la interpretación real, y los actores tendían a improvisar⁶¹¹. El guión de Yanase fue simplemente un punto de partida⁶¹².

La mayoría de las actuaciones de *Sanka* no requerían ensayo, ya que las obras no se trataban tanto de habilidad o maestría como de improvisación y expresión espontánea⁶¹³. Aún así, se llevó a cabo una prueba en la Galería Kudan de Nakahara Minoru, principalmente para que practicase Murayama su papel de prostituta dando a luz a un niño (Ko o umu inbaifu), que supuestamente fue la pieza que más “duraba” de toda la velada⁶¹⁴. Una fotografía del ensayo

611 Kato Hiroko, “Yanase Masamu saku: mangeki '+- + - + -x / = Kyubi' (ichimaku)” (Obra de Yanase Masamu: obra de teatro cómica “+- + - + -x 4- = Holiday” [primer acto]), Tokyooto Bijutsukan Kiyō (El Boletín del Museo de Arte Metropolitano de Tokio) 15 (1990): 49.

612 Es interesante notar que el manuscrito de Yanase muestra dos sellos de censura distintos, lo que indica que el texto fue inspeccionado y aprobado por la oficina de censura de la policía y la división de la Ley de Preservación de la Paz (Keishicho Hoanka) antes de la actuación pública. El texto se reproduce en Kato, “Yanase”.

613 Tsumeranakereba daiseiko” (Empacado de gran éxito), Tokyo asahishinbun, 29 de mayo de 1925 (ed. enm.), 7

614 Parece que la actuación de Murayama fue censurada por la policía, que estaba preocupada por el contenido y prohibió al grupo mostrar a la prostituta teniendo al niño en el escenario.

muestra a Shibuya Osamu (de pie, el segundo desde la izquierda) como la prostituta, con una gran almohada debajo de la ropa para simular el estado de embarazo de la mujer (Fig. 121).

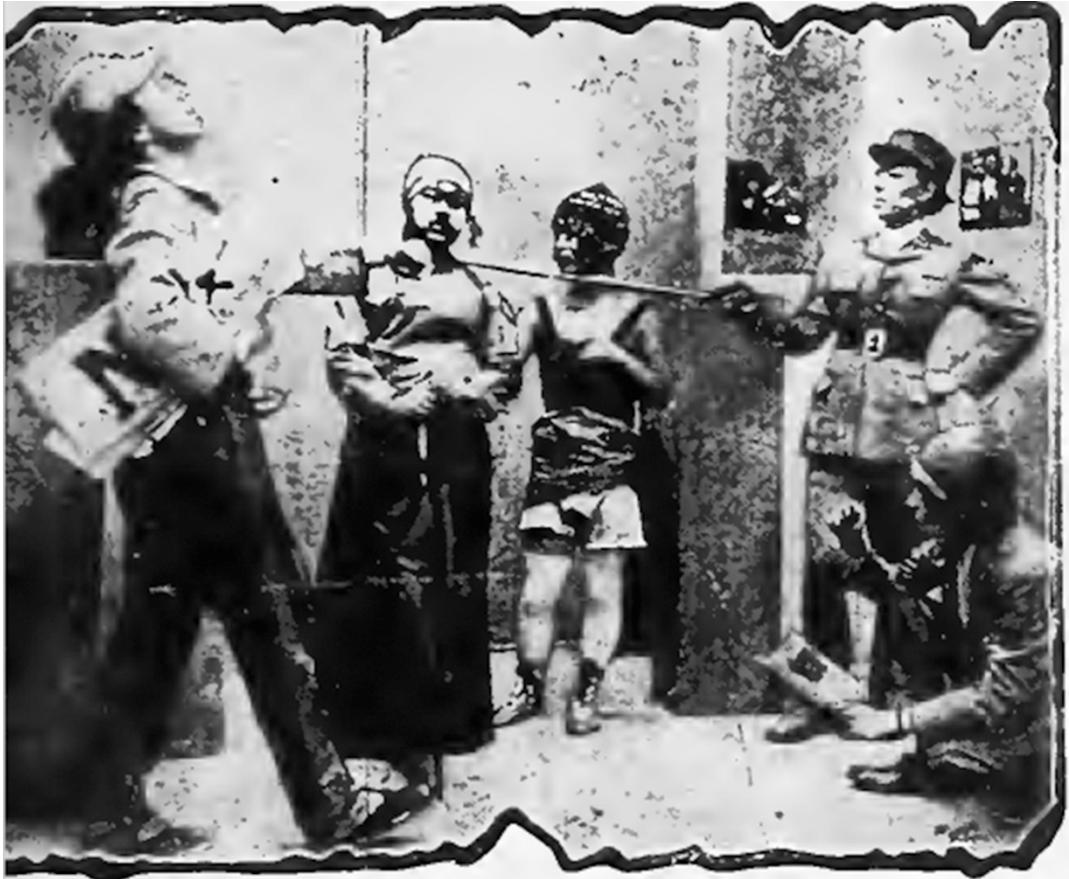


Figura 121, "Prostituta dando a luz a un niño" de Murayama Tomoyoshi (Ko o umu inbaifu), Gallery Kudan, mayo de 1924. Fotografía de ensayo. De izquierda a derecha; Yoshida Kenkichi, Shibuya Osamu, Yanase Masamu, Sumiya Iwane y Murayama, el director, arrodillados con guión en mano. En "Chibigami Harami onna " (Mujer embarazada de pelo corto), Yorozu choho, 30 de mayo de 1925 (ed. am), 5. Fotografía cortesía de Omuka Toshiharu.

Llevaba un vestido relleno de periódico para indicar los senos, pero se negó a afeitarse el bigote, llamando así la atención sobre la mascarada⁶¹⁵.

Poco se sabe sobre el contenido de esta obra de Murayama, excepto que comenzaba con una canción de danza folclórica regional (yagibushi). Aparecía un repartidor de periódicos y era seguido por una prostituta muy embarazada que vestía ropa rosa, quien repentinamente caía al suelo, simulando el parto con fuertes gemidos y movimientos convulsivos. El bebé finalmente emergía, muerto. A pesar del tema aparentemente morboso, fue en este punto que el drama tomaba un giro cómico, ya que cinco o seis muñecos de goma suspendidos de una caña de bambú en el aire representaban la ascensión del bebé al cielo. Esta escena fue particularmente popular entre la audiencia, que fue descrita en las reseñas como ahogada de risa. Se caracterizó como "loco" y "totalmente fantástico". La única fotografía de la actuación que aparece en el Hochi shinbun (Fig. 122) mostró esta escena, con una figura masculina no identificada de pie con un traje negro largo parecido a una bata mirando hacia cinco figuras de bebés que colgaban en el aire⁶¹⁶.

615 Chibigami _ Harami onna” (Mujer embarazada de pelo corto), Yorozu choho, 30 de mayo de 1925 (ed. am), 5.

616 “Tsumeranakereba”, Tokyo asahi, 29 de mayo de 1925 (ed. am), 7; “Ácaro wakaranu oshibai” (Juego que miras y no entiendes), Hochi shinbun, 31 de mayo de 1925 (ed. enm.), 11.

Mavo y Sanka invocaron repetidamente a la prostituta, representándola, a diferencia de los artistas del período Edo, que a menudo retrataban a las cortesanas en imágenes erotizadas, estetizadas e idealizadas, como marginadas, como tales figuras realmente lo estaban en el Japón moderno.



Figura 122, “Prostituta dando a luz a un niño” de Murayama Tomoyoshi (Ko o umu inbaifu) interpretada como parte de “Sanka en el teatro”, 30 de mayo de 1925. Fotografía de actuación. En “Mite wakaranu oshibai” (Obra que miras y te pones no entiendo), Hochi shinbun, 31 de mayo de 1925 (ed. a.m.), 11.

La prostituta, como el masoquista, el sádico y los artistas de Mavo (como querían que el público creyera), funcionaba en la periferia de la sociedad japonesa normal, parte de una subclase desviada que acechaba en las sombras. La prostituta aquí da a luz, pero el nacimiento, como su comportamiento, se presenta como anormal y el niño muere. Las frecuentes referencias de los artistas de Mavo a la prostitución jugaron y subvirtieron las nociones de marginación social; en sus obras, los márgenes se empoderaron a través de la autoidentificación con lo aberrante.

Mizue registró las respuestas a “Sanka en el teatro” en una encuesta que preguntó a personas destacadas en los círculos artísticos y literarios sobre la actuación y la exposición de arte concurrente en Matsuzakaya. Si bien la mayoría de los encuestados no habían visto la actuación, varios de los que sí lo habían hecho dieron respuestas interesantes. Somiya Ichinen expresó su respeto por la postura extrema y el esfuerzo pionero del grupo. Nishida Takeo señaló la naturaleza mutuamente influyente de los dos esfuerzos, destacando la teatralización de la obra de arte y la pictorización del teatro. Pensaba que la producción de Sanka seguramente causaría olas en el “establishment del teatro” (gekidan). Sasaki Takamaru, un escritor del movimiento literario proletario que participó en “Sanka en el teatro”, respondió que no podía evitar ver el trabajo de Sanka como un juego e imploró a los miembros que

pensaran más seriamente en la futura organización de tales producciones. Aun así, afirmó sentirse muy satisfecho con esta producción teatral en particular porque cumplió con su deseo de destruir los modos actuales del teatro japonés. En general, la gente quedó impresionada por la energía de *Sanka*, aunque dos de los encuestados desaprobaron el carácter "masturbador" de la obra, quizás refiriéndose a la aparente falta de interés de los artistas en algo más que estimularse a sí mismos⁶¹⁷. Un tanto desdeñosamente y sin mayor elaboración, Watanabe Daito comentó, "cuando se plantan flores occidentales en Japón, el color cambia y el aroma desaparece"⁶¹⁸.

Entre los elementos más memorables de la producción estuvo la recitación dramática de prosa y poesía⁶¹⁹. Una técnica consistía en utilizar un lenguaje sin sentido o no narrativo, acelerando y ralentizando exageradamente la recitación. En Europa, Kurt Schwitters era bien conocido por este tipo de poesía teatral, que leía en cafés y cabarets, donde, según John Elderfield, usaba entonaciones variadas

617 Tenrankai _ Sanka to Gekijo no Sanka" (La exposición Sanka y Sanka en el teatro), Mizue, núm. 245 (julio de 1925): 29.

618 *Ibid.*, 30.

619 Está claro a partir de las reseñas de los periódicos que la audiencia se sintió particularmente provocada por la recitación casi inaudible de un poema de Kambara Tai como parte de su obra de teatro en dos actos Jinsei. (Vida). Comenzaron a gritar: "¡No podemos escuchar!" "Por favor, cállate", "Esto es aburrido" y "Esto no es interesante, ¡detente!" "Sanka o miru, Tsukiji Shogekijo" (Mirando a Sanka, el pequeño teatro de Tsukiji), Yomiuri shinbun, 2 de junio de 1925 (ed. am), 5.

que eran "suaves o fuertes, sin acento o enfáticas, exigentes o suplicantes, temerosas o intrépidas, patéticas o heroicas." Schwitters también produjo poemas enteramente fonéticos⁶²⁰. Muchas estrategias teatrales de Mavo-Sanka se basaron en las provocativas producciones teatrales y de cabaret del futurismo y el dadaísmo, que a su vez estaban íntimamente conectados. Basadas en el azar y en que a menudo se volvían rebeldes y violentas, las representaciones futuristas y dadá eran en todos los aspectos teatros de sorpresa.

Escribiendo sobre el "teatro de la sorpresa" de Marinetti, Murayama señaló que el futurista consideraba la sorpresa en sí misma como un arte; la sensación era producida por la improvisación dinámica⁶²¹. Marinetti argumentó que al transformar el teatro de variedades en uno de sorpresa, "uno debe destruir por completo toda lógica", exagerar "la lujosidad de maneras extrañas, multiplicar los contrastes y hacer que lo absurdo y lo irreal sean los maestros completos del escenario". La sorpresa tenía que ocurrir no solo en el escenario sino también en la mente de la audiencia. Tenía

620 John Elderfield, Kurt Schwitters (Londres: Thames and Hudson, 1985), 104–9.

621 Omuka, "Taishoki no Shinko" bijutsu undo to 'Gekijo no Sanka'", 80. La traducción de Marinetti de Murayama está publicada en Murayama Tomoyoshi, "Koseiha to shokkakushugi" (Constructivismo y tactilismo), Yomiurishinbun, 19 de febrero de 1923 (ed. am).

que salir a la calle. Describió tácticas adicionales de provocación para obtener esta respuesta:

Introducir la sorpresa y la necesidad de moverse entre los espectadores de la orquesta y palcos. Algunas sugerencias al azar: extender un pegamento fuerte en algunos de los asientos, para que el espectador masculino y femenino se quede pegado y haga reír a todos.... Venda el mismo boleto a diez personas: embotellamientos y disputas: ofrezca boletos gratis a caballeros o damas que sean notoriamente desequilibrados, irritables o excéntricos y que puedan provocar alborotos con gestos obscenos, pellizcos a mujeres u otras rarezas. Espolvorea los asientos con polvo para que la gente tenga comezón, estornudos, etc⁶²².

Las representaciones dadaístas en el Cabaret Voltaire de Hugo Ball en Zúrich durante la Primera Guerra Mundial fueron igualmente provocativas: un mosaico de música, danza, teoría del arte, manifiestos, poesía, pinturas, disfraces y máscaras. Estas representaciones experimentales, que fácilmente podrían haber incluido a "Sanka en el teatro", fueron la versión más moderna de Gesamtkunstwerk (la obra de arte total), donde la música,

622 Traducido en Filippo Tommaso Marinetti, "The Variety Theatre (1913)", en Marinetti: Selected Writings, edición RW Flint, trad. RW Flint y Arthur Coppotelli (Nueva York: Farrar, Straus y Giroux, 1972), 120–21.

el drama y el espectáculo se reunieron en un solo escenario⁶²³.

La teatralización de la práctica artística es evidente en todos los ámbitos de la obra de Mavo. Las actividades del grupo, infundidas con elementos teatrales y performativos, fueron aún más conspicuas, permitiéndoles manipular las percepciones del público fuera del teatro. Los artistas salieron cada vez más a las calles a realizar sus protestas. Su “Exhibición móvil que da la bienvenida a las obras rechazadas de Nika”, sus exhibiciones en cafés itinerantes en serie, las exhibiciones callejeras (*gaitdten*) y las manifestaciones callejeras de Bunto de 1925 que anuncian el nuevo movimiento del Partido Literario con coloridos letreros tipo sándwich y un desfile en una calle bulliciosa (del cual Murayama fue un instigador central) son solo algunos ejemplos. El grupo utilizaba las esquinas, las zonas de los medios de comunicación o el espacio expositivo para sus actos de habla performativos, en los que la enunciación constituía el acto de creación y, en este caso, de insurrección.

Las decoraciones de barracas de Mavo son uno de los mejores ejemplos de transformación de la calle en un escenario para la teatralización de la práctica artística,

623 Para una discusión sobre el cabaret dadaísta de Berlín y la sátira política de Weimar, véase Peter Jelavich, *Berlin Cabaret* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 141–53.

donde confluyen preocupaciones de diseño, teatro y sociopolíticas. Al incorporar el espacio urbano de Tokio en sus construcciones y decoraciones arquitectónicas, Mavo atrajo a los transeúntes a una relación con su extravagante y agresivo estilo.

Los miembros de Mavo teatralizaron lo cotidiano y pusieron de manifiesto los espacios que de otro modo habrían permanecido indiferenciados. Los proyectos de barracas llamaron la atención sobre la naturaleza construida del entorno.

La mediación autorreflexiva del artista en la presentación o representación de su obra es un tema recurrente en la obra de arte de Mavo. La teatralidad resaltó esta implicación. Por ejemplo, *Colgando en la pared* (Kabekake) de Kato Masao, reproducido en Mavo núm. 1 (ver Fig. 33), mostraba la parte posterior de la cabeza de una persona y una mano incorpórea, presumiblemente la del artista, extendiéndose dentro del marco del cuadro como para presentar la obra⁶²⁴. Este estilo de presentación teatral también se ve en una fotografía de la portada de *Diario de Köseiha* (Constructivismo) de Abe Sadao y Ariizumi Yuzuru, publicado en octubre de 1926. Una mano incorpórea se extiende de manera similar en la imagen, presentando dramáticamente los frenéticos materiales del collage de

624 Omuka, Taishoki Shinko bijutsu, 516.

Ariizumi (Fig. 123)⁶²⁵. Inmediatamente a la derecha de esta mano extendida hay dos líneas de texto: “¡¡Declaramos la guerra al arte!!” En ambas obras, la mano del artista sirve como signo sinecdóquico y metafórico de su papel de mediador entre el espectador y la obra. El texto adjunto refuerza la afirmación de esta intervención.



Figura 123, Ariizumi Yuzuru, Construcción de Door to My Room (Watashi no shitsu e no tobira no kosei), en portada de Koseiha (Constructivismo), 1 de octubre de 1926. Museo de Arte de la ciudad de Kurashiki,

625 Koseiha fue publicado en Tokio por la división editorial del grupo de artistas poco conocido llamado Yajugun. (Grupo de Bestias Salvajes) en octubre de 1926. Parece que solo hubo un número de este periódico.

La performance, la danza moderna y el cuerpo

El uso de lo teatral y lo performativo fusionó el cuerpo del artista con la producción. El interés por el cuerpo como herramienta expresiva fue estimulado en parte por la danza moderna. Murayama quedó cautivado por primera vez durante su viaje a Alemania, cuando vio las fascinantes actuaciones de Mary Wigman en Dresde y la joven bailarina Niddy Impekoven en el Deutsches Theatre dirigido por Max Reinhardt en Berlín. Llegó a Alemania durante la explosión de la danza expresionista conocida como *Anspruckstanz* (danza interpretativa). El principal objetivo del “modernismo coreográfico” de Wigman era hacer de la danza un lenguaje autónomo, una construcción a la que ella se refirió como “danza absoluta”⁶²⁶.

En un artículo titulado “*Dansu no honshitsu*” (La esencia de la danza), Murayama relató las emociones abrumadoras que experimentó al ver espectáculos de danza en el extranjero. Wigman apareció bajo un foco fijo, envuelto en un traje plateado, moviéndose sombríamente al ritmo de la Sinfonía núm. 5 en un baile identificado como “Desfile

626 Susan Manning, *El éxtasis y el demonio* (Berkeley. University of California Press, 1993), 2. Ver Manning para una exploración de Wigman y su influencia en la danza alemana moderna.

heroico”. Con un maquillaje dramático que hacía que su rostro ya demacrado pareciera un esqueleto, el cuerpo de serpiente de Wigman parecía extenderse desde la punta de los dedos de las manos hasta la punta de los dedos de los pies, moviéndose con una elegancia sublime. De vez en cuando cerraba los ojos como resignada y se agachaba, arrastrándose por el suelo. Murayama quedó impresionado por la tremenda solemnidad y el poder de la obra de Wigman, que encontró tanto poderosamente expresiva como muy refinada. El trabajo de Wigman también satisfizo su búsqueda de lo incompleto, de lo abierto. De hecho, su trabajo era tan poderoso que Murayama sintió que este único encuentro fue suficiente para cambiar por completo su forma de pensar sobre la danza: nunca más la vio actuar⁶²⁷.

Por el contrario, Murayama asistió a innumerables actuaciones de Niddy Impekoven. Se describió a Impekoven como un niño prodigio con una presencia escénica etérea. Murayama citó una declaración atribuida a Felix Hollander, director de escena del Deutsches Theatre, diciendo que Impekoven poseía una magia profunda y poderosa, capaz de hechizar fácilmente al espectador con su cuerpo cautivador y, en particular, con su extraordinaria variedad de

627 Murayama recuerda haber visto a Wigman en algún momento de octubre de 1922. Murayama Tomoyoshi, “Dansu no honshitsu no tsuite” (Sobre la esencia de la danza), *Chud bijutsu*, No. 94 (julio de 1923): 168–69. También vio a Gertrude Falke, otra conocida bailarina expresionista alemana.

movimientos faciales. De aspecto dramático, con pómulos altos; grandes ojos melancólicos; y una piel pálida, casi translúcida, Impekoven, se decía, podía crear formas dinámicas en el escenario simplemente manipulando la línea de su boca. El poder de su actuación no pasó desapercibido para Murayama, quien, según admitió él mismo, rompió en llanto durante su actuación⁶²⁸. Murayama adoraba la respuesta intuitiva y emotiva de Impekoven a la música, su movimiento libre de formas y direcciones preestablecidas. El enfoque de Impekoven contrastaba con las formas estrictamente predeterminadas (kata) de la danza y el teatro japoneses, que ponían poco énfasis en la interpretación individual.

Murayama encontró en la danza expresionista una afirmación absoluta de la liberación corporal y, por extensión, sexual.

628 Intpekoven también tuvo un impacto significativo en los artistas alemanes. Su prominencia se ejemplifica con el uso que hace la artista dadaísta Hannah Hoch de una imagen de Intpekoven bailando, o más bien solo de su cuerpo, en el centro del famoso fotomontaje Cortar con el cuchillo de cocina Dada a través de la última época cultural alemana de barriga cervecera de Weimar. Su cuerpo se muestra en el centro levantando la cabeza de la grabadora expresionista Kathe Kollwitz. En Alemania, según Lavin, los bailarines modernos eran vistos como “emblemas del placer corporal”. Véase Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Hoch* (New Haven: Yale University Press, 1993), 30–34, Il. 2.

Murayama vio una gran variedad de espectáculos de danza durante su tiempo en el extranjero. Mientras asistía al Congreso de Artistas Progresistas de Düsseldorf, presencié una actuación dadaísta improvisada de la pareja holandesa Theo y Nelly Van Doesberg, quienes cantaban y gritaban mientras bailaban semidesnudos sobre mesas y sillas⁶²⁹. La combinación de expresión y provocación fundamental para la actuación expresionista y dadaísta invadió el enfoque del drama de Murayama, y más tarde de Mavo.

La danza expresionista claramente inspiró el énfasis de Murayama en el movimiento del cuerpo en sus actuaciones. Explotó el potencial del cuerpo en una serie de movimientos muy sugerentes que transformaban al bailarín en una escultura viviente. El gesto era un medio de comunicación sin palabras, por encima de otros medios de discurso más directos y racionales. La danza moderna japonesa apenas comenzaba a surgir en esta época, y Murayama se convirtió en una de las figuras fundadoras en este campo⁶³⁰. Otro

629 Murayama, *Engekiteki jijoden*, 2:30.

630 Yamada Kosaku (1886–1965), quien estudió en Berlín, fue una de las primeras personas en Japón en iniciar el teatro danza, combinando danza, teatro y música. Yamada se refirió a esto como *j'dgd gei – jutsu* " (arte fusionado o sintético). Akiyama Kuniharu, "Yamada Kosaku to bijutsukatachi", en el Museo de Arte Metropolitano de Tokio, 1920 *nendai Nihonten*, 34. Para más información sobre las experiencias de Yamada en Alemania, así como su papel en la adaptación de la música y la danza expresionistas en Japón, véase Yamada Kosaku, *Jiden: Wakaki hi no kyushikyoku*. (Autobiografía: Rapsodia de mi juventud), Chud Bunko, núm.

famoso defensor de la danza expresiva en Japón fue Ishii Baku, quien viajó y actuó en el extranjero⁶³¹. Ishii concibió la danza como poesía, acuñando el término *buydshi* (poesía bailable), que definió como “poesía que debe ser [creada] a través del movimiento corporal” (*niktitai no undo*). Buscó expresar emociones y deseos humanos intensos como la melancolía, la desesperación y el hambre a través de movimientos y gestos simbólicos. Al igual que Murayama, también defendió el cuerpo como herramienta expresiva. Si bien se desarrolló de forma independiente, el lenguaje de la danza de Ishii se correspondía estrechamente con el trabajo de Mary Wigman. Después de actuar con gran éxito en Berlín, se le pidió que bailara una de sus piezas emblemáticas, "El hombre atrapado" (*Torawaretaru hito*), en la película alemana *Camino a la belleza y el poder* con Wigman y su maestro Rudolf Laban en 1923⁶³².

1100 (Tokio: Chud Corón, 1996). Para una discusión sobre el desarrollo de la música expresionista en Japón, ver Goto Nobuko, “Nihon ni okeru hydgenshugi ongaku no juyo” (La recepción de la música expresionista en Japón), *Shiso* (septiembre de 1984).

631 Ishii Baku (1886–1962) viajó y actuó en Berlín, Checoslovaquia, Polonia, Inglaterra, Francia y Nueva York entre 1923 y 1925. El bailarín Ito Michio (1893–1961) también fue una figura temprana importante en el desarrollo de la danza moderna. en Japón, pero tuvo menos impacto que Ishii porque pasó la mayor parte de su carrera en el extranjero (desde 1919 hasta 1939). Para un relato biográfico de la carrera de Ito, véase Fujita Fujio, *Ito Michio: taiyo no gekijo 0 mezashita* (Kokubunji: Musa– shino Shobo, 1992).

632 Ishii se cita en Ichikawa Miyabi, “Ishii Baku to 20 nendai”, en el Museo de Arte Metropolitano de Tokio, 1920 nendai Nihonten, 17G. Para

En Japón, la danza moderna creció rápidamente en popularidad; los bailarines japoneses aparecían regularmente en llamativos reportajes fotográficos de dos páginas en publicaciones periódicas de gran consumo. Un ejemplo del *Gráfico de Asahi* de noviembre de 1924 muestra a la pareja casada Takata Masao y Seiko, que habían estudiado en los Estados Unidos, exhibiendo aspectos de sus danzas “poéticas” (shiteki)⁶³³.

Alrededor de este tiempo, surgieron en Japón cabarets de estilo occidental y revistas de baile que se parecían a las actuaciones de las chicas Tiller americanas. Pero a diferencia de la danza interpretativa, con su expresión de forma libre, los bailes de coro parecían imitar los movimientos mecánicos de la maquinaria industrial. De hecho, las chicas Tiller, apodadas *Girlkidtur* en Alemania, a menudo se asociaban burlescamente con el taylorismo, el sistema de producción “científico” promovido por Frederick Taylor⁶³⁴. Las actuaciones de danza de Murayama, por el contrario, mostraban una autoconsciencia del movimiento corporal de forma libre. De hecho, toda la obra de arte de Mavo

una descripción completa de la carrera de Ishii, véase Ishii Kan, *Buyd Shijin Ishii Bakú* (Poeta de la danza Ishii Baku) (Tokio: Miraisha, 1994).

633 “Atarashii shiteki buyd: Tejido de líneas y colores [sic] into Rhythm” (Nueva danza poética), *Asahigraph*, 12 de noviembre de 1924, 12–13.

634 Discutido en Beeke Sell Tower, “Jungle Music and Song of Machines: Jazz and American Dance in Weimar Culture”, en *Envisioning America*, edición Beeke Sell Tower (Cambridge: Museo Busch–Reisinger, Universidad de Harvard, 1990), 97–98.

incorporó aspectos del cuerpo, desde el cabello y la protesta performativa hasta referencias al deseo sexual y elementos de collage con cualidades táctiles.



Figura 124, Murayama Tomoyoshi y Okada Tatsuo interpretando la "Danza que no puede ser nombrada" (Na no tsukerarenai odori) en el Salón Juvenil Cristiano de la Universidad Imperial de Tokio, 28 de junio de 1924, Fotografía en "Na no tsukerarenai odori", Chud shinbun, 29 de junio de 1924 (am, ed), 2. Fotografía cortesía de Omuka Toshiharu.

Murayama habló de la danza en términos de amor. Afirmó que el público debe sentir como si estuviera siendo acariciado por el bailarín⁶³⁵.

Pocos registros visuales sobreviven de las actuaciones de Mavo. Sin embargo, un puñado de fotografías fijas da testimonio del rico componente performativo de la práctica de Mavo. En una pose dramática publicada en Chud shinbun de su “Danza que no puede ser nombrada” (Na no tsukerarenai odori), Murayama y Okada Tatsuo vestían túnicas oscuras parecidas a una bata (Fig. 124). El artículo de noticias que acompaña a esta fotografía describe sus movimientos retorcidos e identifica a Takamizawa Michinao como el proveedor de la música, tocando instrumentos inusuales contruidos con latas, una rueca, latas de aceite y troncos. Takamizawa frotaba estos diversos objetos para producir sonidos, llamándolos "constructores de sonido", sin duda una referencia a los instrumentos del mismo nombre utilizados por el futurista Luigi Russolo en Italia. Había dos tipos de constructores de sonido, "constructores de sonido de viento" y "constructores de sonido de instrumentos rotos". Los críticos describieron el baile de Murayama y Okadas como algo que nunca antes habían visto, con los artistas moviendo sus cuerpos libremente por el piso, girando en respuesta al ritmo de la música sin prestar atención a la forma o la convención de baile. Las reseñas indican que los espectadores se emocionaron

635 Murayama, “Dansu no honshitsu”, 178.

mucho con esta actuación, aunque no está del todo claro de qué manera⁶³⁶.

Tres fotografías provocativas tomadas a fines de 1923 muestran a Murayama, completamente desnudo, realizando una serie de gestos y movimientos expresivos en su estudio, rodeado de sus obras de arte (Figs. 125–127). Lo más probable es que esta actuación desnuda haya sido documentada fotográficamente para su presentación pública⁶³⁷.



Figuras 126-127, Murayama bailando desnudo en su taller, finales de 1923-principios de 1924. Fotografías cortesía de Omuka Toshiharu.

636 La actuación también incluyó obras de teatro y lectura de poesía. “Na no tsukerarenai odori” (La danza que no puede ser nombrada), Chuo shinbun, 29 de junio de 1924 (ed. am), 2; Omuka, Taishoki Shinko bijutsu, 520; Omuka, " Taishoki no Shinko" bijutsu deshacer a 'Gekijo no Sanka'", 82.

637 Estas fotografías pueden corresponder a imágenes expuestas en la primera exposición individual de Murayama en 1923 y catalogada en el folleto como Ale Naked (Hadaka no watashi; en alemán, Ich nackt), Ale Dancing Beethovens Minuet in G (Betoben no Minyuetto ha Chocho o odotteiru watashi; en alemán, Beethovens Menuett G— durgetanzt von mir), y Yo bailando el vals de Hummel (Fumumeru no warutsu o odotteiru watashi; en alemán, Hummels Walzer getanzt von mir).

En él, Sumiya y Okada hacen el pino y Takamizawa está suspendido boca abajo, con solo la parte superior del torso y los brazos extendidos horizontalmente visibles. Las figuras visten solo slips y sus cuerpos forman una composición abstracta contra un fondo descolorido con formas bidimensionales y el nombre "Niddy" apenas legible. Las piernas dobladas de Sumiya y Okada se entrelazan, creando una serie de arcos, mientras el cuerpo rígidamente suspendido de Takamizawa afirma con fuerza los ejes vertical y horizontal. El resultado es una pieza de escultura viva, que exhibe el cuerpo masculino en homenaje a Niddy Impekoven.

En la primera exposición de Sanka, Kinoshita Shuichiro creó dos esculturas vivientes, tituladas RG. (Fig. 129) y Tres ejemplos de construcción de vestuario (Kosuchumu kosei san rey). La reseña del programa de Nakada Sadanosuke describió la primera pieza de manera hiperbólica. Al ingresar a la exposición, Nakada vio dos figuras inanimadas con los rostros pintados de rojo, blanco y azul sentados frente a una composición similar a Lissitzky que colgaba de la pared. Nakada pensó que tenían un parecido extraño, casi sobrenatural, con personas reales. De repente, sus cuerpos comenzaron a temblar, sus ojos parpadearon, se pusieron de pie y comenzaron a moverse sin hacer ruido por la habitación. "Casi me desmayo", escribió Nakada. Un crítico del Yorozu choho, respondiendo al mismo evento, anunció

la escultura de Kinoshita como una “gran transformación” (daikakushin) en el arte⁶³⁸.



Figura129, Kinoshita Shuichiro, R.G,..., escultura realizada en la primera exposición de Sanka, Matsuzakaya, Ginza, mayo de 1925. En “Egaita ningen ga kuchi o kiku” (La gente pintada habla), Yorozu choho, mayo de 21,1925 (a.m. ed.), 2, Fotografía cortesía de Omuka Toshiharu.

En las construcciones de vestuario de Kinoshita, los miembros del grupo tenían sus rostros pintados en patrones abstractos con pequeños motivos de animales surrealistas:

638 “Egaita ningen ga kuchi o kiku” (La gente pintada habla), Yorozu choho, 21 de mayo de 1925 (ed. am.); Nakada Sadanosuke, “Megane o suteru (Sanka kain tenpyo)” (Tirando las gafas [reseña de la exhibición de los miembros de Sanka]), Chudbijutsu, no. 116 (julio de 1925): 53–54; Omuka, " Taishoki no Shinko" bijutsu deshacer a 'Gekijo no Sanka', 74.

serpientes, lagartos y pájaros. Los artistas fumaron en cadena y bebieron café frente a los espectadores, en un momento llamaron al artista y le preguntaron: "Oye, si nos vas a dar café, ¿qué tal un pequeño brindis?"

La pintura facial se usaba con frecuencia en esta época en acontecimientos artísticos, por ejemplo, en las apariciones públicas de David Burliuk y en el teatro y las películas. Los futuristas rusos Ilya Zdanevich y Mikhail Larionov, conocidos por andar con diseños rayonistas pintados en la cara, publicaron en 1913 un manifiesto titulado "Por qué nos pintamos a nosotros mismos":

La nueva vida requiere una nueva comunidad y una nueva forma de propagación. Nuestro auto-pintado es el primer discurso que ha encontrado verdades desconocidas.... Hemos unido el arte a la vida. Después del largo aislamiento de los artistas, hemos convocado a gritos la vida y la vida ha invadido el arte, es hora de que el arte invada la vida. La pintura de nuestros rostros es el comienzo de esta invasión⁶³⁹.

Por supuesto, el maquillaje facial dramático también era una tradición del teatro Kabuki japonés, y las máscaras eran

639 Ilya Zdanevich y Mikhail Larionov, "Por qué nos pintamos a nosotros mismos: un manifiesto futurista", en *Russian Art of the Avant Garde*, ed. John Bowlt (Nueva York: Thames and Hudson, 1988), 81. Omuka ha identificado el futurismo ruso, particularmente el trabajo de David Burliuk, como fuente principal de la popularidad de la pintura facial en Japón.

fundamentales para el drama. Entonces, los artistas japoneses ciertamente conocían estas técnicas. Sin embargo, en las representaciones japonesas modernas, la pintura facial funcionaba de diferentes maneras. En la escultura viviente de Kinoshita, por ejemplo, sirvió como dispositivo transformador, transponiendo el cuerpo humano en un objeto de arte y significando que la situación era supranormal. Y la incorporación física directa del artista a la obra, además, lo fusiona con la producción.

Erotismo Teatral

La pintura facial dramática, como se documenta en una provocativa fotografía publicada en la revista *Mavo*, se utilizó en la interpretación de Mavo de la *Danza de la Muerte*, adaptada de la obra de 1905 del dramaturgo expresionista alemán Frank Wedekind *La muerte y el diablo* (Fig. 130). En la fotografía de la actuación, Murayama se sienta muy por encima del escenario, aparentemente suspendido en el aire sobre una reunión de personajes misteriosos, todos con poses teatrales. Desnudo de cintura para arriba, viste falda, medias blancas y zapatos de tacón blancos de mujer. Debajo de él a la derecha está Kato Masao, vestido con un vestido largo con los brazos desnudos. Su rostro está pintado de blanco con formas

negras en la mejilla, y se apoya lánguidamente contra la pared fumando seductoramente un cigarrillo. A la izquierda de Murayama está Sumiya Iwane con un abrigo largo, blandiendo un martillo sobre la cabeza de Yabashi Kimimaro.



Figura 130 miembros de Mavo interpretando "Danza de la muerte" (Totentanz; en japonés, Shi no buyo) del tercer acto de Frank Wedekind. 1905, obra *Death and Devil*. Fotografía en *Mavo*, núm. 3 (septiembre de 1924). Museo Nacional de Arte Moderno, Kioto.

Yabashi, con un vestido de verano, se inclina hacia adelante, con el brazo izquierdo estirado hacia la pared. Su rostro está pintado completamente de blanco, con lápiz labial brillante que enfatiza su boca. En el suelo, abajo a la derecha, se sienta Takamizawa. Michinao, su torso superior desnudo completamente pintado con patrones abstractos. Detrás de él, una figura no identificable yace en el suelo, abrazando apasionadamente a Takamizawa con un brazo decorado. Sentado a la izquierda está Toda Tatsuo, quien se inclina hacia adelante como si estuviera a punto de besar la cara pintada de blanco y levantada de Takamizawa.

El travestismo y las poses sensuales y sugerentes hacen que la escena sea erótica a la vez que siniestra. Anticipa tanto el deseo carnal como la violencia. Los artistas de Mavo utilizaron el erotismo y la sexualidad teatrales de manera tan conflictiva como emplearon el lenguaje de la violencia y la destrucción, como resistencia a la moralidad sancionada públicamente y como crítica social⁶⁴⁰. La vestimenta burda, una tradición en Kabuki desde el período Edo, en el período Meiji fue sancionada solo en el ámbito circunscrito del teatro "tradicional"; además, los funcionarios se esforzaron por desinfectar el repertorio de Kabuki para ajustarlo a la moralidad "civilizada". Al igual que los censores, los

640 Este problema era urgente para muchos de los miembros de Mavo que se habían criado en hogares cristianos altamente moralistas. La experiencia de Murayama en el extranjero había sido particularmente liberadora sexualmente, liberándolo de la estricta educación cristiana de su madre. Murayama, *Engekiteki jijoden*, 2:54–56, 84.

funcionarios públicos consideraban que la expresión abierta de la sexualidad era “perjudicial para la moral pública” (fuzoku) porque implicaba la emancipación del individuo y el reconocimiento de la satisfacción personal como amenazas a las estructuras nacionales y familiares⁶⁴¹.

La adaptación de Mavo de la obra de Frank Wedekind fue significativa porque Wedekind fue uno de los primeros dramaturgos expresionistas alemanes que escribió abiertamente sobre la sexualidad, la masturbación y las fantasías sexuales⁶⁴². Parte del proyecto de libertad expresiva de Mavo estuvo relacionado con la liberación, incluso destacando el comportamiento sexual que había sido designado como anormal. Al identificarse con lo

641 Tachibana Takashiro, *Koreijo Washington haishi: Aru kenetsu kakaricho no shuki* (Más allá de esto está prohibido: nota de un censor) (Tokio: Senshinsha, 1933), 55–97. Las imágenes del desnudo basadas en modelos europeos fueron motivo de preocupación pública a fines de la década de 1890 debido a la moralidad cuestionable asociada con la desnudez pública. Para una discusión sobre la controversia en torno a la exhibición de *La Toilette* de Kuroda Seiki, véase Nakamura Giichi, *Nihon kindai bijutsu ronsoshi* (Una historia de controversias en el arte japonés moderno) (Tokio: Kyuryudo, 1981), 59–93. En 1900, la edición de noviembre de *Myojo* fue prohibido debido a dos dibujos de líneas desnudas tomados de originales franceses, lo que indica la continua severidad de los estándares de censura que prevalecían en ese momento. Los naturalistas también fueron censurados repetidamente por su enfoque en la sexualidad y las relaciones sexuales ilícitas. Jay Rubin, *Injurious to Public Morals: Writers and the Aleiji State* (Seattle: University of Washington Press, 1984), 43.

642 Ritchie, *Drama expresionista alemán*, 24.

“anormal”, subvirtieron la designación, se empoderaron y llamaron la atención sobre el acto hegemónico de construir e institucionalizar la normalidad.

La percepción común del arte Mavo–Sanka como promotor de una estimulación desenfrenada, en ocasiones autoerótica, fue la principal razón por la que los críticos lo llamaron "hedonista" (kyorakushugiteki). Las implicaciones de esta etiqueta merecen mayor atención. Desde finales del período Taisho, la naturaleza del kyorakushugi (hedonismo) y las fuentes y la legitimidad de la realización personal (jūjitsu) y el placer (kyoraku) fueron ampliamente debatidos⁶⁴³. Según Tanabe Hisao, los discursos modernos que afirman el placer entraron en conflicto con la moralidad ascética (kin'yokushugi), ligada a la ética guerrera de la clase samurái, que persistió en el período Meiji con los nuevos industriales, que eran samuráis de estado. No sentían que el placer de un individuo tuviera prioridad sobre las preocupaciones nacionales, una actitud que, argumentó Tanabe, los hizo productivos⁶⁴⁴. Greg Pflugfelder, argumentando que durante el período Meiji hubo una "reformulación profunda del discurso oficial en torno a la

643 Chuo koron dedicó una sección completa a la cuestión del kyoraku en su edición de octubre de 1922.

644 Tanabe Hisao, "Kyd chokusetsu no inochi no kyoraku" no shisubeki minyo to dansu" (Canciones y bailes folclóricos que deberían contribuir directamente al placer de la vida hoy), Chuo koron 37, no. 11 (octubre de 1922): 117.

sexualidad", denominó a la nueva formulación un "discurso de moralidad 'civilizada'", que buscaba alinear el comportamiento con el judeocristianismo y las nuevas nociones psicocientíficas⁶⁴⁵. Murobuse indica que la evaluación de Koshin de que “cada paso hacia la civilización era un paso hacia el desprecio por el cuerpo” (nikutai keibetsu) se hace eco de esta opinión⁶⁴⁶. Siguiendo rápidamente los pasos de esta transformación filosófica, se desarrollaron nuevas tecnologías para “vigilar el cuerpo erótico”; el principal de ellos, según Pflugfelder, era una policía centralizada⁶⁴⁷.

Muchos críticos, incluido Tanabe, argumentaron que un énfasis excesivo en el placer físico conduciría a una vida peligrosa (kiken) de disipación⁶⁴⁸. Contrarrestando este punto de vista, los artistas de Mavo afirmaron que el deseo es un impulso humano primario, cuya expresión es esencial para la autonomía individual. Como ha argumentado Maud Lavin en relación con el trabajo de Hannah Hoch, las “representaciones del placer” son valiosas “por su potencial

645 Gregory Pflugfelder, “Cartographies of Desire: Male–Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600–1950” (tesis doctoral, Universidad de Stanford, 1996), 139.

646 Murobuse Koshin, “Nikutai no biteki kino” (La función estética del cuerpo), 78, no. 4 (octubre de 1925): 179.

647 Pflugfelder, “Cartografías del deseo”, 139.

648 Tanabe, “Kyo chokusetsu no inochi no kyoraku”, 136.

para motivar el cambio a través del deseo”⁶⁴⁹. Reconociendo la verdad de ese argumento, los artistas de Mavo incorporaron la desnudez, la sensualidad y el deseo carnal en sus obras de arte y actuaciones. Okada Tatsuo, al anunciar la construcción de su máquina de venta de boletos a la prensa, se aseguró de mencionar que el artista dentro estaría desnudo. Entre los escritores más explícitos y desenfrenados del grupo, Okada vinculó creativamente las necesidades físicas, como los impulsos “primordiales” del hambre y el deseo sexual, con el anarquismo y el nihilismo. Argumentó que el deseo era una condición emocional y física necesaria para cualquier tipo de cambio social:

[Es] un error pensar que los estómagos y los problemas del arte son algo separado.... No hay deseo donde no hay hombres. No hay hambre donde no hay deseo. No hay impulso donde no hay hambre. Donde no hay impulso, no hay humanos, no hay vida cotidiana, no hay revolución, no hay luchas. ¡Debo decirles que Shaka [Buda] es dadaísta! ¡Un nihilista muy cansado! ¡Debo decirles que Cristo es un anarquista! Pidió una transformación de los órganos sexuales del crucifijo⁶⁵⁰.

En su texto “Daisango koryo no hi ni” (El día de la prueba final del número 3), Yabashi Kimimaro enlazó estos temas,

649 Lavin, *Cortar con el cuchillo de cocina*, 35.

650 Okada Tatsuo, “Sankaten endokuhyo” (Crítica al envenenamiento por plomo de la exposición Sanka), *Mizue*, núm. 245 (julio de 1925): 34.

proclamando que se debe exigir la revolución como se exige el alcohol y la realización del deseo sexual. El poder revolucionario de la liberación sexual ciertamente no pasó desapercibido para los teóricos políticos anarquistas como Osugi Sakae, quienes lo relacionaron de manera similar con la revolución social. La liberación sexual también fue intrínseca al movimiento de liberación de la mujer que se desarrolló a medida que las mujeres ingresaban gradualmente al lugar de trabajo. La afirmación del deseo y la identidad sexual de las mujeres, y la equidad de hombres y mujeres como parejas sexuales, amenazaba la estructura social japonesa. Los sexólogos a veces diagnosticaban la nueva sexualidad emergente de las mujeres como “deseo sexual anormal” (*hentai seiyoku*), y las propias mujeres eran vistas como psicológicamente “anormales” (*hentai*).

En su artículo “*Kyoraku no igi*” (El significado del placer), el poeta dadaísta Tsuji Jun, un colaborador cercano de Murayama y Hagiwara, escribió que debido a que la mente y el cuerpo estaban unidos, la libertad de pensamiento implicaba la libertad de satisfacer los deseos físicos de uno. Tsuji consideraba al confucianismo como la ideología socialmente más opresiva, ya que demonizaba a quienes buscaban la realización personal⁶⁵¹. Varios intelectuales japoneses criticaron rotundamente la libre expresión del deseo como un mal social relacionado con el individualismo

651 Tsuji Jun, “*Kyoraku no igi*” (El significado del placer), *Chuo bijutsu*, no. 91 (abril de 1923): 32–36.

y el materialismo desenfrenados provocados por la modernización y la occidentalización. La modernidad se percibía como decadente. En respuesta a esta actitud generalizada, el teórico Togawa Shugotsu afirmó que la percibida "mala conducta de la juventud no es otra que el descubrimiento del deseo" y preguntó: "¿Son realmente tan decadentes?" Togawa afirmó el impulso hacia la autogratificación por la energía creativa que generaba⁶⁵².

Hasegawa Nyozeikan, el mentor de Yanase, escribió un largo artículo sobre la cuestión del "placer" (kyoraku), en el que examinaba la relación entre el placer y el arte. Hablando en términos generales, escribió, el término kyoraku se interpretaba como la satisfacción de los deseos de uno a través del entorno. Sin embargo, sostenía que la forma más pura de placer no tenía nada que ver con el entorno del individuo, sino que se generaba desde dentro. E incluso aquellas personas religiosas que sentían que la moralidad dependía de la superación o el control de los deseos individuales a través de la fuerza de la mente (kokoro) de hecho defendían un placer personal arraigado en la abnegación.

Hasegawa sintió que los creadores/artistas (soshokusha) eran inherentemente hedonistas (kydrakuka) porque es intoxicante (tosui) crear ilusión en el arte. La estimulación

652 Yoshitake Oka, "Conflicto generacional después de la guerra ruso-japonesa", en *Conflict in Modern Japanese History*, ed. Tetsuo Najita y j. Victor Koschmann (Princeton: Princeton University Press, 1982), 222.

artística lo desequilibraba a uno, produciendo la sensación y, a menudo, el comportamiento de una enfermedad mental. Llegó a la conclusión, sin embargo, de que los artistas sólo podían alcanzar el máximo placer en el arte si incorporaban la acción social en sus creaciones artísticas; de lo contrario, serían oprimidos por su entorno⁶⁵³.

El activismo sociopolítico de Mavo expresado a través de la articulación del deseo no se detuvo en el comportamiento sexual estrictamente masculino heterosexual, “normal”. Por el contrario, al travestirse públicamente, los miembros de Mavo cuestionaron implícitamente las verdades aceptadas sobre los roles sociales masculinos y femeninos, subvirtiendo la ideología dominante de género que se había codificado cada vez más con la formación del Estado–nación moderno. En este sentido, la ropa era, tomando prestada una frase de Jennifer Robertson, “el medio, e incluso la sustancia, del género conmutable de [un] personaje”. En su estudio sobre el desenfoque de género en el Japón moderno, Robertson afirma que “la androginia”... [se refiere] a una 'política superficial del cuerpo'. [Implica] la confusión de marcadores de género (ropa, gestos, patrones de habla, etc.), de una manera que socava la estabilidad de un sistema sexo–género basado en una dicotomía

653 Hasegawa Nyozeikan, “Geijutsu no kyoraku to kyoraku no geijutsu” (‘El placer del arte y el arte del placer’), *Josei* 8, no. 4 (octubre de 1925): 170–75.

hombre–mujer y retiene esa dicotomía ya sea yuxtaponiendo o mezclando sus elementos”⁶⁵⁴.

Los críticos y el público notaron que los artistas de Mavo, particularmente Murayama, estaban jugando con marcadores de género en la representación teatral de sus personajes públicos. Yashiro Kanoe, por ejemplo, en su reseña de la danza sensual de Murayama para “Sanka in the Theatre”, se refirió a la danza como un impulso repentino hacia la androginia (danjo rydsei) y el hermafroditismo (futanari)⁶⁵⁵. Como Donald Roden, ha argumentado convincentemente, la “ambivalencia de género” estuvo muy extendida en Japón y Europa durante los años de entreguerras, y fue particularmente visible en el cine y el teatro. Pero Pflugfelder ha respondido que los funcionarios estatales del período Meiji en adelante todavía percibían el travestismo como una amenaza porque se “añadía a la atmósfera carnavalesca que los funcionarios Meiji estaban empeñados en contener dentro de los límites del orden 'civilizado'”. Ya en 1873, el código de delitos menores de Tokio fue enmendado para prohibir el travestismo y “la

654 Jennifer Robertson, “La política de la androginia en Japón: sexualidad y subversión en el agua y más allá”, *American Ethnologist* V), no. 3 (agosto de 1992): 419. Robertson utiliza la compañía de teatro travesti de mujeres Takarazuka Revue, establecida por Kobayashi Ichizo en 1913, como un estudio de caso para evaluar la construcción de género.

655 Yashiro Kanoe, “Sankageki no Sankahyo” (Revisión de Sanka del Teatro Sanka), *Yomiuri shinbun*, 3 de junio de 1925 (am cd.), 4.

policía detenía rutinariamente a las personas cuya vestimenta violaba las convenciones de género”⁶⁵⁶.

De manera similar, los artistas de Mavo también defendieron la masturbación y el onanismo (jitoku y onanii) como afirmación del derecho a la autosatisfacción y resistencia a las ideologías de la normalidad. Era amenazante porque podría conducir a una “imaginación erótica desenfrenada”, antisocialidad e infertilidad, entre otras cosas⁶⁵⁷. Precisamente porque acarreaba tal estigma, la masturbación se convirtió en un símbolo para los artistas y en una metáfora del proceso de creación del arte en sí mismo. Destacando un pasaje en su tratado anarquista, “Manifiesto Número Uno del Movimiento Rojo y Negro” (Aka to kuro undo daiichi sengen), Hagiwara Kyojiro escribió en letras mayúsculas romanizadas: “El arte es masturbación

656 Donald Roden, “La cultura Taisho y el problema de la ambivalencia de género”, en *Cultura e identidad: intelectuales japoneses durante los años de entreguerras*, ed. J. Thomas Rimer (Princeton: Princeton University Press, 1990). Pflugfelder, “Cartographies of Desire”, 115. Para una discusión sobre la construcción de categorías de género femenino junto con las ideologías del Estado-nación, ver Koyama Shizuko, “The 'Good Wife and Wise Mother' Ideology in Post-World War Yo Japón” (Daiichiji sekai Taisengo no rydsai kenbo shiso), *Suplemento en inglés de US-Japan Womens Journal*, no. 7 (1994).

657 Paula Bennett y Vernon Rosario II, “Introduction: The Politics of Solitary Pleasures”, en *Solitary Pleasures*, ed. Paula Bennett y Vernon Rosario II (Nueva York: Routledge, 1995), 7. Véase también Bennett y Rosario, *Solitary Pleasures*, para una consideración de los discursos sobre la masturbación en Europa.

humana”⁶⁵⁸. Reiteró una asociación común de actividad autoerótica con la producción imaginativa autónoma⁶⁵⁹.

El collage de Kimimaro Yabashi *My Onanism* (Fig. 131) literalizó este impulso. Su ensamblaje frenético de objetos arrugados y expresivamente esparcidos podría incluso describirse como una especie de eyaculación extática de materiales. Yabashi acentuó la forma blanca de un calcetín de mujer desechado (tabi), invitando al espectador a fantasear sobre sus usos. En el contexto del tema masturbatorio de la imagen, el calcetín y sus correlatos imaginados, el pie y la pierna femeninos fetichizados, se convirtieron en objetos de fantasía de actividad autoerótica. Además, la composición implicaba una conexión entre las fantasías eróticas y la producción en masa, aludida por la atrevida colocación del calcetín en la unión de dos planchas de impresión de periódicos orientadas en diagonal. En la construcción de Yabashi, la mecanización fue indiscutiblemente erotizada.

El poema en prosa de TodaTatsuo “Onanismo” (Onanizumu), presentado con una serie de otros poemas bajo el título “poemas que son difíciles de pronunciar”,

658 Citado en Okamoto Jun, “Aka to kuro ' to ' Damu damu ” (“Rojo y Negro” y “Dam Dam”), *Hon no techo*, no. 76 (agosto–septiembre de 1968): 24–25.

659 Bennett y Rosario han notado la misma asociación en el contexto europeo. Bennett y Rosario, “Introducción”, pág. 10.

también asociaba el erotismo con el zapato, la pierna y el pie de la mujer fetichizada.

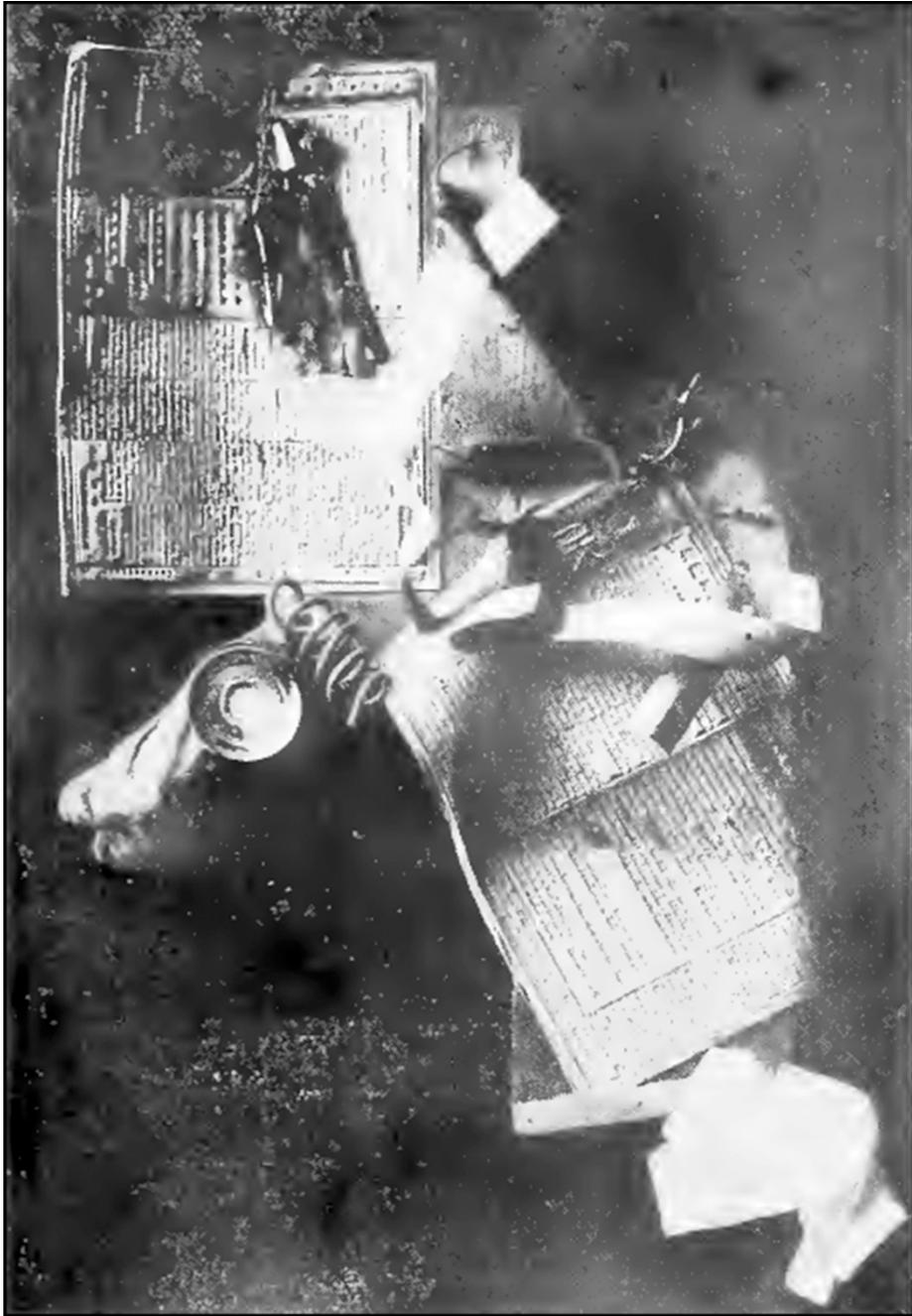


Figura 131, Yabashi Kimimaro, Mi onanismo (Watashi no onani), 1924. Construcción en técnica mixta, presuntamente perdido. Fotografía en Mavo, núm. 4 (septiembre de 1924). Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

En este caso, sin embargo, era la mujer melancólica y decepcionada que, en ausencia de su amante, se excitaba con su propia pierna:

¿Y si fuera suficiente? Quizás en el WC aparecería el fantasma gris. Un diminuto, diminuto, diminuto fantasma sin igual tan delgado como tu dedo. La cara también pequeña. Luego lo recoges con algo como palillos y lo arrojas a un estanque. Primero lo ves nadar, pero al final se hunde. ¡Ciertamente! El amor que desaparece. Una visión desaparece para siempre. No deja nada atrás. Esta extraña sombra que agoniza el cuerpo es un signo inusual. Solo florecen flores blancas. Mientras están en proceso de blanquearse por completo, una amante desconsolada estira las piernas. Cerca del borde de esa falda desteñida, ¿no brillan los tacones gastados de sus zapatos? Ella examina lentamente la parte inferior de su propia pierna⁶⁶⁰.

Estas repetidas referencias a la práctica onanista, como la defensa del dadaísmo por parte de Murayama “como un riego del campo del arte con esperma a través del derramamiento de la semilla del artista”, iluminan una de las razones de las frecuentes críticas al trabajo de los artistas de Mavo y Sanka como demasiado masturbatorio⁶⁶¹. La fetichización de materiales y objetos también explica por

660 TodaTatsuo, “Onanizumu” (Onanismo), Mavo, no. 2 (julio de 1924).

661 Murayama Tomoyoshi, “Tenrankai soshiki no riso” (La organización ideal de exposiciones), Mizue, no. 238 (diciembre de 1924): 19.

qué el materialismo se percibía como decadente y asociado con conductas sexuales como la masturbación.

Los artistas de Mavo representan solo algunas de las muchas voces que invocan la masturbación con diversos propósitos polémicos, como es evidente en la extensa colección de escritos japoneses sobre la masturbación recopilados por Kimoto Itaru en su libro *Onanii to Nihonjin* (El onanismo y el japonés)⁶⁶². En general, en el difunto Meiji, las voces más fuertes sobre la masturbación eran las de los especialistas en salud e higiene autorizados oficialmente. Según Narita Ryuichi, en estos círculos, la masturbación como medio para descubrir y reconocer la propia sexualidad no solo fue severamente condenada; fue vista como físicamente dañina e incluso desaconsejada desde un punto de vista médico. “Los resultados de la masturbación son un debilitamiento de las facultades mentales, dolor de cabeza, estupefacción, disminución de la comprensión mental y amnesia”. Más aún, la masturbación era directamente contraria al propósito principal de la actividad sexual tal como lo concebían los funcionarios del Estado y de salud japoneses, que era la de procrear⁶⁶³.

662 Kimoto Itaru, *Onanii a Nihonjin* (Tokio: Intanaru Shuppan, 1976).

663 Narita Ryuichi, “Mujeres y puntos de vista de las mujeres dentro de las cambiantes condiciones higiénicas del Japón de finales del siglo XIX y principios del XX” (*Eisei kankyo no henka no naka no josei to joseikan*), Suplemento en inglés del US–Japan Women's Journal, no. 8 (1995): 82. Cita en Narita de Onna no Ishi (La doctora, 1902), escrita por una mujer que editaba una columna en un periódico de consejos médicos.

Los estudiosos han demostrado que fue un fenómeno claramente Meiji designar algunas actividades sexuales como "anormales" de acuerdo con los criterios establecidos en los textos de psicología occidental traducidos e interpretados por primera vez alrededor de la mitad de los 1890s.

Akita Masami argumenta que la vida sexual se empobreció drásticamente en el período Meiji, ya que la sexualidad misma se desinfectó para transformar Japón en una nación moderna⁶⁶⁴. En este proceso, ciertos tipos de comportamiento sexual, incluyendo la masturbación, el masoquismo, el sadismo y el fetichismo escatológico, fueron patologizados y llamados desviados o signos de enfermedad mental. En este contexto, las declaraciones y actividades de Mavo que fomentan tal comportamiento deben verse como deliberadamente subversivas.

Los artistas de Mavo optaron por llevar sus agendas artísticas y sociopolíticas al ámbito teatral y sexual. Ambas eran importantes para la resistencia y la autodefinición, a menudo vinculados en la encrucijada vital del género. El cuerpo fue cuestionado, peleado y redefinido a través de la práctica cultural.

En la obra teatral de Mavo, combinando las preocupaciones estéticas modernistas sobre la expresión

664 Akita Masami, *Sei no Ryoki modan (Bizarre sexuality of the modern)* (Tokio: Seikyusha, 1994), 713.

autónoma y las preocupaciones anarquistas sobre la rebelión contra el *statu quo*, el arte, la política y la estetización de la vida cotidiana convergieron.

EPÍLOGO

REIVINDICACIÓN DEL LEGADO DE MAVO

EL CAMPO DE BATALLA CULTURAL EN EL QUE LUCHÓ MAVO tuvo múltiples frentes: estético, social, político, económico y sexual. A medida que el grupo entraba en la arena de la vida cotidiana, portando su variopinta variedad de construcciones, rompieron la barrera que separaba artificialmente el arte de la praxis. El trabajo de Mavo, al reconectar con éxito el arte y la materialidad de la vida cotidiana, abordó una creciente preocupación entre los artistas de todo el mundo sobre la relevancia del arte para la experiencia de la modernidad. Los artistas, siguiendo el ejemplo de la modernología etnográfica de Kon Wajiro y Yoshida Kenkichi, encontraron inspiración en el caos y el frenesí de la vida moderna. El anarquismo cultural del movimiento Mavo expresó el espíritu de una época en constante cambio, donde los individuos, constantemente

bombardeados por nuevas fuerzas y cambios, a menudo se tambaleaban.

El anarquismo cultural también tuvo implicaciones directas para la sociedad y la política japonesas, ya que los artistas volvieron su visión subjetiva interior hacia el exterior. La bulliciosa rebelión del grupo fue una forma conspicua de crítica social en la que los actos destructivos funcionaron como crítica constructiva. Y se pensaba que este proceso consciente de destrucción/construcción era un primer paso necesario en la transformación revolucionaria de la sociedad. Los artistas de Mavo se establecieron como críticos sociales utilizando los nuevos medios de comunicación, transmitiendo en voz alta sus comentarios sobre las problemáticas condiciones socioculturales que se habían desarrollado bajo las ideologías progresistas de la modernización.

La cultura de masas y el sector comercial en constante expansión ofrecieron a los artistas japoneses modernos un medio sin precedentes para ingresar a la esfera pública, al mismo tiempo que les brindaban nuevos lugares de arte y nuevas oportunidades en el diseño. El trabajo de Mavo para estos intereses comerciales orientados al consumidor de forma creativa combinó las bellas artes con productos y espacios integrales para la vida diaria, lo que resultó en un trabajo que era más "práctico" e investido de "naturaleza social" por la que Murayama y otros artistas Mavo tanto

anhelaron. Al vincular el diseño comercial y la vanguardia, los miembros de Mavo desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo del diseño japonés moderno, uno de los campos artísticos más aclamados en el país y en el extranjero.

Los artistas de Mavo eran animadores que usaban nuevas tecnologías de comunicación para actuar para una audiencia masiva. Con sus apasionadas simpatías izquierdistas, querían creer que esta audiencia incluía trabajadores industriales, pero en realidad se dirigían en gran medida a su propia clase de intelectuales urbanos de clase media, de medios quizás modestos pero con un capital cultural y social considerable que los convertía en incluso más influyentes de lo que su número podría sugerir inicialmente. La sofisticada crítica social encarnada en las obras de arte visual y las acciones de grupos de artistas como Mavo proporcionó estímulo intelectual, pero también entretenimiento. La capacidad de los artistas de Mavo para entretener a su audiencia mientras transmitían un mensaje político hizo que su trabajo fuera atractivo: cuanto mayor sea el valor de diversión, mayor será la probabilidad de que la gente preste una atención sostenida. En Japón durante la década de 1920, una amplia gama de fuerzas culturales compitieron por esta atención. Los artistas de Mavo utilizaron sus personalidades radicales para sobresalir entre la multitud, así como para desalojar al arte de la esfera cada vez más antiséptica de la alta cultura, ya que la cultura de

masas se convirtió en el elemento preeminente para lograr notoriedad. Produciendo obras que era poco probable que fueran coleccionadas por conocedores del arte convencional, el grupo inscribió su legado en la prensa. Se había logrado la mercantilización y el marketing del artista moderno a través de los medios de comunicación.

Aun así, el área de la cultura de masas no estaba completamente liberada. Fue monitoreada cuidadosamente por las autoridades estatales, cada vez más después del Incidente de Manchuria en 1931, que intensificó la participación militar de Japón en el continente. Aunque el gobierno reprimió brutalmente las ideas políticas de izquierda, la mayor parte de las publicaciones censuradas trataban sobre temas eróticos, en particular aquellas que comercializaban la desviación sexual bajo la rúbrica más amplia de lo "erótico-grotesco", que se pensaba que representaba una amenaza constante para la moralidad pública⁶⁶⁵. Las autoridades se esforzaron mucho para mantener este dominio bajo control, pero el predominio y la popularidad de los temas sexuales en las publicaciones

665 Denominada peyorativamente por los detractores como ero-guronansensu (tonterías eróticas y grotescas), esta importante y vibrante área de producción de cultura de masas fue condenada enérgicamente por los censores, prueba de que si bien pudo haber sido erótica y grotesca, sus peligrosas implicaciones sociales hizo cualquier cosa menos una tontería. Hakkinbon, Bessatsu Taiyo (Libros prohibidos, número especial de la revista Taiyo) (Tokio: Heibonsha, 1999).

demuestran los continuos intereses “lascivos” del público. Las frecuentes referencias de Mavo a la masturbación, el sadomasoquismo y sus disfraces que desdibujan el género aluden a este creciente mundo subterráneo que amenaza con socavar lo que era una sociedad supuestamente sana, higiénica y racional. Ya sea con seductoras túnicas andróginas o en varios estados de desnudez, los miembros del grupo hacían alarde del cuerpo erotizado para recordarle al espectador la conexión entre la expresión y el deseo.

El travestismo y los arrebatos públicos de Mavo también fueron estrategias diseñadas para provocar a los miembros serios del *establishment* artístico japonés. Mientras lograba este objetivo principal, el grupo reveló al escrutinio público la naturaleza institucional del *establishment* del arte y su papel en la dirección de la producción y exhibición de arte, incluso si la constelación de asociaciones que constituía el *gadan* fue más fluido de lo que el grupo afirmaba. Mavo y la actividad colectiva de Sanka, como se relata aquí, demuestran la tremenda importancia de la formación de grupos en el mundo del arte japonés, donde el individuo ganó poder a través de la organización y la identidad grupal. Pero lo que quizás ilustra mejor el experimento Sanka es la gran dificultad que implica romper con los modelos establecidos y, al final, el impacto limitado que estos artistas tuvieron en la reestructuración del *gadan*. La práctica del arte estaba profundamente arraigada en los sistemas

socioeconómicos. Lograr el cambio fue una tarea monumental que rara vez se logró a gran escala.

El deseo de libertad individual de autoexpresión que originalmente unió a los artistas de Mavo fue finalmente responsable de la desaparición del grupo. Como una banda de furiosos individualistas, Mavo carecía de la cohesión teórica y organizativa para sustentar sus actividades. La teoría del *constructivismo consciente* de Murayama, proporcionó temporalmente una plataforma para el grupo, articulando una dedicación común a la expansión ilimitada del arte, temática y formalmente; la reintegración del arte y la vida cotidiana; y la liberación completa del individuo creativo, libre de las ataduras del Estado y la sociedad. Sin embargo, a pesar del creciente interés en integrar nuevas preocupaciones sociales en el arte, varios de los miembros Mavo originales no estaban preparados para apoyar la escalada de violencia de la actividad posterior al terremoto del grupo y sus tácticas de "acción directa". Se habían unido a Mavo para revolucionar el arte. Las actitudes de los artistas de Mavo con respecto al papel del artista individual en la promoción de la revolución social iban desde una protesta social moderada a través de la innovación de formas y prácticas artísticas hasta el radicalismo anarquista completo, produciendo el desacuerdo de los miembros. El inicio del movimiento artístico proletario introdujo una tercera actitud de oposición representada por los artistas de Zokei: un arte que servía directamente a la revolución. Zokei

pidió un retorno a la representación con fines didácticos. En el momento de la disolución de Mavo, se habían desarrollado divisiones irreparables entre estas tres facciones.

Mark Sandler cita la observación del célebre crítico surrealista Takiguchi Shuzo de que en el arte japonés moderno había una “tensión constante entre la autoexpresión artística individual y la autoridad cultural conferida al colectivo”⁶⁶⁶. El debate sobre los valores individuales frente a los colectivos se intensificó en la comunidad intelectual japonesa durante la década de 1930. Los ex artistas de Mavo-Sanka (Murayama, Yanase, Okamoto, Yabe y Asano) que luego encabezaron los movimientos artísticos y teatrales proletarios abogaron por un cambio del individualismo (kojinshugi o jigashugi) al colectivismo (shudanshugi) de acuerdo con el dogma leninista. Imaginaron una hermandad internacional unida bajo el marxismo que trascendería las fronteras nacionales y las preocupaciones individuales. Señalando este importante cambio de actitud, Murayama tomó unas tijeras en su cabello largo, el emblema de moda del artista como mavoísta, y lo cortó en un corte rapado sin guión comúnmente conocido como zangiri. Así como el artista fue transfigurado, también lo fue el arte. Ya no se trataba de la

666 Mark Sandler, "El artista vivo: la respuesta al estado de Matsumoto Shunsuke ", *Art Journal* 55, no. 3 (otoño de 1996): 74. Takiguchi se cita en Kozawa Setsuko, *Avangyarudo no senso taiken* (Las experiencias de la vanguardia en tiempos de guerra) (Tokio: Aoki Shoten, 1994), 3.

revolución del arte, sino del arte para la revolución. Fue reconcebido como una herramienta educativa útil principalmente para llevar a cabo una transformación leninista. El mérito artístico ya no dependía de la expresión individual o incluso de la innovación formal, sino de la eficacia. Formas de arte que comunicaban de manera eficiente la crítica social y los mensajes políticos, especialmente el manga y otras artes gráficas, llegaron a constituir una parte importante de la producción artística proletaria⁶⁶⁷. Yanase estuvo a la vanguardia de los caricaturistas políticos, publicando un aluvión continuo de críticas mordaces a la plutocracia japonesa, la corrupción gubernamental, el militarismo, la censura y otros temas

667 El cine y el teatro también fueron dos escenarios dinámicos para el desarrollo de formas culturales proletarias. Como ha señalado Omuka, la decisión de Murayama de concentrarse en el teatro (y su creciente participación en la producción cinematográfica) se basó en parte en la comprensión de que el contacto directo entre el arte y las masas en el entorno teatral (y el foro intrínsecamente masivo del cine) resolvió en muchos sentidos el problema central de la proletarización de las bellas artes, que aún permanecían en su carácter elitista y circunscritas como modo de comunicación. Incluso después de su renuncia al marxismo y la disolución de muchos grupos clave de teatro proletario, Murayama permaneció dedicado al teatro, escribiendo extensamente sobre la problemática relación entre el “teatro de masas” (taishu geki) y el teatro popular, o llamado teatro bajo (hizoku geki). Omuka Toshiharu, “Senzen no Nihon modanizumu no zetsu: Murayama Tomoyoshi no 'Tengoku jigoku'” (La ruptura del modernismo japonés de antes de la guerra: “Heaven and Hell” de Murayama Tomoyoshi), *Geijutsu kenkyūho* (Boletín del Instituto de Arte y Diseño, Universidad de Tsukuba), no. i8, tsukuba daigaku Geijutsu Kenkyū Hokoku (Informe de investigación del Instituto de Arte y Diseño de la Universidad de Tsukuba), no. 30 (1997): 7–10.

relacionados con las desigualdades de la estructura de clases japonesa⁶⁶⁸.

La pintura proletaria se inspiró en las nuevas tendencias del realismo social que se producían en la Unión Soviética. Los artistas proletarios japoneses invocaron la retórica familiar de la década de 1920 sobre la participación de la "realidad" y la "vida cotidiana", pero interpretaron estos términos de una manera radicalmente distinta. Para ellos, realismo significaba "realismo pictórico" (gamenjo shajitsushugi), que se concentraba en representar eventos que concordaban con una agenda política marxista. Decididamente, este no era el "realismo material" (gazai no shajitsushugi) ni la revolución del arte de los constructivistas que habían inspirado a Mavo y Sanka⁶⁶⁹. Aunque los artistas

668 En 1929, Yanase cambió la firma de su trabajo por la imagen simple pero dramática de la cabeza de un tornillo y se renombró a sí mismo como nejikugi no gaka (artista del tornillo), simbolizando su deseo de funcionar como un instrumento de uso múltiple para la revolución proletaria. de la misma manera que el tornillo sirvió como herramienta de construcción esencial para todas las construcciones. Esta imagen distintiva aparecería en más de 200 diseños del artista para el movimiento proletario. Para una discusión sobre el manga proletario de Yanase Masamus, ver Yanase Masamu, Yanase Masamu gasti (Colección de imágenes de Yanase - Masamu) (Tokio: Shobunkaku, 1930); Okamoto Toki y Matsuyama Fumio, Nihonpureore taria bijutsushi (Una historia del arte proletario japonés) (Tokio: Zokeisha, 1972), 109–21; y Museo y Biblioteca de la Universidad de Arte Musashino, Nejikugi no gaka: Yanase Masamuten (El artista del tornillo: Una exposición de Yanase Masamu), ed. yanase masamu Sakuhin Seiri linkai (Musashino, 1990).

669 Okamoto y Matsuyama, Nihonpureoretaria bijutsushi, 15.

proletarios llamaron a su trabajo realismo, todavía estaba imbuido de un fuerte sentido de idealismo, expresado en escenas románticas de la lucha de clases y el proletariado. Sus imágenes reflejaban sólo el brillo rosado de la Revolución Rusa, sin decir nada de la difícil/imposible transición al comunismo o los temas subyacentes a través del gobierno bolchevique que ya se estaban volviendo evidentes a fines de la década de 1920. La vida diaria fue tratada con optimismo. Los mensajes afirmaban la vida para estimular a las masas (taishu) a luchar por la revolución. Los artistas proletarios no buscaron representar las contradicciones de la vida cotidiana que tanto habían cautivado a Mavo y tanto molesto a sus detractores. A diferencia de las iniciativas de Mavo-Sanka, aquellos en el movimiento artístico proletario no estaban preocupados por reformar el establishment del arte, luchando contra el *gadan* ya no importaba porque la revolución según la nueva teoría no se lograría por medios artísticos. Rechazando el término "arte" por completo, los artistas proletarios proclamaron su trabajo como "anti arte" (higeijutsu), algo instrumentalmente importante para la agitación política.

A pesar de la denuncia de los gobiernos burgueses de la política marxista, las exposiciones de arte proletario iniciales fueron relativamente exitosas, atrayendo regularmente a miles de personas. La "Primera Gran Exposición de Arte Proletario" (Daikkai puroretaria bijutsu daitenrankai) en 1928 duró diez días y atrajo a más de 3.000 espectadores,

casi un tercio de los cuales fueron identificados como trabajadores⁶⁷⁰. La asistencia aumentó en las siguientes dos exhibiciones. Las preocupaciones sociales todavía estaban de moda entre los jóvenes intelectuales, y el movimiento artístico proletario había logrado obtener un apoyo considerable de la clase trabajadora. Los temas sociales también se infiltraron gradualmente en los principales lugares de exhibición de *gadan*. Aunque las presentaciones directas de artistas del movimiento artístico proletario fueron rechazadas por su mala calidad, otros artistas más establecidos exhibieron obras que trataban temas sociales. Una supuesta facción social (*shakai-ha*) se desarrolló entre los artistas de *Teiten*: pintores al óleo, ahora en gran parte desconocidos, que continuaron la tradición estilística académica del realismo Meiji, con sus imágenes de campesinos y trabajadores⁶⁷¹. La facción social concebía tales sujetos, sin embargo, más como objetos utilizables que como agentes activos de una revolución social. Los artistas no eran activistas políticos, ni defendían ninguna política social. Entre los artistas de Nika, varios pintores jóvenes, la mayoría, notablemente Tsuda Seifti (1880–1978), se dedicaron a temas sociales. Aun así, la obra más controvertida de Tsuda, *La víctima (Gishesha)* de 1933, que

670 Para conocer las estadísticas de asistencia a la exhibición y una lista completa de las obras exhibidas, consulte Okamoto y Matsuyama, *Nihon puroretaria bijutsushi*, 259–90.

671 *Ibíd.*, 93.

mostraba la impactante imagen de una víctima de tortura atada colgando del techo como un trozo de carne ensangrentado y flácido, no se exhibió públicamente hasta después de la guerra. La representación anónima de Tsuda de su figura expresionista, a diferencia del enfoque documental de los artistas proletarios, capturó el trauma psicológico y físico del momento en lugar de los detalles históricos precisos de un evento en particular⁶⁷².

La tolerancia de los censores hacia las actividades proletarias no continuó por mucho tiempo. Ya había habido un arresto a gran escala de miembros del Partido Comunista el 15 de marzo de 1928 (conocido como el Incidente 3.15). Ese mismo año, la violación de la Ley de Preservación de la Paz, que declaraba ilegal “organizar o participar a sabiendas en una asociación con el fin de cambiar la política nacional o repudiar el sistema de propiedad privada”, fue elevada a delito capital⁶⁷³. En medio de estos desarrollos a fines de 1929, Murayama contribuyó a un volumen de conferencias de distinguidos intelectuales, incluido el crítico cultural Oya Soichi, sobre el sistema de censura japonés, patrocinado por Asahi shinbun. En el prefacio del volumen, los editores de

672 *Ibid.*, 93–97.

673 Patricia Steinhoff, “Tenko: Ideology and Societal Integration in Prewar Japan” (Ph.D.), disertación, Universidad de Harvard, 1969), 3. Hubo un segundo arresto nacional de miembros del Partido Comunista el 16 de abril de 1929. Luego, en junio de 1931, todos los principales miembros del partido fueron juzgados y condenados.

Asahi señalaron que, a pesar de los cambios significativos en la corriente política desde el gabinete reaccionario de Tanaka (en el cargo desde abril de 1927 hasta julio de 1929) al gabinete supuestamente más progresista de Hamaguchi (desde julio de 1929 hasta abril de 1931), la política de censura se había mantenido sin cambios. Denunciaron que la falta de libertad política no reflejaba a un verdadero gobierno constitucional y que el sistema, un vestigio de la anterior “era de despotismo”, era esgrimido por las autoridades como un arma contra la izquierda política. La negación del acceso a información crítica sobre temas de actualidad y puntos de vista alternativos no solo perjudicó a los escritores profesionales, argumentaron todos los autores, sino que también atrofió el desarrollo intelectual del público japonés en general⁶⁷⁴. Los colaboradores del volumen se quejaron de que los censores extirparon o reescribieron indiscriminadamente grandes porciones de textos, obras de teatro y películas, descuidando la expresión creativa o el significado, haciendo ininteligibles muchas obras. Tal supresión abrogó la obligación de la nación de fomentar el crecimiento de la sociedad. Sofocó el desarrollo cultural y el pensamiento crítico. Y si los editores simplemente podían pagar multas por imprimir material censurado, ¿no estaban en realidad simplemente

674 Véase el prefacio de Asahi Shinbunsha, ed., *Kenetsu seidd hola* (Crítica al sistema de censura) (Tokio: Asahi Shinbunsha, 1929); también en el volumen de Asahi Shinbunsha, véase el ensayo de Murayama Tomo – yoshi “Eiga to engeki no kenetsu” (Censura cinematográfica y teatral), 37–53.

sobornando a los funcionarios? Murayama, junto con una amplia coalición de intelectuales, presionó por una reforma del sistema y la implementación consistente de una nueva política nacional para reemplazar las decisiones a menudo arbitrarias de las agencias regionales y así reducir el potencial de corrupción local. Aun así, quedaba la pregunta más importante: ¿Hasta qué punto se debe permitir que el gobierno regule los pensamientos y acciones de la gente? El creciente número de quienes abogan por la persuasión moral (*kydka sodo*) respondió rotundamente: en la medida en que fuera necesario para proteger y guiar adecuadamente (*zendo suru*) la política nacional (*kokka*).

Cuando su libro *Puroretaria bijutsu no domesticado ni* (Por el bien del arte proletario) fue publicado en 1930, Murayama fue arrestado por su afiliación informal con el Partido Comunista Japonés. Posteriormente fue encarcelado dos veces, en 1932 y 1940⁶⁷⁵. Los lugares y

675 Murayama Tomoyoshi, *Puroretaria bijutsu no domesticado* (Por el bien del arte proletario) (Tokio: Ateliersha, 1930). Murayama estuvo detenido durante siete meses en 1930, arrestado nuevamente a mediados de 1932 y recluido hasta diciembre de 1933. Luego fue encarcelado por tercera vez en agosto de 1940 y permaneció encarcelado hasta julio de 1942. En las siguientes fuentes, las fechas de sus arrestos y la duración de su encarcelamiento varían insignificadamente: Murayama Kazuko, *A rishihi no tsuma no tegami* (Cartas de una esposa de antaño), ed. Murayama Tomoyoshi (Tokio: Sakurai Shoten, 1947), 3, 105; *mu rayama tomoyoshi no bijutsu no shigoto* (Obra de arte de Murayama Tomoyoshi) (Tokio: Miraisha, 1985). Después de su liberación en 1942, Murayama básicamente cesó toda

actividades de los artistas de Mavo, como los de muchos intelectuales durante este tiempo turbulento, se vuelven más incompletos y más difíciles de confirmar. Cuando Murayama murió en 1977, en medio de la escritura de sus memorias, había documentado sus actividades solo hasta 1933. Una serie fragmentaria de cartas expurgadas que Kazuko le envió a la cárcel, publicadas en el primer aniversario de su muerte bajo el título *Arishihi no tsuma no tegami* (Cartas de una esposa de días pasados), habla de las privaciones de Murayama en prisión y se refiere a una multitud de sus colegas de izquierda, incluidos Nakano Shigeharu, Nagata Isshu y Kobayashi Takiji, quienes fueron encarcelados de manera similar por sus asociaciones políticas. Kazuko escribe en una carta sobre la búsqueda de ayuda financiera de la Asociación de Escritores de Japón (Nihon Bungeika Kyokai) para proveer a su marido de los suministros básicos, rechazada con la excusa de que su situación no era lo suficientemente grave como para justificar su apoyo, comenta que “la ayuda de la organización es como un seguro de vida. No puede conseguir beneficios a menos que se muera”⁶⁷⁶. El inesperado y brutal asesinato de Kobayashi Takiji en 1933 mientras estaba bajo custodia conmocionó a toda la

actividad pública y escribió para la prensa hasta después del final de la guerra.

comunidad izquierdista, ya que demostró visceralmente la escalada de lo que estaba en juego en la participación política. Okamoto Toki luego denominó 1933 como el año en que “el movimiento de liberación apestaba a sangre”⁶⁷⁷.

El año 1933 marcó un importante punto de inflexión en la relación entre los intelectuales de izquierda y el Estado japonés. En general, la comunidad intelectual se refirió a ella como “la temporada de la apostasía” (tenko no kisetsii), cuando un torrente de izquierdistas, ya sea voluntariamente o bajo coacción, denunciaron públicamente el marxismo⁶⁷⁸. Murayama se convirtió en uno de los muchos tenkosha (apóstatas) que proclamaron su conversión para asegurar su liberación de la prisión. Según Patricia Steinhoff, la apostasía, el abandono de la ideología por parte del llamado criminal del pensamiento, representó una “resolución natural del crimen de pensamiento” y “proporcionó la expiación ritual adecuada requerida para la retribución”, al tiempo que permitía la reintegración del individuo japonés a volver a la colectividad nacional. Varios prisioneros japoneses, atormentados por la culpa por su aparente falta de piedad filial, se doblegaron bajo la presión emocional de amigos y familiares cuya propia “japonesidad” y lealtad a la nación fueron cuestionadas debido a su asociación con el “pensamiento criminal”⁶⁷⁹. Murayama, como muchos del 95

677 Okamoto y Matsuyama, *Nihon puroretaria bijutsushi*, 96.

678 Kozawa, *Avangyarudo sin sentido tomado*, 116.

679 Steinhoff, *Tenko*, 73, 139.

por ciento de las antiguas figuras literarias proletarias que se convirtieron en tenkosha, inicialmente justificó su decisión de retractarse afirmando la incompatibilidad fundamental del dogma del Partido Comunista y la expresión individual de la ideología marxista colectivista y la subjetividad personal, y posteriormente articuló sus justificaciones en varios trabajos ficticios y semiautobiográficos publicados en revistas de interés general, como “Noche Blanca” (Hakuya) en Chilo koron y “The Return Home” (Kikyō) en Kaizo⁶⁸⁰. Irónicamente, los escritos de los tenkosha lanzaron una nueva tendencia literaria de “literatura tenko”⁶⁸¹.

La cuestión de la resistencia o la colaboración entre la vanguardia japonesa es a menudo un tema oscuro, como demuestra Kozawa Setsuko en su estudio detallado de Matsumoto Shunsuke y Takiguchi Shuzo. Kozawa muestra la profunda ambivalencia de muchos artistas (particularmente pintores de yōga) obligados a elegir entre el individualismo, la fuente de su identidad como artistas modernos, y su país, al que todavía sentían lealtad. Una caricatura oficial de 1942 titulada “Purgarse la cabeza del anglo-americanismo” (reproducida en el estudio seminal de John Dower sobre la

680 “Noche Blanca” (Hakuya) apareció en la edición de mayo de 1934 de Chud koron y “The Return Home” (Kikyō) apareció dos meses después en la edición de julio de 1934 de Kaizo. Omuka, “Senzen no Nihon modanizumu” no zassetsu”, 8.

681 Steinhoff se refiere a esto como “tenko espiritual”. Steinhoff, Tenko, 187–206.

propaganda en tiempos de guerra, *Guerra sin piedad*) muestra la culminación de la política social estatal de censura que Mavo había identificado en sus etapas iniciales quince años antes. Se muestra a una mujer peinándose, sacudiéndose todos los copos ideológicos ofensivos de extravagancia, egoísmo, hedonismo, liberalismo, materialismo, culto al dinero, individualismo e ideas angloamericanas. El texto dice: “Deshazte de esa caspa que se incrusta en tu cabeza!”⁶⁸² Cada vez más obsesionado con la pureza y la purificación, el Estado había respondido definitivamente a la amenaza de la divergencia individual de la colectividad, y con el inicio de la guerra en el Pacífico, todos esos valores que Mavo había defendido ya no eran solo dañinos para la moral pública, sino que eran criminalmente sediciosos y antijaponeses, mientras que aquellos atrapados entre el fascismo y la tradición trataban desesperadamente de crear un espacio donde la individualidad podría ser preservada en el colectivo nacional, pero el régimen militar, preocupado menos por la creatividad artística y más por la movilización social para apoyar el esfuerzo bélico, bloqueó su camino, obligando a todos los que se oponían a la cárcel o reclusión.

Al igual que la comunidad artística en general, los artistas de Mavo tomaron posiciones dispares durante la Segunda Guerra Mundial. Algunos colaboraron con el esfuerzo bélico,

682 John Dower, *War Without Mercy* (Nueva York: Pantheon Books, 1986), 191.

directa o indirectamente; otros fueron obligados a apostatar o se les permitió trabajar solo si se abstenían de cualquier actividad controvertida; y algunos vivieron en un exilio autoimpuesto, completamente fuera del ojo público. Al igual que Murayama, Yanase fue detenido para ser interrogado por la Policía Superior Especial en diciembre de 1932, sospechoso de violar la Ley de Preservación de la Paz. Había iniciado una serie de viajes a China y Manchuria en 1929 y, después de unirse formalmente al Partido Comunista Japonés en 1931, se cree que se puso en contacto en Shanghái al año siguiente con la Oficina del Lejano Oriente de la Komintern. Aunque fue torturado mientras estaba bajo custodia, Yanase, a diferencia de Murayama, no capitularía. Luego fue encarcelado en la prisión de Ichigaya y acusado formalmente de violar la Ley de Preservación de la Paz en 1933. Mientras su esposa, Umeko, agonizaba en el hospital, Yanase fue sentenciado a dos años de trabajos forzados y se le concedió una suspensión de la ejecución por cinco años; sentencias que fueron conmutadas a fines de 1933. Después de su liberación, Yanase volvió a trabajar como diseñador independiente produciendo ilustraciones de manga y caricaturas para *Yomiuri shinbun*, *Chud koron*, *Kaizo* y la revista infantil *Kodomo no kuni*. Cada vez más limitado en su actividad pública desde mediados de la década de 1930, Yanase centró su atención en el dibujo y la fotografía de viajes, realizando numerosos viajes por el país y varios al continente, en particular a China y Manchuria. Aunque

esencialmente un fotógrafo aficionado, recibió el encargo de realizar una serie de fotografías de viajes en China para *Chuo koron* en 1940 para ilustrar la vida cotidiana de los chinos promedio⁶⁸³. En ese momento, Yanase también volvió a la pintura al óleo, exhibiendo principalmente paisajes, pinturas de figuras y bocetos en acuarela durante los últimos diez años de su carrera hasta su muerte en la estación de Shinjuku durante un bombardeo en 1945.

En 1919, antes de involucrarse con Mavo, Takamizawa había sido reclutado y había servido en el ejército en el norte de Corea y Manchuria durante casi tres años. Después de que Mavo se disolviera, comenzó a producir manga para niños bajo el seudónimo de Tagawa Suiho, logrando una celebridad considerable y un éxito financiero con la publicación de la serie cómica *Nora kuro* (Negro perdido), sobre un pequeño perro callejero que finge estar en el ejército. *Nora kuro* comenzó a aparecer en *Shonen kurabu* (Club de chicos) en 1931 y se hizo tan popular que fue demandado en forma de libro al año siguiente. Esto comenzó un "boom de *Nora kuro*" que duraría casi once años. La popularidad de la tira se basaba en la profunda

683 Estas fotografías aparecieron en la edición de enero de 1940 de *Chuo koron*. Para una consideración del diseño fotográfico de Yanase para la revista y reproducciones de algunas de las fotografías, véase Kaneko Ryuichi, "Yanase Masamu no 'shashin': *Chuo koron* no futatsu no gurafu kosei o megutte" ("Fotografías" de Yanase Masamu: Sobre dos composiciones gráficas en *Chuo koron*), en la galería de arte de la ciudad de Mi-taka, Yanase Masamu: *Hankotsu no seishin a jidai 0 mitsumeru me* (Tokio, 1999), 25–27, 101–6.

identificación de los niños japoneses con el sabueso valiente y cómico y su constante ascenso en las filas militares. El auge de *Nora kuro* se vio respaldado por una amplia publicidad y el merchandising de los productos, que incluían de todo, desde postales impresas por correo para los fans hasta un tema musical grabado⁶⁸⁴.

Entre 1939 y 1941, Takamizawa viajó tres veces a Manchuria para consolar a las tropas japonesas en guerra con China. Sin embargo, a medida que la guerra se intensificaba, la Agencia de Información Japonesa les ordenó abruptamente a él y a sus editores que economizaran en papel al dejar de publicar su cómic "Trivial". Cuando se le dijo que, en cambio, debería dedicarse a la causa nacional, Takamizawa argumentó que al elevar la moral entre los jóvenes luchadores de la nación, *Nora kuro* estaba sirviendo precisamente para ese propósito. A pesar de sus protestas, el cómic fue prohibido por el Ministerio del Interior en 1941 y Takamizawa fue dado de baja de todo el servicio militar. No volvió a trabajar regularmente como artista de manga hasta después del final de la guerra⁶⁸⁵.

684 Tagawa Suiho y Takamizawa Junko, *Norakuro ichidaiki* (Tokio: Kodansha, 1991), 84–95, 131–49.

685 Tagawa y Takamizawa, *Norakuro ichidaiki*, 170, 173–76.

Desde fines de la década de 1930, Sumiya Iwane también comenzó a trabajar para el ejército, produciendo reportajes oficiales (sakusen kirokuga) del esfuerzo de guerra. Este fue un papel común para los artistas durante la guerra. El arte producido para los militares varió desde trabajos documentales y bocetos de soldados en el campo hasta cuadros monumentales de propaganda ideológicamente cargados, como los pintados por Fujita Tsuguharu y Miyamoto Saburo mostrados en las exhibiciones de arte público patrocinadas por el ejército, la marina y la fuerza aérea a partir de 1939⁶⁸⁶.

Las experiencias de la guerra dividieron las actividades de vanguardia de la preguerra y la reconstrucción del mundo del arte japonés de la posguerra. El trabajo reciente sobre las continuidades culturales de la década de 1940 ha intentado salvar esta división, pero quince años de conflicto en Asia y las controvertidas actividades de muchos durante la guerra dieron como resultado una pérdida de memoria colectiva e individual y una pérdida de información que ha dificultado la unificación de las generaciones anteriores y posteriores a la guerra. Entonces, ¿qué pasa con el legado

686 Para una discusión detallada del patrocinio militar de las actividades artísticas durante la guerra, ver Ko matsu, *Avangyarudo no senso taiken*; y tan'o Yasunori y Kawata Akihisa, *Imeji no naka no senso* (La guerra en imágenes) (Tokio: Iwanami Shoten, 1996). La colaboración activa de fotógrafos -y diseñadores en la producción de propaganda para apoyar el esfuerzo bélico fue otra área dinámica de la práctica artística en las décadas de 1930 y 1940.

de Mavo en la posguerra? Aunque varios participantes de Mavo seguían vivos y trabajando después de la guerra, su lealtad a la causa proletaria y sus traumáticas experiencias durante la guerra los desanimaron a regresar a lo que consideraban el idealismo juvenil equivocado de la década de 1920.

No fueron los artistas, sino los críticos, los historiadores del arte y los comisarios de exposiciones quienes primero recuperaron la vanguardia de Taisho en el período de posguerra, excavando y reconstruyendo el registro fragmentario del “nuevo movimiento artístico” (shinko geijutsu undo). Ya en 1958, dos exposiciones importantes incluían obras de miembros de Mavo y otros artistas de antes de la guerra, marcando las etapas evolutivas incipientes de los dos discursos de recuperación dominantes (y a menudo entrelazados): 1) la vanguardia de antes de la guerra como predecesores transhistóricos de la vanguardia de posguerra, y 2) la vanguardia de preguerra como los primeros pioneros formales de la pintura abstracta que sentaron las bases para el expresionismo abstracto de posguerra en Japón. Ambos discursos de recuperación llegaron a servir a agendas políticas progresistas y conservadoras en varios momentos. El *Yomiuri Shinbunsha* montó el espectáculo “Artistas herejes” (Itan no gakatachi) para celebrar el décimo aniversario de la influyente exposición de arte independiente del periódico. La categoría de artistas herejes fue introducida por el crítico de arte

Nakahara Yusuke, autor del breve comentario histórico-artístico del catálogo; Nakahara atribuyó a individuos dispares de diferentes períodos históricos un individualismo rebelde esencial basado en la adversidad personal, las privaciones y la oposición a las estructuras institucionales que vendrían a definir la “vanguardia” transhistórica (zen'ei)⁶⁸⁷. Apenas tres meses antes la exposición, en su serie de ensayos sobre la historia del arte japonés moderno publicado en *Bijutsu techo* (Manual de arte), Nakahara había establecido a Mavo y otros artistas del “nuevo movimiento artístico” del período Taisho como la “fuente de la vanguardia” (zenei no genryil), afirmando su relación fundamental con la vanguardia contemporánea sin más elaboración⁶⁸⁸.

El mismo año, 1958, el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio montó la exposición “El desarrollo de la pintura abstracta” (Chusho kaiga no tenkai) en el que artistas de la

687 La exposición agrupó de manera un tanto arbitraria a Yanase y Murayama con una variedad de artistas “poco ortodoxos”, incluido el pintor académico Aoki Shigeru, los surrealistas Kitawaki Noboru y Ai-Mitsu, así como una gran cantidad de pintores del estilo de la Escuela de París. Yomiuri Shinbun, Itan no gakatachi (Artistas herejes) (Tokio: Yomiuri Shinbunsha, 1958). Segui Shinichi, Sengo kilhakuki no bijutsu (Arte del período en blanco de la posguerra) (Tokio: Shichosha, 1996), 238–47.

688 Nakahara Yusuke, “Zen'ei geijutsu no genryu” (La fuente del arte de vanguardia), *Bijutsu techo* 134 (diciembre de 1957). Omuka identifica el ensayo de Nakahara como uno de los primeros usos del término zen'ei en la escritura histórica del arte de la posguerra. Omuka Toshiharu, *Taishoki Shinko bijutsu undo no kenkyil* (Un estudio de los nuevos movimientos artísticos del período Taisho) (Tokio: Skydoor, 1995), 23.

preguerra como Kambara Tai, Togo Seiji, Yorozu Tetsugoro y Murayama se mostraban como los “predecesores” (senku) de los movimientos de la posguerra en la abstracción geométrica y gestual que entonces dominaba la escena artística⁶⁸⁹. Artistas contemporáneos exitosos cuyas carreras abarcaron los años de la guerra, como Yoshihara Jiro y Okamoto Taro, se posicionaron como puentes estilísticos hacia la posguerra. El enfoque de la exposición fue claramente una elaboración del diagrama de flujo formalista del desarrollo del arte propuesto por Alfred H. Barr Jr., director del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York, e impreso en la portada del catálogo de su exposición de 1936 profundamente influyente *Cubismo y Arte Abstracto*.

Entre los interesados en la vanguardia japonesa de antes de la guerra, Honma Masayoshi, conservadora del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, emergió como una de las académicas más destacadas. En el verano de 1968, Honma montó la exposición “Del dadaísmo al surrealismo en Japón” (Nihon ni okeru dadaizumu kara shururearisumu e), exhibiendo obras de Murayama y ejemplares de la revista *Mavo* junto con obras de los surrealistas japoneses de la década de 1930. Tres años más tarde, en 1971, publicó un estudio detallado de las actividades de vanguardia de preguerra titulado *Zeriei bijutsu* (arte de vanguardia) como

689 Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio, Chusho kaiga no tenkai (El desarrollo de la pintura abstracta) (Tokio, 1958).

un número en la revista en serie sobre arte japonés moderno *Kindai sin bijutsu* (Arte moderno), editado por Ibundo⁶⁹⁰. A la encuesta de Honma siguió la de su colega del museo Asano Toru, titulada *Zeriei kaiga* (Pintura de vanguardia), en 1978⁶⁹¹. Ambas obras eran historias

690 Este número consolidó el material que Honma había estado publicando en el boletín del museo, *Gendai no me* (Contemporary Eye) y varias otras revistas de arte durante varios años antes. honma Masayoshi, ed., *Nihon nozen'ei bijutsu* (Arte de vanguardia japonés), *Kindai no bijutsu*, no. 3 (Tokio: Ibundo, 1971).

691 Asano Toru, *Zen'ei Kaiga* (Pintura de vanguardia). *Genshoku gendai Nihon no bijutsu*, no. 8 (Tokio: Shogakkan, 1978). El trabajo realizado por Honma Masayoshi (n. 1916) y Asano Toru (n. 1937) fue ampliamente elaborado en la década de 1980 por una generación más joven de académicos y curadores, que han tratado de contextualizar los desarrollos artísticos de la década de 1920 en términos de los acontecimientos sociales y políticos de la época. Una publicación pionera en este sentido fue un número especial de *Bijutsu* publicado en 1980 que presentaba una cronología detallada de las actividades artísticas en la década de 1920 junto con una cronología de los acontecimientos actuales. A esto le siguió una mesa redonda entre el crítico literario Haga Tdru, el historiador de la arquitectura Hasegawa Gyo y el crítico de arte Nakahara Yusuke titulada “The Background of Simultaneous Cultural Experiences: The Whereabouts of 1920s' Sensibilities” (*Kyojiteki bunka Taiken: Ninju nendai kankaku no arika*), que elucidó la conexión implícita entre estas dos columnas cronológicas. Ensayos adicionales de Kashiwagi Hiroshi y Kitazawa Noriaki profundizaron en el surgimiento del diseño moderno durante el período y examinaron de cerca los escritos de los artistas de Taisho en el contexto de discursos sociales y políticos más amplios del período. Este tipo de análisis contextualista ha sido seguido por académicos como Gmuka Toshiharu, Mizusawa Tsutomu y Ozaki Masato, cuyo trabajo se ha mencionado a lo largo de este libro. Además de los estudios individuales publicados por estos diversos académicos, una colección de ensayos en el catálogo de la exposición del Museo de Arte Metropolitano de Tokio, *1920 nendai Nihonten* (1988), representa uno de los estudios contextualistas más

documentales que trazaban cuidadosamente las diversas actividades de los artistas y la correspondencia formal entre su trabajo y el de los artistas de Europa y Estados Unidos. En última instancia, los autores estaban menos preocupados por examinar la naturaleza o el significado de una "vanguardia" en el contexto sociopolítico de la década de 1920 en Japón que por establecer manifestaciones dinámicas de abstracción en el pasado modernista de Japón.

Si bien los autores no explican los motivos detrás de sus proyectos, es interesante considerar por qué este se convirtió en el momento crítico de la recuperación de Mavo. No debe olvidarse que los últimos años de la década de 1940 y 1950 fueron el apogeo del expresionismo abstracto en los Estados Unidos, y la supremacía de la pintura abstracta estadounidense se exportó del país en muchos sentidos junto con la hegemónica política anticomunista de la guerra fría. Como han argumentado varios académicos, las instituciones de arte estadounidenses, el MOMA en particular, que estaba dirigido por la familia Rockefeller y sus simpatizantes, funcionaban como adjuntos casi oficiales de la Agencia de Información de los Estados Unidos. El macartismo obstaculizó en gran medida el apoyo de la agencia a los artistas incluso remotamente conectados con la actividad izquierdista y, por lo tanto, se alentó

completos de la amplia gama de producción material y artística de la década de 1920.

informalmente al MOMA y otras organizaciones a intervenir y apoyar lo que Eva Cockcroft ha denominado una retórica "ilustrada" del americanismo de la guerra fría. Esta retórica presentaba el expresionismo abstracto como el principal representante del individualismo existencialista y un bastión de la libertad expresiva, el producto consumado de una "sociedad abierta y libre" que había reemplazado a Europa como el centro de la producción artística de vanguardia después de la guerra⁶⁹². Al escribir sobre el expresionismo abstracto en el número de marzo de 1948 de *Partisan Review*, Clement Greenberg, uno de los principales defensores del modernismo estadounidense, articuló explícitamente este cambio:

Si artistas de la talla de Picasso, Braque y Léger han decaído tan gravemente, sólo puede deberse a la desaparición en Europa de las premisas sociales generales que garantizaban su funcionamiento. Y cuando uno ve, en cambio, cuánto ha subido el nivel del arte estadounidense en los últimos cinco años, con la aparición de nuevos talentos tan llenos de energía y contenido como Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith.... luego se impone la conclusión, para nuestra propia sorpresa, de que las principales premisas del arte occidental finalmente emigraron a los Estados Unidos,

692 Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", en Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate* (Nueva York: Harper and Row, 1985), 126, 129.

junto con el centro de gravedad de la producción industrial y el poder político⁶⁹³.

Bajo la dirección de Nelson Rockefeller, el MOMA envió exposiciones de expresionismo abstracto por todo el mundo, incluido Tokio⁶⁹⁴. Aquellas naciones en vías de desarrollo o naciones que buscaban reconstruirse después de la guerra y así congraciarse con los Estados Unidos tenían que negociar su posición en relación con esta rúbrica de americanismo.

Mientras tanto, la firma en 1951 y las posteriores renovaciones del Tratado de Seguridad Japón–Estados Unidos (Nichibei Anzen Hosho Joyaku, abreviado como Anpo) en 1960 y 1970 (y cada diez años después de eso) permitió a los Estados Unidos mantener bases militares estratégicas en suelo japonés, convirtiendo efectivamente a Japón en el frente más oriental de la ofensiva estadounidense de la guerra fría contra el comunismo. Los conservadores de museos como Honma y Asano, que vivieron la guerra y la ocupación estadounidense (1945–1952), se establecieron o comenzaron sus carreras a fines de la década de 1950 y principios de la de 1960, cuando Japón estaba experimentando un período de rápido crecimiento económico que apuntaló la recuperación de la posguerra. El país recibió un importante impulso económico

693 Citado en Francis Frascina, “Introducción”, en Frascina, Pollock and After, 98–99.

694 Cockcroft, “Expresionismo abstracto”, 128.

al servir como proveedor y ubicación de las bases militares estadounidenses durante la guerra de Corea, tal como se había beneficiado del suministro a los aliados durante la Primera Guerra Mundial y luego se beneficiaría de la Guerra de Vietnam. El Japón de la posguerra, con su nueva constitución y desmilitarización, se reinventó según el modelo democrático estadounidense, y las muestras de asimilación de la cultura y los valores estadounidenses se tomaron como un signo de la amistad y el "progreso" de Japón en la democratización. Trabajando para un museo nacional y actuando simultáneamente como burócratas del gobierno, estos comisarios de arte diseñaron un discurso de recuperación que inscribió a los artistas de Mavo como predecesores formales (pero históricamente desconectados) de la pintura abstracta de posguerra que curiosamente coincidía con lo que Carol Gluck ha denominado en términos generales "historia del establishment" construida por intelectuales japoneses conservadores, que llegaron a dominar la memoria pública oficial de la posguerra. Estos intelectuales (muchos de ellos burócratas) estaban profundamente preocupados no sólo por la reconstrucción interna sino también por la "recuperación de la estatura internacional", a menudo expresada como "recuperar la confianza del mundo", para lo cual la recuperación de un pasado positivo y la presentación

de una cultura nacional superior reconocida internacionalmente se consideraban vitales⁶⁹⁵.

En la década de 1960, Asia se convirtió en el centro de atención de Porter A. McCray, director de programas internacionales del MOMA. Durante 1962–1963, McCray pasó un año viajando por Asia bajo los auspicios conjuntos del Departamento de Estado y el MOMA. En 1963, dejó el museo para convertirse en el director del 3er Fondo John D. Rockefeller, que era un nuevo programa de intercambio cultural entre Estados Unidos y Asia (una organización que todavía está activa y ahora se conoce como el Consejo Cultural Asiático)⁶⁹⁶. Bajo el liderazgo de McCray, el Fondo Rockefeller, junto con la Kokusai Bunka Shinkokai (Sociedad para las Relaciones Culturales Internacionales)⁶⁹⁷, apoyó una exhibición de arte japonés abstracto contemporáneo en Nueva York en 1966, organizada por el Museo de Arte de San Francisco y el MOMA y titulado “La nueva pintura y escultura japonesa”. En la introducción del catálogo, William Lieberman, curador de grabados y dibujos del MOMA, señalaba:

695 Carol Gluck, “The Past in the Present”, en Andrew Gordon, ed., *Postwar Japan as History* (Berkeley: University of California Press, 1993), 71–72.

696 Cockcroft, “Expresionismo abstracto”, 130.

697 La sociedad era una organización sin fines de lucro establecida bajo los auspicios del Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón en 1934 y luego fue reemplazada por la Fundación Japón.

Entre las dos guerras, muchos artistas [japoneses] desarrollaron estilos basados en prototipos fauvistas y expresionistas alemanes anteriores; durante la década de 1930, el surrealismo fotográfico fue muy admirado. Después de la guerra, los japoneses desarrollaron una violenta atracción por el arte abstracto, no figurativo. Hoy en día, los pintores de composiciones abstractas al óleo son los mejores y más originales artistas de Japón.... Destinada a un público estadounidense, la selección [de las obras expuestas] refleja una elección que probablemente no habrían hecho los propios japoneses en ese momento... La exposición se ocupa únicamente del arte japonés de tendencia internacional⁶⁹⁸.

Los curadores japoneses recibieron así un fuerte mensaje de que para ser reconocidos por el *establishment* del arte estadounidense y ser considerados “internacionales”, Japón tenía que mostrar su dominio de la abstracción. Por lo tanto, no es coincidencia que durante el período en que se reivindicaba a Mavo, muchos de los principales grupos de artistas japoneses alabados en el país y en el extranjero practicasen formas de abstracción gestual o geométrica, aunque los fundamentos políticos tan cruciales para el

698 Había expectativas contradictorias de internacionalismo y esencialismo cultural incrustadas en la presentación occidental del arte japonés durante este tiempo. Se esperaba que el arte fuera tanto internacional como claramente “japonés”. William Lieberman, “Introducción”, en *The New Japanese Painting and Sculpture*, The Museum of Modern Art (Nueva York: Doubleday, 1966).

trabajo de Mavo estuvieron totalmente ausentes. Estos artistas abstractos incluyeron al grupo Gutai (activo desde 1954 hasta 1972), el movimiento Art Informel, el pintor Okamoto Taro y los artistas Mono-ha en la década de 1970, todos los cuales fueron anunciados como internacionales pero claramente japoneses.

Sin embargo, el rápido ritmo del desarrollo económico de la posguerra también reveló problemas sociales profundamente arraigados y planteó dudas sobre el plan de modernización para la reconstrucción de la posguerra de Japón. En el momento de la renegociación del tratado de seguridad por parte de Japón en 1960, surgió repentinamente un movimiento masivo y de base amplia para oponerse al apoyo del gobierno a las políticas expansionistas estadounidenses de la guerra fría en Asia. Posteriormente, la protesta fue sofocada y el tratado ratificado, pero no antes de que varios manifestantes resultaran heridos (y un manifestante fuera asesinado) y toda la nación japonesa fuera testigo de esta dolorosa agitación social. La posterior renovación del tratado en 1970 provocó protestas masivas similares, lo que provocó que el gobierno perdiera gradualmente la confianza pública. Al mismo tiempo, los estudiantes iniciaron protestas en el campus contra la política del gobierno y las malas condiciones educativas universitarias. Fue una época de tumulto político y social, así como de ascenso económico. De esta tumultuosa situación surgieron una serie de grupos

artísticos radicales, varios de los cuales se consideraban revivalistas dadaístas. Los principales entre ellos fueron los Organizadores Neo-Dada (activos desde 1960 hasta 1964) y High-Red-Center (activo desde 1963 hasta 1964). Si bien estos artistas buscaron inspiración en los renacimientos dadaístas europeos y estadounidenses y permanecieron en gran medida ignorantes de la experiencia de vanguardia de Japón antes de la guerra, los observadores clave que escribieron un poco más tarde notaron los paralelos superficiales entre la turbulenta situación interna en los años veinte y sesenta, y el tenor rebelde del arte de ambos periodos⁶⁹⁹.

En 1972, dos activistas estudiantes de arte y un crítico de arte de la Universidad de Arte de Tama, Tone Yasunao, Hikosaka Naoyoshi y Akatsuka Yukio, editaron como invitados un número especial de *Bijutsu techo* (Manual de arte) titulado *Nenpyo: Gendai bijutsu no 50-nen 1916-1968* (Cronología de cincuenta años de arte contemporáneo 1916-1968), en el que construyeron una cronología detallada y una visión general del arte de esos cincuenta y dos años⁷⁰⁰. Hikosaka fue uno de los principales

699 Por ejemplo, Honma Masayoshi señaló en 1969 que en “términos universales” (fiihenteki ni) la “manera de vanguardia” (zen'ei buri) El radicalismo antisistema del nuevo movimiento artístico de Taisho se asemejaba a los movimientos artísticos de la posguerra. Honma Masayoshi, “Sanka: Sono eiko to za-setsu” (Sanka: Su gloria y desintegración), Mizue, no. 769 (febrero de 1969): 17.

700 Akatsuka Yukio, Tone Yasunao y Hikosaka Naoyoshi, eds., *Nenpyd: Gendai bijutsu no yo - nen 1916-1968* (jo), *Bijutsu techo*, no. 354 (abril de

organizadores de la Conferencia de Lucha Conjunta de Artistas (Bijutsuka Kyoto Kaigi, conocida como Bikyoto; activa de 1969 a 1975), que estuvo involucrada centralmente en las protestas estudiantiles de 1968–1969. Los miembros del grupo, que organizaron eventos y actuaciones, y montaron instalaciones, estaban profundamente preocupados por definirse a sí mismos en relación con la historia del arte japonés⁷⁰¹. Hikosaka, Tone y Akatsuka vieron su número de 400 páginas de *Bijutsu* como una forma de arte conceptual, un “cuadro temporal” que enmarcaba la vanguardia de los años 60 dentro del proceso de institucionalización [del arte]”⁷⁰². Y aunque afirmaron en su introducción que las condiciones sociopolíticas que generaron los movimientos de vanguardia en las décadas de 1920 y 1960 eran completamente distintas, repetidamente insinuaron una correspondencia incipiente entre las dos épocas: el período anterior sentó las bases para los desarrollos posteriores a la guerra. Lo más importante es que identifican los finales de la década de 1920 y principios

1972); y Akatsuka Yukio, Tone Yasunao y Hikosaka Naoyoshi, eds., *Nenpyd: Gendai bijutsu no yo – nen 1916–1968 (ge)*, *Bijutsu techo*, no. 355 (mayo de 1972). Agradezco a Otani Shogo por llamar mi atención sobre esta publicación ya Reiko Tomii por compartir sus puntos de vista sobre la importancia historiográfica del texto.

701 Reiko Tomii, “Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting”, en Alexandra Munroe, *Japanese Art After 4y: Scream Against the Sky* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1994), 312.

702 Reiko Tomii, “Concerning the Institution of Art: Conceptualism in Japan,” en *Global Conceptualism: Points of Origin 19905–1980:* (Nueva York: Queens Museum of Art, 1999), 22.

de la de 1930 como un período crucial para categorizar los géneros artísticos e institucionalizar la vanguardia cuya infraestructura social continuaría sustentando también el mundo del arte de la posguerra. *Shinko geijutsu* (arte nuevo) se convirtió en una categoría artística fija, más tarde denominada *zen'ei* (o abangyardo) *bijutsu* (arte de vanguardia) y alternativamente como *gendai bijutsu* (arte contemporáneo) que designaba a un grupo de artistas profesionales que siempre se consideraron desvinculados del dominio del arte puro⁷⁰³.

Tal historia de la vanguardia funcionó de varias maneras diferentes. Afirmó un movimiento intelectual antimilitarista de antes de la guerra que había planteado una oposición vigorosa, aunque finalmente infructuosa, al nacionalismo. Proporcionó una alternativa a las caracterizaciones de Japón como un país de autómatas homogéneos inexorablemente y ciegamente conducidos a la guerra, ofreciendo en cambio una narrativa de resistencia activa y posterior represión por parte de un Estado nacionalista malévolos. El vínculo oblicuo entre la vanguardia de preguerra y el antiautoritarismo de posguerra colocó a las protestas contemporáneas a la par de la lucha contra el fascismo. También legitimó sutilmente la necesidad apremiante de los manifestantes

703 Akatsuka, Tone y Hikosaka, *Nenpyd: Gendai bijutsu no yo – nen 1916–1968* (jo), 2– 3. Asano señala que el término *zen'ei* no se utiliza habitualmente para referirse a una vanguardia artística hasta mediados de la década de 1930, aunque utiliza el término de forma genérica para el título de su estudio. Asano, *Zen'ei Kaiga*, 114.

contemporáneos de mantener a raya al Estado. Al evocar el espectro de la guerra y el potencial siempre presente de un retorno a un régimen autoritario, esta narrativa articuló una amenaza que todos podían entender muy bien.

Siguiendo el ejemplo del Bijutsu techo editors, el activista estudiantil de la Universidad de Tokio y más tarde empresario de arte Kitagawa Fram, con el veterano crítico de arte Segi Shin'ichi, co-organizó en 1977 la “Exposición de Arte de los Pioneros del Arte Contemporáneo” (Gendai bijutsu no paionia bijutsu-ten), que mostró el arte de vanguardia de antes de la guerra, en el Museo de Arte Central de Tokio. Esta exposición vinculó firmemente a los artistas de antes de la guerra con los desarrollos contemporáneos, un vínculo fortalecido en exposiciones posteriores. Varias de estas exhibiciones estaban dirigidas a audiencias extranjeras, lo que indica la preocupación constante de los intelectuales japoneses con la legitimación europea y estadounidense de la producción artística japonesa y con la exhibición de arte de vanguardia en el extranjero como esencial para la construcción de la identidad cultural nacional japonesa de posguerra. Las exposiciones de arte de la vanguardia japonesa de 1920 a 1970 aumentaron notablemente durante la década de 1980. Partiendo de la premisa de una fraternidad entre la intelectualidad de antes de la guerra y los activistas políticos de la posguerra, construyeron una “tradición de vanguardia” en Japón (por contradictorio que pueda

parecer). Los ensayos de Asano Toru para las exposiciones de la vanguardia japonesa en Düsseldorf en 1985 y París en 1986 solidificaron esta lectura del vínculo entre la actividad anterior y posterior a la guerra sin argumentar a favor de su conexión histórica directa⁷⁰⁴. En la versión japonesa de *El catálogo Dada* que acompañó a la exposición de Dusseldorf, el crítico de arte Hariu Ichiro afirma que hubo tres picos en la actividad de las vanguardias japonesas, los años veinte, treinta y sesenta. Pero, a diferencia de los artistas de los períodos anteriores y posteriores, argumenta que los artistas de vanguardia de la década de 1930 eran menos políticos en su obra de arte, obligados por las circunstancias durante la guerra a explorar los problemas formales de la abstracción o las fronteras psicológicas introspectivas de la pintura surrealista. Según el análisis de Hariu, después de la guerra, a partir de mediados de la década de 1950, los pintores abstractos japoneses que formaban parte del movimiento mundial del arte informal y el expresionismo abstracto volvieron a invocar el amor dadaísta por la anarquía para producir una tabula rasa sobre la cual pudieran construir su propia “morfología alternativa” (betsu no keitaigaku). Estos pintores sacudieron el mundo del arte independiente de y establecieron un modelo de vanguardia

704 Kunstmuseum de Düsseldorf, *Dada en Japón: Japanische Avantgarde 1920–1970. Eine Photodoku – Mentación* (Dusseldorf, 1983); Centro Georges Pompidou, *Japón des avant gardes 1910–1970* (París: Editions du Centre Pompidou, 1986). El catálogo de Dusseldorf se publicó más tarde en japonés; ver Shirakawa Yoshio, ed., *Nihon no dada 1920–1970 (Dada en Japón 1920–1970)* (Tokio: Hakuba Shobo y Kazenobara, 1988).

radical; les siguieron artistas más jóvenes que continuaron yendo aún más lejos al oponerse al establishment del arte, rechazando la producción de “arte por el arte” y abordando cuestiones políticas contemporáneas. Hariu concluye que “los problemas abordados por la vanguardia artística japonesa todavía no están del todo resueltos en la actualidad”⁷⁰⁵.

Esta inclinación a vincular o comparar las vanguardias anteriores y posteriores a la guerra fue abundantemente evidente en la encuesta de arte japonés de 1994 comisariada por Alexandra Munroe en el Museo de Arte de Yokohama y el Museo Guggenheim de Nueva York⁷⁰⁶. Munroe ubica la matriz del arte japonés vanguardista en la década de 1920, estableciendo un vínculo semántico al afirmar que el “término 'zen'ei bijutsu se puso de moda en Taisho”, reinscribiendo así el uso retrospectivo, en gran parte ahistórico, del término zen'ei iniciado por Nakahara, Honma, Asano y una multitud de otros eruditos japoneses⁷⁰⁷. Haciéndose eco de muchos de los

705 Hariu Ichiro, “Nihon no abangyarudo” geijutsu: Rekishi to genzai” (Arte de vanguardia japonés: I lis – tory y el presente), en Shirakawa, Nihon no dada 1920–1970, 17, 20–21.

706 Alexandra Munroe, *Arte japonés después de 1949: Grito contra el cielo* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1994)

707 El hecho de que este término no estaba muy extendido en ese momento, nunca fue utilizado por la mayoría de los artistas que Munroe identifica, y se limitó en gran medida a aquellos en el movimiento artístico proletario, no viene al caso. Omuka Toshiharu aclara el uso retrospectivo y

sentimientos de Hariu, Munroe continúa afirmando que “la vanguardia japonesa que surgió después de 1945 de la devastación de la guerra fue tanto una resurrección de Taisho y el modernismo Showa de antes de la guerra, como una purga de la historia, un comienzo de la nada absoluta”. Esta declaración apunta al quid profundamente problemático de este ejercicio de recuperación de la posguerra, la noción de que una relación histórica puede resucitar en términos transhistóricos que finalmente “purgan” cualquier noción de historicidad al afirmar la posguerra como una tabula rasa. En este caso, según Munroe, “lo que sobrevivió del pasado, y lo que sustentó la recreación de un futuro, fue el espíritu de oposición”. En un movimiento de la mano, el espíritu de oposición Taisho se cosifica en una esencia transhistórica. El componente nativo del modernismo japonés y la vanguardia no es, por lo tanto, temático ni siquiera formal, sino que se encuentra en el reino intangible del espíritu.

El acomodo de la vanguardia esencial en el palacio de la cultura tomó otro giro irónico que tendría importantes implicaciones para el legado de Mavo. Lo que se había visto en la preguerra como extraño, periférico, subversivo, incluso amenazante para el establishment, se generalizó en la posguerra y, a través de exhibiciones internacionales influyentes, se identificó como la contribución cultural

ahistórico del término zenei en la beca japonesa de posguerra; ver Omuka, Taishoki Shinko bijutsu deshacer no kenkyil, 19–26.

central de Japón. La incorporación de la vanguardia se estaba produciendo claramente en 1970 cuando se celebró en Osaka la feria mundial, conocida como Expo '70. La primera feria mundial que se llevó a cabo en cualquier nación asiática. Con un punto enfatizado en cada publicación sobre el evento, la Expo '70 confirió a Japón un importante manto de estatus de "primer mundo" justo en el momento en que el país estaba emergiendo como una superpotencia económica. El tema de la Expo '70 fue “progreso y armonía para la humanidad”, y la impresionante exhibición de destreza tecnológica nacional proyectó una imagen de Japón como un país del futuro. El arte, particularmente el llamado arte de vanguardia, estaba bien integrado en esta visión. Como Reiko Tomii ha documentado en detalle, muchos artistas identificados como miembros de la vanguardia estuvieron involucrados de manera central en las principales exhibiciones culturales de Japón en la feria. Okamoto Taro diseñó la destacada Torre del Sol para el recinto ferial, el grupo Gutai organizó varias exhibiciones y representaciones de acción, y varios artistas contribuyeron a las exhibiciones al aire libre y en el pabellón. Tomii señala que debido a que la exhibición directa de productos comerciales estaba prohibida en la feria, muchas corporaciones encubrieron su publicidad con espectáculos multimedia innovadores y experimentales que combinaban tecnología y arte⁷⁰⁸. Y a pesar de la considerable oposición a la Expo '70 expresada por artistas radicales y otros

708 Reiko Tomii, “Glosario”, en *unme. Arte japonés después de 1947*, 394

miembros de la comunidad artística, la feria aún sirvió como un mecanismo efectivo para afirmar la contribución de la vanguardia japonesa a la cultura nacional, un mensaje que fue rápidamente comunicado al resto del mundo. Munroe escribe: “Los artistas marginados por su perversa heterodoxia ahora son reclamados como tesoros nacionales y la cultura de vanguardia que tradicionalmente recibió poco apoyo entre el establishment japonés ha llegado a ser adoptada”⁷⁰⁹. Así, por asociación con sus supuestos sucesores artísticos de la posguerra, Mavo podría ser reconocido como un verdadero logro artístico japonés, inscrito en la tradición perdurable del vanguardismo japonés.

BIBLIOGRAFÍA

709 Munroe, *Arte japonés después de 1945*, 20.

A Kisha. "Atorie homonki: Murayama Tomoyoshi-shi" (Diary of a studio visit: Murayama Tomoyoshi). *Ylrf*, Nr3, no. 4 (April 1926): 150-51.

Ades, Dawn. "Dada—Constructivism." In *Twentieth Century Art Theory: Urbanism, Politics, and Mass Culture*, edited by Richard Hertz and Norman Klein, 70—80. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1990. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976.

Akatsuka Yukio, Tone Yasunao, and Hikosaka Naoyoshi, eds. *Nejipyo: Gendai bijutsu no 'yonen Ipi6—ip68 (jo)* (Chronology: Fifty years of contemporary art 1916—1968, part i). *Bijutsu techo* 354 (April 1972).

Akatsuka Yukio, Tone Yasunao, and Hikosaka Naoyoshi, eds. *Nenpyo: Gendai bijutsu no \$o—nen igi6—ig68 (ge)* (Chronology: Fifty years of contemporary art 1916-1968, part 2). *Bijutsu techo* 355 (May 1972).

Akimoto Kiyoshi. *Hydden Ogata Kamenosuke* (Biography of Ogata Kamenosuke). Tokyo: Tokisha, 1979.

Akita Masami. *Sei no ryoki modan* (Bizarre sexuality of the modern). Tokyo: Seikyusha, 1994.

Akiyama Kiyoshi. *Anakizumu bungaktishi* (Anarchism literary history). Tokyo: Chikuma Shobo, 1975. *Aru atjakizumu no keifu* (A certain genealogy of anarchism). Tokyo: Tokisha, 1973.

Akiyama Kuniharu. "Yamada Kosaku to bijutsukatachi" (Yamada Kosaku and artists). In *1920 nendai Nihonten* (The 1920s in Japan), 33-35. Tokyo: Tokyo Metropolitan Art Museum, 1988.

"Akushon tenrankai" (Action cATMmon). *Asahi graph*, April 3, 1923, 4.

Anakisuto no Tachiba XYZ. "Jigashugisha no techo kara" (From the notebook of an egoist). *Tanefnaku hito i*, no. 3 (March 1921): 9-12.

Annely-Juda Fine Gallery. The First Russian Show. London, 1983.

“Antism tenrankai” (Autism exhibition). Mizue, no. 225 (November 1923): 54.

Anysley, Jeremy. “Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period.” Design Issues 10, no. 3 (Autumn 1994): 53-76.

Arima, Tatsuo. The Failure of Freedom: A Portrait of Modern Japanese Intellectuals. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Arishima Ikuma. “Parimofu no geijutsu (chu)” (Palmov’s art 2). Yomiuri shinbun, October 21, 1920, a.m. ed.

Arishima Takeo. “Sengen hitotsu” (One declaration). Kaizo 4, no. i (January 1922): 60.

Asaeda Jirô. “Ishikiteki koseishugi e no kogi: Murayama Tomoyoshi-shi e” (A protest to conscious constructivism: To Murayama Tomoyoshi). Tokyo asahi shinbun, December 15, 1923, a.m. ed. “Mavo tenrankai o hydsu” (Critiquing Mavo’s exhibition). Yomiuri shinbun, August 2, 1923, a.m. ed.

Asahi Shinbunsha, ed. Asahi gurafu ni mini shown zenshi (Taisho 12-nen) (Early Showa history as seen in Asahi graph), no. i. Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1975.

Asahi shinbun bunka figyo no ayumi: Senzenhen (The course of the Asahi Shinbun’s culture projects: Prewar volume). Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1987.

. Kenetsu seido hihan (Critique of the censorship system). Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1929.

Asano Toru. “Akushon daiikkaiten, dainikaiten no sakuhin moktiroku to Okamoto Toki (shitsudai) no gendaime” (The list of exhibits for the first and second Action group exhibitions and the original title of

Toki Okamoto's Untitled). *Gendai no me* (Bulletin of the National Museum of Modern Art, Tokyo), no. i (1987): 73—82.

Asano Toru, ed. *Zenei kaiga* (Avant-garde painting). *Genshoku gendai Nihon no bijutsu*, no. 8. Tokyo:Shogakkan, 1978.

“Atarashii shiteki buyo: Line and Colour Weaved [sic] into Rhythm” (New poetic dance). *Asahi graph*, November 12, 1924, 12-13.

“Atorie kara gairo e” (From the atelier to the streets). *Miyako shinbun*, October 9, 1923, a.m. ed.

“Atorie meguri: Nakahara Minoru: Sanka ni shuppin suru daiuchu no sakti to shi no hofu” (Atelier tour: Nakahara Minoru: The painting of the great universe submitted to the Sanka exhibition and the artist's aspirations). *///VrA/w/io*, August 23, 1925, a.m. ed.

“Atorie no techo: Mavo” (Atelier notebook: Mavo). *Atelier 2*, no. 6 (June 1925): 82.

“Atigtisuto Guruppe shohinten” (Small works exhibition of the August Gruppe). *Asahi graph*, July 3, 1923, 16.

Baer, Nancy Van Norman, ed. *Theatre in Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design 1913—1929*. New York and San Francisco: Thames and Hudson and The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991.

Bann, Stephen, ed. *The Tradition of Constructivism*. New York: Da Capo Press, 1974.

Barron, Stephanie, ed. *German Expressionism 1918—1929: The Second Generation*. Los Angeles: Los Angeles Museum of Art, 1988.

Barron, Stephanie, and Maurice Tuchman, eds. *The Avant-Garde in Russia, 1917—1934: New Perspectives*. Los Angeles: Los Angeles Museum of Art, 1980.

Barshay, Andrew. *State and Intellectual in Imperial Japan: The Public Man in Crisis*. Berkeley: University of California Press, 1988.

- Bennett, Paula, and Vernon Rosario IF "Introduction: The Politics of Solitary Pleasures." In *Solitary Pleasures*, edited by Paula Bennett and Vernon Rosario II, 1-17. New York: Routledge, 1995.
- Bernius, Hanne. *Das Lachen Dados*. Giessen; Anabas-Verlag, 1989.
- "Betoven 'Menuetto in Ge': Murayama Kazuko" (Beethoven's "Minuet in G"; Murayama Kazuko). *Ftjin graph*, September 1925.
- Boersma, Linda. *The Last Futurist Exhibition of Painting*. Rotterdam: O10 Publishers, 1994.
- Bowlt, John. "The Construction of Caprice: The Russian Avant-Garde Onstage." In *Theatre in Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design 1917-1929*, edited by Nancy Van Norman Baer, 61-83. New York and San Francisco: Thames and Hudson and The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991.
- Bridgestone Museum of Art. *Nihon kindai yoga no kyosho to firansu (Masters of modern Japanese Western-style painting and France)*. Tokyo, 1983.
- Bubnova, Varvara. "Bijutsu no matsuro ni tsuite" (On the death of art). *Child kbron* 8, no. ii (November 1922): 80-90.
- . "Gendai ni okeru roshia kaiga no kisti ni tsuite" (Concerning trends in contemporary Russian painting). *Shiso* 13 (October 1922): 75-110.
- Buchloh, Benjamin. "From Faktura to Factography." *October*, no. 30 (Fall 1984): 83-118.
- Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. 2nd ed. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974. Reprint, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Burliuk, David, and Kinoshita Shuichiro. *Miraiha to wa? Kotaeru (What is futurism? An answer)*. Kindai

- Bungei Hyoron Sosho, no. 15. Chuo Bijutsusha, 1923. Reprint, Tokyo: Nihon Zusho Senta, 1990.
- Centre Georges Pompidou. *Japan des avantgardes 1910-1940*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1986.
- Chiba Kameo. "Shinsai to bungakuteki eikyo" (The earthquake and its literary influence). *Kaizo* 5, no. 10 (October 1923): 45-51.
- "Chibigami harami onna" (Short-haired pregnant woman). *Yorozii choho*. May 30, 1925, a.m. ed.
- "Chinretsu o isogu kazegawarina Sankaten" (Rushing to display the unusual Sanka exhibition) *shinbun*, September 11, 1925, a.m. ed.
- "Chuo bijutsuten e onari no Chichibunomiya" (Prince Chichibu's visit to the Central Art Exhibition). *Kokumin shinbun*, June 4, 1923, p.m. ed.
- Clark, John. "Artistic Subjectivity in the Taisho and Early Showa Avant-Garde." In *Japanese Art After 1947 Scream Against the Sky*, edited by Alexandra Munroe, 41-53. New York: Harry N. Abrams, 1994.
- Cockcroft, Eva. "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War." In *Pollock and After: The Critical Debate*, edited by Francis Frascina, 125-33. New York: Harper and Row, 1985.
- Conant, Ellen. "The French Connection: Emile Guimet's Mission to Japan, A Cultural Context for Japonisme." In *Japan in Transition: Thought and Action in the Meiji Era, 1868—1912*, edited by Hilary
- Conroy, Sandra Davis, and Wayne Patterson, 113-46. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1984.
- Conant, Ellen, Steven Owyong, and J. Thomas Rimer. *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868—1968*. Saint Louis, Mo.; The Saint Louis Art Museum, 1995.
- Crawcour, E. Sydney. "Industrialization and Technological Change, 1885-1920." In *The Cambridge history Of Japan: The Twentieth Century*

(vol. 6), edited by Peter Duus, 385—450. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Crump, John. *Fbatta Shuzo and Pure Anarchism in InterwarJapan*. New York: St. Martin's Press, 1993.

Cundy, David. "Marinetti and Italian Futurist Typography." *Journal of Japanese Studies*, no. 4 (Winter 1981): 349-52.

Dabrowski, Magdalena. "The Plastic Revolution; New Concepts of Form, Content, Space, and Materials in the Russian Avant-Garde." In *The Avatn-Garde in Russia, igio—igio: New Perspectives*, edited by Stephanie Barron and Maurice Tuchman. Los Angeles: Los Angeles Museum of Art, 1980.

"Daiichi Sakka Domei (DSD)" (The First Artists' League). *Bijntsu guraftt* 22, no. 9 (November 1972): 12-15.

Demetz, Peter. *Italian Futurism and the German Literary Avant-Garde*. London: University of London Institute of Germanic Studies, 1987.

"Deta deta, Nishi Ogikubo eki chikaku sankashiki no ie ikken" (It's here, it's here, a Sanka-style house near Nishi Ogikubo station). *Asahi Shinbun*, September 6, 1925, a.m. ed.

D'Harnoncourt, Anne. *Futurism and the International Avant-Garde*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1981.

"Dogimo o nuku Sanka tenrankai hiraku" (Appalling, the opening of the Sanka exhibition). *Tokyo asahi shinbun*, September 13, 1925, a.m. ed.

"Doitsu bijutsukai no kigen sho: Shyuvitstita no merutsu e'" (A strange phenomenon in the German art world; Schwitters's Merz paintings). *Tatsumi* 14, no. 8 (August 1920): 5.

"Doteki seimei o utsushita miraiha no sakuhin" (The work of the futurists reproduces the dynamism of life). *Kokumin shinbun*, October 10, 1920, a.m. ed.

- Dower, John. *War Without Mercy*. New York: Pantheon Books, 1986.
- Düsseldorf Kunstmuseum. *Dada in Japan: Japanische Avantgarde ipio—igjo. Erne Photodokumentation*. Düsseldorf, 1983.
- Dtius, Peter. "Liberal Intellectuals and Social Conflict in Taisho Japan." In *Conflict in Modern Japanese History*, edited by Tetsuo Najita and J. Victor Koschmann, 412-40. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Duus, Peter, and Irwin Scheiner. "Socialism, Liberalism and Marxism, 1901-1931." In *The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century* (vol. 6), edited by Peter Duus, 654—710. Cambridge; Cambridge University Press, 1988.
- Edo-Tokyo Museum and Edo-Tokyo History Foundation. *Hakuran toshi Edo Tokyo* (Exhibition city Edo Tokyo). Tokyo, 1993.
- "Egaita ningen ga kuchi o kiku" (Painted people speak). *Yorozu choho*, May 21, 1925, a.m. ed.
- Elderfield, John. "Dissenting Ideologies and the German Revolution." *Studio International* 180, no. 927 (November 1970): 180-87.
- . Kurt Schwitters. London: Thames and Hudson, 1985.
- Felshin, Nina, ed. "Special Issue: Clothing as Subject." *ArtJournal* 54, no. i (Spring 1995).
- Fowler, Edward. *The Rhetoric of Confession*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Frascina, Francis. "Introduction." In *Pollock and After: The Critical Debate*, edited by Francis Frascina, 91-106. New York: Harper and Row, 1985.
- Fraser, James, Steven Heller, and Seymour Ctcnzsi. *Japanese Modern: Graphic Design Between the Wars*. San Francisco: Chronicle Books, 1996.

Freeman, Judi. *The Dada and Surrealist Word-Image*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989.

Fuji! Hisae. "Der Sturm mokuban tenrankai S3k\A\m ni tsuite" (About the works from the Der Sturm woodblock print exhibition). *Bulletin of the National Museum of Modern Art, Tokyo* i (1987): 9-81.

Fujimori Terunobu. *Ginza no toshi isho to kenchikukatachi* (The urban design of Tokyo and architects). Edited by Shiseido Gallery. Tokyo: Shiseido, 1993.

. "Kon Wajiro to Barakku Soshokusha" (Kon Wajiro and the Barrack Decoration Company). (*Quarterly Column*, no. 88 (1983): 59—64.

Fujita Fujio. *Ito Michio: Taiyd no gekijo o mezashite* (Ito Michio: Aiming at the theater of the sun). Kokubunji: Musashino Shobo, 1992.

"Fukko soanten no jushoko nayamu" (Worrying about awarding the prize for the exhibition of plans for reconstruction). *Child shinbun*, April 22, 1924, a.m. ed.

Fukui Prefectural Museum of Art. *Avant-Garde Movement in Fukui Ip22-ip8j: Tsuchioka Hidetard to Hokusd, Hokiibi to Gendai Bijutsu*. Fukui, 1983.

"Futa o aketa Sankakai" (The Sanka association that opened the lid). *Miyako shinbun*, September 13, 1925, a.m. ed.

"Gakugei dayori" (Art news). *Tdkyd asahi shinbun*, September 22, 1925, a.m. ed.

"Gakugei shosoku" (Art news). *Jiji shinpd*, July 21, 1923, p.m. ed.

"Gakugei shosoku: Mavo Daiikkai Tenrankai" (Art news: Mavo's first exhibition). *Child shinbun*, July 25, 1923, a.m. ed.

"Gakugei shosoku: Mavo seiritsu" (Art news: The establishment of Mavo). *Child shinbun*, July 23, 1923, a.m. ed.

- Gardner, William. "Avant-Garde Literature and the New City: Tokyo 1923-1931." Ph.D. dissertation, Stanford University, 1999.
- "Genko to sakuhin o tsunoru ni saishite" (On the occasion of the call for manuscripts and works). *Mavo*, no. 5 (June 1925): 5.
- Georuku Girossii (George Grosz). *Art Vivant*, vol. 29. Tokyo: Art Vivant, 1988.
- Gluck, Carol. "The Past in the Present." In *Postwar Japan as History*, edited by Andrew Gordon, 64-95. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Gokuraku Chosei. "Miraiha gaka sengen ni arawareta shiso" (Ideas expressed in the futurist manifesto). *Mizue*, no. 209 (July 1922): 31.
- Goodman, David. "Russian-Japanese Connections in Drama." In *A Hidden Fire*, edited by J. Thomas Rimer, 63-65. Stanford and Washington, D.C.: Stanford University Press and Woodrow Wilson Center Press, 1995.
- "Gosshipu: Kankyu sum shojo o yume ni: 'Kitanai Odori' o odoru Mavo no Murayama-kun" (Gossip: Dreaming of young girls brought to tears: Mavo's Murayama who dances the "Dirty Dance"). *Nichinichi shinbun*, September 25, 1925.
- Goto Nobuko. "Nihon ni okeru hyogenshugi ongaku no juyo" (The reception of expressionist music in Japan). *Shisd*, no. 723 (September 1984): 152-61. Fdaga Toru. "The Formation of Realism in Meiji Painting: The Artistic Career of Takahashi Yuichi." In *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, edited by Donald H. Shively, 221—56. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Hagiwara Kyojiro. "Barakku machi ni taisuru geijutsuteki kosatsu 2" (An artistic consideration of the barrack towns 2). *Child shinbun*, April 13, 1924, a.m. ed.

- . “Barakku machi ni taisuru geijutsuteki kosatsu 3” (An artistic consideration of the barrack towns 3). Chiid shinbun, April 15, 1924, a.m. ed.
- . “Barakku machi ni taisuru geijutsuteki kosatsu 6” (An artistic consideration of the barrack towns 6). Chud shinbun, April 19, 1924, a.m. ed.
- . “Neo dadaiztimu” (Neo dadaism). Chuo shinbun, September 20, 1925, a.m. ed.
- . “Onna, kenchikti, hikoki” (Women, architecture, airplanes). Mavo, no. 7 (August 1925): 9.

Hakkinbon. Bessatsii taiyd (Prohibited books. Special issue of Taiyo). Tokyo: Heibonsha, 1999.

Hamaoka Chikatada. “Wagoku ni okeru saikin kenchiku no shokeiko” (New trends in recent architecture in Japan). Kenchiktifukyu 5, no. 7 (July 1924): 4-17.

“Hanasaki o orerareta: Mabo ddjin no idoten” (The tip of his nose is broken: The moving exhibition of the Mavo coterie). Tokyo asahi shinbun, August 29, 1923, a.m. ed.

Hani Goto. Watashi no daigaku (My university). Tokyo: Kodansha, 1966.

“Happyo sareta Nika no nyQsen” (Works accepted to Nika that were announced). Hdchi shinbun, August 27, 1923.

Harada, Minoru. Meiji Western Painting. Arts of Japan, no. 6. Translated by Bonnie Abiko. Originally published as Meiji no yoga. 1968. Reprint, New York and Tokyo: Weatherhill/Shibundo, 1974.

Hariti Ichiro. “Nihon no abangyarudo geijutsti: Rekishi to genzai” (Japanese avant-garde art: History and the present). In Nihon no dada igio-igyo, edited by Shirakawa Yoshio, 17-24. Tokyo: Hakuba Shobo and Kazenobara, 1988.

Harootunian, H. D. “Between Politics and Culture: Authority and the Ambiguities of Intellectual Choice in Imperial Japan.” In Japan in

Crisis, edited by Bernard Silberman and H. D. Harootunian, 110-55. Princeton: Princeton University Press, 1974.

- . "Cultural Politics in Tokugawa Japan." In Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints, edited by Sarah Thompson and H. D. Harootunian, 7-28. New York: The Asia Society Galleries, 1991.
- . "Late Tokugawa Culture and Thought." In The Emergence of Meiji Japan, edited by Marius Jansen, 53-143. New York: Cambridge University Press, 1995.

Harti Kdoko (?). "E ni yoru hansei" (Self-examination by painting). Yomiuri shinbun, November 12, 1921, a.m. ed.

- . "E ni yoru hansei 2" (Self-examination by painting 2). Yomiuri shinbun, November 14, 1921, a.m. ed.
- . "E ni yoru hansei 3" (Self-examination by painting 3). Yomiuri shinbun, November 15, 1921, a.m. ed.

Hasegawa Kinokichi. "Tsukiji Shogekijo no Asa kara yonaka made o mite" (Viewing From Morning 'til Midnight 3.1 the Tsukiji Little Theater). Yomiuri shinbun, December 18, 1924, a.m. ed.

Hasegawa Nyozeikan. "Geijutsti no kyoraku to kyoraku no geijutsti" (The pleasure of art and the art of pleasure). 8, no. 4 (October 1925): 170-78.

Hatsuda Toru. Hyakkaten no tanjo (The birth of the department store). Sanseido Sensho, no. 178. Tokyo: Sanseido, 1993.

- . Kafe to kissaten (Cafes and coffee shops). Inax Album, no. 18. Tokyo: Inax Shtippan, 1993.
- . "Toshi keikan no hen'yo to kenchiku" (Transformation of the urban landscape and architecture). In Kenchiku to dezain (Architecture and design), Nihon hijutsu zenshu: Kindai no bijutsu 4 (Survey

of Japanese art: Modern art 4), vol. 24, pp. 161-67. Tokyo: Kodansha, 1993.

Hayashi Fusao. "Botstiraku no bansokyoku" (Accompaniment to ruin). *Bungei sensen* 2, no. 6 (October 1925): 7-10.

Hedrick, Hannah. *Theo Van Doesburg: Propagandist and Practitioner of the Avant-Garde*, /yoy—23)23. Ann Arbor: UMI Research Press, 1973.

"Higasa no rytiko to shinjutaku (Modern Japanese Life)" (Trends in parasols and new housing). *graph* 2, no. 24 (June ii, 1924): 22.

Hirai, Atsuko. *Individualism and Socialism*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Honma Koichiro. "Futatsu no shin undo" (Two new movements). *Biingei sensen* 2, no. 4 (September 1925): 28.

Honma Masayoshi. "Miraiha bijutsu kyokai oboegaki" (Notes on the Futurist Art Association). *Tokyo kokuritsu kindai bijutsukan nenpo* (1973): 62—75.

. "Sanka: Sono eiko to zasetu" (Sanka: Its glory and disintegration). *jV&z/e* 769 (February 1969): 17-24.

Honma Masayoshi, ed. *Nihon no zenei bijutsu* (Japanese avant-garde art). *Kindai no bijutsu*, no. 3. Tokyo: Ibundo, 1971.

Hoston, Germaine A. *Marxism atid the Crisis ofDevelopment in Prewar Japan*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Ibaraki Prefectural Museum of Art. *Doga no paioniatachi* (Pioneers of children's story illustration). Ibaraki, 1992.

Ichikawa Miyabi. "Ishii Baku to 20 nendai" (Ishii Baku and the 1920s). In *igio nendai Nihonten*, 176-78. Tokyo: Tokyo Metropolitan Art Museum, 1988.

Iizawa Kotaro. "Shizen no kaitai." In *igio nendai Nihonten*. Tokyo: Tokyo Metropolitan Art Museum, 1988.

Ikeda Hiroshi. "Asa kara yonaka made' to Tsukiji Shogekijo." In *igio nendai Nihonten*, 161-63. Tokyo: Tokyo Metropolitan Art Museum, 1988.

"Ikizumatta miraiha no shin seimei no kaitaku ni" (The futurists who are developing toward a new life are deadlocked). *Nichinichi shinbun*, October 7, 1922, a.m. ed.

"Ipponkyaku no isu ya nihonkyaku no tsukue" (A chair with one leg and a desk with two legs). *Tokyo asahi shinbun*, August 30, 1925, a.m. ed.

Ishida Takeshi. "The Meaning of 'Independence' in the Thought of Uchimura Kanzo." In *Culture and Religion in Japanese-American Relations: Essays on Uchimura Kanzo, 1871-1930*, edited by Ray A. Moore, 7-19. *Michigan Papers on Japanese Studies*, no. 5. Ann Arbor: The University of Michigan Center for Japanese Studies, 1981.

Ishii Baku. "Ashi: ashi no bunmei" (Legs: The civilization of legs). *Fujin koron* ii, no. 8 (August 1926): 11-13.

Ishii Kan. *Buyō shijin Ishii Baku* (Dance poet Ishii Baku). Tokyo: Miraisha, 1994.

Ishikawa Hiroyoshi and Ozaki Hatsuki. *Shuppan kokoku no rekishi* (A history of print advertising). Tokyo: Shuppan Nyūsisusha, 1989.

"Ishikiteki koseishugiteki na zasshi no hyoshi-e" (The cover picture of a conscious constructivist magazine). *Yomitiri shinbun*, August 24, 1924, a.m. ed.

Ishizuka Hiromichi and Narita Ryuichi, *Tokyo to no hyakunen* (One hundred years of metropolitan Tokyo). Tokyo: Yamakawa Shuppan, 1986.

Jelavich, Peter. *Berlin Cabaret*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

“Jiyti kaiho no Sanka” (Freely liberated Sanka). Tokyo asahi shinbun. October 17, 1924, a.m. ed.

Jones, M. S. *Der Sturm: A Focus of Expressionism*. Columbia, S.C.: Camden House, 1984.

“Kaba no mimi” (The hippopotamus’s ear). Yomiuri shinbun, June 25, 1923, a.m. ed.

Kaiser, Georg. *Plays*. Edited by J. M. Ritchie. *German Expressionism*, vol. i. Translated by B. J. Kenworthy, Rex Last, and J. M. Ritchie. London and New York: John Calder and Riverrun Press, 1985.

Kambara Tai. “Akushon no kaisan kara Sanka no seiritsu made” (From the disbanding of Action to the establishment of Sanka). *Atelier* 10, no. 12 (December 1924): 66-71.

. “Akushon no monogatari-teki omoide (sono ni)” (Action narrative recollection 2). *Gendai no me*, no. 188 (July 1970): 8.

. *Miraiha no kenkyū* (A study of futurism). Tokyo: Idea Shoin, 1925.

. “Sanka o nukeru” (Escaping Sanka). *Atelier* z, no. 10 (October 1925): 85-87.

“Kandan” (Chat). Yomiuri shinbun, August 2, 1925, a.m. ed.

Kaneko Ryuichi. “Yanase Masamu no ‘shashin’: Chud koron no futatsu no gurafu kosei o megutte” (Yanase Masamu’s “Photographs”: Concerning two graphic compositions in Child koron). In Mitaka City Art Gallery, *Yanase Masamu: Hankotsu no seishin to jidai 0 mitsumeru me*, 25—27, 101—6. Tokyo, 1999.

Kashiwagi Hiroshi. “Nihon no kindai dezain” (Japanese modern design). In *Kenchiku to dezain* (Architecture and design), *Nihon bijutsu zenshu: Kindai no bijutsu 4* (Survey of Japanese art: Modern art 4), vol. 24, pp. 168-75. Tokyo: Kodansha, 1993.

Kassak, Ludwig (Lajos), and Laszlo Moholy-Nagy. *Buch Neuer Kiinstler* (Book of new artists). Translated by Eileen Walliser-Schwarzbart. Vienna: 1922. Reprint, Baden: Verlag Lars Muller, 1991.

Kasza, Gregory. *The State and Mass Media in Japan*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Katayama Koson. "Dadashugi no kenkyu" (A study of dadaism). *Taiyo* 28, no. i (February 1922): 76-81.

Kato Hiroko. "Yanase Masamu sakti: Mangeki '+ - + - + -x -r = Kyubi' (ichimaku)" (A work by Yanase Masamu: Comic play "+- + - + -x/ = Holiday" (first act). *Tokyudo Bijutsukan kiyd* (The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum), no. 15 (1990): 30-50.

Kato Kazuo. "Jigashugi to kojishugi i" (Egoism and individualism i). *Tokyo asahi shinbun*. May 5, 1922, a.m. ed.

. "Jigashugi to kojishugi 2" (Egoism and individualism 2). *Tokyo asahi shinbun*. May 6, 1922, a.m. ed.

. "Jigashugi to kojishugi 3" (Egoism and individualism 3). *Tokyo asahi shinbun*. May 7, 1922, a.m. ed.

. "Jigashugi to kojishugi 4" (Egoism and individualism 4). *Tokyo asahi shinbun*. May 9, 1922, a.m. ed.

Kato Masao. "Watashi no tenrankai ni tsuite: Kenchiku no honshitsu ni kansuru ikkosatsu kindageki to kenchikuka" (Concerning my exhibition: Thoughts on the essence of architecture; modern theater and the modern architect). *Kenchiku no fiikyū* 3, no. 8 (August 1923): 5-14.

"Kato Masao-shi kenchiku sakuhinten" (Exhibition of architectural works by Kato Masao). *Asahigraph*, June 14, 1923, 4.

Kawahata Naomichi. "Yanase Masamu no ikita jidai" (The age when Yanase Masamu lived). In *Yanase Masamu: Shisso sunt gurafizumu* (Graphism running at full speed), edited by Yanase Masamu

Sakuhin Seiri linkai (Yanase Masamu Works Organization Committee), 8-11. Musashino: Musashino Art University Museum and Library, 1995.

Kawaji Ryuko. "Gendai Nihon no bijutsukai i" (The contemporary Japanese art world i). Chuo bijijitsu, no. 102 (May 1924): 104-16.

. "Gendai Nihon no bijutsukai 14" (The contemporary Japanese art world 14). Chuo bijijitsu, no. 115 (June 1925): 32-53.

. "Hydgen geijutsu yori seikatsu geijutsu e" (From expressionist art to the art of daily life). Atelierx, no. 7 (July 1925): 166-76.

Kawakita, Michiaki. Modern Currents in Japanese Art. The Fdeibonsha Survey of Japanese Art, no. 24, translated by Charles Terry. New York and Tokyo: Weatherhill/Heibonsha, 1974.

. "Western Influence on Japanese Painting and Sculpture." In Dialogue in Art: Japan and the West, edited by Chisaburoh Yamada, 71-112. Tokyo: Kodansha International, 1976.

Kawakita Michiaki, ed. Aoki Shigeru to romanshugi (Aoki Shigeru and romanticism). Kindai no bijutsu, no. I. Tokyo: Ibundo, 1970.

Kawazoe Noboru. Kon Wajird: Sono kogengaku (Kon Wajiro: Fiis modernology). Minkan Nihon Gakusha, no. 9. Tokyo: Liburopoto, 1987.

Kayano Yatsuka. Kindai Nihon no dezain bunkashi 1868—1926 (A cultural history of modern Japanese design 1868—1926). Tokyo: Fuirumu Aato, 1992.

"Kii no sekai o chinretsu shita Sankaten" (The Sanka exhibition that displayed a strange world). Chiigai shogyd shinpo, September 13, 1925.

"Kikaizukume no Sankaten no shuppin" (Works covered with machines from the Sanka exhibition). Nichinichi shinbun, August 26, 1925.

Kimoto Itaru. *Onanii to Nihonjin (Onanism and the Japanese)*. Tokyo: Intanaru Shuppan, 1976.

Kinmouth, Earl. *The Self-Made Man in Meiji Japanese Thought: From Samurai to Salaryman*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Kinoshita Shuichiro. "Miraiha no kaiga" (Futurist painting). *Junsei bijutsu* i, no. ii (November 1921): 5.

. "Sankaten no watashi kiji o yomareta katagata ni" (To the people who read my article on the

Sanka exhibition). *Mizue*, no. 238 (December 1924): 30-31.

. "Taishoki no shinko bijutsu undō o megutte 4: Miraiha Bijutsu Kyokai no koro (sono ichi)" (Concerning the new art movement of the Taisho period 4: The days of the Futurist Art Association i). *Gendai no me*, no. 185 (April 1970): 7-8.

. "Taishoki no shinko bijutsu undō o megutte 5: Miraiha Bijutsu Kyokai no koro (sono ni)" (The new art movement of the Taisho period 5: The days of the Futurist Art Association 2). *Gendai no me*, no. 186 (May 1970): 7.

"Kippu uriba ni nyutto kuroi te" (Suddenly a black hand from the ticket-selling place). *Yorozu choho*, August 30, 1925, a.m. ed.

Kishida Hideto. "Soanten shokan (kenchiku)" (Impressions of the exhibition of plans [for the reconstruction of the Imperial Capital] [Architecture]). *Kenchiku shincho* 5, no. 6 (June 1924): 2.

"Kiso tengai no shuppin totemo menkurawaserti sakuhin: Sankaten chinretsu" (Strange outdoor exhibition works. Totally confusing work; the Sanka exhibition). *Tokyo asahi shinbun*, August 28, 1925, a.m. ed.

“Kiso tengai: Sankaten no shuppin kimarti” (Fantastic beyond the heavens: Works to be exhibited at the Sanka exhibition decided). *Hochi shinbun*, August 29, 1925, p.m. ed.

Kitahara Yoshio, td. *Jitsuyd katto zuanshu* (Collection of illustrations for practical use). *Gendai shogyo bijutsu zenshii* (The complete commercial artist), vol. 16. Tokyo: Ars, 1929.

. *Kakushu sho uindo haikeishu* (Collection of backgrounds for various show windows). *Gendai shogyo bijutsu zenshii*, vol. 5. Tokyo: Ars, 1928.

. *Kakushu sho uindo sochishu* (Collection of various show window designs). *Gendai shogyo bijutsu zenshii*, vol. 4. Tokyo: Ars, 1929.

. *Sekai mohan sho uindoshfi* (Collection of world examples of show windows). *Gendai shogyo bijutsu zenshii*, vol. 3. Tokyo: Ars, 1930.

. *Shuppin chinretsu soshokushii* (Collection of exhibition designs). *Gendai shogyo bijutsu zenshii*, vol. II. Tokyo: Ars, 1929.

Kitamura Kihachi. “Asa kara yonaka made” (From morning til midnight). *Yorniuri shinbun*. May 19, 1924, a.m. ed.

Kitazawa Noriaki. *Kishida Ryiisei to Taisho avangyarudo* (Kishida Ryusei and the Taisho avant-garde). Tokyo: Iwanami Shoten, 1993.

. *Me no shinden* (Palace of the eye). Tokyo: Bijutsu Shtippansha, 1989.

. “Pari no bijutsu gakusei.” In *Nihon yoga shoshi* (A commercial history of Japanese Westernstyle painting), edited by Nihon Yoga Shokyodo Kumiai, 179. Tokyo: Bijutsu Shtippansha, 1985.

Ko Won. *The Buddhist Elements in Dada: A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and Their Fellow Poets*. New York: New York University Press, 1977.

“Kokumin Bijutsu Kyokai kai hokoku” (Announcement from the Citizens’ Art Association). *Kokumin bijutsu* I, no. 3 (March 1924): 15-16.

Kolesnikov, Mikhail. "The Russian Avant-Garde and the Theatre of the Artist." In *Theatre in Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design 1917–1929*, edited by Nancy Van Norman Baer, 85-95. New York and San Francisco: Thames and Hudson and The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991.

Kon Tokudome. "Bunto no tanjo (jo)" (The birth of Bunto 1). *Yomiuri shinbun*, June 14, 1925, a.m. ed.

. "Bunto no tanjo (ge)" (The birth of Bunto 2). *Yomiuri shinbun*, June 16, 1925, a.m. ed.

Kon Wajiro. "Kenchiku Soanten no kanso" (Impressions of the architecture plans exhibition). *Chiwu bijutsu*, no. 103 (June 1924); 169-73.

. "Soshoku geijutsu no kaimei" (Clarification of decoration art). *Kenchiku shincho* 5, no. 2 (November 1924); 33-35.

Kon Wajiro and Yoshida Kenkichi, eds. *Modeniologia* (Kogengaku) (Modernology). Tokyo; Shunyodo, 1930.

Kono Kensuke. *Shomotsu no kindai: Media no bungakushi* (The modernity of books: A literary history of media). *Chikuma Raiburarii*, no. 80. Tokyo: Chikuma Shobo, 1992.

Kornicki, P. F. "Public Display and Changing Values: Early Meiji Exhibitions and Their Precursors." *Monumenta Nipponica* 49, no. 2 (Summer 1994): 167-96.

"Koseiha no kimono" (Constructivist kimono). *Yomiuri shinbun*, November 1, 1926, a.m. ed.

Koshizawa Akira. *Tokyo no toshi keikaku* (Urban planning of Tokyo). Tokyo: Iwanami Shoten, 1991.

Koyama Shizuko. "The 'Good Wife and Wise Mother' Ideology in Post-World War I Japan" (*Daiichiji sekai Taisengo no ryosai kenbo shiso*). *U.S.-Japan Womens Journal English Supplement*, no. 7 (1994): 31-52.

Kozawa Setsuko. *Avangyarudo no senso taiken* (The wartime experiences of the avant-garde). Tokyo: Aoki Shoten, 1994.

“Kunken no me o nokarete, miraiha ga minami no shima e” (To escape the eyes of the officials, the futurists go to a southern island). Tokyo asahi shinbun, December 18, 1920, a.m. ed. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Kojistruktivistische Internatjotiale Schbpferische Arbeitsgemeinschaft ipii—ipiy: Utopien Jiir eine Europdische Kidtur. Nordrhein-Westfalen, 1992.

“Kyo futaake no fukko soan tenrankai” (Today opening the lid of the exhibition of plans for reconstruction). Tokyo asahi shinbun, April 13, 1924, a.m. ed.

“Kytikon kokoku” (Marriage proposal advertisement). *Mavo*, no. 6 (July 1925): 7. Large, Stephen. *Organized Workers and Socialist Politics in Interwar Japaji*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Lavin, Maud. “Advertising Utopia: Schwitters as Commercial Designer.” *Art in America* 73, no. 10 (October 1985): 125-39, 169.

. *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Hbch*. New Haven: Yale University Press, 1993.

. “Photomontage, Mass Culture, and Modernity: Utopianism in the Circle of New Advertising Designers.” In *Montage and Modern Life ipig—1942*, edited by Matthew Teitelbaum, 37-59. Cambridge: MIT Press, 1992.

Levin, Miriam. *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-Century France*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1986.

Levinger, Esther. “Lajos Kassak, MA and the New Artist, 1916—1925.” *The Structurist*, nos. 25—26 (1985-1986): 78-84.

. “The Theory of Hungarian Constructivism.” *Art Bidletin* 69, no. 3 (September 1987): 455-66.

- Lieberman, William. "Introduction." In *The New Japanese Painting and Sculpture*, by The Museum of Modern Art, 6—ii. New York: Doubleday, 1966.
- Lindsay, Kenneth, and Peter Vergo, eds. *Kandinsky: Complete Writings on Art*. Boston: G. K. Hall, 1982. Reprint, New York: Da Capo Press, 1994.
- Lissitsky-Kiippers, Sophie. *El Lissitsky: Life-Letters-Texts*. London: Thames and Hudson, 1967.
- Lissitzky, El, and Hans Arp. *Die Kunstisten*. Erlenbach-Zurich, Munich, and Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925. Reprint, Baden: Verlag Lars Muller, 1990.
- Lozowick, Louis. "Tatlin's Monument to the Third International." *Brooklyn Museum Bulletin* 2, no. 3 (October 1922): 33-34.
- "Mabo no danjo" (Mavo's stage). *Atelier* i, no. 5 (July 1924): 53.
- Machida City Museum of Graphic Arts. *Biiburiowa 1886-1986*. Machida, 1995.
- Mainichi Graph. *Karito daishinsai 60-nen* (Sixty-ninth anniversary of the Great Kanto Earthquake).
- Mainichi gurafu besshi, edited by Yamada Kunio. Tokyo: Mainichi Shinbunsha, 1992.
- Maki Hisao. "Geki oyobi gekijo bokumetsu undo e no joshikiteki katei to shite no futatsu no gekijo an" (Two theater proposals as commonsense processes for the play and theater extermination movement). *Mavo*, no. 7 (August 1925): 7, 17-18.
- Manning, Susan. *Ecstasy and the Demon*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Mansbach, Steven. "Confrontation and Accommodation in the Hungarian Avant-Garde." *Art Journal* 49, no. 1 (Spring 1990): 9-20.

. "Introduction." In *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde*, edited by Steven Mansbach, 15-19. Cambridge: MIT Press, 1991.

Margolin, Victor. "The Transformation of Vision: Art and Ideology in the Graphic Design of Alexander Rodchenko, El Lissitzky, and Laszlo Moholy-Nagy, 1917-1933." Ph.D. dissertation. The Union for Experimenting Colleges and Universities, 1982.

Marinetti, Eilippo Tommaso. "The Discovery of New Senses." *Futurist Aristocracy*, no. i (April 1923): 9-11.

. "The Variety Theater (1913)." \n *Marinetti: Selected Writings*, edited by R. W. Flint; translated by R. W. Flint and Arthur Coppotelli, 116-22. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972.

Marquet, Christopher. "Asai Chu to Yuan"" (Asai Chu and "Design"). In *Kenchiku to dezain (Architecture and design)*, *Nihon bijutsu zenshu: Kindai no bijutsu 4 (Survey of Japanese art: Modern art 4)*, no. 24, pp. 176-82. Tokyo: Kddansha, 1993.

"Marude kemono yashiki Sankaten no monosugosa" (Exactly like a bestial mansion, the ghastrliness of the Sanka exhibition)./)/' / shinpo, August 29, 1925, p.m. ed.

Matsumoto Koji. "Sanka ni yosete" (Approaching Sanka). *Bungei sensen 2*, no. 3 (July 1925): 28.

Matsumoto Shinko. "Osanai Kaoru's Views on Russian Theatre." \x\ *A Hidden Fire*, edited by J. Thomas Rimer, 66—79. Stanford and Washington, D. C.: Stanford University Press and Woodrow Wilson Center Press, 1995.

Matsuzakaya. *Seikatsu to bunka 0 musiiibu 50 nen (Fifty years of tying together daily life and culture)*. Nagoya: Matsuzakaya, i960.

"Mavo daiikkai tenrankai" (First Mavo exhibition). *Asahi graph*, July 31, 1923, 16.

“Mavo dairenmei” (Reconstruction of the great alliance of Mavo). Bunto 2, no. 5 (May 1926): 72—73.

“MAVO-N.N.K.” Bunto 2, no. 3 (March 1926): 65.

“Mavo no kokoku” (Mavo advertisement). Mavo. no. 3 (September 1924).

“Mavo no kokoku” (Mavo advertisement). Mavo, no. 4 (October 1924).

“Mavo no kotoba” (The words of Mavo). Mavo, no. 5 (June 1925): 5.

“Mekuso mimikuso” (Eye mucus ear wax). Atelier, no. i (February 1924): 60-61.

Mie Prefectural Museum of Art. 20 seiki Nihon bijutsu saiken II: Izo no ndai (A reconsideration of 20th century Japanese art 2: The 1920s). Tsu, 1996.

Miller, Michael. The Bon Marche: Bourgeois Culture and the Department Store, 186[^]—1920. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Minami Hiroshi and Shakai Shinri Kenkyujo (Social Psychology Research Center). Taisho bunka (Taisho culture). Tokyo: Keiso Shobo, 1965.

Minegishi Giichi. “Sanka ten’in tenpyo” (Review of works by Sanka exhibitors). Mizue, no. 245 (July 1925): 40-41.

“Miraiha” (The futurists). Yomiuri shinbun, September 20, 1920, a.m. ed.

Miraiha Bijutsu Kyokai. “Tomo yo same yo” (Friends! Wake up!). Mizue, no. 210 (December 1922): 28-30.

“Miraiha gaka shokai” (Small exhibition of the futurist artists). Asahi graph. May 29, 1923, 4.

“Miraiha no bijutsu undo o okoshita Kinoshita Shuichiro-shi” (Kinoshita Shuichiro who brought about the futurist art movement). Asahi graph, October 15, 1924, ii.

“Miraiha tenrankai” (Futurism exhibition). *Child bijutsu* 6, no. 10 (October 1920): 150-51.

“Mite wakaranu oshibai” (Play that you watch and don’t understand). *Hochi shinbun*. May 31, 1925, a.m. ed.

Mizusawa Tsutomu. “Deal ga nokoshita mono: 1920 nendai Berurin to Nihonjin” (What was left from the encounter: 1920s Berlin and the Japanese). In *Waimdru no gakatachi: Kunstler aus der Periode de Weimarer Republik*, 4-7. Kamakura: Museum of Modern Art, Kamakura, 1988.

. “Ranhanshasuru kosai” (Diffusely reflecting light). *XtiMavo nojidai* (The age ofMavo), edited by Mizusawa Tsutomu and Omuka Toshiharu, 18-28. Tokyo: Art Vivant, 1989.

Mizusawa Tsutomu and Omuka Toshiharu, eds. *Mavo no jidai* (The age of Mavo). In *Art Vivant*, no. 33. Tokyo: Art Vivant, 1989.

Mizushina Haruki. *Osanai Kaorii to Tsukiji Shdgekijd* (Osanai Kaoru and theTsukiji Little Theater). Tokyo: Machida Shoten, 1954.

. *Tsukiji Shogekijoshi* (A history of theTsukiji Little Theater). Tokyo: Nichinichi Shobo, 1931.

“Mondai ni nariso na At no Nika” {Daily Task ofLove in the Factory that seems to be about to become a problem}. *Asahi graph*, August 27, 1923, 3.

“Mondai no Sankakai totsuzen kaisan su” (The problematic Sanka exhibition sudden disbandment). *Nichinichi shinbim*, September 20, 1925, a.m. ed.

“Mode shoten kanban” (The signboard for the Morie bookstore). *Kenchiku shinchd* 5, no. 7 (July 1924).

Mukerji, Chandra, and Michael Schudson. “Introduction: Rethinking Popular Culture.” In *Rethinking Popular Culture*, edited by Chandra

Mukerji and Michael Schudson, 1-61. Berkeley: University of California Press, 1991.

Munroe, Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Murayama Kazuko. Arishihi no tsuma no tegami (Letters from a wife of bygone days). Edited by Murayama Tomoyoshi. Tokyo: Sakurai Shoten, 1947.

Murayama Kazuko, Hiratsuka Takeji, Kiji Etsuko. Nihon jido bungaku taikai (Survey of Japanese children's literature), no. 26. Tokyo: Harupu, 1978.

Murayama Tomoyoshi. "Akipenko ni mensetsu shite" (An interview with Archipenko). Child bijutsu, no. 93 (June 1923): 81-92.

. "Akushon no shokun ni kugen o teisuru" (Some candid advice for the Action gentlemen). Mizue, no. 284 (June 1924): 28-29.

. "Aru tokkakan no nikki" (Diary of a certain ten days). Child bijutsu, no. 113 (April 1925): 66-73. 'Asa kara yonaka made' no butai sochi ni tsuite" (Concerning the stage design for From Morning 'til Midnight) . Zdkei, no. i (April 1925): i.

. "Ashi: Doitsu no ashi" (Legs: German legs). Fujin koron ii, no. 8 (August 1926): 103-6.

. "Bankoku bijutsu tenrankai no shin undo" (New movements at the International Art Exhibition). Kaihd (November 1922): 116-19.

. "Bubenkoppu" (Bubikopl). Fujin koron 10, no. 9 (August 1925): 63-64.

. "Dansu no honshitsu ni tsuite" (About the essence of dance). Chuo bijutsu, no. 94 (July 1923): 166-79.

. Engekitekijijoden (Theatrical autobiography). Vol. i. Tokyo: Toho Shuppansha, 1970.

- . Engekiteki jijoden igzz—igzy (Theatrical autobiography). Vol. 2. Tokyo: Toho Shuppansha, 1971.
- . Engekiteki jijoden ipz6-ipj0 (Theatrical autobiography). Vol. 3. Tokyo: Toho Shuppansha, 1974-
- . Engekitekijijoden (Theatrical autobiography). Vol. 4. Tokyo: Tokyo Geijutsuza, 1977.
- . “Geijutsu no kyukyoku to shite no kenchiku” (Architecture as the ultimate art). Kokumin bijutsu I, no. 7 (July 1924): 13-14.
- . Genzai no geijutsu to mirai no geijutsu (Art of the present and art of the future). Tokyo: Choryusha, 1924.
- . “Georugu Gurossu” (George Grosz). Atelier 3, no. i (January 1926): 87-95.
- . Gurossu: Sono jidai, hito, geijutsu (Grosz: His age, the man, his art). Jinmin no gaka (Artist of the people). Tokyo: Hachigatsu Shobo, 1949.
- . “Hando koko nimo hando” (Reaction here’s another reaction). Yomiuri shinbun, December 13, 1925, a.m. ed.
- . “Higyakusha no geijutsu” (The art of a masochist). Mavo, no. 6 (July 1925): 5-6.
- . “Hitotsu no atarashii enshutsu: Kaiser to chonmage (jo)” (A new production: Kaiser and a topknot 1). Yomiuri shinbun, September 25, 1925, a.m. ed.
- . “Hitotsu no atarashii enshutsu: Kaiser to chonmage (ge)” (A new production: Kaiser and a topknot 2). Yomiuri shmbtin, September 26, 1925, a.m. ed.
- . “Jiten jihyo” (Self-critique of my exhibition). Chuo bijutsu 9, no. 7 (July 1923): 196—97.
- . “Kandinsuki no shi” (The poems of Kandinsky). Chuo bijutsu, no. 99 (February 1924): 108-17.

- . “Kandinsuki no shi (tsuzuki)” (The poems of Kandinsky [continuation]). Chuo bijutsu, no. too (March 1924): 198-207.
- . “Kandinski no shi (2)” (The poems of Kandinsky 2). Chuo bijutsu, no. loi (April 1924): 151-61.
- . “Kikaiteki yoso no geijutsu e no donyu” (Introduction of mechanical elements to art). Mizue I, no. 227 (January 1924): 6-10.
- . “Kokuten ni okeru Mavo no sakuhin” (Mavo’s works at the Citizens’ exhibition). Kenchiku shincho 5, no. 6 (June 1924): 2—4.
- . “Koseiha hihan i” (Critique of constructivism i). Mizue, no. 233 (July 1924): 2-15.
- . “Koseiha hihan 2” (Critique of constructivism 2). Mizue, no. 235 (September 1924): 9-13.
- . Koseiha kenkyu (A study of constructivism). Tokyo: Chuo Bijutsusha, 1926.
- . “Koseiha ni kansuru ichi kosatsu: Keisei geijutsu no hani ni okeru” (One consideration of constructivism; The extent of constructive art). Atelier, no. 8 (August 1925): 45-59.
- . “Koseiha to shokkakushugi” (Constructivism and tactilism). Yomiuri shmbiin, February 19, 1923, a.m. ed.
- . “Mavo tenrankai ni saishite: Asaeda-kun ni kotaeru” (Concerning the Mavo exhibition: A reply to Mr. Asaeda). Tokyo asahi shinbun, August 5, 1923, a.m. ed.
- . Puroretaria bijutsu no tame ni (For the sake of proletarian art). Tokyo: Ateliersha, 1930.
- . “Sanka ga kita!” (Sanka has come!). Tokyo asahi shinbun, August 23, 1925, a.m. ed.
- . “Sankaten no ben” (The diction of the Sanka exhibition). Chud bijutsu, no. 119 (October 1925); 184-91.

- . “Shokkakushugi to kyōji no gekijō” (Tactilism and the theater of surprise). In *Genzai no geijutsu to mirai no geijutsu* (Art of the present and art of the future), 185—204. Tokyo: Choryusha, 1924.
- . “Sugiyuku hyōgenha” (Expressionism expiring). *Chūdō bijutsu*, no. 91 (April 1923): 1—30.
- . “Tatta senen no ie” (The house for only a thousand yen). *Fūjin no tomo* 16, no. 2 (February 1922): 124-25.
- . “Tenrankai soshiki no risho” (The ideal exhibition organization). *Mizue*, no. 238 (December 1924): 15-19.
- . “Toben futatsu” (Two replies). *Bungei sensen* 2, no. 7 (November 1925): 41—42.

Murayama Tomoyoshi, trans. Kandinsuki (Kandinsky). Tokyo: Ars, 1925.

- . Ernst Toller’s *Swallow Book* (Tsubame no sho; in German, *Das Schwalbenbuch*). Tokyo: Choryusha, 1925.

Murayama Tomoyoshi. *Kodomo no tomo gengashū* (Picture collection from the *Childrens Companion*), no. 2. Tokyo: Fujin no Tomosha, 1986.

Murayama Tomoyoshi no bijutsu no shigoto (Murayama Tomoyoshi’s art work). Tokyo: Miraisha, 1985.

Murobuse Koshin. “Nikutai no biteki kino” (The aesthetic function of the body). *Josei* 8, no. 4 (October 1925); 179—87.

“Musanha bungei undo no toshi” (Champions of the so-called Pro Literature in Japan). *Asahi graph*, March 9, 1927, 9.

Musashino Art University Museum and Library. *Nejikugi no gaka: Yanase Masamuten* (The artist of the screw: An exhibition of Yanase Masamu). Edited by Yanase Masamu Sakuhin Seiri linkai (Yanase Masamu Works Organization Committee). Musashino, 1990.

Museum of Modern Art, Kamakura. *Waimdru no gakatachi: Kunstler aus der periode de Weimarer republik (Weimar artists; Painters from the period of the Weimar Republic)*. Kamakura, 1988.

“Na no tsukerarenai odori” (The dance that cannot be named). *Chud shinbun*, June 29, 1924, a.m. ed.

Najita, Tetsuo, and J. Victor Koschmann, eds. *Conflict in Modern Japanese History*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

Nakada Sadanosuke. “Megane o suteru (Sanka kaiin tenpyo)” (Throwing away the glasses [Sanka members exhibition review]). *Chud bijutsu*, no. 116 (July 1925): 52-58.

. “Sogo zasshi no shimei” (The mission of the general interest magazine). *Mavo*, no. 5 (June 1925) : 8, 21.

Nakahara Yusuke. “Zen’ei geijucusu no genryu” (The source of avant-garde art). *Bijutsu techo* 134 (December 1957).

Nakamura Giichi. *Nihon kindai bijutsu ronsoshi (A history of controversies in modern Japanese art)*. Tokyo; Kyuryudo, 1981.

“Nani ga tobidasu ka bijutsuka shibai” (What is going to jump out? Artists’ play). *Tokyo asahi shinbun*, May 13, 1925, p.m. ed.

Napier, Susan. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. New York: Routledge, 1996.

Nara Prefectural Museum of Art. *Fumon Gyo sakiinhen, chokokuhen (Catalogue of works in the Nara Prefectural Museum of Art’s collection: Fumon Gyo and sculpture volume)*. *Zohin Zuroku*, no. ii. Nara, 1993.

Narita Ryuichi. “Women and Views of Women Within the Changing Hygiene Conditions of Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Japan” (*Eisei kankyo no henka no naka no josei to joseikan*). *U.S. - Japan Women’s Journal English Supplement*, no. 8 (1995); 64-86.

National Museum of Modern Art, Tokyo. Chusho kaiga no teyikai (The development of abstract painting). Tokyo, 1958.

. Fontaneji, Ragusa to Meiji zenki no bijutsu (Fontanesi, Ragusa and early Meiji art). Tokyo, 1977 -

Natsume Soseki. Kokoro a Novel and Selected Essays. Translated by Edwin McClellan and Jay Rubin. Lanham, Md.: Madison Books, 1991.

Nihon Kindai Bungakukan (The museum of modern Japanese literature) and Odagiri Susumu, eds. Mavo"fiikkokuban ("Mavo" facsimile). Tokyo: Museum of Modern Japanese Literature, 1991.

Nika nanaju nenshi (Seventy-year history of Nika). Tokyo: Zaidan Hojin Nikakai (Nika Foundation), 1985.

"Nika-ten gaho; Nyusenga to sakuhin" (Nika exhibition pictorial account: Accepted paintings and works). Asahi graph, August 27, 1923, 8-9.

Nishinomiya City Otani Memorial Art Museum. "Miraiha no chichi" Rokoku gahaku raichokiU: Bururyukku to Nihon no miraiha ("The father of futurism": Record of the Russian master's visit to Japan!!: Burliuk and the Japanese Futurists). Nishinomiya-shi, 1996.

Nobori Shomu. Kakumeiki no engeki to biiyo (Theater and dance of the revolution). Shin Roshia Panfuretto, no. 2. Tokyo: Shinchosha Shuppan, 1924.

Nolte, Sharon. "Individualism in Taisho Japan." The Journal ofAsian Studies no. 4 (August 1984): 667-84.

. Liberalism in Modern Japan: Ishibashi Tanzan and Flis Teachers, ipo^-ipdo. Berkeley: University of California Press, 1987.

Numata Hideko. "Onchi Koshiro no sohon no bigaku" (The aesthetics of Onchi Koshird's book design). In Onchi Koshiro: Lro to katachi no shijin (Onchi Koshiro: A poet of color and form), 314-15. Yokohama: Yokohama Museum of Art, 1994.

Odagiri Susumu. Showa bungaku no seiritsu (The establishment of Showa literature). Tokyo: Keiso Shobo, 1965.

Ogata Kamenosuke. "Mavo (jo)" (Mavo 1). Tokyo asahi shinbun, August 15, 1923, a.m. ed.

. "Mavo (ge)" (Mavo 2). Tokyo asahi shinbun, August 16, 1923, a.m. ed.

Oka Isaburo. "Fyuzankai" (Fusain Society). Bijutsu kenkyu, no. 185 (March 1956): 41—49.

Oka, Yoshitake. "Generational Conflict After the Russo-Japanese War." In Conflict in Modern Japanese History, edited by Tetsuo Najita and J. Victor Koschmann, 197-225. Princeton: Princeton University Press, 1982.

"Okada Kato ryoshi sakuhinten" (Exhibition of works by Okada and Kato). Asahi graph, August i, 1923, 16.

Okada Tatsuo. "Ishikiteki koseishugi e no kogi (jo)" (A protest to conscious constructivism i). Yomiuri shinbun, August 18, 1923, a.m. ed.

. "Ishikiteki koseishugi e no kogi (ge)" (A protest to conscious constructivism 2). Yomiiiri shinbun, August 19, 1923, a.m. ed.

. "Mavo no omoide" (Recollections of Mavo). Mizue, no. 394 (December 1937): 591-95 -

. "Sankaten endokuhyo" (Critique of the lead poisoning of the Sanka exhibition). Mizue, no. 245 (July 1925): 28-39.

. "Zesshoku" (Fast). Mavo, no. i (June 1924).

Okamoto Ippei. "Kokan!! Rokoku miraiha no gaka to mangaka ga butanabeya de" (Exchange celebration!! Russian futurist artist and cartoon artists at a pork stew restaurant). Tokyo asahi shinbun, October 21, 1920, a.m. ed.

Okamoro Jun. "Aka to kuro' to 'Damu damn' " ("Red and Black" and "Dam Dam"). Hon no techo, no. 76 (August-September 1968): 21-29.

Okamoto, Shumpei. "The Emperor and the Crowd; The Historical Significance of the Hibiya Riot." In *Conflict in Modern Japanese History*, edited by Tetsuo Najita and J. Victor Koschmann, 258-75. Princeton: Princeton University Press, 1982.

Okamoto Toki. "Zokei e no handosha: Murayama Tomoyoshi-kun ni kotae" (To those who reacted to Zokei: A response to Murayama Tomoyoshi). *Yomiuri shinbun*, December 23, 1925, a.m. ed.

. "Zokei e no handosha: Murayama Tomoyoshi-kun ni kotae (chit)" (To those who reacted to Zokei: A response to Murayama Tomoyoshi 2). *Yomiuri shinbun*, December 24, 1925, a.m. ed.

. "Zokei e no handosha: Murayama Tomoyoshi-kun ni kotae (ge no ichi)" (To those who reacted to Zokei: A response to Murayama Tomoyoshi 3). *Yomiuri shinbun*, December 25, 1925, a.m. ed.

. "Zokei e no handosha: Murayama Tomoyoshi-kun ni kotae (ge no ni)" (To those who reacted to Zokei; A response to Murayama Tomoyoshi 4). *Yomiuri shinbun*, December 26, 1925, a.m. ed.

Okamoto Toki and Matsuyama Fumio. *Nihon puroretaria hijutsushi* (A history of Japanese proletarian art). Tokyo: Zokeisha, 1972.

Okamura Bunzo. "Sousha kenchikuten" (The architecture exhibition of the Sousha). *Mavo*, no. 7 (August 1925): 28.

"Okyakusama o kemuri ni maita" (Wrapping the guests in smoke). *Tokyo asahi shinbun*. May 31, 1925, a.m. ed.

Omuka Toshiharu. "Berurin no miraiha kara Augusto Guruppe' e" (From the Japanese futurists in Berlin to the "August Gruppe"). *Geijutsu kenkyuho* (Bulletin of Institute of Art and Design, University of Tsukuba), no. 15 (1990): 51-73.

. "David Burliuk and the Japanese Avant-Garde." *Canadian-American Slavic Studies* 20, no. 1-2 (Spring-Summer 1986): iii—30.

- . “Hibiya bijutsukan ni tsuire” (Concerning the Hibiya museum). Nido kindai katei no hikaku biinkateki kenkyu (Comparative cultural studies of the modern processes of Japan and Germany), Chiba University Education Division, no. 02305002 (March 1992): 99-130.
- . Mavo oboegaki” (A note on “Mavo”). Miisashino hijutsu, no. 76 (1989): 8—13.
- . Mavo to Taishoki shinko bijutsu undo (I)” (Mavo and the new art movement in the Taisho period I). Geijutsu kenkyilho (Bulletin of Institute of Art and Design, University of Tsukuba), no. 12 (1991): 15-43.
- . “MurayamaTomoyoshi to Dyusserudorufu no ‘Bankoku BijutsuTenrankai’ ” (MurayamaTomoyoshi and the Diisseldorf “International Art Exhibition”). Tsukuba Daigaku geijutsu nenbo (Annual Bulletin on Research and Education of Art and Design of University of Tsukuba) (1987); 42-45.
- . “Senzen no Nihon modanizimti no zassetsu: MurayamaTomoyoshi no ‘Tengoku jigoku’ ” (The breakdown of Japanese prewar modernism: MurayamaTomoyoshi’s “Heaven and Hell”). Geijutsu kenkyilho (Bulletin of Institute of Art and Design, University of Tsukuba), no. 18, Tsukuba Daigaku Geijutsu Kenkyu Hokoku (University of Tsukuba Institute of Art and Design Research Report), no. 30 (1997): 3-13.
- . “Shoki tai-O jidai no Togo Seiji to Itaria miraiha” (Togo Seiji’s early stay in Europe and Italian futurism). Bijutsushi kenkyii (Waseda Daigaku bijutsushi gakkai), no. 29 (1991): 33-50.
- . Taishoki no shinko bijutsu undo to ‘Gekijo no Sanka’ ” (The new art movements of the Taisho period and “Sanka in the Theater”). In Mavo no jidai (The age of Mavo), edited by MizusawaTutomu and Omuka Toshiharu, 70-99. Tokyo: Art Vivant, 1989.
- . Taishoki shinko bijutsu undo no kenkyu (A study of the new art movements of the Taisho period). Tokyo: Skydoor, 1995.

- . “To Make All of Myself Boil Over: MurayamaTomoyoshi’s Conscious Constructivism.” In *Dada and Constructivism*, 19—24. Tokyo: Seibu Museum of Art, 1988.
- . “Varvara Bubnova as a Vanguard Artist in Japan.” In *A Hidden Fire*, edited by J. Thomas Rimer. Stanford and Washington, D.C.: Stanford University Press and Woodrow Wilson Center Press, 1995: 101-13.
- “Onna o kakazu takumini onna o hyogen” (Skillfully expressing a woman without painting a woman). *Kokutnin shinbun*, June 2, 1923, a.m. ed.
- Osanai Kaoru. “Nihon saisho no koseiha butai sochi” (Japan’s first constructivist stage design). *Yomiuri shinbun*, December 9, 1924, a.m. ed.
- . “Tsukiji Shogekijo no taishakaiteki taido” (TheTsukiji Little Theater’s social posture). *Yomiuri shinbun*, June 9, 1924, a.m. ed.
- Osawa Masamichi. *Anakizumu shisdshi* (A history of anarchist thought). Tokyo: Gendai Shichosha, 1967.
- Ota Yuzo. “Uchimura Kanzo: The Carlyle ofJapan.” In *Culture and Religion in Japanese-American Relations: Essays on Uchimura Kanzo, 1861—ipjo*, edited by Ray A. Moore, 55-69. *Michigan Papers on Japanese Studies*, no. 5. Ann Arbor: The University of Michigan Center for Japanese Studies, 1981.
- Otani Shogo. “Itaria miraiha no shokai to Nihon kindai yoga” (The introduction of Italian futurism and Japanese modern Western-style painting). *Geiso* (Tsukuba Daigaku geijutsugaku kenkytshi) (University Of Tsukuba Art and Design Research Bulletin), no. 9 (1992): 105-26.
- “Otsubo Shigechika: Ryoktiin no kyoen ni” (Otsubo Shigechika: For a feast under the shade of ttees). *Fujin graph* 4, no. 7 (July 1927).
- Overy, Paul. *De Stiji World of Art*. London: Thames and Hudson, 1991.

“Owarai no Sankaten” (The hearty laugh of the Sanka exhibition). Tokyo asahi shinbun, September 11, 1925, a.m. ed.

Owen, William. *Modern Magazine Design*. New York: Rizzoli, 1991.

Oyobe Katsuhito. “Jidai ni mukau sotei no kiseki” (The origins of book design that faces the times). In Yanase Masaynu: Shisso suru gurafizumu (Gtaphism tuning at full speed), edited by Yanase Masamu Sakuhin Seiri linkai (Yanase Masamu Works Organization Committee), 14–17. Musashino: Musashino Art University Museum and Library, 1995.

Ozaki Masato. “Kosei to iu na no jumon to jubaku” (The spell and spellbinding quality of the name constructivism). In *Mavo no jidai* (The age of Mavo), edited by Mizusawa Tsutomu and Omuka Toshiharu, 29-43. Tokyo: Art Vivant, 1989.

Parke, Andrew, and Eve Kosofsky Sedgwick. “Introduction: Performativity and Performance.” In *Performativity and Performance*, edited by Andrew Parke and Eve Kosofsky Sedgwick, i–18. London: Routledge, 1995.

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Petrey, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge, 1990.

Pflugfeldt, Gregory. “Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950.”

Ph.D. dissertation, Stanford University, 1996. “The Pictorial Art Review: Sankaten no shuppin o seisakuchū no Sanka no Okada Tatsuo-shi” (Sanka’s Okada Tatsuo in the process of constructing a work for the Sanka exhibition). *Atelier z*, no. 10 (October 1925): 5.

Pirsich, Volker. *Der Sturm*. Elerzberg: T. Bautz, 1985.

Plotkin, Ira. *Anarchism in Japan: A Study of the Great Treason Affair* igio—igii. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 1990. “Rakusen idden no chingyoretsu” (The unusual procession of the moving exhibition of rejected works). *Kokumin shinbun*, August 29, 1923, p.m. ed. “Rakusenga no hikitori” (Claiming the rejected works). *Asahi graph*, August 30, 1923, 16.

“‘Ransui’ no butaimen” (The stage set for “Ransui”). *Yomiuri shinbun*. May 31, 1925, a.m. ed.

Rimer, J. Thomas. “Chekhov and the Beginnings of Modern Japanese Theatre, 1910-1928.” In *A Hidden Fire*, edited by J. Thomas Rimer, 80—94. Stanford and Washington, D.C.: Stanford University Press and Woodrow Wilson Center Press, 1995.

. “Kinoshita Mokutaro as Critic: Putting Meiji Art in Context.” In *Nihon kindai bijutsu to seiya* (Japanese modern art and the West), edited by Meiji Bijutsu Gakkai (Meiji Art Society), 281-92. Tokyo: Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 1992.

. “Tokyo in Paris/Paris in Tokyo.” In *Paris in Japan*., edited by Shuji Takashina, J. Thomas Rimer, and Gerald Bolas, 33—79. Tokyo and St. Louis, Mo.: Japan Foundation and Washington University in St. Louis, 1987.

. *Toward a Modern Japanese Theater*: Kishida Kunio. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Ritchie, J. M. *German Expressionist Drama*. Boston: Twayne Publishers, 1976.

Robertson, Jennifer. “The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond.” *American Ethnologist* 19, no. 3 (August 1992): 419-42.

Roden, Donald. “Taisho Culture and the Problem of Gender Ambivalence.” In *Culture and Identity*:

Japanese Intellectuals During the Interwar Years, edited byj. Thomas Rimer, 37-55. Princeton; Princeton University Press, 1990.

“Rojin no na de nyusen no shinsakuhin kara fuhei no hitobito” (Many people are discontent because of the new work submitted under a Russian name). Tokyo asahi shinbiin, August 27, 1923, a.m. ed.

“Roshia geijutsLi tenrankai” (Russian art exhibition). Tokyo asahi shinbun, March 21, 1924, a.m. ed.

“Roshia na no seinen gaka” (The young artist with a Russian name). Yorniuri shinbun, October 24, 1923, a.m. ed.

Rowell, Margit. “Vladimir Tatlin: Form/Faktura.” October, no. 7 (Winter 1978): 83-108.

Rubin, Jay. Injurious to Public Morals: Writers and the Meiji State. Seattle: University of Washington Press, 1984.

. “Preface and Foreword to Essays.” In Natsume Soseki, Kokoro a Novel and Selected Essays, translated by Edwin McClellan and Jay Rubin. Lanham, Md.: Madison Books, 1991.

Sakai Masato. Kafe tsu (Cafe aficionado). Tokyo: Shiroku Shoin, 1929.

Sakai Tetsuro. “Jojo no keishiki” (The form ol lyricism) . In Onchi Koshiro: Iro to katachi no shijin (Onchi Koshiro: A poet of color and form), 292-301. Yokohama: Yokohama Museum of Art, 1994.

Sakata Minoru. “Seikatsu bunka ni mini modanizumu” (Modernism in the culture of daily life). In Nihon modanizumu no kenkyti (A study ofJapanese modernism), edited by Minami Hiroshi, 141-59. Tokyo: Buren Shuppan, 1982.

Sandler, Mark. “The Living Artist: Matsumoto Shunsuke’s Reply to the State.” Art Journal 55, no. 3 (Fall 1996): 74-82.

“Sanka demo yonten tekkai” (Four works withdrawn at Sanka). Yorozu choho, September 13, 1925, a.m. ed.

“Sanka dojin, tojjo . . .” (Sanka members, suddenly . . .). Yorniuri shinbun, August 28, 1925, a.m. ed.

“Sanka Independentoten o miru” (Upon viewing the Sanka Independent exhibition). bijutsu 2, no. 5 (November 1922): 21.

“Sanka kaisan shiki” (Sanka disbandment ceremony). Yorniuri shinbun, September 23, 1925, a.m. ed.

“Sanka momeru” (Sanka has ttoCoXt). Jiji shinpd, August 28, 1925, a.m. ed.

“Sanka o miru, Tsukiji Shogekijo” (Watching Sanka, theTsukiji Little Theater). Yorniuri shinbun, June 2, 1925, a.m. ed.

“Sanka sodo no shinso hokoku engeki” (Theater announcement of the truth ofSanka’s dispute). Yorozu choho, September 23, 1925, a.m. ed.

“Sankakai kaisan shi tenrankai chushi” (The Sanka Association disbands, the exhibition is halted). Tokyo asahi shinbun, September 20, 1925, a.m. ed.

“Sankakai no shin kaiin suisen” (Recommendation for the new member of the Sanka Association). Child shinbun, September 10, 1925, a.m. ed.

Sankakyo. “Bakudan haretsu” (Burst of a bomb). Yorniuri shinbun, September 22, 1925, a.m. ed.

“Sankashiki no kaisan furi” (The shake of the Sanka-style disbandment). /zJV September 20, 1925, a.m. ed.

“Sankaten no kibotsu na shuppin” (Novel works at the Sanka exhibition). Asahi graph, September 9, 1925, 13-

Schwitters, Kurt. “To All the Theatres of the World I Demand the MERZ-Stage.” In Dada Performance, edited by Mel Gordon, too. New York: PAJ Publications, 1987.

Segi Shin’ichi. Sengo kiihakuki no bijntsus (Art of the blank period of the postwar). Tokyo: Shichosha, 1996.

Seidensticker, Edward. *Low City, High City: Tokyo from Edo to the Earthquake*, New York: Alfred A. Knopf, 1983.

. Tokyo Rising. Cambridge: Harvard University Press, 1991. Sell Tower, Beeke. "Jungle Music and Song of Machines: Jazz and American Dance in Weimar Culture." In *Envisioning America*, edited by Beeke Sell Tower, 87—105. Cambridge: Busch-Reisinger Museum, Harvard University, 1990.

Sell Tower, Beeke, ed. *Envisioning America*. Cambridge: Busch-Reisinger Museum, Harvard University, 1990.

Shea, G. T. *Leftwing Literature in Japan*. Tokyo: Hosei University Press, 1964.

Shibuya Osamu. "Mavo no mado" (The Mavo window). *Mavo*, no. 2 (July 1924).

. "Sankaten no miraiha" (The futurists at the Sanka exhibition). *Chud bijutsu*, no. 87 (December 1922): 16-25.

. "Shigematsu Iwakichi-kun no e" (The paintings of Shigematsu Iwakichi). no. 216 (February 1923): 6—9.

. "Takutura oyobi faktura" (Taktura and faktura). *Mizue*, no. 237 (November 1925): 33—38.

Shimada Yasuhiro, ed. *Eyuzankai to Sodosha (Fusion Society and the Sodosha)*. *Kindai no bijutsu*, no. 43. Tokyo: Ibundo, 1977.

Shimizu Isao. "Yanase Masamu: Fushiga hyogen no kakuritsu katei" (The process of establishing caricature expression). In *Yanase Masamu: Shisso sum gurafizumu (Graphism running at full speed)*, edited by Yanase Masamu Sakuhin Seiri linkai (Yanase Masamu Works Organization Committee), 93—97. Musashino: Musashino Art University Museum and Library, 1995.

"Shin katsuyaku ni hairu miraiha no bijutsuka" (The futurist artists beginning new activities). *Tokyo asahi shinbun*, April 16, 1923, a.m. ed.

“Shinsaigo no shinshokugyo: Ude o furu zekko no kikai” (New occupations after the earthquake: They skillfully display their abilities, the best machine). *Child shinbun*, March 6, 1924, a.m. ed.

Shirakawa Yoshio, ed. *Nihon no dada igyo—igyo* (Dada in Japan 1920-1970). Tokyo: Hakuba Shobo and Kazenobara, 1988.

Shiran. “Kyorakushugi no saishin geijutsu; Sengo ni kangei saretsutsu aru dadaisumu” (The latest art of epicureanism: Dadaism becoming popular in the postwar era). *Yorozu chdho*, August 15, 1920, a.m. ed.

Shiseido Gyararii, ed. *Ginza modan to toshi isho* (Ginza modern and urban design). Tokyo: Shiseido, 1993.

“Shokusen geijutsu no kakumei” (A revolution in dyed and woven art). *Eujin graph* 3, no. 12 (December 1926).

Shoto Museum of Art. *Nakagawa Kigen ispy—ipyi*. Tokyo, 1992.

“Shusaku tenrankai” (Study exhibition). *Asahi graph*, April 10, 1923, 16.

Silberman, Bernard, and H. D. Harootunian, eds. *Japan in Crisis: Essays on Taisho Democracy*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Silverberg, Miriam. *Changing Song: Marxist Manifestos of Nakano Shigeharu*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

. “Constructing a New Cultural History of Prewar Japan.” *Boundary 2* (Fall 1991): 61-89.

. “Constructing the Japanese Ethnography of Modernity.” *Journal of Asian Studies* 51, no. 1 (February 1992): 30-54.

. “The Modern Girl as Militant.” In *Recreating Japanese Women, 1600—1940*, edited by Gail Lee Bernstein, 239-66. Berkeley: University of California Press, 1991. *60 Nenshi Henshu linkai* (Sixty-year anniversary editorial committee), ed. Matsuzakaya 60 nenshi (Sixty-year history of Matsuzakaya). Nagoya: Matsuzakaya, 1971.

Smith, Henry. "The History of the Book in Edo and Paris." In *Edo and Paris*, edited by James Mc-Clain, John Merriman, and Ugawa Kaoru, 332-52. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

. *Japans First Student Radicals*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

SogaTakaaki. "Taisho makki ni okeru shinko geijutsti undo no kosatsu: Zokei bijutsu to kenchiku no kakawari o megutte" (Thoughts on the new art movement of the late Taisho period: On the relationship between the plastic arts and architecture). Master's thesis, Waseda University, 1990.

Solt, John. "Shredding the Tapestry of Meaning: The Poetry and Poetics of Kitasono Katue (1902-1978)." Ph.D. dissertation, Harvard University, 1989.

Soun Giichi (?). "Daiichi Sakka Domei (D.S.D.) wa seiritu shita" (The First Artists' League is established). *Child bijutsu*, no. 83 (August 1922): 10-17.

"Sousha kenchikuten no sakuhin" (Works at the Sousha architecture exhibition). *Mavo*, no. 7 (August 1925): 8.

Stanley, Thomas. *Osugi Sakae: Anarchist in Taisho Japan*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Steinberg, S. H. *500 Years of Printing*. London: Penguin Books, 1974.

Steinhoff, Patricia. "Tenko: Ideology and Societal Integration in Prewar Japan." Ph.D. dissertation. Harvard University, 1969.

Suehiro Gentaro. "Shinsai ni tsuite no kanso futatsu" (Two impressions of the earthquake). *Kaizo* 5, no. 10 (October 1923): 170-74.

Sugimura Takeshi. "Kanto daishinsai no toshi" (The city in the Great Kanto Earthquake). In *Asahi gurafii ni miru Showa zenshi (Taisho 12 nen)*, edited by Asahi Shinbunsha, 2 vols., 1:1-3. Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1975.

- Sumiya Iwane. "Han Nika undo to 'Mavo' " (The anti-Nika movement and "Mavo"). *Bijutsukan Nyusu* (Tokyo to Bijutsukan) (Museum News, Tokyo Metropolitan Art Museum), no. 303 (April 1976): 2—3.
- Swinton, Elizabeth de Sabato. *The Graphic Art of Onchi Kōshirō: Innovation and Tradition*. New York: Garland Publishing, 1986.
- Syrkina, Flora Iakovlevna. "Tatlin's Theatre." In *Tatlin*, edited by Larissa Alekseevna Zhadova, 155-79. New York: Rizzoli, 1988.
- Tachibana Takashiro. *Kore ijo wa haishi: Aru ken'etsu kakarichū no shuki* (Beyond this is prohibited: A censor's note). Tokyo: Senshinsha, 1933.
- Tada Saburo. "Futatsu no tenrankai: Sanka kaiin sakuhinten" (Two exhibitions: Sanka Members Exhibition). *Kokumin bijutsu* 2, no. 7 (July 1925): 14-15.
- Tagawa Suiho and Takamizawa Junko. *Nora kuro ichidaiki* (An account of the life of Nora Kuro). Tokyo: Kdansha, 1991.
- Takahashi Shuichiro. *Hakai to genso: Hagiwara Kyōjiro shiron* (Destruction and vision: My views on Hagiwara Kyōjiro). Tokyo: Kasama Shoin, 1978.
- Takamura Kotaro. "Midori iro no taiyō" (A green sun). In *A Brief History of Imbecility*, translated by Sato Hiroaki, 180—86. Honolulu: University of Hawaii Press, 1992.
- Takashina Shuji. "Natsume Soseki and the Development of Modern Japanese Art." In *Culture and Identity: Japanese Intellectuals During the Interwar Years*, edited by J. Thomas Rimer, 273—81. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- . "Shirakaba to kindai bijutsu" (Shirakaba and modern art). In *Nihon kitidai no biishiki* (Aesthetics of modern Japan), 322—71. Tokyo: Seidosha, 1993.

- Takayama Keitaro. "Anakisuto no hungaku to anakizumu no bungaku" (Anarchist literature and the literature of anarchism). *Hon no techo*, no. 76 (August—September 1968): 590—604.
- Takemura Tamio. *Taisho bunka* (Taisho culture). Tokyo: Kodansha, 1980.
- Takeuchi Hota. "Murayama-kun no kingyo o homu" (Praising Mr. Murayamas recent work). *Kenchiku shincho* 6, no. 3 (March 1925): 1-5.
- Takeuchi, Melinda. *Taiga's True Views*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Takumi Hideo. *Kindai Nihon no bijutsu to bungaku* (Modern Japanese art and literature) . Tokyo: Mokujisha, 1979.
- . *Nihon no kindai bijutsu to bungaku: Sashie shi to sono shuhen* (Japanese modern art and literature: The history of illustration and related subjects). Tokyo: Chusekisha, 1987.
- Tanabe Hisao. "Kyo chokusetsu no inochi no kyoraku ni shisubeki minyo to dansu" (Folk songs and dances that should contribute directly to the pleasure of life today). *Child kdron* 37, no. ii (October 1922): 117-36.
- Tanaka Kazuyoshi. "Daiichi Sakka Domei no keiko" (The inclination of the First Artists' League). *Chud bijutsu*, no. 87 (December 1922): 26-34.
- Tanemaku hito fiikkokubatj (Reproduction of *The Sower*). Edited by Odagiri Susumu. 1921—1923. Reprint, Tokyo: Nihon Kindai Bungakukan Kenkyujo (Research Center of the Museum of Modern Japanese Literature), 1961.
- Tan'ō Yasunori and Kawata Akihisa. *Imeji no naka no sensd* (War in images). Tokyo: Iwanami Shoten, 1996.

“Teikoku bijutsuin dairokkai bijutsu tenrankai shinsa iin” (Portrait gallery of members of the Imperial Art Bureau). Asahi graph, November 1925, 63-64.

“Teiten o mae ni shite miraiha ga taiji” (The futurists stand face to face in front of the imperial painting exhibition). Nichinichi shinbun, October 15, 1921, a.m. ed.

“Teito fukko soan tenrankai ni tsuki” (Concerning the exhibition of plans for the revival of the Imperial Capital). Kokumin bijutsu i, no. 5 (May 1924): 1-22.

“Teito fukko soan tenrankai shuppin” (Works shown at the exhibition of plans for the reconstruction of the Imperial Capital). Kenchiku shinchd 5, no. 5 (May 1924).

“Teito fukko soan tenrankai shuppin shashin jusanshu” (Photographs of thirteen kinds of works shown at the exhibition of plans for the reconstruction of the Imperial Capital). Kenchiku shinchd 5, no. 6 (June 1924).

“Teito fukko soanten” (Exhibition of plans for reconstruction of the Imperial Capital). Yorozu chdhd, April 20, 1924, a.m. ed.

“Teito fukko soanten no kaiki shitsu” (The mysterious room at the exhibition of plans for reconstruction of the Imperial Capital). Miyako shinbim, April 15, 1924.

“Tenrankai Sanka to Gekijo no Sanka” (The Sanka exhibition and Sanka in the Theater). Mizue, no. 245 (July 1925): 28-31.

“Tenrankai seido no hihan” (Criticism of the exhibition system). Chiio bijutsu, no. 117 (August 1925): 78-105.

Terashima Teishi. “Mavo no uta” (Mavo song). Hosho gekkan, no. 113 (February 1925): 2-3. 348 Thompson, Sarah, and H. D. Harootunian. Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints. New York: The Asia Society Galleries, 1991.

Toda Tatsuo. "Onanizumu" (Onanism). *Mavo*, no. 2 (July 1924).

. "Taisho jidai no hanashi" (Discussion of the Taisho period). In *Nihon dezain shoshi* (A short history of Japanese design), edited by Nihon Dezainshi Henshu Doin, 10-13. Tokyo: David dosha, 1970.

. *Watashi no kakocho* (Notebook of my past). Tokyo: Kobunsha, 1972. Tokyo Metropolitan Art Museum, *ipio nendai Nihonten* (Exhibition of Japan in the 1920s). Tokyo, 1988.

Tokyo Metropolitan Teien Art Museum. Antonio Fontanesi and Japanese Modern Art: Revolutionary Artist. Tokyo, 1997.

Tomii, Reiko. "Concerning the Institution of Art: Conceptualism in Japan." In *Global Conceptualism: Points of Origin* 15-30. New York: Queens Museum of Art, 1999.

. "Glossary." In *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, by Alexandra Munroe, 393-98. New York: Harry N. Abrams, 1994.

. "Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting." In *Japanese Art After 1945 Scream Against the Sky*, by Alexandra Munroe, 307—19. New York: Harry N. Abrams, 1994.

"Toshi Doryoku Kensetsu Domei" (The Urban Power Construction League). *Mavo*, no. 7 (August 1925): 22.

"Toshi Doryoku Kensetsu Domei narti" (The formation of the Urban Power Construction League). *Mavo*, no. 7 (August 1925): 6.

Toyoda Sayaka. Yabe Tomoe. Tokyo: Koyo Shtippan, 1987.

Tsuboi Shigeji. "'Aka to kuro' kara 'Damu damu' e" (From "Red and Black" to "Dam Dam"). *Hon tto techo I*, no. 3 (May 1961): 35-39.

Tsuchiya Choson. "Okada Tatsuo no geijutsu" (The art of Okada Tatsuo). *Yomiuri shinbim*, August 4, 1923, a.m. ed.

"Tsui ni niramareta Sanka no yonten" (The four Sanka works that were eventually glared at). *Child shinbim*, September 13, 1925, a.m. ed.

- Tstiji Jun. "Kyoraku no igi" (The meaning of pleasure). Child bijutsu, no. 91 (April 1923): 32-36.
- "Tsumeranakereba daiseiko" (Packed great success). Tdkyd asahi shinbim. May 29, 1925, a.m. ed.
- "Usugurai kaijo ni yoku mo atsumeta kitanai mono" (Many dirty works skillfully gathered together in a dim exhibition space).///// shinpd, September 12, 1925, p.m. ed.
- Vasari, Ruggero. "Die Grosse Futuristische Ausstellung in Berlin, Marz 1922" (The great futurist exhibition in Berlin, March 1922). Der Futurismus, no. i (May 1922): 3-6.
- Washton Long, Rose-Carol, ed. German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism. New York and Toronto: G. K. Hall and Maxwell Macmillan, 1993 -
- Weinstein, Joan. The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-19. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Willett, John. Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety 1917-19³. New York: Thames and Hudson, 1978. Reprint, New York: Da Capo Press, 1996.
- Williams, Rosalind. Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Yabashi Jokichi. Kuro hata no moto ni (Under the black flag). Tokyo: Kumiai Shoten, 1964.
- Yabashi Kimimaro. "Daisango koryo no hi ni" (On the day of the final proof of issue no. 3). Mavo, no. 3 (September 1924).
- Yajima ShCiichi. Zuan moji taikan (Typographic handbook). Tokyo: Shobunkan, 1926.

“Yakeato kara” (From the ruins of the fire). Yomiuri shinbun, November 26, 1923, a.m. ed.

Yamada Kosaku. /z'rf'ew.- Wakaki hi no kyoshikyoku (Autobiography: Rhapsody of my youth). Chuo Bunko, no. 1100. Tokyo: Chuo Koron, 1996.

Yanase Masamu. “Jiji manga gojudai” (Fifty cartoons on current affairs). Nihon oyobi Nihonjin, no. 818 (September 1921): 96-242.

. “Jijoden” (Autobiography). Kirkos (Musashino Bijutsu Daigaku Shiryo Toshokan nyisu) (Musashino Art University Museum and Library News), no. 2 (October 1990): 2-9.

. “Mabashi zogan” (Mabashi abuse). Bungei sensen 2, no. 8 (November 1925): 32—35.

. “Musan kaikyū no gaka George Gurossu” (Proletarian artist George Grosz). Bi no kuni, no. 23 (April 1927): 5-15.

. “Nika, Inten, Teiten 6 ni kae” (Substitute for a review of the Nika, the Inten and the Teiten). Tanemaku Into i, no. 2 (November 1921): 112-13.

. Yanase Masamu gashū (Yanase Masamu picture collection). Tokyo: Shobunkaku, 1930.

Yanase Masamu Sakuhin Seiri linkai (Yanase Masamu Works Organization Committee). Yanase Masamu: Shisso sum gurafizumu (Yanase Masamu: Graphism running at full speed). Musashino: Musashino Art University Museum and Library, 1995.

Yanase Nobuaki. “Eikari no naka no seishun Kitakyūshū de no bijutsu undo” (“Youth in the Light”: The art movement in Kitakyūshū). In Yanase Masamu kenkyū I, 14—25. Tokyo: Musashino Art University

Yanase Masamu Joint Research, 1992.

- . “Yanase Masamu o kataru” (Telling the story of Yanase Masamu). In *Nejikugi no gaka: Yanase Masamuten*, edited by Yanase Masamu Sakuhin Seiri linkai, 16—29. Musashino: Musashino Art University Museum and Library, 1990.
- Yashiro Kanoe. “Sankageki no Sankahyo” (Sanka review of the Sanka Theater). *Yomiuri shinbun*, June 3, 1925, a.m. ed.
- Yokoi Hirozo/Kozo. “Bakuhatsu no Sanka” (Explosive Sanka). *Mizue*, no. 249 (November 1925): 28-33.
- Yomiuri Shinbun. *Itan no gakatachi* (Heretic artists). Tokyo: Yomiuri Shinbunsha, 1958.
- “Yonten tsui ni tekkaisaru butsugi o kamoshita Sankaten” (Four works eventually withdrawn, the Sanka exhibition that caused public censur). *Jiji shinbun*, September 13, 1925, a.m. ed.
- Yoshida Kenkichi. *Butai sochisha no techo* (Notebook of a stage designer). Tokyo: Shiroku Shoin, 1930.
- . “Baraku Tokyo no kanbanbi” (The beauty of signs in the backstreets of Tokyo). *Kenchiku shincho* 5, no. 1 (1924): 21-25.
- . “Gekijo no Sanka” (Sanka in the Theater). *Tokyo asahi shinbun*, May 26, 1925, a.m. ed.
- . *Tsukiji Shogekijo nojidai* (The era of the Tsukiji Little Theater). Tokyo: Yaedake Shobo, 1971.
- . Yoshida Kenkichi collection I: *Kogengaku no tanjo* (Yoshida Kenkichi collection I: The birth of modernology). Edited by Fujimori Terunobu. Tokyo; Chikuma Shobo, 1986.
- Yoshimi Shunya. *Toshi no dramaturgii* (Dramaturgy of the city). Tokyo; Kobundo, 1987.
- Yotosei. “Dadaizumu ichimenkan” (A view of dadaism). *Yorozii choho*, August 15, 1920, a.m. ed.

Yurakucho Asahi Gyararii. Sogo geijntsu" no ytme: Saito Kazoten (Dream of a "Synthetic Art": Saito Kazo exhibition), edited by Asahi Shinbunsha and Akita Shiritsu Chiaki Bijutsukan. Tokyo; Asahi Shinbunsha, 1990.

Yurakucho Asahi Gyararii (Yurakucho Asahi Gallery), Hokkaido-ritsu Hakodate Bijutsukan (Hokkaido Prefectural Hakodate Art Museum), and Nagano-ken Tatsuno-cho Kyodo Bijutsukan (Nagano Prefectural Tatsuno City Art Museum), eds. Taisho shinko bijutsu no ibuki: Akiishonten (The youthful energy of the new art of the Taisho period: Action exhibition). Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1989.

Yiirugi Yasuhiro. "Jidai ni iki, jidai o koeta 'Mavo' " ("Mavo" who lived in and transcended their age). In "Mavo" fukkoku ban bessatsu kaisetsu ("Mavo" facsimile), 9—13. Tokyo: Museum of Modern Japanese Literature, 1991.

. "Kaidai" (Bibliographical Introduction). In Yanase Masamu ketikyu I, 59-60. Tokyo: Musashino Art University Yanase Masamu Joint Research, 1992.

Zabel, Barbara. "Louis Lozowick and Technological Optimism of the 1920s." Ph.D. dissertation. University of Virginia, 1978.

Zdanevich, Ilya, and Mikhail Larionov. "Why We Paint Ourselves: A Futurist Manifesto." In Russian Art of the Avant Garde, edited by John Bowlton, 79—83. New York: Thames and Hudson, 1988. (First published in Argus [1913]: 114-18.)

"Zokei shussan nami ni sengen" (Declaring Z(9.^«"s birth). Yomiuri shinbun. December 1, 1925, a.m. ed.

"Zorozoro aruku kaiga tenrankai" (The painting exhibition marching in troops). Yorocho cho, August 27, 1923, a.m. ed.

AGRADECIMIENTOS

Este libro jamás podría haberse comenzado, y mucho menos terminado, sin el aliento y la guía de muchas personas. Si bien el trabajo académico suele ser un esfuerzo solitario, se basa en las relaciones con maestros, colegas, amigos y familiares. Me siento extremadamente afortunado de haber tenido un grupo de personas tan maravilloso a mi alrededor. Si bien es tentador tratar de agradecer a todos los que de alguna manera han influido en la finalización de este proyecto, sin duda he pasado por alto a muchas personas que lo merecen. Espero que tomen la aparición de este libro como muestra de mi agradecimiento.

Las palabras no pueden expresar adecuadamente mi agradecimiento por la enorme generosidad de Omuka Toshiharu de la Universidad de Tsukuba. El profesor Omuka ha sido un gran maestro y amigo desde que lo contacté de la nada hace casi una década. Le debo la terminación de este libro a su continuo apoyo. De igual forma, MizusawaTsu –tomu, curadora del Museo de Arte Moderno, Kama kura, ha sido una guía e inspiración invaluable para este proyecto.

Valoro el tiempo que he podido pasar con ambos y espero con ansias nuestras futuras conversaciones.

El estímulo intelectual y la amistad de tantas personas en Japón contribuyeron a la gestación de este trabajo y les agradezco aquí: Otani Shogo del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio; Kato Hiroko, Seki Naoko y Nozaki Tamiko del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio; Takizawa Kvoji y Aoki Shigeru del Museo de Artes Gráficas de la Ciudad de Machida; Okatsuka Akiko y Kaneko Ryuichi del Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio; tan'o Yasunori, Shimura Shoko, Kawata Akihisa, Mashino Keiko, Yasumatsu Midori y Takahashi Tomoko de la Universidad de Waseda; Shimizu Isao; Yamanashi Toshio, Harada Hikaru, Nagato Seki, Sakai Tadayasu, Ota Yasuto y Hashi Hidebumi del Museo de Arte Moderno de Kamakura; Hijikata Meiji del Museo Ner – ima Ward; Kitazawa Noriaki; Yamaryo Kenji; Watanabe Yumio de Asahi Shinbun; Kinoshita Naoyuki de la Universidad de Tokio; Ozaki Masato del Museo del Distrito de Itabashi; Ogihara Masamitsu de la Universidad de Kogakuin; Kai Shigeru del Grupo de Estudio Yanase Masamu; la Familia Yoneyama; Asami Wakaba; Egami Yasushi; Egami Mitsuko; y todos en Fujin no Tomosha. Fui extremadamente afortunado de tener acceso a los documentos personales de varios artistas de Mavo y Sanka. Por su confianza y tiempo agradezco a Murayama Ado, Yanase Nobuaki, Sumiya Iwane, Okamoto Sayako, Hijikata Yohei, Matsuoka Asako, Yoshida Kanoko, Maeda Ranko, Tsuchioka Shuichi, Ono Tomoko,

Hama Motoki, Kambara Ryo, Shirato Sanpei, Takamizawa Junko, Nakahara Sen, Yoshida Yukiko y Nakada Junko.

Mi profunda gratitud a mis dos asesores de tesis en la Universidad de Princeton, Yoshiaki Shimizu y Dorothea Dietrich, por su incansable apoyo y consejos. De maneras diferentes y complementarias, ambos me han ayudado a formarme como estudioso y maestro. También agradezco a Henry Smith, Christine Guth, Mimi Yiengpruksawan, Jonathan Reynolds, Bert Winther –Tamaki, Norman Bryson, Adam Kern, Marius Jansen, Petra ten– Doesschate Chu, Amy Ogata, Laura Coyle, April Masten y Sally Mills por su aliento e invaluable sugerencias durante las distintas etapas de este proyecto. Espero que todos ellos encuentren los efectos positivos de su trabajo reflejados en estas páginas.

Me gustaría expresar mi gratitud a Deborah Kirshman, Stephanie Fay, Jennie Sutton, Annie Decker y Kathleen MacDougall de University of California Press por todo su arduo trabajo durante la preparación del manuscrito para su publicación.

Un agradecimiento especial a mis maravillosos colegas y amigos de la Universidad de Duke que hacen que sea un placer ir a trabajar todos los días.

La investigación y la redacción de este libro recibieron el generoso apoyo de becas de Ful– bright–IIE, Social Science Research Council, Blakemore Foundation, Spears Fund,

Center for Advanced Study in the Visual Arts at the National Gallery, Northeast Asia Consejo de la Asociación de Estudios Asiáticos y el Consejo de Investigación de Artes y Ciencias de la Universidad de Duke. La revisión del texto fue posible gracias a una beca posdoctoral en el Instituto Edwin O. Reischauer de Estudios Japoneses de la Universidad de Harvard.

Gran parte del material relacionado con el arte se perdió durante los tiempos turbulentos que vivió Japón en el siglo XX, por lo que muchas de las obras de arte y actividades performativas de Mavo ahora solo se conocen a través de fotografías documentales de la época. Además, la mayoría de las imágenes fotográficas que sobreviven solo están disponibles en su forma publicada en periódicos y revistas, lo que significa que su calidad de reproducción no es alta. Por lo tanto, me gustaría recordar al lector que se ha hecho todo lo posible para obtener las mejores imágenes disponibles para ilustrar el texto, pero a veces las mejores imágenes son oscuras o turbias. En lugar de omitir grandes porciones del programa de ilustraciones, he optado por incluir estas imágenes de menor calidad por su valor documental a fin de proporcionar la comprensión visual más completa del trabajo de Mavo. Para ayudar en la lectura de estas imágenes, he proporcionado descripciones textuales de su tema.

Agradezco a todos mis queridos amigos por su amor y amabilidad. Sobre todo, agradezco a mi esposo, Derek Jones. Este libro está dedicado a mis padres, Susan y Jeffrey, con quienes mis muchas horas de animado debate intelectual mientras tomábamos un café en los restaurantes de Brooklyn siempre fue y es un placer.