

Luciana Galliano

FLUXUS JAPONÈS



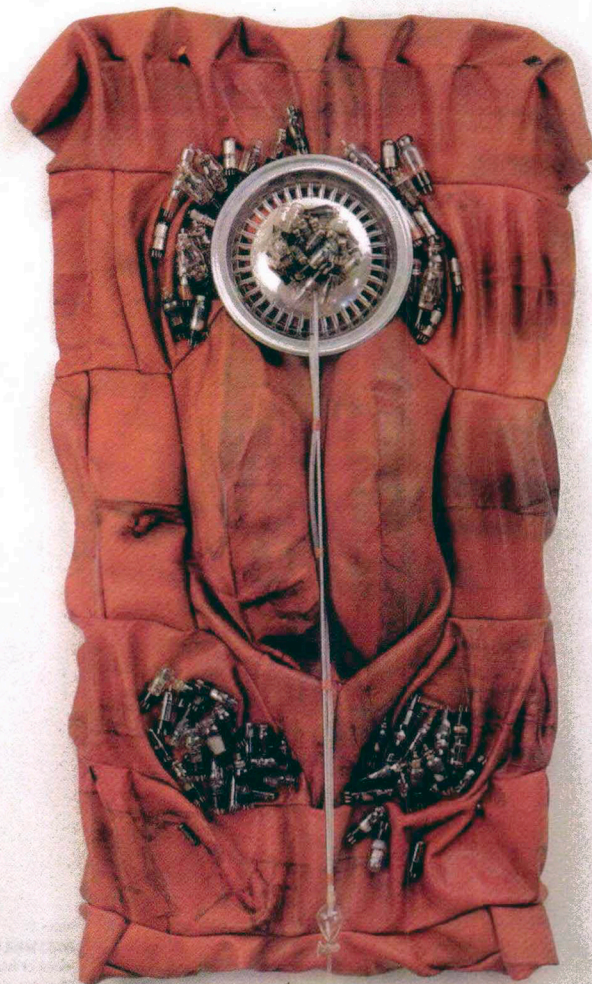
CAJA DE FÓSFOROS DE ARTE TOTAL

Use estos fósforos para destruir todo el arte.
Museos, Bibliotecas, Templos, Ready-mades, Pop-art.
Mantenga el último fósforo para esta obra.

Fluxus fue un movimiento fundamental en la redefinición del papel del arte y la identidad del artista en el mundo contemporáneo, y su estética, se ha arraigado tan profundamente en nuestro entorno social que ahora ya no nos damos cuenta de dónde se originaron.

Fluxus ha sido descrito como el movimiento artístico más radical y experimental de la década de 1960, que desafió el pensamiento convencional sobre el arte y la cultura. Tuvo un papel central en el nacimiento de formas clave de arte contemporáneo como el arte conceptual, la instalación, la performance, la intermedia y el video.

Centrándose en los artistas japoneses involucrados en Fluxus, Fluxus japonés propone una nueva comprensión de este movimiento que, a pesar de su antiacademia, su aversión a la identidad autoral y el carácter efímero de su producción, es “el mejor documentado y el mejor cruzado” movimiento artístico indexado en la historia”, según Nam June Paik.



JAPAN FLUXUS

LUCIANA GALLIANO

Luciana Galliano

FLUXUS JAPONÉS

Este libro fue posible gracias al apoyo del Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses Nichibunken y la Fundación Japón.

Publicado por Lexington Books

Título original: Japan Fluxus

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

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

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción

- 1 Globalismo
- 2 Experimentalismo e Iconoclasia
- 3 Unidad de Arte y Vida
- 4 Lo efímero
- 5 Especificidad
- 6 Musicalidad
- 7 Fluxus Off—Conclusiones

Apéndice

Bibliografía

Agradecimientos

Sobre la autora

¡Purgar el mundo del europeismo!

George Maciunas
Manifiesto Fluxus, 1963

INTRODUCCIÓN

“Como sucede a menudo en la cultura japonesa, la naturaleza y la nada son a lo que finalmente recurren los artistas. Esperemos que el eco que deja su arte pueda ayudarnos a entender el proceso de supervivencia”¹.

Este texto investiga la obra de algunos compositores, músicos y artistas japoneses que jugaron un papel importante en la escena de vanguardia internacional a finales de los años 50 y 60 como precursores del movimiento “no-arte” que luego fue denominado Fluxus por su principal fundador y organizador, George Maciunas (Kellein 2007).

1 Hayashi 2012, 14.

Aparte de las imágenes coloridas que evoca (personas que hacen cosas extrañas, infantiles y graciosas², ahora existe consenso en que Fluxus fue un movimiento fundamental en la redefinición del papel del arte y la identidad del artista en el mundo contemporáneo, de modo que su estética, así como sus muchos de sus trucos, han arraigado tan profundamente en nuestro entorno social que ahora ya no nos damos cuenta de dónde surgieron originalmente. Fluxus ha sido descrito como el movimiento artístico más radical y experimental de la década de 1960, que desafía el pensamiento convencional sobre el arte y la cultura. Tuvo un papel central en el nacimiento de formas clave del arte contemporáneo como el arte conceptual, la instalación, la performance, la intermedia y el video (Friedman 1998). Una descripción del ambicioso libro, *Fluxus. The Practice of Non-Duality* (Fluxus. La práctica de la no dualidad) de Natasha Lushetich, dice que “...restablece a Fluxus como un paradigma cultural influyente, en lugar de un paradigma 'meramente' artístico” (Lushetich 2014, contraportada). De hecho, influir tanto en la cultura como en el arte era en cierto modo el objetivo de Maciunas, como quedará claro en la discusión que sigue.

El alcance de este paradigma cultural estaba

2 Véase, por ejemplo, *Ay-O, Flux-Rain Machine*, ca 1965 en el sitio <https://www.moma.org/collection/works/128031> (visto el 25/6/2016). En el sitio del MoMA es posible ver las obras de la Colección Silverman; en el sitio Post del MoMA hay varias páginas dedicadas a Fluxus.

estrechamente relacionado con lo que Arthur Danto denominó “la privación de derechos del arte” (Danto 1986).

Una breve descripción de sus características clave servirá para mostrar cómo Fluxus fue único, incluso entre los muchos movimientos de vanguardia que abarcaron la década entre finales de los años cincuenta y finales de los sesenta. Aunque inadvertidamente, fue el primer movimiento artístico global de vanguardia en la historia, ya que reunió a artistas (a veces literalmente, cuando estaban trabajando en la misma pieza en el mismo lugar) de los Estados Unidos, Europa, Australia y Japón (aunque nació en Corea, consideraremos la obra de Nam June Paik como parte de la escena artística japonesa ya que estudió en Tokio y su esposa era japonesa). Esto quiere decir que, si bien Fluxus fue un movimiento global, se circunscribió a los llamados países desarrollados, algo que resultó ser una característica constitutiva del movimiento. El papel de Japón en Asia como pionero de la modernización /occidentalización, con todas las implicaciones trágicas y positivas que esto tuvo, no fue irrelevante para determinar su papel en Fluxus.

Otra característica revolucionaria fue que Fluxus abordó los temas de género y discriminación desde una postura que yo definiría como de conciencia serena, en un momento en que estos temas apenas empezaban a aflorar en las sociedades occidentales. Nuevamente, las actitudes

japonesas sobre el estatus de la mujer, los roles de género y el sexismo dieron forma a la sensibilidad de una generación de mujeres en el período de posguerra, como lo deja claro la importante presencia de mujeres artistas en el entorno japonés de Fluxus.

Por último, pero no menos importante desde mi perspectiva, Fluxus fue el primer y hasta ahora el único movimiento o tendencia artística en el que la música desempeñó un papel destacado. Muchos de sus miembros eran músicos capacitados y estaban involucrados en la composición y la interpretación, y los eventos del movimiento a menudo se asociaban con etiquetas o títulos musicales. Sus quehaceres artísticos a menudo se presentaban dentro del molde representacional del mundo de la música, conectado con los gestos y escenarios asociados con las interpretaciones musicales o incluso con el sonido (que, sin embargo, no era una necesidad de la extensa actividad concertística de Fluxus). Como argumentaré en el capítulo 6, este es un elemento clave para comprender lo que unió a los artistas japoneses y su papel clave en el movimiento en su conjunto.

Para que una obra, un evento o una idea sea etiquetada como “Fluxus” debe comprender ciertas características clave. Jacob Proctor, en su ensayo “George Maciunas's Politics of Aesthetics” (La política de la estética en George Maciunas, Proctor 2011, 23), explorando lo que

consistentemente representa la estética Fluxus, menciona “*The Originate Affair*” (El asunto del origen): el 8 de septiembre de 1964, un pequeño grupo de artistas liderados por Maciunas hizo un piquete en el estreno en Estados Unidos de la composición teatral tipo happening de Karlheinz Stockhausen *Originale*, la mayoría de los artistas japoneses presentes en Nueva York estaban entre los piqueteros³. Varios artistas de Fluxus participaban en la función, y los piqueteros eran comúnmente confundidos con participantes. Según *The New York Times*, “lucían como los participantes de 'Originale', hablaban como los participantes de 'Originale', actuaban como los participantes de 'Originale' y vestían como los participantes de 'Originale'”. (Proctor 2011, 24). Sin embargo, Proctor logra demostrar que había una profunda diferencia entre los dos grupos: la unicidad de los manifestantes de Maciunas y Fluxus representaba el repudio continuo de un orden estético y político en el que los “profesionales” son los oradores y espectadores, los destinatarios de la palabra,

3 Estaban Shiomi, Kubota y Wada, pero no Nam June Paik que, como alumno de Stockhausen, había actuado en *Originale* desde su estreno, ni Ay-0 que participó en la actuación, invitado por Paik. Maciunas y Henry Flint habían organizado otra manifestación contra Stockhausen, cuando él estaba presente en un concierto de música de Alemania Occidental, en el Ayuntamiento de Nueva York el 29 de abril de 1964. Hicieron piquetes y distribuyeron un volante titulado Fight Musical Decoration of Fascism (Hendricks 2002, 167). Es una denuncia airada y mordaz de Stockhausen por los comentarios desdeñosamente despectivos que había hecho sobre el jazz.

en el que algunos sujetos tienen voz y otros no. En al menos un aspecto, Maciunas [y, en consecuencia, Fluxus] fue casi, si no del todo, único: su insistencia en que los artistas deberían estar tratando activamente de quedarse sin trabajo, demostrando la autosuficiencia de la audiencia al hablar no desde una posición de autoridad sino desde una posición de igualdad radical. (Proctor 2011, 31)

Esta postura política me parece que es lo que distingue significativamente a Fluxus de otras tendencias de la vanguardia de la posguerra, una especie de prueba de fuego que permite decidir si algo o alguien es o no “Fluxus”. En mis conversaciones con Shiomí, Hendricks y otros, todos confirmaron la afinidad y el apoyo de los artistas japoneses a las opiniones políticas de Maciunas.

Maciunas fue absolutamente claro sobre la calidad no profesional del trabajo de Fluxus e insistió en que no había necesidad de llamarlo arte. En su carta a menudo citada del 8 de noviembre de 1963, a Tomas Schmidt, lo regaña e insiste en que termine sus estudios universitarios:

Pareces dar a entender que la gente de Fluxus debería convertirse en Ejecutantes profesionales de Fluxus. Fluxus es antiprofesional. Si has leído el manifiesto, la gente de Fluxus debe obtener su experiencia 'artística' de experiencias cotidianas, comiendo, trabajando, etc., no de conciertos, etc.

Los conciertos sirven solo como medios educativos para convertir al público de experiencias no artísticas en su vida diaria. Francamente, no puedo entender a qué te refieres cuando dices que puedes ser más útil para Fluxus si no trabajas. ¿Útil para hacer qué? ¿Qué estabas haciendo la semana pasada?

Fluxus debería convertirse en una forma de vida, no en una profesión⁴. (Hendricks 2002, 160)

Incluso antes del desmantelamiento de todos los aspectos de lo que Lushetich llama “logocentrismo posicional”, antes de la abolición de toda jerarquía entre artista/productor y público/espectador, Maciunas desmanteló la direccionalidad de lo que implicaba hacer arte: no del artista al mundo, sino del mundo (cotidiano) al artista. Incluso en la entrevista que Maciunas le concedió a Larry Miller poco antes de su muerte, encontramos el siguiente intercambio:

“LM ¿No consideras a Fluxus arte?

GM ¿Una gran forma de arte? No.... En primer lugar, el arte elevado es muy comercializable” (Friedman 1998, 196).

Teniendo en cuenta que el paulatino reconocimiento

4 En una carta a De Ridder de 1964, conservada en el Archivo Bonotto, Maciunas escribió que “Thomas Schmidt ha sido expulsado y purgado de Fluxus”.

oficial otorgado a un movimiento artístico “profesional” llamado Fluxus, y su visión como “gran arte comercializable” (o “arte altamente comercializable”) data de finales de la década de 1960, terminaré mi investigación sobre Fluxus japonés en esos años.

Centrándome en los artistas japoneses involucrados en Fluxus, intentaré llegar a una nueva comprensión de este movimiento que, a pesar de su antiacademia, su aversión a la identidad autoral y el carácter efímero de su producción, es “el mejor documentado movimiento de arte con mejores índices cruzados en la historia”, para citar nada menos que a una autoridad como Nam June Paik (Paik 1994, 77). Como deja claro un vistazo a cualquiera de las numerosas bibliografías académicas, también ha sido intensamente estudiado y descrito⁵. La cantidad de actividad académica relacionada con Fluxus ha aumentado desde 2009, cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió la colección más grande del mundo de obras de Fluxus, la Colección Lila y Gilbert Silverman, y esto a su vez dio lugar a una serie de exposiciones, primero en el MoMA y posteriormente en otras instituciones a nivel mundial.

Los artistas de Fluxus afirmaron ser antiacadémicos y se preocupaban poco por sus egos; evitaron todo intento de definición de su estética (aparte de Maciunas); formaron

⁵ La bibliografía más completa se encuentra en Friedman 1998; una versión actualizada está en Baas 2011.

parte de un grupo que nunca tuvo membresía oficial, y en ocasiones incluso negaron que fueran *un* grupo⁶, (Klintberg 1993, 115), sin embargo, muchos de ellos han escrito sobre el movimiento y han compartido sus puntos de vista sobre lo que implicó la experiencia Fluxus⁷.

Fluxus japonés

En Japón, como en Europa y Estados Unidos, algunos artistas estaban “ejecutando Fluxus” algún tiempo antes de su fundación oficial, y naturalmente tomaron parte en el movimiento cuando se unificó con un nombre, una identidad y un centro en Nueva York. Como se mostrará en este libro, a fines de la década de 1950 ya había artistas japoneses elaborando los principios y el pensamiento que más tarde se llamaría Fluxus. Hannah Higgins escribió que “Los experimentos de arte sonoro, instalación y performance se estaban produciendo simultáneamente en Japón, Alemania, Europa del Este y Estados Unidos a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta.... Estas células de actividad se unirían bajo la rúbrica de Fluxus hacia

6 MacLow relató que “a fines de 1961 varios de nosotros recibimos cartas de George [Maciunas] informándonos que todos éramos 'editores' de algo llamado 'Fluxus'”, en Bonito Oliva 2008, 260.

7 Ver Bibliografía.

1962 y en gran parte como resultado de los viajes de John Cage por el mundo (Higgins 2006, 266–267). Ilustraré las circunstancias en las que la estancia de Cage en Tokio en 1962 fue fundamental para reunir a las personas que se reconocían como participantes en un proyecto artístico similar: Akiyama, Ono, Tone, Kosugi, Shiomi, Kubota, Paik, Ichiyanagi y otros. Los viajes realizados posteriormente desde y hacia Japón por Paik, Ono, Akiyama, Shiomi, Ay-O y otros, también contribuyeron a construir una tendencia Fluxus.

¿Qué se puede aprender investigando una ruta Fluxus específicamente japonesa? ¿Qué es lo destacable de los artistas japoneses en Fluxus? Como se dijo anteriormente, la historia y la producción de Fluxus, incluido el trabajo de sus artistas japoneses, se han estudiado extensamente (e intensamente). Sin embargo, esto se hizo sin intentar identificar qué distingue a los japoneses de otros artistas del movimiento. La vanguardia japonesa de la posguerra, incluido Fluxus, también ha sido abordada con autoridad (Munroe 1994, Stoll 2012, Chong et al. 2012). No obstante, creo que, dada la identidad cultural de los japoneses, centrarse en su contribución específica arrojará información útil sobre el movimiento en su conjunto. Tone Yasunao escribió que Maciunas “... buscó explícitamente artistas japoneses para unirse a Fluxus... [y] nos pidió a los artistas japoneses que le enviáramos trabajo, y lo hicimos, eso fue incluso antes de que Fluxus hubiera comenzado”

(Kaneda 2013). La presencia de artistas japoneses en Fluxus debe entenderse con un significado más amplio y profundo que el que se le atribuye como parte de un marco mayor; de hecho, he encontrado muchos de los que veo como “temas japoneses” específicos, discutidos por Lushetich como de relevancia general. Había ligeras pero fundamentales diferencias entre los japoneses y otros artistas con respecto a la práctica común, y examinarlas puede, a su vez, arrojar luz sobre algunos aspectos de la identidad estética de Fluxus.

En este libro considero la escena japonesa desde finales de la década de 1950 hasta finales de la de 1960; la lista cronológica de sus actividades en el Apéndice aclara el lapso de tiempo y los eventos que defino como Fluxus⁸.

La lista deja claro que estos artistas estuvieron activos, formaron parte de una amplia red intelectual, siendo representados en los medios de comunicación (revistas, diarios, crítica, radio, televisión), y fueron *influyentes* a su manera. La fecha de inicio corresponde a los primeros encuentros musicales de los integrantes del Grupo Ongaku, discutidos en detalle a continuación, mientras que la fecha de cierre es la de Expose 1968, el último evento que desafió abierta y desvergonzadamente las convenciones institucionales sobre el arte. Explicaré el significado que le

8 Estudiar Fluxus de 1958 a 1968 significa que Wada Yoshimasa, un recién llegado de la década de 1970, no será considerado.

atribuyo a este evento. El punto focal de mi lapso de tiempo es 1964, que veo como el apogeo de las actividades del movimiento, seguido por un declive gradual en sus actividades y su consistencia. Es también la década más interesante en el arte internacional de posguerra conectado con un fervor social hasta ahora inigualable.

Como señaló Baas, “Fluxus se desarrolló durante una década canónica de cambio. La década de 1960 fue una época de agitación social en todo el mundo.... En la jerga de la época, Fluxus pretendía ser parte de la solución, no parte del problema” (Baas 2011, 8). El orden social establecido se vio visiblemente afectado por el estallido de disturbios en Europa y Estados Unidos en 1968. En Japón, se habían producido importantes huelgas y manifestaciones desde el final de la ocupación aliada (SCAP) en 1952. Al mismo tiempo, el giro político internacional introducido por la elección de Richard Nixon en 1968 marcó una mutación en la geografía del poder: estaban cambiando las actitudes hacia el progreso social que había comenzado en la década anterior; la complejidad social en su conjunto ya no se movía en la dirección de los derechos civiles como algo debido, sino más bien como privilegios que podían pero no necesariamente tenían que ser conferidos. La idea de que el arte podía ser político fue en sí mismo un concepto radical en la década de 1960, y muchos de los eventos japoneses que pueden considerarse Fluxus fueron profundamente políticos.

La vanguardia japonesa de la posguerra estaba formada por pequeños colectivos (Tomii 2007). Uno de los grupos cuya actividad veo como Fluxus es el Neo Dada, activo entre 1960 y 1964. Denominándose inicialmente Organizadores del Neo Dadaísmo, con una docena de miembros, era el grupo más numeroso; un miembro, Akasegawa Genpei (1937–2014) sería más tarde el “rojo” (también conocido como) el Hi Red Center. También se analiza el Grupo Ongaku y su trabajo. Iniciado activamente en la década de 1950, se fundó oficialmente en 1960 y continuó trabajando como grupo durante algunos años. Sus miembros fueron Kosugi Takehisa (1938–2018), Shiomi Mieko (anteriormente Chieko) (n. 1938) y Tone Yasunao (n. 1935); Kubota Shigeiko (1937–2015) también estaba afiliado al grupo. Otros artistas y músicos que participaron en Fluxus fueron Yoko Ono (n. 1933), Ichiyanagi Toshi (n. 1933), Saito Takako (n. 1929), Ay-O, cuyo nombre de nacimiento era Iijima Takao (n. 1931), y el influyente intelectual y crítico Akiyama Kuniharu (1929–1996). Obviamente, también incluyó al grupo Hi Red Center, fundado a principios de la década de 1960, cuyos miembros eran Akasegawa (quien, como se señaló anteriormente, era su *red/aka*). Nakanishi Natsuyuki (1935–2016) y Takamatsu Jiro (n. 1936), quienes aportaron *naka* (centro) y *taka* (alto) al nombre del grupo.

El trabajo monumental de KuroDalaiJee, *Anarchy of the Body – Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan* (Anarquía del cuerpo. Corrientes subterráneas del arte

escénico en el Japón de los años 60. Kuro 2010), me ayudó a identificar los elementos similares a Fluxus en los diversos colectivos activos en esos años; en un ensayo más reciente y breve (Kuro 2013) define cinco tipos de artes escénicas que se presentaron en Japón entre 1957 y 1970: “1) demostraciones públicas de procesos de creación de arte; 2) eventos basados en *objetos* e instrucciones; 3) Intermedia; 4) acciones de calle e intervenciones urbanas; y 5) rituales antimodernos. (419)

Además de los elementos que considero característicos de los japoneses Fluxus, es decir, el carácter no profesional, antiautoritario y esencialmente igualitario de sus intervenciones, veo su obra cargada de sentido sociopolítico. Analizaré los tipos 2, 4 y 5 de la lista de Kuro. En cuanto al primer tipo de Kuro, el hecho de que los artistas de Fluxus demostraran los procesos de creación artística no me parece un factor que haya dado prominencia al movimiento ni que sea una parte esencial de su legado. En cuanto al tipo 3 de la lista, etiquetar las técnicas simples e ingeniosas utilizadas por los artistas de Fluxus en sus obras intermedias los haría parecer más especializados de lo que en realidad son. Kuro menciona que “las performances tipo evento que surgieron en la primera mitad de la década de 1960 incorporaron ingeniosamente objetos y entornos cotidianos” antes de pasar a “tecnologías de imagen y sonido más complejas” (Kuro 2013, 423).

De hecho, la palabra *intermedia* fue acuñada por el artista de Fluxus Dick Higgins, en cuya opinión:

El comportamiento de las diferentes artes (incluyendo el arte del pensamiento, la filosofía) es lo suficientemente cercano como para que éstas sean propiamente vistas como medios, con el terreno entre tales medios, entonces, el inter-media.... Por supuesto, no todas estas obras intermedias son obras fluxus: el fenómeno fluxus aparece cuando estas obras son tratadas como modelos conceptuales, sin exceso de *matiere* involucrado en su realización. (Higgins 1984, 93-94)

El arte escénico de los Neo Dada, Hi Red Center y Group Ongaku incorporaron esta y muchas otras características típicas del concepto Fluxus. Las principales diferencias entre ellos y otros conocidos grupos experimentales de la primera ola de arte de vanguardia japonesa de la posguerra, Gutai o Jikken Kobo, por ejemplo, es que no se agruparon jerárquicamente en torno a un artista o intelectual influyente (a diferencia de Gutai, que se habían formado en torno al crítico Jiro Yoshihara, o Jikken Kobo, que veían a Shuzo Takiguchi como su figura/mentor central) y no mostraban ningún interés en montar eventos “clásicos”, en forma de exposiciones o conciertos, como forma de presentar su nueva estética. Sus intervenciones fueron en gran medida performativas, y el aspecto performativo es su

vínculo y un legado fundamental de los dos grupos de la década de 1950: Gutai, el primer grupo de artistas que pasó de lo visual a lo gestual, a menudo señalado por Maciunas como en las raíces de Historia de Fluxus⁹, y Jikken Kobo (principalmente los miembros Akiyama y Takemitsu, amigos cercanos que coincidieron en la necesidad de actuar de manera innovadora), cuyo segundo evento de concierto, realizado en 1953, fue el primer evento musical en utilizar elementos visuales (una presentación de diapositivas de audio)¹⁰.

Este libro

Mi objetivo no es producir una enciclopedia o una historia del trabajo de estos artistas, ni deseo involucrarme en el complejo y estratificado debate sobre lo que fue el

9 La inclusión de este grupo experimental de artistas en la genealogía Fluxus puede tener que ver con lo que escribió Yoshihara Jiro en el boletín *Gutai de 1954*: “Todo lo que sucede en el alma humana puede expresarse a través de la sustancia (gutai)”. Véase también el manifiesto Yoshihara publicado en *Geijutsu Shincho* en 1956. El aspecto performativo probablemente fue introducido al movimiento por Shiraga Kazuo, fundador de Zero Kai, grupo que se fusionó con Gutai en 1954; Shiraga nació en Ashiya, y en julio de 1955, en Ashiya River Park, la "Exposición experimental al aire libre de arte moderno para desafiar al sol de verano" de Gutai fue la primera exhibición gestual al aire libre jamás realizada.

10 Para los tres gráficos con los diagramas de Fluxus de Maciunas, véase Kellein 1995.

movimiento Fluxus en su conjunto. En cambio, en cada capítulo examinaré y discutiré una serie de temas que fueron características definitorias del Fluxus japonés. Para mostrar qué tenían en común los artistas japoneses de Fluxus, he elegido seis características de las listas compiladas por dos artistas y teóricos de Fluxus, Dick Higgins y Ken Friedman, que pretenden servir para decidir si una obra determinada puede o no definirse como Fluxus. El ensayo de Higgins, "Teoría y recepción", originalmente escrito en 1982, enumeró nueve criterios, mientras que en "Fluxus and Company", Friedman aumentó la lista de Higgins y presentó "Twelve Fluxus Ideas" (ambos ensayos fueron publicados en *The Fluxus Reader*, Friedman 1998, las listas están en las pp. 224–227 y pp. 244–251 y todas las citas de las siguientes páginas están tomadas de ellas). Se consideraron las siguientes características de las obras de arte:

1. El primer criterio de Higgins fue el “internacionalismo”, que en la versión integrada y actualizada de Friedman se convirtió en “globalismo”. Si bien Higgins había señalado que “Fluxus surgió de forma más o menos espontánea en varios países” (224), Friedman agregó que acogía “el diálogo de mentes diferentes,... [la idea de un] mundo habitado por individuos de igual valor y valía” y antielitismo. En mi opinión, además de que sus artistas compartan ideas y valores, esta cualidad comprende la práctica de hacer y experimentar cosas juntos, interactuando directamente con

el mundo, cuestionando creencias recibidas y desafiando la tradicional dicotomía adentro–afuera;

2. “Experimentalismo e iconoclasia”, el segundo criterio de Higgins, se convirtió en la cuarta idea de Friedman, “Experimentalismo”. Mientras que Friedman daba por sentada la iconoclasia, yo la veo como una parte vital del fluxus japonés, especialmente dada la autorrepresentación incierta y conflictiva típica de la sociedad japonesa de posguerra, tentada por lo moderno pero obsesionada con las dudas sobre la respetabilidad, resultado tanto de las costumbres japonesas y la influencia del puritanismo estadounidense. En cuanto al experimentalismo, creo que incluye la opción de comprometerse con un desafío, que fue el camino tomado por muchas obras de Fluxus, a menudo teñidas por el sentido japonés del sacrificio;

3. “Unidad de arte y vida”, la segunda idea de Friedman, correspondía al quinto criterio de Higgins, “un intento de resolución de la dicotomía arte/vida”. Como dijo mordazmente Friedman: “Cuando se estableció Fluxus, el objetivo consciente era borrar los límites entre el arte y la vida” (247). Esta fue seguramente una afirmación basada en retrospectiva, ya que Fluxus nunca fue “establecido” y seguramente no con un “objetivo consciente”, a menos que veamos su pensamiento y objetivos como provenientes únicamente de Maciunas. En la lista de Higgins, esta unidad es un resultado inesperado más que un objetivo consciente:

“Trabajar tan cerca del mínimo posible hizo que los artistas de Fluxus fueran intensamente conscientes de la posibilidad de que lo que hacían no fuera arte en absoluto... [y] que la mayoría de las obras de arte eran insatisfactorias de todos modos, que la vida era mucho más interesante” (225). Esto es consistente con lo que Maciunas vio como los valores centrales de Fluxus, establecidos en su carta de 1963 a Schmidt (citado arriba). En esencia, los esfuerzos por integrar el arte en la praxis de la vida y, en consecuencia, el ataque al arte como institución burguesa habían sido parte de la vanguardia desde sus comienzos (Burger 1984)¹¹. Fluxus se desarrolló en Japón, ya que la visión japonesa del “arte” y la “vida” y la relación entre ellos es totalmente diferente de la forma en que se ven en Occidente, en una sociedad cuyos gestos cotidianos están tan profundamente “estetizados”. tal como están en Japón, la revolución habría implicado la “vida cotidiana” del arte, y esto es exactamente lo que hizo la vanguardia Fluxus. El “descenso a lo cotidiano” fue comentado en 1963 por un crítico influyente y provocó vivo debate, como relataré en el capítulo 3.

4. “Efímero”, el octavo criterio de Higgins, implica incorporar algún elemento de cambio continuo –flujo–. En cierto modo contrasta con la undécima idea de Friedman,

¹¹ Refiriéndose a la vanguardia histórica afirmaba: “El alejamiento de la praxis de la vida que siempre había constituido el estatuto institucional del arte en la sociedad burguesa se convierte ahora en el contenido de las obras” (Burger 1984, 27).

“Presencia en el tiempo”, ya que Friedman agregó la perspectiva de un “sentido diferente de duración”. (Friedman 1998, 250). La idea de que las cosas están en constante cambio y flotando en un flujo eterno, es decir, el concepto de impermanencia, con sus raíces budistas, es uno de los más generalizados en el pensamiento y la estética japoneses. Este concepto fue retomado por la adhesión del neobudismo cuando se hizo popular en los Estados Unidos en los años de la posguerra (Fields 1986).

5. El enfoque de Friedman sobre la duración tiene sus raíces en su discusión sobre cómo las obras radicales pueden durar años o desaparecer repentinamente. El aire y el agua, dos elementos efímeros muy utilizados en las actividades japonesas de Fluxus, entran en esta categoría;

6. La “especificidad” es tanto el noveno criterio de Higgins como la décima idea de Friedman. Para Higgins era una característica de las obras que dan “*solución específica* a problemas específicos... No deben ser vagos” (Higgins 1998, 225). Friedman señaló que “la mayoría de las obras de arte se basan en la ambigüedad”, pero concluyó que incluso si esto pudiera implicar una contradicción, la especificidad “es un elemento clave en Fluxus”. Prefiero la definición de Higgins, ya que abarca otras ideas luego aisladas por Friedman, como “Simplicidad” y “Ejemplativismo”. Al tratar este tema, examinaré las formas sutiles en que los artistas japoneses de Fluxus plantean preguntas y abordan

problemas específicos, ya sea que estén relacionados con el género, la vida material o la identidad;

7. La “musicalidad” es un concepto vital que fue pasado por alto por Higgins y agregado por Friedman. Como ya he mencionado, la música jugó un papel destacado en Fluxus; de hecho, la mayoría de la gente del grupo de Nueva York conocía o había estudiado con John Cage y casi todos los miembros japoneses eran músicos de formación. Además, las representaciones y los eventos a menudo se asociaban con etiquetas o títulos musicales y muchos se tocaban dentro de una especie de marco musical. El artista de Fluxus Henry Flynt (Flynt 1990, 101) analizó extensamente el papel de vanguardia que adquirió la música a fines de la década de 1950. Si bien Flynt reconoce la importancia de que Cage haya redefinido la música como una actitud de escucha, no obstante, señaló la “artificialidad estructural” de las composiciones de Cage como un rasgo que no comparten sus alumnos que se convirtieron en artistas de Fluxus. Siento que la música también fue importante para Fluxus por la forma en que contribuyó a dar forma al enfoque de trabajo del grupo. Como tal, representa un paso más dado por los artistas de Fluxus para distanciarse del “legado Cage”: como la música involucra el tiempo, tanto como arte escénico como forma artística de dar forma al tiempo (Minsky 1981), la música consiste ineluctablemente en una experiencia compartida, en la que la fuente(s) y el receptor deben estar presentes simultáneamente; cualquier otra

circunstancia sería una reproducción, que no es la pura experiencia estética que preconizaba Fluxus. Esta idea de una obra que consiste principalmente en el momento mismo de su *realización*, compartida y experimentada *por igual* por artista(s) y espectador(es), independientemente de si está hecha de sonidos o no, fue personificada por Giuseppe Chiari, un músico de formación, cuyo trabajo se adhirió al imperativo Fluxus de “hacer cosas que no se pueden reproducir” (Conversación, Florencia, 20 de septiembre de 2000). Hay un aspecto altamente relacional al decidir que una obra artística debe llamarse “música” en lugar de objeto, acontecimiento o evento. Este gran interés en la actitud relacional de “hacer música” es evidente en la producción japonesa.

Limitando la discusión a estos seis temas tratados por separado, aunque en ocasiones puedan superponerse o converger, me centraré en las cualidades particulares encontradas en las obras de los artistas japoneses Fluxus, que constituyen la originalidad de su contribución.

En conjunto, estos temas personifican la sociedad japonesa en la posguerra, enfrentando el mundo de nuevo, y también el nuevo estatus que se le otorga al arte (Tomii 2009), dividido entre patrones institucionales e inseguridades y, sobre todo, inundado por modelos (y música) occidentales tanto en la vida privada como en la pública. Espero que las conclusiones a las que he llegado

provisionalmente contribuyan al proceso de comprensión y evaluación de las obras de arte transculturales.

Una lectura debordiana del fluxus japonés

Mi análisis de las contribuciones de los artistas Fluxus japoneses al movimiento Fluxus en su conjunto se basa en parte en el concepto del artista Fluxus como individuo, similar en muchos aspectos a la figura intelectual, urbana e igualmente refinada del flâneur, en una genealogía que va desde Charles Baudelaire (el inventor del término) visto por Walter Benjamin¹², hasta la idea situacionista de deriva *propuesta* por Guy Debord (Debord 2014). En lugar de seguir la genealogía común que se inicia en el dadaísmo, avanza por el surrealismo, incorpora a Cage y Duchamp, y finalmente desemboca en Fluxus; el Baudelaire–Debord es un camino paralelo que encuentro más interesante porque está más orientado política y socialmente, y porque creo que refleja mejor la escena japonesa. Aunque el influyente libro de Debord, *La Société du Spectacle* (La sociedad del espectáculo), fue publicado en 1967, lo que significa casi al

12 Benjamin llevó a la academia la concepción del *flâneur de Baudelaire* y la estableció como parte esencial de las ideas actuales del modernismo y el urbanismo (Baudelaire 1863, Benjamin 2006).

final del período considerado en este libro, la lectura de la sociedad contemporánea dada por Debord a través de su definición del *espectáculo* es, en mi opinión, la mejor base conceptual para tratar con el Fluxus japonés, como argumentaré en los capítulos siguientes.

El término *flânerie* se remonta al menos a la literatura francesa del siglo XVII, denotando paseos y holgazanerías, con la connotación de perder el tiempo. Fue François-Victor Foumel, en su *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (Lo que se ve en las calles de París), quien introdujo la idea de que no había nada de pereza en *la flânerie* (Fournel 1867). Era más bien una forma de entender la rica variedad del paisaje de la ciudad, y Walter Benjamin toma esto como el punto de partida en su discusión sobre la figura del *flâneur de Baudelaire*, como el poeta moderno atrapado en una lucha a vida o muerte con las fuerzas del capitalismo mercantil urbano que habían surgido en París alrededor de 1850 (Benjamin 2006). En la lectura de Benjamin, Baudelaire es el *flâneur* que frecuenta las arcadas, la nueva arquitectura de época, antepasada de los centros comerciales del siglo XX, que construyó Haussmann y revolucionó el comercio y las compras en París.

Benjamin dedicó miles de páginas en su último proyecto, *Passagenwerk*, a una discusión sobre este cambio, que consideró como un punto de inflexión en el surgimiento del capitalismo moderno. La obra, que dejó incompleta, fue

encontrada en 1981 por Giorgio Agamben entre los papeles de Georges Bataille en la Bibliotheque Nationale de París (Benjamin 1999).

Las galerías comerciales de París eran lo suficientemente grandes para acomodar a un gran número de personas, y Baudelaire *define el flâneur* en consecuencia:

Para el perfecto *flâneur*, para el espectador apasionado, es una inmensa alegría instalarse en el corazón de la multitud, en medio del flujo y reflujo del movimiento.... Así, el amante de la vida universal entra en la multitud como si fuera una inmensa reserva de energía eléctrica. O podríamos compararlo con un espejo tan grande como la multitud misma; o a un caleidoscopio dotado de conciencia, respondiendo a cada uno de sus movimientos y reproduciendo la multiplicidad de la vida y la gracia vacilante de todos los elementos de la vida. (Baudelaire 1964)

En la lectura de Benjamin, el *flâneur*, representado por Baudelaire, ya no es el dandy decadente del romanticismo tardío: es el poeta de la época moderna que deambula por la ciudad experimentando sentimientos inéditos que luego convierte en poesía. Lo que Baudelaire describió como “el flujo y reflujo del movimiento... [y] la gracia parpadeante de todos los elementos de la vida” se puede aplicar a los artistas de Fluxus, igualmente marcados por las contradicciones y paradojas de la vida moderna. Según

Benjamin, quien en su discusión sobre *la flânerie* introduce la idea de shock en el sentido médico de sobreestimulación, Baudelaire “habla de un duelo” entre la conciencia y los shocks del mundo externo (Benjamin 2006, 163). Benjamin sostiene que para Baudelaire, “este duelo es el proceso creativo en sí mismo”, y que Baudelaire, por lo tanto, “ubicó la experiencia de shock en el centro mismo de su trabajo artístico” (ibid.).

Hay puntos de correspondencia evidentes entre los artistas inequívocamente urbanos de Fluxus y el *flâneur*, ambos inmersos en la multitud, indistinguibles y sin embargo aislados, experimentando la vida urbana en un momento de cambio repentino y profundo de la sociedad tecnológico-capitalista, enfrentada a presión implacable para mercantilizar el trabajo artístico. Me parece que la idea de “sobre-”, al recibir información del mundo externo y responder a ella, es central en Fluxus, donde el artista a veces reacciona de forma exagerada a pequeños detalles (Ono's *Touch Poem V*, 1963: “Feel the wall”, Siente la pared) y, a veces, se excede en fingir que ha realizado una obra sencilla (Ono's *Kite Piece I, Pieza de cometa I*, 1963: “Toma prestada la Mona Lisa de la galería. Haz una cometa y vuela”). Esta firme resistencia a la mercantilización de las obras de arte es claramente un problema de toda la producción de Fluxus.

Los surrealistas reutilizaron el concepto de *flânerie*,

poniendo mayor énfasis en el papel de la aleatoriedad. Jugando con ocurrencias aleatorias mientras paseaban por la ciudad, el *flâneur* surrealista esperaba obtener una mayor conciencia de la ciudad, más allá de la realidad inmediata, y el objetivo final era alcanzar un nivel superior de conciencia donde confluyen “realidad” y “surrealidad”; así desarrolló André Breton su novela *Nadja*.

La cuestión de si el Fluxus japonés realmente tenía raíces surrealistas se abordará en el capítulo 2. Definitivamente hay influencias surrealistas en el movimiento situacionista que, como el surrealismo, abordó el arte y la política juntos en términos revolucionarios (Zagdanski 2008; McDonough 2002). Debord, el teórico y uno de los fundadores de este movimiento anarcosurrealista nihilista y destructivo, habló de la verdad subversiva de los surrealistas. Los primeros días de la actividad situacionista a fines de la década de 1950 se centraron en gran medida en la formulación de una crítica del arte, y se hablaba de la Internacional Situacionista en el mundo del arte por varias de sus intervenciones. En 1958 Debord publicó un artículo en el segundo número de la revista *Internationale situationniste* titulado “Theorie de la deriva”, en él define “el comportamiento lúdico–constructivo” de la *deriva* como “una de las prácticas situacionistas básicas... [en la que] una o más personas durante un cierto período abandonan sus relaciones, sus actividades laborales y de ocio, y todos sus demás motivos habituales de movimiento y acción, y se dejan atraer por los

atractivos del terreno y los encuentros que allí realizan”. Debord actualiza *la flânerie* surrealista: “El azar es un factor menos importante en esta actividad de lo que uno podría pensar... [puesto que] la acción del azar es naturalmente conservadora y en un nuevo escenario tiende a reducir todo a hábito o a una alternancia entre un número limitado de variantes. El progreso significa abrirse camino en campos donde el azar domina, creando nuevas condiciones más favorables a nuestros propósitos”¹³.

La *deriva* es similar a la práctica de Fluxus, ya que no elimina el azar del "comportamiento lúdico–constructivo", sino que lo organiza de una manera específica, un atributo del Fluxus contemplado por Higgins y Friedman (cf. Tema 5, p. XXI). Además, el acto de hacer algo con un significado artístico, en el sentido de que, aunque no se pueda identificar fácilmente como una obra de arte, sigue siendo una acción en el dominio del arte como crítica política del arte, es una característica distintiva; característica de la salida Fluxus que converge con el concepto de *derivar*. En cuanto a la dicotomía Dadá/Surrealismo, veo que la obra de Fluxus se inclina un poco más hacia el Dadá, siendo una reorganización creativa de cosas e ideas, dándoles un significado nuevo e inesperado en una nueva

13 Fue “una conciencia insuficiente de las limitaciones del azar, y de sus efectos inevitablemente reaccionarios, [lo que] condenó a un estrepitoso fracaso al famoso deambular sin rumbo intentado en 1923 por cuatro surrealistas”. Knabb 1981, sin derechos de autor. Otra traducción del texto de Debord está en Andreotti y Costa 1996, 22-27.

interpretación. Esto no excluye un enfoque surrealista de la realidad, pero está más conectado con los sueños de cómo les gustaría a los artistas que fueran las cosas.

Finalmente, rastrearé la línea de pensamiento flâneur–Debord–espectáculo y argumentaré que el surgimiento del arte Fluxus japonés estuvo vinculado al ascenso implacable de una sociedad de consumo masivo en Japón.

En los años de la posguerra, cuando la sociedad japonesa se vio sacudida por un conflicto profundo, aunque oculto, los jóvenes artistas inquietos que habían crecido durante la guerra crearon su propia versión de una conciencia interior madura. Incluía el deseo de paz y solidaridad, y daba más valor a las relaciones entre las personas que a las mercancías y mejoras en el nivel de vida de la nación. Esta visión se opuso a la nueva imagen social que estaban imponiendo las instituciones y las corporaciones, y las formas en que esto se hizo es lo que examinaré y analizaré en este libro.

Capítulo 1

GLOBALISMO

Todavía no se ha medido la catástrofe de este siglo, aunque ya empezamos a hacerlo. Su amplitud supera todo lo formulado hasta ahora (incluso por mí en mis más bellos excesos)¹⁴.

“Globalismo” es una palabra ampliamente utilizada; hoy en día estanterías enteras de las bibliotecas están dedicadas al análisis de este fenómeno, en su forma actual de globalización. Lo que en la década de 1950 parecía indicar que el sueño de que las fronteras entre los pueblos desaparecieran podría hacerse realidad, ahora se ha

14 Carta, 5 de diciembre de 1992, de Guy Debord a Annie Le Brun, *Guy Debord Correspondencia, Vol 7: enero 1988–noviembre 1994*, París: Librairie Artema Fayard, 2008.

convertido en un tema complejo que enciende localismos a veces bárbaros, y al acentuar la competencia por recursos y empleos, ha hecho del mundo un lugar menos habitable para muchos. Por lo tanto, cuando la forma de pensar de Fluxus surgió a nivel mundial, tenía connotaciones muy diferentes, ya que los horrores de la guerra habían llevado a las personas a desear un mundo libre de divisiones y conflictos. Escribiendo sobre Fluxus, Higgins declaró: “Fue, desde el principio, *internacional*” (1998, 224), lo que significa, según Friedman, que sus miembros tenían una “total falta de interés en el origen nacional de las ideas o de las personas”. Al continuar con su análisis de lo que efectivamente se pensaba o se sentía en aquellos años dentro del debate sobre el diálogo global, Friedman se centró en dos núcleos del pensamiento igualitario: la democracia y el antielitismo consistente, y especuló sobre lo que se necesitaba para permitir que “cada ego individual pudiera realizar su potencial”, discutiendo el elitismo y los vínculos entre Fluxus y el pensamiento budista, examinado definitivamente por David Doris (1998, 91–135). Abordaré el tema del antielitismo más adelante en este libro, y ahora describiré y analizaré la actitud japonesa hacia el mundo y hacia los países extranjeros, en particular hacia los Estados Unidos, que fue un interlocutor especial.

Japón y el mundo exterior (EE. UU.)

Puede parecer contradictorio centrarse en los japoneses para identificar su particularidad cultural dentro de un movimiento que se negaba a reconocer las diferencias nacionales. Sin embargo, se produjo una especie de cortocircuito en la raíz de la vanguardia japonesa de la posguerra entre la democracia, la relación del país con el mundo exterior –específicamente con los Estados Unidos– y la identidad del individuo como japonés. La singularidad japonesa ha sido abordada en un libro centrado en otra singularidad, la del género (Yoshimoto 2005), no del todo en relación con los artistas de Fluxus. Si bien, desde la década de 1920, el estatus de Japón como un país tecnológicamente desarrollado nunca ha estado en duda, la "ubicación cultural" de Japón es un problema en sí mismo. En una escala que va desde lo más tradicional y rural hasta lo más tecnológicamente avanzado, la posición de Japón es definitivamente excéntrica, dado que los esfuerzos de la generación de gobernantes Meiji, los "iluminadores", lograron proteger a Japón de la explotación que veían ocurrir (y temían) en la vecina China, y permitió que el país alcanzara a Occidente en términos de desarrollo e

industrialización¹⁵. La perspicaz especulación de los estudios poscoloniales claramente no se aplica a Japón, pero sería difícil negar que en el período de preguerra, y aún más en los años de posguerra bajo la SCAP, es decir, la fuerza de ocupación estadounidense, los japoneses de alguna manera sintieron la tensión que, según Homi Bhabha, es parte de lo que significa “sobrevivir, producir, trabajar y crear, dentro de un sistema mundial cuyos principales impulsos económicos e inversiones culturales apuntan en una dirección que se aleja de usted, su país o su gente”. (Bhabha 1994, XI). Esto es cierto, aunque fue precisamente el gobierno (y algunos estratos de la estructura social) el que durante mucho tiempo optó (o se vio impulsado) a aliarse con estos “impulsos económicos e inversiones culturales extranjeras”.

Veo los intentos de “analizar el carácter del pueblo japonés” (p. ej., Gibney 1952, 5) como anticuados e infructuosos, ya que son análisis que se proponen identificar la naturaleza única de la cultura japonesa, el propósito de muchos textos escritos en la década de 1990 (Pfeiffer 1996). He citado a Gibney porque, aunque el suyo no es un texto académico, examina la situación alrededor de 1950. Gibney describió a Japón como “un espíritu problemático, inseguro de su lugar, pero celoso de su posición”(3). Procede

15 La originalidad de la tradición/modernización del camino binario japonés se ha abordado en una serie de estudios, desde los científicos hasta aquellos sobre cuestiones económicas y sociales. Véase Ward 2015.

afirmando, de manera bastante sorprendente, que “el japonés es extrañamente joven. Es infantil en su negativa a admitir la derrota. Es infantil también en su capacidad plástica para asimilar nuevas ideas y adaptarse a los cambios repentinos de situación”. (4) Posteriormente volveré a la atribución de Gibney de rasgos infantiles a los japoneses. Aquí lo que deseo enfatizar es que la negativa a admitir la derrota y la pronta asimilación de nuevas ideas no fueron rasgos de la personalidad japonesa, sino decisiones tomadas desde arriba e impuestas a la población, fortaleciendo una representación fabricada del país (Vlastos 1998). Ludwig Pfeiffer sostenía que “fue el advenimiento de la 'Japanología' lo que provocó el endurecimiento del discurso cultural en un discurso referencial destinado a descubrir, de la manera más rigurosa, hechos que designan algún dato de características y diferencias culturales” (Pfeiffer 1996, 190). Estoy totalmente de acuerdo con Pfeiffer cuando afirma, al hablar de la comprensión transcultural, que “apenas hay diferencia, en principio, entre... aforismos moderadamente ingeniosos a francamente absurdos, y una descripción cultural ambiciosa y seria” (Pfeiffer 1996, 187).

Pfeiffer (Capítulo “Entre la alteridad radical y la desaparición de la diferencia”, 194) trata de la “*desaparición casi paradójica de la diferencia en un contexto de su presencia más fuerte*” (195, énfasis en el original), que es lo que veo como caracterizando la relación

de la posguerra entre la sociedad japonesa y los modelos extranjeros, específicamente el estadounidense, y la afirmación según Pfeiffer de que “Japón se había vuelto más occidental que el propio Occidente” (202), es un concepto en parte desafortunado. Distrae la atención de la cuestión de hasta qué punto las culturas deben ser vistas no sólo como objetos de hábitos descriptivos u observacionales, sino como *espacios vagamente organizados para la negociación del comportamiento y, por extensión, de rangos de orientación cognitiva y afectiva* [énfasis mío]. Para eso, los conceptos de *estilos culturales* podrían funcionar mejor que las nociones latentes o abiertas de significados culturales que se traducen en situaciones de contactos culturales. La negociación de estilos no producirá estructuras de significado, sino patrones semipermanentes, semitransitorios (Ibídem).

Usaré la idea de estilos culturales y la negociación de estilos en mi discusión sobre los productos transculturales de los artistas japoneses de Fluxus, quienes cuando comenzó el movimiento estaban atrapados entre las importaciones culturales (tanto las que acogieron como las que impusieron los Estados Unidos) y la búsqueda de la identidad individual y nacional en las pésimas condiciones de los años de la posguerra.

El Japón de posguerra

Durante los más de seis años de ocupación del SCAP, desde la aceptación formal por parte de Japón de la Declaración de Potsdam el 15 de agosto de 1945 hasta la implementación del Tratado de Paz de San Francisco el 28 de abril de 1952, la actitud paternalista del gobierno japonés se vio fortalecida por la política de los Estados Unidos de retener al emperador, en cuyo nombre se habían cometido todas las atrocidades de la guerra, junto con el sistema *kokutai* que garantizaba una especie de control mental sobre la población: "MacArthur siempre sostuvo que Japón sería ingobernable sin él [el emperador] [...] Esto encajaba con su idea de los japoneses como un pueblo infantil que se volvería loco sin la guía imperial... [En realidad] el trono inexplicable simplemente se había mudado a Washington, DC... pero no hizo nada para fortalecer la democracia japonesa" (Buruma 2003, 141) A pesar de las reformas que se hicieron, el poder siguió estando en manos de las mismas fuerzas que en la preguerra, y la idea recurrente de una nación infantil allanó el camino para los acuerdos tomar el orden de los Estados Unidos.

En 1958, el gabinete de Kishi aprobó el proyecto de ley de enmienda de la ley de deberes policiales, que otorga al gobierno el poder de abordar con firmeza las huelgas. Kishi

Nobusuke (1896–1987), quien había sido jefe de gobierno desde el año anterior y recuperó el cargo después de las elecciones de mayo de 1958, estuvo, según Buruma, “siempre en el lado opuesto del liberalismo” (Buruma 2003, 156). Había sido condenado como criminal de guerra, pero fue salvado por sus muchas conexiones importantes. Así, el co-firmante de la declaración de guerra de Japón contra Estados Unidos, que había desatado el ataque a Pearl Harbor, se convirtió en un aliado clave de Estados Unidos en la implementación del Tratado de Cooperación y Seguridad Mutua, firmado por los dos países en septiembre de 1951 durante los últimos meses de la ocupación aliada, poco después de la firma del Tratado de San Francisco con las Potencias Aliadas. El Tratado de Seguridad hizo que Japón dependiera de las fuerzas armadas de los EE. UU. para preservar su seguridad, otorgando a los Estados Unidos el derecho de estacionar tropas en Japón para ser utilizadas no solo "para contribuir... a la seguridad de Japón" sino también, si fuera necesario, “para sofocar huelgas y disturbios internos a gran escala”¹⁶. Kishi era muy impopular y las protestas contra el mayor fortalecimiento de los poderes policiales para arrestar e interrogar, y la restricción de la libertad de reunión fueron presagios de las violentas protestas que ocurrirían cuando el Tratado de Seguridad con los Estados Unidos (ampliamente conocido como Anpo

16 El texto original en japonés está en <http://mofa.ac.jp/mofaj/area/usa/hosho/jyoyaku.html> (23/10/2011).

en Japón) fue renovado (Sasaki–Uemura 2001). Kishi dimitió tras la forzada aprobación por parte de la Dieta del Tratado. Su sucesor fue Ikeda Hayato, cuyo primer acto fue imponer un acuerdo desfavorable a los sindicatos de trabajadores mineros y obligar a los trabajadores de la mina Miike de la Mitsui Mining Company, que habían estado en huelga durante casi un año, a regresar al trabajo. Su “plan de duplicación de ingresos” (*shutoku baizo*) y la política de “paciencia y reconciliación” (*kan 'yd to nintai*) buscaban respectivamente promover el desarrollo económico y minimizar las tensiones sociales. Bajo su gobierno, el PNB de Japón creció a una tasa anual del 10,6 por ciento en términos reales. Este crecimiento económico fue posible en gran medida gracias a la participación militar estadounidense en Corea y Vietnam a la que se opusieron amargamente el *zengakuren* (movimiento estudiantil de extrema izquierda) y otros. Sin embargo, la mayoría de la población nunca optó por destituir al partido conservador y abrazó de todo corazón el milagro de la vida real que se les presentó como el Sueño Americano.

Tras su rendición a los aliados, Japón atravesó un proceso de democratización. Una ley promulgada en 1947 facultó a los sindicatos y contenía disposiciones sobre los derechos de los trabajadores (salarios mínimos garantizados, vacaciones pagadas y licencia por enfermedad, horas máximas de trabajo y condiciones de seguridad, compensación por accidentes y derecho a pertenecer a un

sindicato y a la huelga). Bajo la dirección de EE.UU., se redactó una nueva Constitución, que se inspiró en gran medida en la Declaración de Derechos de los Estados Unidos y las constituciones de los países europeos. Ratificado por la Dieta en 1946, con sus disposiciones que garantizaban el proceso democrático y los derechos civiles, y apoyaba la aspiración a la libertad, que contradictoriamente iba acompañada del deseo de rechazar el modelo estadounidense de sociedad de consumo y política exterior beligerante. Unos 6 millones de personas participaron en las manifestaciones violentas organizadas el 15 de mayo de 1960 para protestar contra el proyecto de ley policial y la renovación del Tratado con los EE. UU., y aunque incluso más trabajadores se declararon en huelga una semana después, poco se logró más que llamar la atención del deseo de paz del pueblo japonés y su repudio al militarismo. A principios de la década de 1960, cuando el gobierno japonés era un firme partidario de Estados Unidos en la Guerra Fría, estaba claro que la oposición había perdido. El gobierno había sido “eficaz para desviar la oposición y obtener un amplio apoyo” mediante un uso astuto de los medios, con “publicidad afirmativa, periodismo ligero y gestión semigubernamental” (Marotti 2007, 16).

Actitudes de los artistas ante la sociedad de consumo

Los movimientos de oposición

no habían podido detener la transformación de la sociedad japonesa resultante de la difusión de posguerra de los modelos estadounidenses de consumo masivo, cultura comercializada, relaciones industriales y el desplazamiento del conflicto distributivo por un consenso ideológico en torno a la búsqueda del crecimiento económico, lo que Charles Maier ha denominado de manera influyente “la política de la productividad”. “La radio, la televisión, la publicidad y, sobre todo, el cine de Hollywood, según esta visión, trabajaron junto con la propaganda del Plan Marshall para difundir imágenes seductoras del “estilo de vida estadounidense”, impulsando “el lado de la demanda de la transformación económica y social, acelerando y canalizando los cambios de mentalidad y comportamiento” hacia una “era americanizada de alto consumo masivo”. (Zeitlin 2000, 7)¹⁷.

17 Zeitlin cita a Maier, “Políticas de Productividad”; Ellwood, *Reconstruyendo Europa*, cap. 12 (cita, 227). Véase también Anthony Carew, *Labor under the Marshall Plan: The Politics of Productivity and the Marketing of Management Science* (Manchester: Manchester University Press, 1987); y la literatura analizada en Killick, *United States and European Reconstruction*, cap. 14. Un influyente estudio nacional en este

Había muchos grupos políticos radicales en el mundo del arte que se oponían a lo que estaba ocurriendo, pero estos artistas generalmente no estaban dispuestos a aliarse con partidos de izquierda porque sentían que los partidos eran ineficaces para expresar el descontento social (Scheiner 2006, 37). En esta lectura, “político” no está conectado con la política de partido sino con su significado original, que deriva del griego *polis*, es decir, en relación con la vida social y civil, la esfera pública del individuo.

En cualquier caso, ninguno de los artistas discutidos aquí tenía el menor interés en respaldar una posición política parlamentaria determinada. Los artistas que se unieron y firmaron una declaración en contra de la Ley de Deberes Policiales (Packard 1966, 102–103) y luego se opusieron

sentido es el de Volker Berghahn, *The Americanization of West German Industry, 1945–1973* (Leamington Spa: Berg, 1986); para extensiones de su argumento, ver también ídem, 'Technology and the Export of Industrial Culture: Problems of the German–American Relationship, 1900–1960', en Peter Mathias y John A. Davis (eds.), *Innovation and Technology in Europe : Desde el siglo XVIII hasta la actualidad* (Oxford: Blackwell, 1991), 142–61; “¿Resistir la Pax Americana? West German Industry and the United States, 1945–55”, en Michael Ermarth (ed.), *America and the Shaping of German Society, 1945–1955* (Oxford: Berg, 1993), 85–100; “West German Reconstruction and American Industrial Culture, 1945–1960,” en Reiner Pommerin (ed.), *The American Impact on Postwar Germany* (Providence, RI: Berghahn Books, 1995), 65–82. Para “el triunfo de posguerra de la 'política de productividad' y la 'occidentalización de los patrones de consumo’” en Japón, véase Gordon, “Struggles for the Workplace”, 375–378; y Charles Yuji Horioka, “Consuming and Saving”, en Gordon, *Postwar Japan as History*, 259–292, esp. 273–279.

enérgicamente a la renovación del Tratado de los Estados Unidos pertenecían a lo que se denominó la “generación de un solo dígito” de Showa, es decir, nacieron durante los primeros diez años de la era Showa, que comenzó en 1926. Habían vivido el nacionalismo, el militarismo y la guerra, y estaban fuertemente convencidos de la necesidad de luchar por las libertades civiles.

El “discurso sobre *las generaciones*, que toma la primera cohorte Showa (1926–1935) como estándar moral del compromiso del rol adulto de la posguerra” es seguramente un ejemplo de “patrón institucional” (Kelly 1993, 192) y un “tema ideológico del debate público de la posguerra” (197). Sin embargo, la definición de esta generación “como estándar moral del compromiso adulto de la posguerra” es correcta (192–197). Sufrieron sin infligir sufrimiento; la suya fue la generación que reconstruyó la nación, cuyos esfuerzos hicieron posible el *kōdo shinchō*, la alta tasa de crecimiento económico. Los miembros de lo que se conoce como la “generación de dos dígitos” (aquellos nacidos entre mediados de la década de 1930 y mediados de la década de 1940) eran profundamente diferentes ya que en la edad adulta temprana ya estaban inmersos en el cambio sin precedentes que tuvo lugar a fines de la década de 1950. El nombre usado para ellos era *mai hōmu gata* (personas de casa), es decir, una persona orientada individualmente, cuya prioridad era tener una casa propia y centrarse en la esfera privada. En la nueva sociedad próspera de Japón,

definitivamente estaban impulsados por deseos consumistas, pero también se resistían a “una sola escala de compromiso con los roles y responsabilidades sociales” (198). Habían sido demasiado jóvenes para elaborar una visión de lo que había llevado al país a la guerra (que la generación de Matsudaira Yoritsune, por ejemplo, sí había hecho) y también demasiado jóvenes para haber experimentado “la personificación compensatoria de la guerra como 'historia hostil' al nombramiento directo del enemigo humano real” (Povrzanovic 1997), que es lo que politizó las identidades colectivas en términos étnicos, por ejemplo, en las recientes guerras de Croacia y Palestina. Eran hijos de la guerra que habían recurrido al espacio de las estructuras utópicas del sueño para hacer frente a una realidad inaprensible y cruel, recurriendo desesperadamente al potencial liberador de la imaginación como proyección de tiempos mejores. Shiomi Chieko, que nació en 1938, recordó experiencias tan aterradoras como los bombardeos y, a la edad de seis años, perder de vista a su madre y buscar su cuerpo entre montones de cadáveres (Yoshimoto 2005, 141). Shiomi también recordaba cómo ella “junto con [sus] dos hermanos, redactaba los guiones de obras de teatro para ser representadas por tres personas con roles, baile y música” en las que improvisaba cantando, y cómo, con esta actividad de hacer musicales de historias imaginadas, “nosotros los niños, viviendo una vida tan pobre y descorazonadora, pudimos encontrar una manera personal de inventar un poco de alegría para sobrevivir”

(Conversación, Osaka, 25 de noviembre de 2011). Yoko Ono recordó “pasar las tardes escondiéndose con su hermano Keisuke del mundo exterior iracundo y desequilibrado. 'Acostados boca arriba, mirando hacia el cielo a través de una abertura en el techo, intercambiamos menús en el aire y usamos nuestros poderes de visualización para sobrevivir'” (Munroe 2000, 13). El reino imaginario de los sueños despiertos que desafían el estado de la realidad es un lugar de trabajo posterior, quizás más como un medio de supervivencia que como un depósito de creatividad, una forma de enfrentarse a un mundo inundado de mercancías innecesarias y no deseadas, y totalmente carente en las respuestas a las preguntas fundamentales de la vida. La necesidad de un fuerte y claro desapego hacia el pasado obviamente se sintió más profundamente en Italia, Alemania y Japón, las naciones que habían perdido la guerra. En Italia, el Partido Comunista se convirtió en el segundo partido más grande después de la Democracia Cristiana. Durante unos treinta años, hasta mediados de la década de 1970, su porcentaje de votos aumentó de manera constante, aunque en línea con las políticas del Pacto del Atlántico Norte, permaneció en la oposición y nunca fue incluido en un gobierno de coalición a nivel nacional. En Alemania, las responsabilidades por la guerra y la carga del genocidio nazi fueron públicamente y dolorosamente investigadas y discutidas. En Japón, la profunda inquietud que sentían muchos ante la perspectiva de verse obligados a emprender el camino hacia una sociedad de consumo

“democrática” (tal como la definían la Ocupación y las políticas gubernamentales) se manifestó en muchas corrientes de la vanguardia artística. A partir de finales de la década de 1940, un número impresionantemente grande de individuos y grupos de vanguardia estaban activos en la escena artística. Su número aumentó aún más después del final de la ocupación estadounidense.

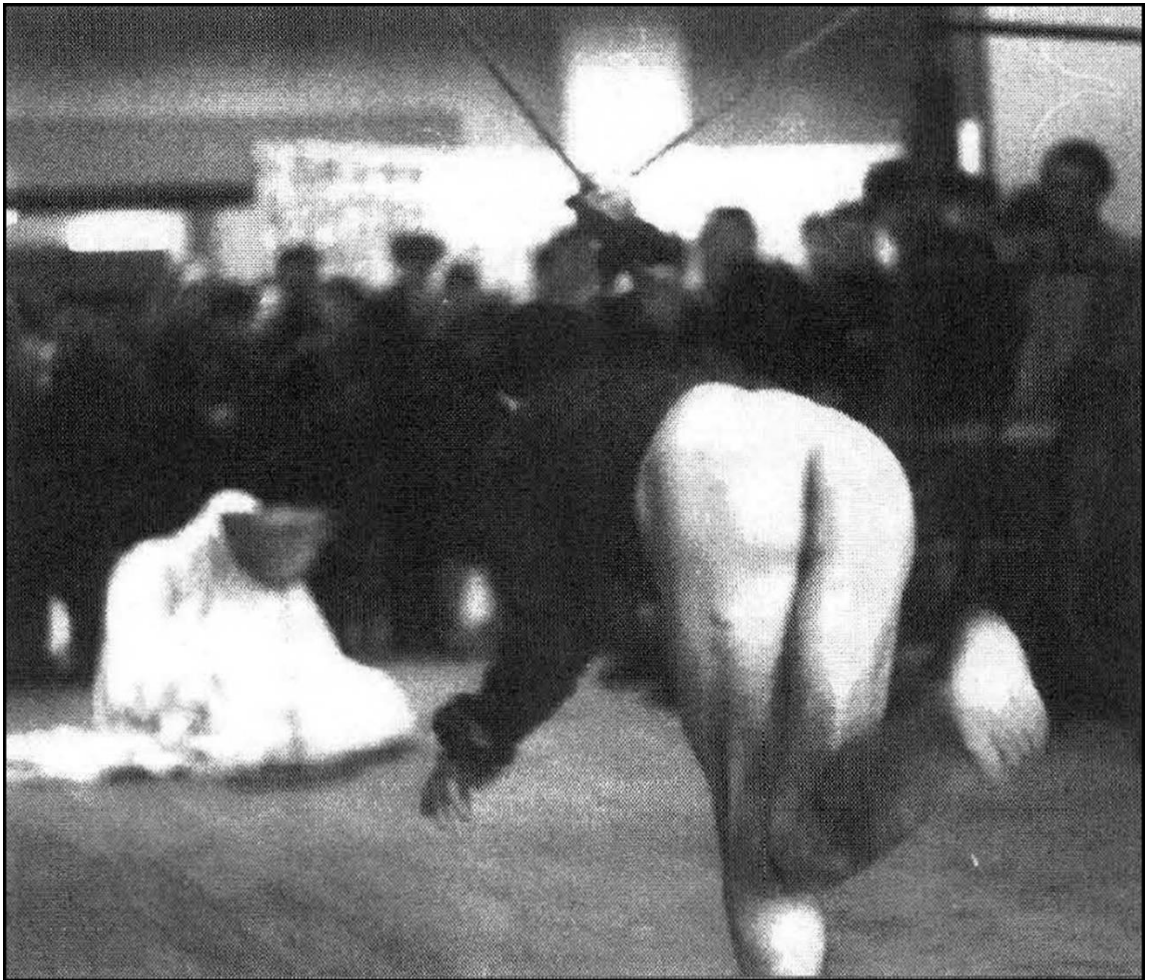


Figura 1.1 Kato Yoshihiro, Kazakura Sha y Kosugi Takehisa [detrás], Performance en el 15° Yomiuri Independent March de 1963. Fuente: Cortesía del Museo de Arte de la Prefectura de Aichi.

Durante los últimos diez años este fenómeno ha ganado

reconocimiento internacional, tanto en términos de investigación sobre el movimiento artístico como de exposiciones de la obra de sus artistas¹⁸. Estuvo mejor representado por las controvertidas Exposiciones Independientes, que serán discutidas en el capítulo 2. (Ver figura 1.1).

Como ha señalado Reiko Tomii, “el desarrollo del arte japonés de la posguerra a menudo fue paralelo, y en algunos casos precedió, al del arte euroamericano. En otras palabras, el estado de 'contemporaneidad internacional' existía en la década de 1960, y Japón era una parte vital de esta ecuación. Sin embargo, su percepción de sí mismo en ese momento estaba dolorosamente cargada por la mentalidad de 'ponerse al día', es decir, ponerse al día con Occidente” (Tomii 2009, 124–125).

El Grupo Ongaku

Los artistas de Fluxus rechazaron rotundamente la idea de que Japón de alguna manera iba a la zaga de Europa y los Estados Unidos, o mejor dicho, la sensación de que lo

18 Ver Bibliografía, especialmente “Catálogos de Exposiciones”.

hacía¹⁹. Uno de los primeros grupos Fluxus estaba formado por estudiantes universitarios del Departamento de Musicología de Tokyo Geidai (la Universidad de las Artes), que se unieron como Group Ongaku (Música grupal) en noviembre de 1959: Shiomi Chieko (n. 1938); Kosugi Takehisa (1939–2018); Mizuno Shuko (n. 1934), más Tsuge Gen'ichi, Tojima Mikio y Tanno Yumiko, quienes abandonaron el grupo cuando terminaron la universidad. Mientras estaban en la universidad, se reunían regularmente para los ensayos de *Pierrot Lunaire*²⁰ y en una de estas sesiones comenzaron a improvisar y experimentar con sus instrumentos como una forma de relajarse (Shomi 2005, 62). Tone Yasunao (n. 1935), que no era estudiante de música en Geidai, se unió poco después de que se fundara el grupo.

Resueltos en su rechazo del concepto europeo de la música como composiciones de sonidos fijos, buscaron explorar “diferentes acústicas que cambiaban gradual y constantemente dentro del tiempo y el espacio reales” (Okamoto 1996, np). En las frecuentes improvisaciones

19 Este es un tema recurrente, mientras que, de hecho, el problema de ponerse al día fue la “deferencia de larga data de Japón hacia Occidente... A medida que aprendieron sobre su civilización, quedaron igualmente asombrados por su filosofía y literatura, música y arte. Occidente iba a ser el centro y la norma... [Los japoneses] tuvieron que hacer frente a su propia sensación de inseguridad” (Miyoshi 1994, 283).

20 *Pierrot Lunaire* pertenece al periodo atonal de Arnold Schoenberg, anterior a su etapa dodecafónica.

colectivas de fines de la década de 1950, experimentaron con sonidos no musicales obtenidos con instrumentos y/o diversos objetos cotidianos: “tambores, tinas, cántaros, tenedores, platos, perchas, muñecos de metal y madera, una aspiradora, piedras de go, tazas, radio, libros de consulta de jardinería, un reloj de pared, un violonchelo, una pelota de hule, un saxofón alto, piano preparado, etc.” (Tone 1960, 15)²¹.

El grupo Ongaku regularmente tenía reuniones, charlas y sesiones de música en lugares como la casa de Mizuno y aulas universitarias. Shiomi, que había comenzado a explorar la improvisación incluso antes de conocer a Kosugi, (Shomi 2005, 62) ha descrito las sesiones de improvisación del Grupo Ongaku como combates de boxeo en los que cada uno de los jugadores se enfrentaba beligerantemente a los demás (Shomi 2005, 69), ya que cada uno tenía su manera propia de abordar las perspectivas históricas, teóricas, filosóficas y étnicas de la música. En su artículo sobre el programa del primer concierto, Tone disertó competentemente sobre el azar, Stockhausen y Cage, mientras que Shiomi y Kosugi conocían a Cage solo por su nombre y no sabían lo que estaba haciendo (Conversation, Osaka, 25 de noviembre de 2011). Antes de inscribirse en la Universidad Nacional de las Artes de Tokio, Mizuno había sido estudiante en la Universidad de Chiba y se hizo amiga

21 Citado en Marotti (2007, 22).

de su compañero de estudios Tone Yasunao. En una ocasión, después de haber conocido a Tone en una representación del *Kontra-punkte* de Stockhausen a fines de la década de 1950, Mizuno le puso una cinta de las improvisaciones y, a pesar de que en ese momento Tone no sabía casi nada sobre música, Kosugi lo invitó a unirse a las sesiones²² (Entrevista de Kaneda, 2013). La invitación de Kosugi a Tone tuvo un impacto duradero en los otros miembros del grupo, como recuerda Shiomi:

Pensamos que era interesante que él [Tone] no tuviera ningún entrenamiento musical básico para tocar. Pensando en la textura de la música en ese momento, puedo decir que no estaba organizada en frase sino principalmente en los *objetos sonoros* creados por diferentes técnicas de interpretación. En otras palabras, queríamos que la base de nuestro hacer fuera el alma del sonido informal. Los *objetos sonoros* producidos por Tone no tenían conciencia estética del pasado musical, a diferencia de las nuestras. Por lo tanto, todos recibimos felizmente a este intruso poco convencional. (Shomi 2005, 63)

Tone también fue responsable del nombre del grupo, una referencia a la revista *Litterature*, fundada por Aragon, Soupault y Breton en 1919 (Marotti 2007, 14). Esto sucedió

22 Tone compuso *Anagram for Strings* (1963) como una “partitura gráfica” sin haber visto nunca una, basándose únicamente en la descripción que Ichiyanagi le había dado a su regreso de Nueva York (Kaneda 2013).

en uno de los lugares de reunión favoritos del grupo, Fugetsudb, un bar musical en Shinjuku donde se tocaban discos de música contemporánea. La propuesta de Tone fue aceptada por unanimidad, tanto porque sus connotaciones dadaístas atraían a sus compañeros músicos como porque la veían como una señal de su esperanza de poder producir “la música del futuro” (Shomi 2005, 64). Se utilizó en su primera actuación pública en agosto de 1960 como parte de un evento de *Niju seiki buyo* (Danza del siglo XX), en particular la actuación en el Instituto de Danza de Kuni Chiya, donde Mizuno tenía un trabajo de medio tiempo como pianista acompañante. Fue aquí donde Kubota Shigeko, un pariente de Kuni, conoció al grupo por primera vez y participó.

Tocando instrumentos musicales conocidos en Japón desde hace menos de un siglo (violín para Kosugi, piano para Shiomi, violonchelo para Mizuno), los músicos del Grupo Ongaku los utilizaron de maneras que parecen acercarlos a un concepto oral típicamente asiático de la música, mientras que la vanguardia oficialmente reconocida de, digamos, Jikken Kobo, buscaba una forma autónoma de hacer frente a las novedades lingüísticas de la vanguardia europea. En su lucha por encontrar una expresión no predefinida, los músicos del Grupo Ongaku simplemente no estaban interesados en identificarse como japoneses, como lo estaban los artistas de Jikken Kobo. Estos últimos, un grupo bastante cohesionado, se dedicaron a especular

colectivamente sobre el arte y la creación artística, aprendiendo sobre las últimas tendencias del arte occidental y mediando una forma personal de expresar una sensibilidad específicamente japonesa. Atentos como estaban a su vida privada, los músicos del Grupo Ongaku se enfrentaron al mundo directamente como individuos. Su generación puede verse como la primera generación *individual* de japoneses, cuyos miembros sintieron con más fuerza que pertenecían a un mundo futuro, aún no identificado (pero con suerte completamente amante de la paz) que a una nacionalidad japonesa específica y problemática. Sin embargo, lo que estaba en el corazón de las intenciones del Grupo Ongaku era el deseo de abandonar el concepto europeo dominante de la música y manipular individualmente, negociando con otros, su propia idea de la música que era, en pocas palabras, más abierta y global: “una idea total de la música, mirar lo que está pasando en la Tierra, involucrarse personalmente, estar fascinados”. ¿Quizás destruyendo el concepto occidental de la música? (Shomi, Conversación, Osaka, 25 de noviembre de 2011). Los músicos del Grupo Ongaku fueron expuestos a ejemplos de superación de fronteras nacionales/culturales como la llegada a Geidai del etnomusicólogo Koizumi Fumio, de regreso de la India, quien les presentó nuevos conceptos e instrumentos sentado con las piernas cruzadas sobre un piano de cola. Shomi recordó que Koizumi contó muchas historias sobre el concepto indio de la vida, la música, la propiedad

individual, etc., que impresionaron profundamente a los jóvenes músicos, y Kosugi escribió su tesis sobre la música india. En definitiva, estos artistas y músicos pertenecían a la primera generación plenamente consciente del mundo exterior y ser atraída por él²³. Además, fueron el primer grupo en experimentar con la improvisación y la investigación sonora no en el jazz sino en un entorno de música cultivada, años antes de que tuvieran lugar los experimentos similares de MEV y AMM de mediados de la década de 1960 (ver Holmes 2012).

Más tarde, después de que Shiomí comenzara a trabajar más en el concepto de música que en los sonidos, definió la música como cualquier ocurrencia de sonido y el silencio como una “duración concentrada de actividad” (Shomi 1973, 42) que de hecho encapsula la actividad musical de Fluxus como entero.

Discusiones estéticas, debate crítico, obras

Los años inmediatamente posteriores a la guerra vieron la

23 El tema de la reclusión y la política exterior de Japón es complejo y controvertido y no puede abordarse satisfactoriamente aquí. La literatura sobre la cuestión es muy amplia y sólo citaré al historiador Arano Yasunori 1992, quien desafió la percepción actual del primer Japón moderno como excepcionalmente aislado.

difusión de un acalorado debate sobre el realismo en el mundo del arte japonés. El tema estaba desde tiempo en escena: “Ningún problema parecía más importante en el período de entreguerras que aquellas consideraciones que llevaron a pensadores, escritores y artistas a preocuparse por la capacidad del arte y la literatura para representar fielmente lo real en una sociedad en la que la realidad estaba sujeta a una diferenciación sin fin” (Harootunian 2000a, 67). Las corrientes de modernismo de preguerra (por grupos como Mavo en la década de 1920, por ejemplo) habían chocado con la representación realista que había sido el requisito fundamental para el arte durante la guerra, y los grupos y colectivos reorganizados o fundados después de la guerra "investigaron obsesivamente el umbral entre lo real y lo fantástico, lo material y lo psicológico” (Yoshida 2012, 39). El debate crítico entre destacados intelectuales: el crítico literario Hanada Kiyoteru, el poeta surrealista Takiguchi Shuzo y la generación más joven de escritores y críticos, representada por Haryu Ichiro, Tono Yoshiaki y Nakahara Yusuke, se llevó a cabo en revistas y simposios. Mi fuente principal es la publicación de documentos primarios del MoMA (Hayashi et al. 2012) y muchas de las citas provienen de ensayos que ya había traducido y que formaban parte de estos materiales. El debate intelectual de principios de la década de 1950 fue sofisticado e intenso. Quienes participaban en él a menudo miraban a los artistas e intelectuales europeos, y se sentían afines a ellos, mientras escribían en japonés sobre el arte japonés, y sus

ideas a menudo estaban relacionadas con la nacionalidad de sus referencias culturales, en su mayoría francesas y alemanas. En los años previos a la guerra, con las diferentes corrientes del arte futurista, dadaísta, constructivista y surrealista, y mucho más después de la guerra, con el acalorado debate sobre la vanguardia en auge, casi parecía que en las discusiones dominantes sobre el arte japonés, éste era parte de la escena artística europea, mientras que el impulso económico del país estaba muy orientado a los Estados Unidos. Lo interesante del debate sobre el realismo es la especulación sobre la relación entre el mundo interior del artista y el mundo exterior y sobre las diferentes formas que había para intentar mediar entre la realidad y la vida interior del artista. Ya en 1949, el pintor Okamoto Taro comparó el sufrimiento de un niño que no ha logrado abrazar el sol con lo que siente el “verdadero artista [que] no sueña despierto en vano” (Hayashi et al. 2012, 35). Continuó: “la obra de arte (objeto) supera la contradicción entre la realidad (objeto) y el artista (sujeto)” (37).

El crítico de arte Hanada afirmó que “el método del arte de vanguardia se ha utilizado para dar forma a la realidad interna, y ahora debemos adoptarlo nuevamente para dar forma a la realidad externa.... La vanguardia artística se transformaría en vanguardia política [...] si volviera la mirada que había dirigido al mundo interior hacia el mundo exterior” (42), en cierto sentido poniendo en marcha la interacción dialéctica entre las realidades internas y

externas. Esta tensión se creó al mediar entre la representación interna y un mundo exterior cada vez más extraño y se ve en muchos de los experimentos radicales de los artistas de Fluxus. Era un esfuerzo por ubicar al individuo como un componente vital del mundo e igual a él y los japoneses, con su particular visión globalista, estaban más inclinados a experimentar la relación interior/exterior como el ser físico, concreto del artista individual frente al mundo exterior. Cómo esto se convertiría en colectivo y político se representa en la serie de piezas *Anima* de Kosugi Takehisa, a partir del título de la obra misma. En *Anima 1* (1961) se enrolló una cuerda alrededor de todo el cuerpo; en *Anima 2 (Música de cámara)* (1962), después de meterse dentro de una bolsa con cremallera, sacó partes de su cuerpo, inevitablemente, aunque sin darse cuenta, emitiendo sonidos (que no eran el foco principal de la obra). La partitura de *Anima 2* dice: Entre en una cámara que tiene ventanas. Cierre todas las ventanas y puertas. Saque diferentes partes del cuerpo a través de cada ventana [...] ²⁴

Como escribió Michael Nyman en *Anima 7*, una obra que consiste en realizar cualquier acción lo más lentamente posible, “Kosugi parece haber utilizado estos procesos no

24 En 2005, Kosugi revisó el trabajo, que ahora dice: “Entro en una cámara que tiene ventanas y puerta(s). Cierro todas las ventanas y la(s) puerta(s), y luego las abro/una a la vez, sacando varias partes del cuerpo del artista”. En esta nueva versión se especifica que la “cámara” puede ser una bolsa con cremallera (Kosugi 2017).

como un medio para sacar al actor de sí mismo, sino para hacerlo más intensamente consciente de las acciones interiores que normalmente realiza de manera bastante instintiva. Como resultado, es atraído fuera del universo de su propio funcionamiento físico” (Nyman 1999, 81). Con motivo de una exposición con una serie de cuatro de las actuaciones más importantes del artista de principios de la década de 1960 celebrada en 1996 en el Museo Ashiya de Arte e Historia, el propio Kosugi dijo:

No estoy interesado en las cosas que hasta ahora se han enfatizado como ventajas, las cosas que se pueden ver u oír, sino en sus opuestos, las cosas que no se pueden ver ni oír.... A menos que también haya un elemento de descomunicación en la ecuación, solo hay comunicación. El tema de percibir información que no se ve o es insoportable es importante, y sin este elemento me parece que se destruye el equilibrio.

“Descomunicación” de Kosugi puede considerarse un ejemplo de “comunicación disyuntiva”, un deseo de comunicarse con una especie de pensamiento tardío sobre la imposibilidad de poder hacerlo, capturado por Okamoto en 1949 con su imagen del artista que sueña despierto como un niño que quiere abrazar el sol.

Una visión más social de cómo se relacionan el interior y el exterior se encuentra en la pieza que Shiomi compuso para el concierto Sogetsu Hall del Grupo Ongaku. El

concierto se dividió en dos partes, la primera de improvisación libre y la segunda con composiciones de cada integrante. El concepto central de su pieza, *Mobile I, II, III*, era que mientras todos, en la sala, miraban hacia el escenario, y los oídos de todos intentaban escuchar el sonido que se reproducía en el escenario... Quería que se dieran cuenta del exterior del lugar. En el escenario, había un tictac de metrónomo, una persona como un director de orquesta que indicaba el tiempo, dos ejecutantes de violonchelo y marimba. En la parte trasera del escenario, había un gran gong que les había pedido a los estudiantes más jóvenes que trajeran y tocaran. Luego risas, muchas mujeres con fuertes carcajadas. También le pedí a Kosugi que tocara el saxo justo al lado del pasillo del salón. Llevaba zuecos de madera, subía y bajaba las escaleras y producía un fuerte sonido. Sonaba como una especie de sonido fuerte fuera de la sala, ya que quería dirigir los oídos de la audiencia hacia el exterior. Una música del espacio centrífugo. Es decir, en lugar de enfocar la escucha hacia un punto interior, la dirigí al entorno, hacia el sonido en el que estábamos inmersos. Quería abrir la sensibilidad de todos al entorno, pensé que estaba haciendo ese trabajo". (Conversación, Osaka, 25 de noviembre de 2011)

Shiomi concibió una nueva forma de arte temporal/espacial, y su "entorno", un *exterior* construido y abierto, concebido para abrir la conciencia que era muy diferente al de Cage, del que Shiomi no sabía nada en ese

momento. El “sonido ambiental” de Cage simplemente está ahí para ser escuchado inesperadamente, mientras que el exterior de Shiomí está concebido para destruir la representación jerárquica de un espacio musicalmente privilegiado.

También existe una clara distancia con la obra ampliamente conocida de George Brecht, *Exit*, que consistía en un letrero prefabricado montado por los artistas y utilizado como accesorio de actuación en muchos de sus conciertos. El objetivo de Brecht era redirigir la atención a los gestos normales y cotidianos, algo que puede relacionarse con la lectura que hace Nyman de la obra de Kosugi, pero el exterior no era parte del evento.

El exterior de la música de Shiomí es también la apertura del individuo al mundo y la curiosidad por lo que sucede en él y fue esto lo que la llevó a Nueva York un par de años después. Hacia el final de su estadía allí, Shiomí inició la serie de nueve eventos llamada *Spatial Poem*, que ejemplifica la idea de “estar personalmente involucrada con el mundo”, concibiendo “el mundo como un solo escenario”, como explicó más tarde la artista. (Shiomí, Lección en la Universidad de Kyoto, Facultad de Bellas Artes, 21 de noviembre de 2014). Cada poema comenzaba con tarjetas postales enviadas a un gran número de amigos y colegas, desde personas que Shiomí había conocido en Nueva York hasta otras ubicadas en Tokio, Lodz, Montevideo y Nueva

Delhi. Se pidió a los destinatarios que siguieran instrucciones simples, que a menudo tomaban la forma de un poema de acción íntimo que cualquiera podía interpretar. La partitura del *Poema espacial n.º 1* dice: “Escriba una palabra o palabras en la tarjeta adjunta y colóquela en algún lugar”. Se mostró satisfecha con las respuestas que recibió en el correo, que luego se convirtió en la obra (figura 1.2), que abarca una gran variedad de respuestas humanas y poéticas.

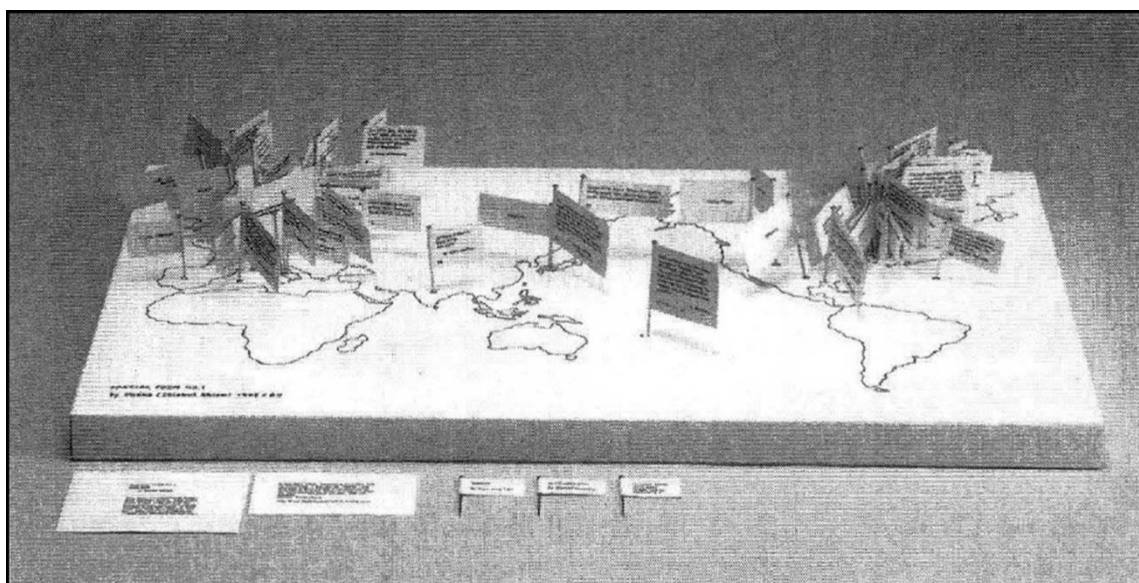


Figura 1.2 Shiomie Miekko, *Poemas espaciales n. 1*, 1965; Museo de Arte de Urawa, Foto de Uchida Yoshitaka. Cortesía del artista. Fuente: Cortesía de Shiomie Miekko.

La obra de Shiomie es marcadamente diferente de otros ejemplos de arte postal, es decir, arte creado al enviar algo a través del sistema postal. Ray Johnson, considerado por muchos el creador del *mail art*, comenzó enviando collages, junto con una serie de manifiestos, mimeografiados para su distribución, a amigos y extraños; en 1962 fundó la New

York Correspondance [sic] School of Art. Lo central de su trabajo es el intercambio de algo que se piensa, aunque negativamente, como una obra de arte. Lo mismo ocurre con el mail art de Robert Filliou, quien definió el concepto de Red Eterna (también conocida como “La Fete Permanente”/El festival constante): “el artista debe ser consciente de que forma parte de una red social más grande, parte del 'Festival Constante' que lo rodea por todas partes y en todas partes del mundo”²⁵, y es precisamente ese el sentido de su *mail art*.

El arte postal de Shiomi no afirma una red de artistas o la obra de arte en sí misma, sino que es el *espacio* y la *relación* entre las personas las que están en el centro de la creación. Lushetich analiza "Sistemas de intercambio económico" en su capítulo 6, y al discutir "La economía relacional de George Maciunas" argumenta que "la relación de *reciprocidad social*... siempre está presente en cualquier bien dado.... Al igual que un regalo inicia una obligación social... el sistema de trueque dentro del cual se enmarca el *Poema espacial* de Shiomi exige una elección cuidadosa de los posibles medios de intercambio del 'comprador', o más bien, del 'socio en el intercambio'" (Lushetich 2014, 206). Es un análisis perspicaz, aunque Shiomi no había tenido la intención de

25 Del texto de Filliou explicando el proyecto de la Red Eterna, citado en el catálogo de la exposición Sprengler. 1984 y también en <https://redletterdayzine.wordpress.com/tag/the-eternal-network/> (15/7/2013).

vender copias de la obra. Como Maciunas vio a los participantes como posibles compradores, *Spatial Poems* provocó una disputa entre Shiomi y Maciunas, pero la divergencia de opiniones no provocó una ruptura permanente entre ellos. (Conversación, Osaka, 25 de noviembre de 2011).

La sugerencia de Shiomi de que cada participante debe escribir “una palabra o palabras” que puedan enviarse y recibirse construye un contexto de lo que yo veo como otro ejemplo de “comunicación disyuntiva”, creada en el proceso de intercambiar el sentido de pertenencia a la comunidad de un mundo global. Shiomi se refiere a esta idea de sentirse confinado a un lugar y tiempo, y no querer estarlo, como “el inconveniente de la comunicación” (Yoshimoto 2005, 155).

Esta idea de centrarse en el espacio global así como en el intercambio de una “comunicación disyuntiva” también se encuentra, aunque con una calidad poética más onírica, en las obras de Yoko Ono que mencionan el correo: sus imaginativas partituras evocan una gama de pensamientos íntimos y sentimientos que pueden ser comunicados y luego respondidos, pero cuyo alcance está claramente dirigido hacia adentro, por ejemplo en el siguiente poema (1962) en la figura 1.3²⁶:

1. 26 Esta obra de Ono fue compuesta en 1962, pero publicada en

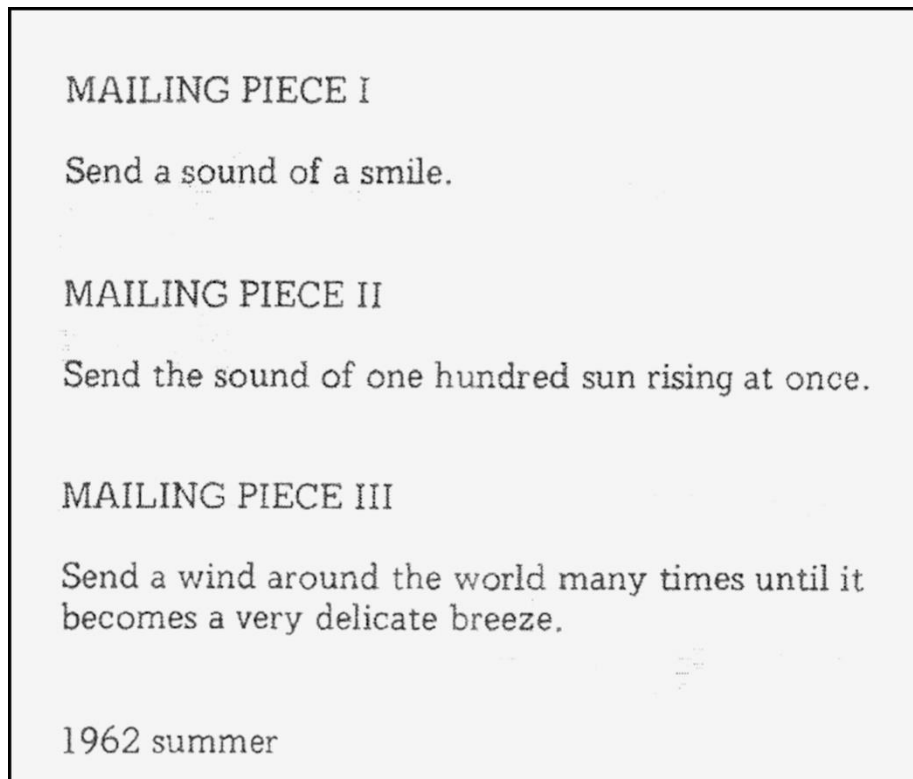


Figura 1.3 Pieza de envío. "Grapefruit" © Yoko Ono, 1964, 1970, 1971, Simon and Schuster, primera edición de Touchstone. Usado con permiso/Todos los derechos reservados.

El concepto de Ono de la relación de las personas con el mundo es el de existir en un terreno común de encuentro. Este anhelo de considerar el mundo como una sola escena también es evidente en una línea de la primera "partitura" de Ono en la sección Música de su libro *Grapefruit* [Pomelo]. (Ver figura 1.4).

La calidad interna del trabajo de Ono como práctica se discutirá en el capítulo 2, mientras que aquí me centraré en la relación interior/exterior en su trabajo. El argumento de

Lushetich es interesante. En su razonamiento sobre la práctica de la no dualidad de Fluxus, específicamente en relación con lo que ella llama “Ritos y rituales sociales”, Lushetich amplía el principio radical de Nishida Kitaro del principio contradictorio absoluto de la identidad propia (*zettai mujunteki jiko doitsu*)²⁷. “Para Nishida, no existe alteridad o intersubjetividad que implique la dicotomía de objetivación y subjetivización al referirse a la facticidad del otro....

El yo es a la vez idéntico y alter, a la vez individual y social” (Lushetich 2014, 172–173). Esto comprende el principio de que sujeto y objeto no existen por separado, ya que son los dos lados interrelacionados de una realidad, la única realidad que existe y es consistente con el universo. Lushetich concluye que

lo particular –o lo individual– siempre están involucrado en la determinación de lo universal y viceversa, tampoco hay una individualidad o comunidad definida. El individuo está siempre en el proceso de estructurar el contenido comunitario así como en el proceso de ser estructurado por él. Sin embargo, es importante señalar que la característica de interpenetración individual–comunitaria del

27 El concepto, que también se ha traducido como “autoidentificación contradictoria”, se desarrolla en Nishida 1966. Sobre Nishida, véase Kozyra 2004.

pensamiento de Nishida no estaba del todo ausente del entorno social en el que vivía Nishida, el Japón de antes de la guerra, mientras que esto no puede decirse de las cada vez más industrializadas, estriadas y fragmentadas décadas de 1960 y 1970 en Europa y Estados Unidos. (174)

LET'S PIECE I

500 Noses are more beautiful than one nose. Even a telephone no. is more beautiful if 200 people think of the same number at the same time.

- a) let 500 people think of the same telephone number at once for a minute at a set time.
- b) let everybody in the city think of the word "yes" at the same time for 30 seconds. Do it often.
- c) make it the whole world thinking all the time.

1960 spring

Figura 1.4 Let's Piece I. "Grapefruit" (Vamos a pieza I. "Pomelo") ©Yoko Ono, 1964, 1970, 1971, Simon and Schuster, primera edición de Touchstone. Usado con permiso/Todos los derechos reservados.

Encuentro que el exterior del interior de uno mismo, el segundo término en las relaciones establecidas en las obras, es decir, lo que está fuera de uno mismo no es

necesariamente “otro”, ya que se aparta de la lógica de la oposición binaria. Para las obras japonesas mencionadas, pienso en este exterior como una especie de totalidad, un escenario general que el yo tiene que afrontar para poder ubicarse dentro de él.

Mientras esto sucede, sobre todo en las obras de Ono, pero también en las de Shiomi y Kosugi, este movimiento también sirve para nutrir la conciencia autónoma del yo. La cultura japonesa se basa en una aprehensión diferente de la realidad, más abarcadora y en la que se entrelazan lo vivo y lo no vivo, lo existente y lo inexistente. La lógica binaria extranjera, que Lushetich describe como lógica “'es' y 'no es', que implica una multitud de oposiciones binarias... [es] lo que el filósofo japonés Nishitani Keiji ha denominado acertadamente la 'teoría de los dos mundos' (1991, 77)”, y que ella ve como “la piedra angular de la tradición metafísica occidental” (Lushetich 2014, 3).

En contraposición a esto, una condición no binaria profundamente arraigada puede verse como el episteme de la identidad cultural japonesa, y continuó existiendo después de la guerra, en contraste de hecho con la progresivamente prevaleciente “sociedad industrializada, estriada y fragmentada de la década de 1960”. Lushetich demuestra cómo Fluxus desafió la lógica de la oposición binaria en su práctica de la no dualidad, y cómo su dinámica puede explicarse como parte de la cultura occidental de la

década de 1960. Sugeriría, sin embargo, que la no dualidad de la episteme japonesa aflora de manera específica en obras que cuestionan la relación entre interior y exterior, que está casi ausente en la obra de Fluxus no japonesa.

Capítulo 2

EXPERIMENTALISMO E ICONOCLASIA

*En la práctica básica del espectáculo de...
Al invertir los valores vivos en valores
puramente abstractos, reconocemos a
nuestro viejo enemigo, la mercancía²⁸.*

Uso el concepto de “comunicación disyuntiva” para definir el tipo de comunicación artística que es consciente, de los problemas inherentes al proceso de comunicación donde nunca hay una línea directa entre la fuente y el receptor. Es una pregunta que muchos artistas de Fluxus abordaron. Evidentemente, el concepto está estrechamente relacionado con la “modernidad disyuntiva” que Gyan

28 Guy Debord (2014, 35).

Prakash definió como el resultado de un proceso de “cosecha, apropiación y reubicación... fabricado sobre la fisura que parece separar lo occidental y lo nativo, lo moderno y lo tradicional, su autoridad perpetuamente inestable” (Mitchell 2000, XXV). Charles Merewether tomó prestado el término y lo utilizó en el título de su excelente ensayo “Modernidad disyuntiva. La práctica de la experimentación artística en el Japón de la posguerra”. Lo vio como la “yuxtaposición de un orden imperial persistente y una cultura de élite con una cultura de masas en expansión, impulsada industrialmente” (Merewether 2007, 2).

El advenimiento de la sociedad de masas

A partir de la década de 1920, Japón avanzó casi al mismo ritmo que los países industrializados occidentales en cuanto al surgimiento de una sociedad de masas. De hecho, entre las décadas de 1920 y 1930, la población de Tokio se duplicó con creces y el crecimiento económico de Japón fue el más alto del mundo. A finales de la década, Japón era la tercera o cuarta economía más grande del mundo (Takemura 1998, 182). Ya a principios del siglo XX, hubo industriales pioneros cuyas empresas producían una gran variedad de bienes. Su éxito se basó en su apertura a la innovación y la velocidad

con la que fueron capaces de cambiar. Muchas de estas empresas todavía están en funcionamiento y sus marcas se han convertido en nombres familiares. Sin embargo, no se reconocía el derecho de los trabajadores a organizarse en sindicatos, no había sufragio universal, los salarios de los trabajadores eran bajos y el país carecía de un sistema de pensiones y de atención médica.

Después de la Segunda Guerra Mundial, las condiciones eran cualitativamente diferentes. La producción en masa entró en una nueva fase. El nivel de sofisticación de los bienes producidos y la omnipresencia de la oferta eran extremadamente altos, probablemente al menos tan altos como los de los países europeos y quizás también los de los Estados Unidos (Horioka 1993, 259–264). Sin embargo, la discrepancia entre el incumplimiento de los derechos sociales y civiles y el aumento del nivel de vida fue profundo. La filosofía y las políticas de la élite no eran ni racionales ni democráticas. Según Harootunian, “los arreglos políticos japoneses se han representado consistentemente como un sustituto democrático del desarrollo capitalista cuando, de hecho, son impulsados por un solo partido dedicado a la administración capitalista” (Harootunian 2000, 34); en otra parte especificó que “estaba en juego una política dirigida a fusionar democracia y consumo, Estado y mercado en una escala sin precedentes” (Harootunian 2012, 20). Siguió un choque de ideologías, similar a la situación en Japón en la década de 1920 cuando surgió una sociedad de masas

urbana. Suzuki Sadami ha demostrado que “el avance del capitalismo condujo a la estandarización del individuo y a una disminución de los sentimientos vitalistas de cohesión social²⁹ y un énfasis en el bienestar material. Fue la ruptura de la autoconciencia basada en las relaciones humanas” (Suzuki 1992, 237). Todo lo que anteriormente se había basado en la experiencia y la relación, aunque mediado por representaciones sociales, pasó a un nuevo nivel de representación e imágenes consumistas superpuestas (Ivy 1993, 242 y sgts.).

Ahora deseo introducir la definición de sociedad de consumo propuesta por Debord, quien la llamó una “sociedad del espectáculo”, en la que

el espectáculo no es una colección de imágenes; es una relación social entre personas mediada por imágenes. El espectáculo no puede entenderse como un mero exceso visual producido por las tecnologías de los medios de comunicación de masas... En todas sus manifestaciones particulares –noticias, propaganda, publicidad, entretenimiento– el espectáculo es la... afirmación omnipresente de las elecciones que *ya se han hecho* en la esfera de la producción y en el consumo que

29 Sostengo que las invenciones artísticas “espectaculares” de los artistas japoneses en la década de 1950 contenían una dolorosa conciencia de esta condición, como intentaré ilustrar. Con el regreso del bienestar económico en los años de la posguerra, los japoneses estaban felices de vivir en una sociedad próspera. Sin embargo, al mismo tiempo, muchos

implica esa producción. Tanto en forma como en contenido, el espectáculo sirve como una justificación total de las condiciones y objetivos del sistema existente. (Debord 2014, 7)

Sostengo que las invenciones artísticas "espectaculares" de los artistas japoneses en la década de 1950 contenían una dolorosa conciencia de esta condición, como intentaré ilustrar. Con el regreso del bienestar económico en los años de la posguerra, los japoneses estaban felices de vivir en una sociedad próspera. Sin embargo, al mismo tiempo, mucha gente se sentía ambivalente acerca de la revolución del consumo y la afirmación del modernismo que implicaba. Estaban perturbados y descontentos por el retiro gradual de los preceptos del neoconfucianismo "como la simpatía, la justicia distributiva, la conciencia del deber, el ritual, el espíritu público y la orientación grupal" (Tu 2000, 264) y del período Meiji, tales como la apuesta por la colectividad y la frugalidad³⁰. La influencia de la moralidad tradicional persistió, pero estuvo constantemente bajo el ataque de las presiones de los consumidores y los artistas jóvenes expresaron su conciencia de la falta de libertad de la sociedad de consumo japonesa.

Mientras el nivel de vida mejoraba y el nivel de prosperidad crecía, el gobierno y las personas en posiciones

30 Suzuki se refiere aquí a conceptos elaborados por Nishida Kitaro (ver Suzuki 1997), pero también a la difusión y crecimiento de la importancia del neoconfucianismo. Véase Tu (2000, 261–266).

de poder se volvieron cada vez más indiferentes a las demandas de la sociedad civil. Los cambios dramáticos en la vida cotidiana, el sentimiento de haber renunciado a la libertad y a la dignidad individual a cambio del bienestar material, se percibía de forma subterránea, y la generación más joven de artistas lo expresaba con vehemencia.

En *History's Disquiet* (La inquietud de la historia), un libro que se ocupa de la conceptualización de la cotidianidad y el encuentro entre sus diversas inflexiones en Euroamérica y Japón, Harootunian define la vida cotidiana... [como] la experiencia de la realidad vivida que marca la aparición y expansión del capitalismo industrial y su propensión a instalar condiciones similares en todos los lugares donde se establece. La vida cotidiana tiene la impresionante y probablemente incomparable credencial de estar en la intersección de cuatro movimientos intelectuales que están en el corazón de nuestra coyuntura histórica contemporánea: el marxismo, el surrealismo, el existencialismo (especialmente en su perspectiva fenomenológica) y los estudios culturales. (Harootunian 2000, 54)

Los japoneses exploraron las credenciales de las autorepresentaciones de la vida cotidiana en su propio *estilo*: existencialismo con contribuciones oportunas de Watsuji y Kuki (Watsuji 1992; Kuki 2004). Los estudios culturales se desarrollaron dentro de una red establecida de

relaciones académicas e institucionales internacionales, aunque hubo cierto grado de control, como señaló Harootunian en el ensayo citado anteriormente (Harootunian 2000, 25–58). El pensamiento marxista sin duda tuvo una influencia significativa (Barshay 2004). La influencia del surrealismo, el segundo de los cuatro movimientos enumerados por Harootunian, se discutirá en la siguiente sección.

Surrealismo y experimentación radical

Se dice que el surrealismo se popularizó en Japón en parte porque se parecía en el arte pictórico a las representaciones de fantasías oníricas. Las nuevas obras surrealistas de Europa se exhibieron en una gran exposición en 1931, que viajó por todo el país y atrajo a un grupo mucho más grande de artistas a la órbita surrealista (Munro 2012). Como Majella Munro dejó en claro recientemente, la recepción entusiasta del surrealismo en Japón no fue una “conversación unidireccional” (Munro 2012, 9). Surgió como una fuerza dominante en la revuelta de artistas y críticos contra la "academia" que controlaba las exposiciones de arte patrocinadas por el gobierno, que había estado exhibiendo "bellas artes" al estilo japonés y

europeo en exposiciones con jurado desde 1907. Bajo la dura censura de las leyes promulgadas en 1940, algunos artistas surrealistas japoneses fueron encarcelados y esto añadió profundidad trágica al movimiento.

La coyuntura surrealista, con su antecesor dadaísta, fue el terreno fértil sobre el que creció la revuelta contra la oficialidad del arte en la posguerra. Los jóvenes desconfiaban de la generación anterior y la gente en general desconfiaba de los líderes del país. Había un resentimiento generalizado y profundamente arraigado entre los artistas jóvenes contra el jerárquico “mundo del arte anquilosado, corrupto y atrofiado” (Marotti 2013, 152), y las dificultades que encontraban para encontrar lugares en los que exponer. Enojados por el paternalismo del proceso de selección de exposición organizada por la Nihon Bijutsukai (la Sociedad Japonesa de Bellas Artes), en 1949 participaron en la primera Exposición Independiente Anual de Yomiuri (Anpan)³¹. Estas exposiciones, patrocinadas por el diario nacional Yomiuri, eran espectáculos anuales sin jurado que se realizaban en el Museo Metropolitano de Tokio y se convirtieron en un semillero de experimentación radical. Sin embargo, al cabo de unos años, como informó Takiguchi Shuzo en un artículo de 1956, la vieja mentalidad conservadora y jerárquica comenzó a neutralizar

31 La historia de quince años de las exposiciones y el contexto social e histórico de este período han sido examinados por William Marotti (Marotti 2013, 114–199).

progresivamente el impulso democrático de los orígenes de la exposición (Marotti 2013, 143). En respuesta, en 1957 la exposición se volvió aún más radical, con la participación de una generación más joven de artistas decididos a desafiar la autoridad establecida y las nociones aceptadas del arte. Las influencias externas alentaron la tendencia japonesa al radicalismo: aunque el trabajo de Pollock y Rothko se exhibió a principios de la década de 1950, fue la abstracción gestual del *informalismo europeo* lo que tuvo el mayor impacto, gracias en parte a una gran exposición titulada *Sekai Konnichi no Bijutsuten* (Exposición de arte mundial actual) celebrada en los grandes almacenes Takashimaya en Nihonbashi en noviembre de 1956, con obras de cientos de artistas europeos y japoneses, y la visita de Michel Tapié y Georges Mathieu en septiembre de 1957 (Ming 2011, 208 ss.).

La vanguardia estadounidense fue presentada por el joven crítico Tono Yoshiaki. En 1959 publicó un artículo muy debatido titulado “Kyoki to sukyandaru. Katayaburi no sekai no shinjintachi” (Locura y escándalo. Gente nueva no convencional en el mundo), sobre pinturas de Tinguely, Rauschenberg y Johns, que luego fueron expuestas en la Minami Gallery, donde también se exhibieron obras de Kurt Schwitters y Sam Francis al principio de la década de 1960 (Oka 1985).

Los jóvenes artistas de Anpan expresaron su descontento

y sentimiento de desplazamiento en la sociedad en obras desafiantes, exhibiendo materiales perecederos e incluso desechos, objetos peligrosos, objetos con contenido sexual explícito y también los cuerpos de los artistas, llamando a todo esto “arte”.

Pronto pasó a llamarse Anti Arte (*han-geijutsu*, Merewether and Iezumi, 2007) aunque nadie era más consciente del legado *geijutsu* de quienes practicaban el Anti-Arte en busca de una nueva autenticidad, como afirmó Shinohara Ushio unos años después (Shinohara 1968, 61). Los Estándares de trabajo de exhibición, emitidos en diciembre de 1962 por el Museo de Arte Metropolitano de Tokio, donde se realizaron las exposiciones, dan una idea de cómo eran las obras de arte expuestas. Los siguientes artículos estaban prohibidos:

1. Los que producen sonidos desagradables y/o de alta frecuencia
2. Los que producen malos olores o utilizan materiales que se pudren fácilmente
3. Aquellos que usan cubiertos que pueden lesionar a las personas
4. Aquellos que incomodan a los espectadores desde el punto de vista higiénico

5. Los que utilizan grava o arena o se esparcen directamente sobre el suelo y podrían dañarlo

6. los que cuelgan directamente del techo. (Ver nota al pie 31)

Los organizadores querían evitar meterse en problemas y en 1964, probablemente para “limpiar el escenario” de cara a los próximos Juegos Olímpicos de Tokio, decidieron interrumpir las exposiciones justo antes de la decimosexta. Antes de esto, los artistas alquilaban todas las paredes de una habitación para poder actuar en el espacio interior sin mucho control. Progresivamente, las obras que todavía estaban compuestas por objetos fueron reemplazadas por obras que consistían en instalaciones, representaciones y conceptos, llamados un evento, una acción, un acontecimiento o, a veces (cuando la obra incluía sonido), una “pieza”.

Se estaba experimentando mucho en la música³². Es interesante ver cómo el crítico autorizado Koji Sano definió la diferencia percibida durante la “década dinámica” de la década de 1960:

La música de vanguardia es tal que es posible realizar una obra que posee una nueva perspectiva pero que

32 Ver el Capítulo 1 sobre el Grupo Ongaku, uno de los principales grupos de música experimental de este período.

también es reproducible, nuevamente. En cambio, la música experimental, que sucede en el escenario, a partir de algunas indicaciones, utiliza mucha improvisación. Por ejemplo, este “Concierto de música experimental” [mirando un programa de la Serie Sogetsu] es particularmente... (Risas) para el público japonés fue una situación atterradoramente experimental.... Por ejemplo, *Visage* de Takemitsu, las obras de Xenakis o similares todavía se interpretan hoy en día, pero la música experimental siempre es nueva, sin precedentes. (Conversación, Tokio, 4 de septiembre de 2011)

La práctica de incorporar chatarra y objetos cotidianos condujo a la “desmaterialización” del arte, identificada y teorizada en 1963 por el crítico Miyakawa Atsushi como el paso de lo moderno (*kindai*) a lo contemporáneo (*gendai*). Miyakawa relató el aumento del uso de la materia. como una cosa que tiene el potencial de expresión dentro de sí misma' a la 'negación del sistema de forma... porque un material existe no en la superficie sino en la interioridad y la profundidad ocultas detrás de su sombra, y además porque el potencial de expresión se basa en la destrucción de la forma” (Hayashi et al. 2012, 109). Lo interesante aquí es que Miyakawa, distinguiendo Arte Informal de Anti-Arte, identifica el "colapso de lo moderno" y no la abstracción del arte gestual *informal* como la "aventura que desafía la autenticidad de la expresión por el acto de expresar", sino

el *regreso a la realidad* del objeto. “Con sus *objetos* captados simplemente en términos de un movimiento contra la abstracción y de regreso a la realidad, el Anti-Arte se ha convertido en nada más que el hijo bastardo de Arte Informel” (Hayashi et al. 2012, 112). Comparto las reservas expresadas por Marotti (Marotti 2013, 365) respecto a “un extraño particularismo cultural, o incluso nominalismo” en el tratamiento crítico del Anti-Arte y las prácticas asociadas a la etiqueta. Un intercambio acalorado apareció en *Bijutsu techo* (Cuaderno de arte) en 1964. Miyakawa y Tono dieron su punto de vista sobre el Anti-Arte, en dos artículos publicados en la revista luego de un debate público titulado “Anti-Arte: ¿Sí o No?”, realizado en febrero de ese año en Bridgestone Hall en conjunto con la exposición *Young Seven* comisariada por Tono en la Minami Gallery (el intercambio ha sido ampliamente discutido, por ejemplo, en Munroe 1994, Hayashi et al. 2012, y volveré sobre él en el capítulo 3). Es interesante que finalmente, al cuestionar el sentido del (Anti) Arte, aflorase el tema de la individualidad del artista, relacionado con lo que es la expresión y lo que será posteriormente. Miyakawa argumentó que, si los artistas reducían el arte a una dialéctica de *materia y gesta*,... el proceso de expresión podía volverse autónomo. Deberían haberse concentrado en lograr tal autonomía; se quedaron cortos y recurrieron, como de costumbre, a una autoexpresión directa que todo lo consumía, satisfaciendo

sus pasiones por el bien de nada (Munroe 1994, 38)³³.

Concluyó, en sus comentarios sobre una obra de Natsuyuki Nakanishi expuesta en la exposición *Young Seven*, que “el concepto de realidad ha sido vaciado por la furiosa ambivalencia hacia la identidad y la metamorfosis” (Hayashi et al. 2012, 131).

En lo que Tono llamaría "palabras extremadamente abstrusas", Miyakawa se refirió al dilema al que se enfrentaban los artistas que, por un lado, estaban presionados por el individualismo en curso de una sociedad cambiante para adoptar una postura extremadamente personal e individual al tratar con “*materia y gesto*” mientras, por el otro, cuestionaban el derrumbe de la investidura autónoma y efectiva de la individualidad en la sociedad asfixiante que condenaban.

33 Esta traducción es muy similar a la mía, mientras que en Hayashi et al. (2012, 129), la traducción dice: “Aunque todo debería haber estado en juego con el compromiso exclusivo del artista por lograr la autonomía del proceso expresivo –y hacer de este un fin en sí mismo a través de un retorno a la dialéctica de la materia y la acción– como de costumbre, el acercamiento se reducía a un medio de expresión completa y directa, y esto no podía evitar convertirse en un arrebató gratuito”.

Experimentos en concretismo visionario

Después de la guerra, era inevitable que las personas se sintieran abandonadas y solas al enfrentar sus propias tragedias y encontrar formas de recuperarse, en una situación que Alexandra Munroe describió con precisión como una de “pérdida absoluta y libertad absoluta”: “Todo lo que podían hacer fue cultivar lo que la autoridad consideraba 'perversiones', que con suerte los liberaría del 'territorio' de la sociedad” (Munroe 1994, 159). El proceso de sustanciar una individualidad se vio socavado por la actitud paternalista de la estructura del poder político latentemente fascista (ejemplificada por la elección de Kishi, quien había cumplido una sentencia de prisión de tres años como criminal de guerra de clase A), y por el aumento de la presión para consumir constantemente que no logró moverse en la dirección de la responsabilidad individual madura, sino que hizo posible, “complacer las pasiones por el bien de nada”.

El debate sobre el concepto de individualidad (*shutaisei*) ocupó los primeros años de la posguerra. El término, un compuesto de los caracteres *shu* (sujeto, soberano), *tai* (cuerpo, sustancia) y *sei* (cualidad, rasgo) fue acuñado por la Escuela de Kioto para expresar lo que se consideraban las principales características de la civilización occidental: “subjetividad; subjetivismo; independencia; identidad” (Diccionario Kenkyusha). En el agudo análisis de Miyoshi

Masao, los japoneses descubrieron la “autonomía de lo privado”, “un espacio fuera de la existencia colectiva” como resultado de su derrota, y “fue efectivamente incorporado al patrón económico de producción y consumo con el deslumbrante éxito económico de los años sesenta, pasando por alto el individualismo político” (Miyoshi 1994, 273–274; véase también Kersen 1996, 90–93). Las preguntas planteadas sobre qué y quiénes fueron los responsables de la guerra y la discusión que siguió comprendían inevitablemente *shutaisei*: “La controversia de *shutaisei* es análoga, si no idéntica, al tema de la responsabilidad de la guerra” (Miyoshi 1994, 279). Miyoshi examinó el trabajo de algunos historiógrafos, escritores conocidos de los años previos a la guerra y escritores jóvenes del período de posguerra de ideología marxista, para concluir que lo que faltaba era una crítica de la hipocresía tanto de las potencias ocupantes occidentales como del aquiescente gobierno japonés.

Sobre todo, el inmenso poder económico de Japón se ejerció junto con la apropiación corporativa global de individuos, como un consumismo implacable y omnipresente. Culturalmente desarraigados, los individuos y colectivos de Japón parecen estar conduciendo a todo el grupo de pueblos y naciones, tanto en Occidente como del resto, a la fantasía de una distopía vacía de sí misma, vacía de ideas y sin propósito, de producción, consumo, y soñar despiertos. El

consumismo que lo abarca todo es, irónicamente, una versión de shutaisei, ya que es sensual, audaz y sistemático... [¿No es eso?].... la vacuidad consumista definitiva en la que el acto de comprar por sí solo sirve como confirmación y tranquilidad de los seres individuales (292).

Sin adentrarme más en el tema, sostengo que en el Japón de la posguerra el proceso de reconocer a los individuos como responsables de sus actos, con libertad para juzgar y tomar decisiones, se vio desbordado por la determinación de los gobiernos de Estados Unidos y Japón de mantener políticas y control social –“La voluntad de la Ocupación de tolerar la diversidad ideológica duró muy poco tiempo” (Olson 1992 XVIII)– para promover el nivel de consumo necesario para el establecimiento de un capitalismo maduro.

Dos años antes del debate Miyakawa–Tono, el 9 de junio se leyó un manifiesto de Maciunas titulado “Neo–Dada in Music, Theatre, Poetry, Art, 1962” en un concierto de Fluxus en Wuppertal, Alemania Occidental. El movimiento estaba en sus inicios y el manifiesto era una declaración latente de sus intenciones. En este texto conciso pero denso, Maciunas definió el campo neo–Dada de la creatividad como abarcando una amplia gama de artes, desde las “artes del 'tiempo' hasta las artes del 'espacio'... ligado al concepto de concretismo.” Vio esto como una oposición al arte

ilusionista y abstracto y los discursos sobre el “concretismo suave, que se vuelve cada vez más concreto, o más bien no artificial hasta que se convierte en no arte, anti-arte, naturaleza, realidad. Los concretistas, en contraste con los ilusionistas, prefieren la unidad de forma y contenido, en lugar de su separación” (Hendricks 2002, 89). Posteriormente agregó: “un concretista más verdadero rechaza la predeterminación de la forma final para percibir la realidad de la naturaleza, cuyo curso, como el del hombre mismo, es en gran parte indeterminado e impredecible... [Él crea] un concepto o un método por el cual la forma puede ser creada independientemente de él” (Ibíd.). Esta afirmación de Maciunas expresa la posición de Fluxus sobre el tema antes mencionado, “la dialéctica de *materia y gesta*”. Así considerado, el tema del “autocomplacencia” deja de ser un problema, ya que este tipo de artistas estarían totalmente despojados de poder en relación con su obra y su público. Este desmantelamiento de la posicionalidad de cualquier tipo es un tema clave en el libro de 2014 de Lushetich mencionado anteriormente, *La práctica de la no dualidad*. Kosugi escribió de manera convincente sobre “experiencias privadas... [cuya] acumulación debe ser devuelta al territorio original anónimo.... Una acumulación colectivizada de memoria no sería personal. Mi forma de pensar es llevar esta cosa personal de vuelta a la etapa primordial. Siento que la improvisación puede hacer esto, y siento que he tenido éxito en ello” (Hudak 1992, 26). En su rechazo al control por

la razón o la intención, Kosugi se refirió al automatismo –*término que puede haber tomado prestado de Tone, quien escribió una tesis sobre el surrealismo*³⁴, pero, a mi modo de ver, está más relacionado con su deseo de liberarse del control. Imprescindible para el ego consumista individual: "es una especie de sueño: durante la actuación he sentido algo, una liberación de mis límites", escribió.

En este sentido, puede parecer que los artistas de Fluxus escaparon del nudo gordiano de la expresión individual al ignorar por completo la cuestión de *quién* representó una obra, manteniendo incluso su *significado y su encarnación*, las dos condiciones dadas por Arthur Danto para que algo se llame arte, siempre “basado en una hipótesis interpretativa” (Danto 1998, 130)³⁵. Sin embargo, la “realidad”, en cierto modo contrastada con el sujeto, tal como la conjuraba Maciunas, aún tenía que ser tratada. Haryu Ichiro había formulado correctamente la pregunta ya en 1957:

El concepto de 'vanguardia', ya sea política o

34 “El automatismo psíquico puro por el que se propone expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento es la ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de cualquier preocupación estética o moral”. André Breton, *Manifiesto del surrealismo*, véase Yriarte (2011, 17).

35 El autor afirma que una obra de arte se define siempre por dos criterios esenciales: el significado y la materialización, a los que debe añadirse un tercero, que es la interpretación que cada espectador le aporta.

artísticamente, se ha diluido mucho.... Entendemos que lo que se quiere desacreditar existe tanto dentro como fuera de nosotros. Para crear arte auténtico, debemos *sondear las grietas de la descomunicación* y escudriñar rigurosamente tanto lo interno como lo externo a través de la *constante autonegación*.... [Los artistas] tienen la integridad y la disciplina, o la falta de ellas, para definir la libertad desde adentro y despejar el camino para nuevas posibilidades”. (Munroe 1994, 384; énfasis mío)

La “descomunicación” puede verse entonces como algo similar a la “comunicación disyuntiva” que propuse anteriormente.

El enfoque en la relación interior–exterior ya había surgido. El amargo debate de los años de la posguerra a menudo encarnaba la bipolaridad. Antes del final de la ocupación, el choque sobre la identidad y la subjetividad se planteó principalmente como una batalla entre la mente y el cuerpo. Los defensores de la mente –intelectuales “modernistas” (*kindaishugisha*) y académicos de las escuelas de élite– se pelearon con aquellos que basaban la subjetividad en el cuerpo y veían el “pensamiento” como el mito que engañaba a la gente y la llevaba hacia una derrota desastrosa y les ocultaba la naturaleza de la mente. La lucha denotaba esta derrota, un desacuerdo más profundo entre quienes privilegiaban el cuerpo por encima de las limitaciones sociales que lo habían atado al ocultamiento y

al conformismo y quienes promovían la formación de un sujeto político autónomo. (Harootunian 1994, 19)

Pueden verse conexiones entre esta oposición mente/identidad versus cuerpo/subjetividad y la distinción planteada por Nishida Kitaro entre lógica pura (epistemología) y empirismo puro (psicología); seguramente la constricción social del cuerpo tuvo algo que ver con el choque entre la cultura japonesa y el puritanismo estadounidense.

El papel progresista del cuerpo desnudo iconoclasta es, por lo tanto, impresionante en las obras de la década de 1960, realizadas en numerosas instalaciones a un nivel desconocido en las manifestaciones de espectáculos contemporáneos paralelos del arte radical en Occidente, como mostrará una mirada a cualquier libro de historia del arte del Japón de posguerra.

El cuerpo estaba en escena en el sentido más combativo, experimental e iconoclasta: el cuerpo terriblemente devastado por el primer uso de la bomba atómica; el cuerpo representado con trágica deformidad en las pinturas de Yamashita Kikuji (*Oto otemu*, Totem, 1951) o las de Hamada Chimei (*Shonenhei aika 'Byou'*, Elegía para un nuevo recluta 'Mausoleo', 1952)³⁶, o llevado al extremo en el baile *buto de*

36 Veá algunas pinturas de Hamada, incluida la *Elegía...*, en <https://www.tumblr.com/search/hamada%20chimei> (visto el 27/7/2017).

Hijkata Tatsumi y, por lo tanto, en marcado contraste con el hermoso cuerpo que se celebra cada vez más y de forma generalizada en la publicidad.

El cuerpo fue central en el trabajo de la generación de artistas Fluxus. Habiendo llegado a la edad adulta a fines de la década de 1950, tenían una postura original con respecto a la ambivalencia de los gobernantes japoneses sobre cuestiones sociales, es decir, la realidad concreta. La mayor parte del significado de sus "experimentos" radica en el desafío iconoclasta al entorno cotidiano socialmente definido y aceptado, y se tratará en el capítulo 4, en mi discusión de la idea de lo efímero y sus implicaciones zen.



Yamashita Kikuji, Deificación de un soldado, 1967

Pieza cortada

Volveré a la cuestión de la individualidad cuando analice la idea de lo común. Lo que quiero enfatizar aquí es la presencia difusa del cuerpo como el elemento que más concretamente puede ofrecer una experiencia, más que un yo mostrando su propia expresión, en el marco del espectáculo debordiano. No se me ocurre mejor ejemplo de crítica experimental del espectáculo, de su apariencia maligna, que el famoso *Cut Piece de Yoko Ono*.

La primera versión de *Cut Piece* dice:

PIEZA CORTADA

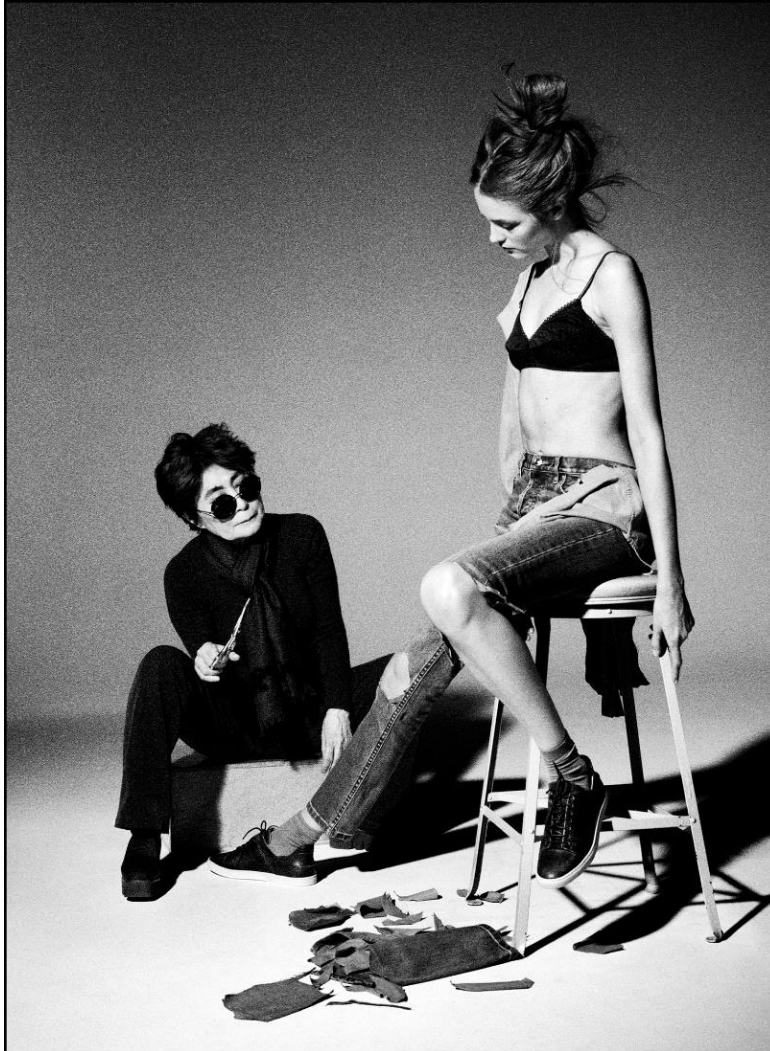
Tíralo de un edificio alto

Verano de 1962 (Ono 1970, np)

y recuerda a Shiomí *Falling Event* (1963, “I. Deja que algo caiga desde un lugar alto. II. Déjate caer desde un lugar alto usando un ascensor, paracaídas, cuerda, o cualquier otra cosa, o sin usar nada”). Fue concebido por Ono a su regreso a Japón en marzo de 1962, tras 10 años en Nueva York.

Seguramente Ono era un “alma nómada”, tal y como la

definen Deleuze y Guattari. (1987, 472 y sig.). Su padre estaba trabajando en California cuando ella nació y lo conoció por primera vez cuando tenía dos años.



Yoko Ono, *Pieza cortada*

Pasó los años de la guerra en Tokio, pero posteriormente se movió de un lado a otro entre Japón y Estados Unidos. Una nueva versión de *Cut Piece* fue concebida para el estreno en Kioto, el 20 de julio de 1964, en el Yamaichi Concert Hall:

PIEZA CORTADA

Cortar.

Esta pieza se representó en Kioto, Tokio, Nueva York y Londres. Por lo general, Yoko Ono lo realiza subiendo al escenario y sentada, colocando un par de tijeras frente a ella y pidiendo a la audiencia que suban al escenario, uno por uno, y corta una parte de su ropa (de cualquier lugar) y la toma. “La performer, sin embargo, no tiene por qué ser mujer” (Ono 1970, np).

Kevin Concannon ha rastreado la inspiración para esta pieza en una pintura en un santuario en el Templo Horyu en Nara, el templo de madera más antiguo que existe en Japón. Es una imagen del Príncipe Mahasattva (el futuro Buda) quien, en su viaje espiritual hacia la liberación de los placeres terrenales, ofrece su carne a animales hambrientos (Concannon 1998, 39). El ofrecimiento de Ono de la ropa como cuerpo en el escenario creó una pieza poderosa que permitió concentrarse en la relación entre los individuos cuando a unos se les otorga poder sobre otros, más aún cuando estos últimos son mujeres; de hecho, cuando se representó la pieza, algunos participantes actuaron de manera agresiva. Yoshimoto sostuvo que “a través de intensos intercambios entre los artistas y los participantes, *Cut Piece* abordó con elocuencia el tema del yo frente a los demás, es decir, lo privado frente a lo público, y la violencia

frente a la generosidad” (Yoshimoto 2005, 101). La pieza también atestigua el interés de Ono por las pasiones y las insuficiencias de los miembros del público, a quienes se les pidió que estuvieran activos mientras la intérprete permanecía pasiva y se equiparaba al espectador. Esta ecuación es un punto central de la falta de profesionalismo de Fluxus. Al invertir los roles de artista y espectador, la pieza desafiaba la relación jerárquica entre creador y público y cuestionaba la performance como espectáculo que requiere consumo.

En la discusión de Lushetich sobre el “cambio de conciencia” derivado del “*cambio* de la concepción dualista del mundo” en la práctica de Fluxus, se refiere al concepto de hegemonía de Antonio Gramsci. Ella escribió:

Como seres humanos que vivimos en un universo altamente saturado ideológicamente que dicta el consumo continuo de mercancías, ubicaciones, experiencias y relaciones, estamos formateados socioculturalmente para percibirnos a nosotros mismos como separados del mundo, separados de los demás y separados del objeto de nuestra atención, percepción, consumo.... La conciencia no posicional, por otro lado, es la de una conciencia samádica no formateada o, de hecho, iluminada”. (Lushetich 2014, 7)

Las referencias al zen son relevantes, aunque Lushetich no concluyó que la posición de los artistas japoneses, para

quienes el zen es una actitud cultural internalizada al igual que el cristianismo lo es para los occidentales, debería ser vista como particular.

Junto a la idea del *regalo*, otro punto interesante de la *Pieza cortada* de Ono, presente también en otras obras de Ono y otros artistas, está la gestión del tiempo. Esto está relacionado con el cambio general de *acontecimiento* que operaron los artistas de Fluxus: la puesta en escena de algo que consiste *en el tiempo mismo de su ser*. Debord define así la idea de Tiempo Espectacular: “El tiempo de producción –el tiempo mercantilizado– es una acumulación infinita de intervalos equivalentes. Es el tiempo irreversible hecho abstracto” (Debord 2014, 147). Debord había considerado anteriormente el “tiempo irreversible” de la siguiente manera: ““la clase que organiza el trabajo social y se apropia de su plusvalía limitada, se apropia simultáneamente de la plusvalía temporal resultante de su organización del tiempo social: ella sola posee el *tiempo irreversible* de los vivos”” (Debord 2014, 128; énfasis mío). Veo todo el esfuerzo de estos artistas –y en concreto de Ono al llamar a su performance un “acontecimiento” o una “pieza”– como un paso hacia la retransformación de la obra en algo, es decir, en una performance, que supera la idea de representación con el engaño. Esto implica en cierto sentido, al proponer un *pedazo de tiempo real*, reapropiarse de su “*tiempo de vida*” contra la apropiación por parte de la clase capitalista. Además, al referirse al marco musical, los

artistas añadieron la cuestión de construir un tiempo que sería *compartido* con el público, estableciendo así el tiempo *real* como contenido de su obra. Este es, entonces, el significado fundamental de actuar musicalmente: establecer una *relación* entre los intérpretes y el público presentes en el mismo lugar al mismo tiempo, algo que la música –pero no otras artes– requiere para que suceda la experiencia estética. Volveré sobre esto en el capítulo 6, Musicalidad.

El experimentalismo como conciencia

Otro ejemplo destacable de experimentalismo e iconoclastia lo encontramos en el trabajo del Grupo Neo-Dada, formado en 1960 por una decena de artistas que habían participado en la 12ª Exposición Independiente de Yomiuri, en torno a Yoshimura Masanobu. Poco después, cuando Shinohara Ushio se unió en marzo, cambiaron su nombre a Neo-Dada Organizadores por las connotaciones políticas que esto tenía, y finalmente lo acortaron a Neo-Dada (Marotti 2013, 173). Fueron sustancialmente los artistas Neo-Dada quienes aceleraron la transición de *sakuhin* (obra) a una práctica de performances y eventos anarquistas: “la preocupación era llegar a un contexto cotidiano a través de un arte crítico que *actúa* (*köi, ködo*)

Por ejemplo, Shinohara fabricó y exhibió 300 globos con forma de gominola, y Yoshimura desfiló por el centro de Tokio envuelto en carteles de exhibición.



Figura 2.1 Hirata Minoru, "Las pinzas para la ropa de Nakanishi Natsuyuki afirman la acción de batido, para el evento '6th Mixer Plan' del Hi Red Center, Tokio", 1963 © Minoru Hirata. Fuente: Cortesía de Taka Ishii Gallery Photography/Film.

Una obra llamativa, sobre la que se ha escrito mucho, es una de Nakanishi Natsuyuki, el artista utilizó un humilde objeto cotidiano y le otorgó un impresionante poder de perturbación. Su título, *Sentaku basami Washington kakuhan koi wo shucho suru*, generalmente se traduce como “Pinzas de ropa afirmando una acción agitadora”, pero yo preferiría “Acción agitadora”, que captura mejor la connotación política conferida a la obra por el término japonés original kakuhan, que denota tanto agitación social como acción social de lavadora (ver figura 2.1).

Exhibida en la última Exposición Independiente en marzo de 1963, la obra consistía en “masas de pinzas para la ropa, como extraños enjambres de insectos metálicos agresivos, [que] se fusionan en imágenes a medio formar en seis lienzos, incluido algo parecido a un hongo atómico. La sensación de ataque y transformación se vio potenciada por grandes rasgaduras en varios de los lienzos, como si hubieran sido desgarrados por pinzas vivas” (Marotti 2013, 170). Luego, el trabajo se realizó en las calles de Tokio el 28 de mayo como el 6th Mixer Plan de Hi Red Center, con la cabeza de Nakanishi cubierta con pinzas para la ropa. Los rostros de los espectadores, tal como se ven en las fotos, muestran más diversión que ansiedad, como si no se les ocurriera que para el artista era sumamente doloroso moverse con la instalación puesta.

El gran cambio que buscaban estos artistas a través de su

experimentación se desarrolló completamente dentro de ellos mismos, al exponer su formación experiencial a una visión diferente de la realidad *interna de los seres humanos*. Por lo tanto, no sorprende que el uso del cuerpo a menudo comprendiera algún aspecto de sacrificio. Esto fue característico principalmente de las obras de los artistas japoneses, por ejemplo, *Cut Piece* y *Clothespins Assert....* A estas se pueden sumar otras obras de Ono, como *Blood Piece* (“Usa tu sangre para pintar. / Sigue pintando hasta que te desmayes, (a) *Sigue* pintando hasta que mueras. (b) primavera de 1960”) o, puede parecer con un toque de humor, *Wall Piece for Orchestra to Yoko Ono* (“Golpea una pared con tu cabeza, invierno 1962”).

Lo que aparentemente es una obra espantosa que contiene la idea del sacrificio es la famosa *Música para una revolución* de Kosugi (1964): “Saca uno de tus ojos dentro de 5 años y yo hago lo mismo con el otro ojo 5 años después”. Sin embargo, en esta obra subyace un concepto, común en el budismo, de que deshacernos de la imperfección de los sentidos nos permite desarrollar una conciencia superior, ligada a la idea de que sólo silenciando las tentaciones de la carne es posible liberarnos del sufrimiento.

Es en este logro de una conciencia superior en lo que consiste la verdadera revolución. La revolución silenciosa a la que la mayoría de los artistas Fluxus japoneses parecen

haber aspirado se produce en el interior de la persona, en su disposición hacia el mundo.

Es interesante que algunas de las obras de Maciunas, como su *Fluxus Smile Machine*, compartan este aspecto sacrificial, un tanto grotesco. Tenía un profundo conocimiento de la cultura japonesa, como informó Yoshimoto:

El entusiasmo y la admiración de Maciunas por la cultura y el arte japoneses fueron tan significativos como el cambio en la política exterior japonesa para fortalecer la naciente conexión entre los artistas japoneses y estadounidenses. Maciunas no solo poseía espadas japonesas y otros artefactos y amueblaba su apartamento con tatamis, sino que también llevaba un estilo de vida ascético.... Anticapitalista y utópico comprometido, Maciunas sintió una fuerte conexión con los japoneses, y en particular con su ética grupal, que estaba muy alejada del individualismo occidental". (Yoshimoto 2013, citando a Williams y Noel 1997, 133)

La “ética de grupo”, el rasgo que Yoshimoto identificó como específicamente japonés, está conectado con lo que he denominado compromiso con el “sacrificio personal”, intrínseco a la creación artística japonesa, es decir, arte concebido como *michi*, que significa “*camino*”, que se pueden encontrar en compuestos como *do* (*judo*, *aikido*, *sado*, el camino del té, etc.).

Las artes tradicionales japonesas siempre comprenden el concepto de *do*, escrito con el carácter chino “dao”, un carácter importante con muchas capas de significado, uno de los cuales es el principio eterno del pensamiento taoísta (Pinnington 2006).

En resumen, este concepto es un aspecto fundamental de la actividad del artista, que se ve que requiere un fuerte sentido de compromiso, donde la sinceridad del compromiso y la adhesión a los principios y la práctica del arte/*do* es más importante que el resultado, o más bien, *produce* el resultado, que también consiste en un crecimiento de la conciencia por parte del artista.

Como dijo Ono: “Si mi música parece requerir silencio físico, es porque requiere concentración en uno mismo, y esto requiere silencio interior que también puede conducir al silencio exterior. Pienso en mi música más como práctica (*gyo*) que como música”³⁷.

La palabra japonesa *gyo* está relacionada con la práctica budista de cantar sutras. De hecho, “El sabio–filósofo de la tradición oriental [y añadiría, el intelectual y el artista también] es aquel que lucha con las emociones y actitudes conflictivas que afligen a todos los humanos y después de

37 Del discurso de Ono To the Wesleyan People, 23 de enero de 1966. Ver *Grapefruit* o la página de inicio de Ono <http://imaginepeace.com/archives/2526> (22/6/2012).

un período de lucha alcanza una especie de interioridad, armonía y serenidad que equilibra fuerzas opuestas” (Clarke 1991, XV).

Este es el significado de la concentración y la meditación que permiten al artista producir una pincelada perfecta o escribir una poesía perfecta, que no necesita revisión (y no puede ser revisada) ya que son la expresión de la conciencia superior alcanzada por el artista. La experimentalidad de la concepción se redirige hacia el propio artista para que se alcance una conciencia más profunda, de la que fluya la creatividad.

El camino *dō/ michi* de las artes, de cualquier arte, debe entonces llegar al no-arte (Tollini 2014, 50). La maestría en cualquier arte, obtenida con una práctica extenuante, debe llegar al no arte, que representa la superación y el desapego del arte mismo.

El proceso es similar al descrito en los *Diez cuadros de pastoreo de bueyes*, del maestro zen chino Kakuan Shien Zenji (siglo XII), junto con poemas y comentarios sobre el famoso tema.

Trazan un camino universalmente reconocible de espiritualidad contemplativa, utilizando la metáfora de un joven pastor de bueyes que busca a su buey perdido.



Kakuan Shien Zenji. Diez cuadros de pastoreo de bueyes.
Cuadro 3. Percibiendo al toro.

En las diez pinturas se nos muestra que el buey es encontrado y alcanzado, es sometido, y al final uno se olvida de tener un buey. El arte debe olvidarse de sí mismo como arte para ser no arte, en un nivel de conciencia y profundidad de vida a menudo propugnado por Maciunas, evocado especialmente por artistas japoneses y puesto en práctica silenciosamente por la mayoría de ellos.

Un suave ejemplo de experimentalismo como apego a un

procedimiento estricto se puede ver en la versión de *Water Music* que Shiomí concibió para la función Tokyo FluxWeek en Crystal Gallery en septiembre de 1965. La partitura dice: “Un disco de gramófono se cubre con cualquier material soluble, como arcilla o pegamento soluble en agua, etc. Reproducir el disco en un tocadiscos y dejar caer una pequeña cantidad de agua sobre el disco. La aguja recogerá la música de los puntos disueltos por el agua. Ajuste la cantidad y la ubicación del agua para obtener el patrón deseado de música y no música” (Kahn 1999, 287). Shiomí extendió pegamento diluido en un disco SP de *Aufforderung an die zum Tanz de Weber* (Invitación al baile, 1819), de modo que la aguja resbalaba por la superficie y solo se escuchaba ruido. Usando un cuentagotas, el artista goteó agua sobre el disco, y donde el pegamento se derritió, se podía escuchar la música; ella continuó hasta que toda la pieza musical cobró vida, y la actuación tuvo la sensación y el sentido de maravilla de un misterioso experimento científico (*Conversation*, Osaka, 25 de noviembre de 2011).

Esta actitud científica inocentemente juvenil hacia la experimentación es un rasgo común al trabajo y las actuaciones de Fluxus, cuyo significado puede ser el de enfatizar un carácter de verdad y democracia tomado del mundo científico. Otro ejemplo de aproximación científica a la experimentación es el de un compositor incluido en el programa de conciertos de Fluxus Wiesbaden, Matsudaira Yoriaki, científico e investigador en biología que en 1961

compuso una partitura para piano titulada *Instrucción*. Cuando Takahashi Yuji estrenó la obra en el Yamaha Hall de Tokio, hubo una discusión con la gerencia que afirmaba que el Steinway de la sala se había dañado durante la representación (*Conversation*, Tokio, 22 de octubre de 2011). La partitura consiste en una gran hoja de papel musical en la que se disponen elementos de diferente textura alrededor de una abertura cuadrada; a través de ella, se pueden ver y ordenar de manera libre e improvisada varias otras partes de la composición, pero organizadas “científicamente”, Aa + Ab + Ba + Bb, etc.

En su *Manifiesto por una utopía anarquista*, Guy Debord afirmaba: “la juventud rebelde levanta nuevas protestas, protestas todavía vagas y confusas pero que implican claramente un rechazo del arte, de la vida cotidiana y de la vieja política especializada... una nueva lucha espontánea que en un principio toma una apariencia *criminal*” (65). Este número se incorporó directamente al nombre del grupo Hanzai-sha domei (Liga de Criminales), uno de cuyos miembros se dejó arrestar con un libro de grabados realizado con Hi Red Center. También lo ilustran algunos de los eventos organizados por los Neo-Dada, exhibiendo los aspectos agresivos de una reacción a lo que no había sucedido, por ejemplo, la democratización a través del arte (como defendía Takiguchi en el artículo mencionado anteriormente) o el gobierno haciendo caso a las demandas de las protestas masivas de la década de 1960.



Yoshimura Masanobu anuncia el Grupo Neo-Dadá, 1960

La instalación de Yoshimura Masanobu en la tercera exposición colectiva Neo-Dada, en la Galería Hibiya en septiembre de 1960, representada en una versión diferente en la Exposición Independiente Yomiuri en 1962, centrada en el cuerpo del artista rodeado de objetos cotidianos hechos de botellas de whisky vacías (las botellas, supuestamente vaciadas por el grupo, en realidad fueron

adquiridas ya vacías de una tienda). Los títulos de las instalaciones, *Sadadashi no osetsushitsu* (El salón del Sr. Sadada) y *Sadadashi no to* (La fiesta del Sr. Sadada) hacen referencia a un “Sr. Mata a Dadá” (Marotti 2013, 164)³⁸. El crítico Nakahara Yusuke, quien escribió una contribución para el catálogo de la exhibición de Anpan de 1963 y luego hizo una reseña de la exhibición para *Nihon dokusho shinbun* (periódico de lectores de Japón), entendió perspicazmente la acción de estos “amables criminales” que exhibían objetos cotidianos “elegidos para eliminar, borrar y ocultar la realidad. Lo que está en juego aquí no es la presencia sino la ausencia.... El cuasi-mueble reunido aquí proporciona evidencia concreta para disputar su propia realidad.... *Aquí, el fetiche de la mercancía está muriendo de una herida fatal*’ (Munroe 1994, 384; énfasis mío, destacando en la parte de revisión del artículo; el resto procede del catálogo). Desde mi punto de vista, lo que los artistas querían “eliminar, borrar y ocultar” era la realidad no libre y mercantilizada que se implementaba en contra de su voluntad, que querían reemplazar con una realidad más profunda, más humana y más creíble. Nakahara se dio cuenta de que uno de los intentos clave del arte radical, en mi opinión específicamente el arte Fluxus japonés, era herir fatalmente “el fetiche de la mercancía”. Los artistas sabían que las mercancías no podían eliminarse, pero insistieron en

38 Ver también 211–13 para otras acciones “criminales”, como la frecuente aparición de referencias a la guillotina, vistas en el título del libro.

que se cuestionara su papel, especialmente en relación con las actitudes de las personas hacia la vida social. Lo que los artistas de Fluxus percibían como la única acción política posible era un cambio de actitud interior personal. Lo que señaló Nam June Paik es relevante: “Cuando Kosugi llegó a Nueva York, dijo: 'Vine a Nueva York para enseñar a los neoyorquinos a ser tímidos'. No he oído una crítica cultural más pertinente que esta”. (Paik 1994, 81)

El experimentalismo como juego

Entre los muchos eventos importantes de Fluxus en Japón, los dos más gloriosos fueron el FluxWeek de 1965 y el *Basu de 1966. kanko hapuningu / Happening for Sightseeing Bus Trip* in Tokyo organizado por Ay-O, Akiyama y Yamaguchi (ver discusión en el capítulo 7, p. 111).

Con la meticulosa seriedad de un niño jugando, durante la FluxWeek, del 6 al 14 de septiembre, todos los artistas Fluxus de Tokio presentaron sus experimentos mentales, espaciales, temporales y musicales (ver figura 2.2).

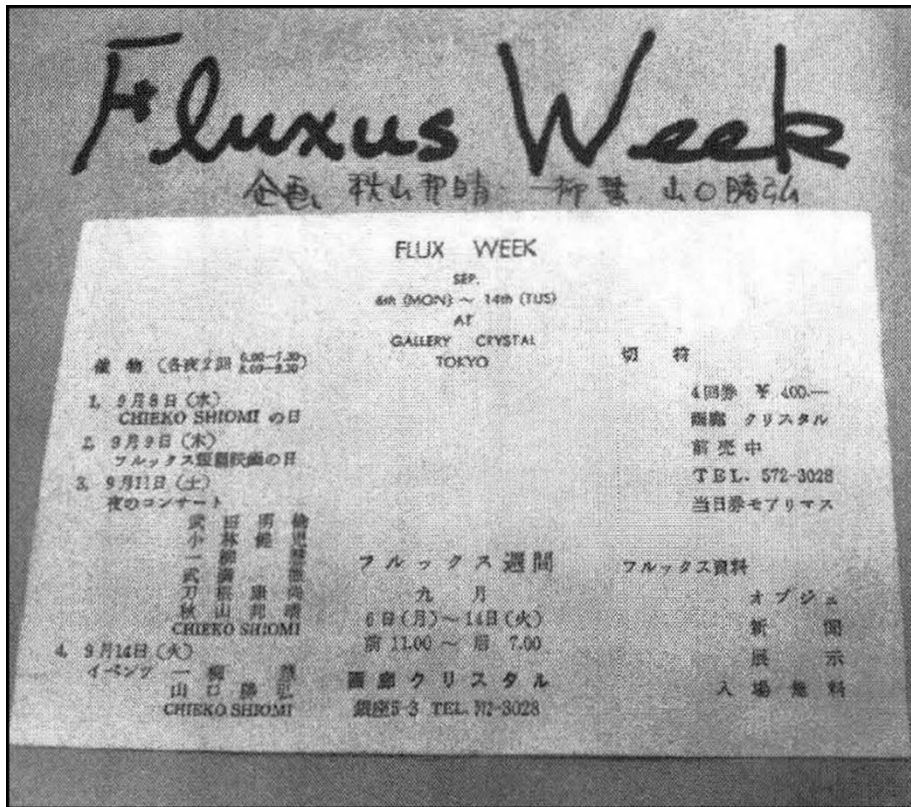


Figura 2.2 Postal FluxWeek. Foto de Nishiyama Teruö. Cortesía del artista.

Paralelamente a la exposición celebrada en la Cristal Gallery, Akiyama, Ichyanagi y Yamaguchi organizaron una serie de eventos. La velada del 8 de septiembre, que estuvo dedicada a las piezas escénicas de Shiomí, incluyó diferentes versiones de *Water Music* y *A Piece for Two Performers*. En la noche siguiente se proyectaron cortometrajes como *Zen for Film*, de Nam June Paik, *Chair* de Kuri Yoji, una de las figuras más importantes de la historia de la animación independiente japonesa; *Kinecaligrafía* a cargo de los artistas de lo que sus integrantes denominaron Graphic Group, y *Fireworks* de Osuji Kiyoshi.



Figura 2.3 Performance de FluxWeek. Fuente: Foto de Nishiyama Teruö. Cortesía del Centro de Arte de Keio.

El 11 de septiembre todos los artistas ofrecieron un concierto de obras de Fluxus para un público reducido (ver figura 2.3): el programa incluía de LaMonte Young, *400 para Henry Flynt*; *Listo* de Tone Yasuna; de Jackson MacLow *Poema para cuarteto de cuerdas*; *Drip Music* de George Brecht, y *Pieza de verano* de Takeda Akimichi. La pieza *Ready Made* de Tone consistía en que Tone se vendaba los pies y la cara y escupía el agua que había bebido de un vaso, mientras Ichiyonagi lo observaba a través de unos binoculares, Takeda se limpiaba las gafas con un pañuelo mientras Akiyama, que llevaba una máscara, continuaba marcando números en un teléfono con disco. Las demás piezas eran algo parecidas: una cuidada combinación de

gestos donde los sonidos eran los de un martillo, palos, un teléfono, un gong, una radio, una cinta tocada en un magnetófono y una guitarra. El 14 de septiembre se organizaron dos eventos: *Rainbow Operation* de Ay-O y *Serenade for Alison* de Nam June Paik.



Nam June Paik, *Serenade for Alison*

En la primera, mientras Akiyama se cepillaba con algo parecido a un trapeador de hilo y Yama guchi jugaba con un yo-yo, se pedía a la gente del público que iluminara con una linterna un color de la ropa que llevaba la persona sentada a su lado. De manera similar a los eventos que se realizan regularmente en Sogetsu Hall, esta serie de acciones aparentemente sin sentido fueron una especie de ritual compartido por artistas y público, explorando recíprocamente su voluntad de participar en una especie de

experimento liberador en el que se exponían juguetonamente a sentimientos y reacciones sin precedentes. Los eventos fueron exitosos, y la Revista *Gendcii Bijutsu* (Arte Contemporáneo) los revisó en artículos de Akatsuka Yukio y Tone (“Making of Fluxus”). Como me informaron el crítico Sano Koji y otros, fue divertido; era como participar en un extraño experimento que involucraba paciencia, atención y asombro. No en vano, Akiyama tituló su artículo en la revista femenina *Shinfujin* (La nueva mujer), “La comunicación como el viento o el arte de los gestos. Ensayo sobre la música amorfa” (Akiyama 1965). El significado de llamar “música” a tales experimentos se centraba menos en el hecho de que involucraban sonidos y más en el hecho de que se trataba de una experiencia compartida, un flujo de tiempo experimental que en las artes generalmente se logra mediante la música. La idea era que ese tiempo compartido es más importante que cualquier construcción definitiva de sonidos impuesta a una audiencia pasiva. Volveré sobre esta cuestión en el capítulo 6.

Capítulo 3

UNIDAD DE ARTE Y VIDA

“el arte de las sociedades históricas: retratos *tardíos de la vida* sin diálogo *de otra persona* que aceptó esta carencia como inevitable”³⁹.

En 1967 Guy Debord escribió: “la juventud rebelde levanta nuevas protestas, protestas aún vagas y confusas pero que implican claramente un rechazo del arte, de la vida cotidiana y de la vieja política especializada” (65). Hubo muchas razones por las que la generación japonesa de niños sobrevivientes se mostró impaciente y rebelde. Los artistas de Fluxus recibieron su educación primaria durante la Primera Guerra Mundial. Cuando estaban en sus primeros

39 Debord (2014, 187).

años en la escuela primaria, la educación era abierta y agresivamente nacionalista. Sin embargo, después de 1945, después de la derrota de Japón, las escuelas cambiaron drásticamente. En su adolescencia experimentaron un repentino cambio de valores: lo que había sido bueno y noble se volvió perverso y ridículo. Se produjeron cambios sociales dramáticos, siendo el más notable la fácil disponibilidad de bienes de consumo: en el transcurso de unos pocos años, Japón pasó de la escasez a la abundancia. Es comprensible que los elementos básicos de la vida cotidiana se convirtieran muy concretamente en objeto de sus obras, paralelamente a su descontento con la forma que iba tomando progresivamente la sociedad civil.

Actitudes japonesas hacia el consumo

En una sociedad de consumo, el uso de materiales y objetos de la vida cotidiana en el arte produce significado y, en el caso de Japón, tenía que ver con las actitudes japonesas hacia el consumismo, que era un aspecto de la actitud compleja y a menudo contradictoria del país hacia los Estados Unidos.

Muchos análisis del consumismo japonés se basan en comparaciones con Estados Unidos, y obviamente hay

puntos en común en los dos países. Además, el consumismo japonés de la posguerra estuvo muy influido por las series de televisión estadounidenses, como *Father Knows Best* e *I Love Lucy*, que presentaban el “sueño americano”, en el que cada hogar tiene un refrigerador, una lavadora y una aspiradora y, naturalmente, cada familia posee un coche. Si bien es cierto que en el período de entreguerras los japoneses habían producido y comercializado sus propios bienes de consumo, el consumo de bienes superfluos y de lujo estaba confinado a la clase alta urbana. En cambio, desde mediados de la década de 1950 en adelante, un número mucho mayor de personas pudo comprar bienes de consumo y, al final de la década, el 50 por ciento de los hogares japoneses poseía un televisor, mientras que los electrodomésticos, un signo de estatus de clase media, se convirtieron en los verdaderos objetos de deseo. A fines de la década de 1960, casi todos los hogares tenían televisor, lavadora y aspiradora (Miura 2014, 10–11). Muchos académicos japoneses identifican el año 1955 como el final del período de posguerra: “Según Kurihara Akira, 1955 es también el año que marca el verdadero advenimiento de una 'cultura de masas' como una formación histórica particular asociada con sociedades industriales avanzadas. (Ivy 1993, 241). La rápida expansión de los medios de comunicación después de mediados de la década de 1950 (la mayoría de las revistas de gran circulación existentes se publicaron por primera vez en estos años) y la posesión casi universal de televisores es otro punto clave: los roles

cotidianos de las personas se "incorporaron a una serie de Agrupaciones gustativas sorprendentemente uniformes y estandarizadas. Estos agrupamientos fueron debidamente diferenciados en términos de género y generaciones" (Ibidem). Tal patrón institucional actuó más en la dirección de una estandarización que de la homogeneización, lo que resultó en la idea bien investigada de una "sociedad de clase media del 90%", ya que su adhesión a una norma general llevó a los japoneses a considerarse, muy en línea con el deseo del gobierno de que las desigualdades sociales permanecieran ocultas.

Es interesante notar que durante estos años el porcentaje de productos importados de Occidente aumentó mientras que el de productos indígenas disminuyó en respuesta a los aumentos en los ingresos (Horioka 1993, 278). Los gustos de los consumidores japoneses cambiaron como resultado de una mayor exposición a productos y estilos de vida extranjeros. No obstante, "una comparación internacional mostró que [durante el período inicial de la posguerra] tanto el nivel como la composición del consumo mejoraron más rápidamente en Japón que en los Estados Unidos y los demás países desarrollados, pero que a pesar de la rápida mejora, Japón seguía estando considerablemente rezagado con respecto a los demás países más desarrollados en ambos aspectos" (290). Según Horioka, el nivel comparativamente bajo de consumo de Japón puede explicarse por su altísimo nivel de ahorro: la mayoría de los

japoneses ahorró una parte de sus ingresos, y los valores confucianos profundamente arraigados de frugalidad y familia, fortalecidos por la difusión del neo confucianismo en el período anterior a la Restauración Meiji (Haga 2001) funcionó para garantizar que las compras de los consumidores estuvieran orientadas a la familia e imponer cierto grado de moderación.

Esto sugiere lo que en otros aspectos está claro para muchos estudiosos, es decir, la *resistencia del pueblo japonés* a los modelos propuestos, ya que “la cultura en el período de posguerra ha sido un relato, no un consenso” (Kelly 1993, 194). Kelly concluía:

Ni la coerción de la élite ni el consenso negociado caracterizan más apropiadamente el orden social de Showa⁴⁰ medio y tardío. Su orden se describe mejor como cooptativo, cómplice y contestado. La sociedad de la posguerra es un orden cooperativo en el sentido de que las ideologías e instituciones predominantes han sido notablemente inclusivas, abarcando a gran parte de la población y regularizando sus formas de vida. Es un orden cómplice en el sentido de que la inclusividad de estas ideologías e instituciones han desactivado muchos

40 La era Shōwa (en japonés, 昭和時代, literalmente “período de paz ilustrada“) es el período de la historia japonesa correspondiente al reinado del emperador Shōwa (Hirohito) que abarca desde el 25 de diciembre de 1926 al 7 de enero de 1989. La era Shōwa fue el reinado más largo de todos los emperadores japoneses.

conflictos potenciales e infundido un compromiso generalizado. Y es un orden cuestionado en el sentido de que la retórica y las instituciones públicas moldean y restringen la vida ordinaria de maneras que no son ni directas ni mecánicas ni completas. No hay ideologías de igualdad que enmascaren una realidad de diferencias, con la coerción y la falsa conciencia preservando las primeras mientras enmascaran las segundas”. (216)

Los sentimientos sobre el consumo estaban plagados de contradicciones. Sin embargo, la *imagen* de la sociedad de consumo japonesa, con hermosos y enormes grandes almacenes que vendían una variedad infinita de artículos de lujo y miles de objetos vistos como símbolos de estatus, era única en el mundo en ese momento, ya que para la década de 1920 ya eran un "pilar" de la cultura popular urbana... [y] también el lugar de entretenimiento urbano y servicios de ocio” (Young 1999, 56). Si bien no diría que los grandes almacenes japoneses de la década de 1960 se anticiparon a los centros comerciales de hoy, ya que de ninguna manera eran el *non-lieu* expuesto por Marc Auge en 1992, estaban, sin embargo, claramente “en el corazón del grupo de prácticas de ocio”. que constituía la cultura de consumo moderna” (Ibíd.).

Arte y vida cotidiana: una lucha por la realidad

A fines de la década de 1950, “arte” y “vida cotidiana” se convirtieron en los polos opuestos de una producción audaz e impresionante en la escena artística japonesa y, en consecuencia, de un debate sutil y refinado pero desalentador. Volviendo al mencionado debate de revista de 1964 entre Miyakawa y Tono, después del Anti-Art Forum de febrero, Miyakawa acuñó una expresión que se convertiría en una palabra clave para la comprensión del encuadre, el “descenso a lo cotidiano” (*nihijo-sei he no kako*). Fue la última fase del arte radical de posguerra; la obra de arte, ya liberada de la dialéctica materia/forma, se alejó de los lugares del arte, y salió a la calle. (Yoshimoto 2006) Este fue otro aspecto de la desmaterialización del arte: de la zona de combate del Anti-Arte a la tierra de nadie del No-Arte (*higeijutsu*). En el mismo artículo, Miyakawa discutió las declaraciones que Toshi Ichianagi había hecho en el foro de febrero; el compositor había afirmado: “lo que tiene valor para mí es romper constantemente la visión de la pintura o la visión de la música que tengo dentro de mí” (Miyakawa 1964, en Chong et al. 2012, 128). La obra de toda la vida de Ichianagi, una producción que pasó por cambios radicales en el lenguaje y la expresión, confirma esta posición. La declaración del artista llevó a Miyakawa a concluir que “esto nos llevará al

callejón sin salida del 'arte' que no puede reducirse a nada más”. Poco después afirmó: “lo cotidiano debe seguir siendo un signo que revela la ausencia de toda realidad... se puede ver la profundidad de la alienación contemporánea en la ambigüedad de este tipo de antiarte, que por sí solo no va lo suficientemente lejos. O mejor... algo que podríamos llamar una impaciencia fundamental ante la ausencia de toda realidad que merezca ser comunicada” (131).



Toshi Ichiyanagi

Para Tono, que contestó en el siguiente número de la revista, el análisis de Miyakawa era fundamentalmente correcto, pero veía la cuestión desde una perspectiva positiva: “En mi mente, el ejercicio mental como 'eterna

posibilidad' y la 'obra' como 'lo que se forma inevitablemente' nunca se cruzan entre sí. Mientras se mueven en paralelo, se confirman mutuamente por medio de su hostilidad. Considero esa escena en sí misma como una gran aventura espiritual” (Tono 1964, en Chong et al. 2012, 134).

Sugiero que, para los artistas de Fluxus, “la ausencia de cualquier realidad [creíble]” había sido central en su experiencia de crecimiento. En su lucha por ubicar la experiencia personal y su representación dentro de su aprehensión mental de la realidad, tuvieron que enfrentarse a una forma de vida nueva e indeseada, y descubrieron que el mundo en el que vivían estaba plagado de mentiras.

Después de las penurias de los años de guerra, el marcado contraste de la afluencia de artículos de lujo no compensó el desánimo y la decepción que sintieron por sus esperanzas rotas y el fracaso de sus protestas. “Para los organizadores Neo Dada de Tokio [y los otros artistas de Fluxus], el arte era una extensión de la vida y un descubrimiento de la impactante arena de los encontrados materiales cotidianos generados por la devastación del Japón de la posguerra y la realidad urbana contemporánea. 'Uno por uno', recuerda Akasegawa, 'los artículos discretos de la vida diaria se vuelven fragantes con nuevos secretos'” (Munroe 1994, 155). En cierto sentido, el sinsentido de la realidad defendía

su propia irrealidad, o al menos la falta de probabilidad de ser llamada realidad incluso cuando pretendía reflejar la vida cotidiana.

Incluso los “secretos” locales y diarios se manejaron de manera diferente pero paralela en las evaluaciones de los artistas. Unos años antes del intercambio de críticas comentada anteriormente, con motivo de su debut japonés en el Sogetsu Hall en mayo de 1962, se publicó en el Centro de Arte Sogetsu un artículo de Ono titulado “Kyokosha no gen” (La palabra de un fabricante) (*SAC*) *Diario*. En él Ono abordaba la idea de “el primer hombre en la historia humana que mintió.... ¿Intentó convertir el mundo de la mentira en un mundo real engañando a otros?”



John Lennon y Yoko Ono en su performance “En la cama por la paz”

Algunos años más tarde, como activista contra la guerra, afirmó que el sueño de un individuo es un sueño, mientras que un sueño compartido es una realidad; mientras que en el artículo de 1962 hablaba sobre “un cuerpo de traidor, *extraño* a la naturaleza... sobre nosotros, los hombres contemporáneos, que estamos empapados hasta los huesos con un fabricante llamado conciencia.” Para deshacerse de esto, imaginó un “mundo de reglas ficticias... La realidad conceptual, por así decirlo, se convierte en una 'materia' concreta sólo cuando uno destruye su conceptualidad pidiendo a otros que la actúen, ya que, de lo contrario, no puede escapar de permanecer 'imaginaria'.... Por lo tanto, la realidad conceptual finalmente se convierte en una realidad concreta mediante la promulgación de una fuerza externa intrusiva y, por lo tanto, destructiva” (Munroe et al. 2000, 285). Esto es exactamente lo que representaría en su *Cut Piece*, trayendo la “realidad concreta” a la audiencia.

Akasegawa, en un artículo que escribió en 1966 cuando estaba a punto de ser juzgado por supuestamente haber falsificado un billete de 1000 yenes (el juicio se describe en detalle en el libro de Marotti de 2013), razonó:

“Llevar una vida” es guardar y mantener lo cotidiano, proteger el sistema de pensamientos. Cuando se enfrenta a algo que no se puede explicar dentro de ese sistema, uno se confunde en nombre de ese día a día

conservador y trata de resolver el desorden para encajar en algún lugar dentro de ese sistema, incluso si requiere algún grado de distorsión. Y así, una cosa nueva y aún más indescifrable, flácida, grotesca y cómica se agrega a ese sistema. (Akasegawa 1966, en Chong et al. 2012, 190)



Akasegawa Genpei, *La morfología de la venganza: mire de cerca al oponente antes de matarlo*, 1963, gouache sobre papel montado en panel, 35 1/2 x 70 7/8".



Akasegawa Genpei, *“Prueba del billete de 1000 yenes”* *Objetos incautados: Obras envueltas en billetes modelo de 1000 yenes (colgador)*, 1963/1970, hojas de billetes modelo de mil yenes, cuerda, alambre, etiqueta de papel, colgador, 5 7/8x17x1 1/8".

El artista acusó al sistema de la vida cotidiana de un grotesco ejercicio de autoridad sobre las personas (como de hecho quedó confirmado cuando fue declarado culpable de falsificación). Su acusación es una férrea defensa por parte del artista de *su propio* sistema de pensamiento, que tiene al menos la misma “realidad” que cualquier otra forma de vivir. Poco antes, en el mismo artículo, Akasegawa enmarcaba su idea de la siguiente manera: “en la vida cotidiana no puedes simplemente retirarte y mirar debajo de la carne gruesa y la cotidianidad que cubre a los humanos. Hay que pelar y mirar debajo de 'lo humano' para pelear debajo de la cotidianidad” (189–190).

En un artículo reciente, Kuro Dalai Jee, un experto en la escena vanguardista japonesa alternativa, sostenía: “Para trascender un final prematuro de los debates de 1964 sobre el 'Anti-arte' que estaban confinados a un 'mundo del arte' que se refería abiertamente a tendencias, necesitamos expandir el concepto de 'Anti-arte' para reflejar la secularidad de la realidad cotidiana atrapada en el estilo de vida anticuado, al mismo tiempo que se toman en consideración los nuevos fenómenos: la expansión de la urbanización y la omnipresencia de los medios de comunicación”. (Kuro 2010, del resumen en inglés, np).

Lo sospechoso para Miyakawa –“el descenso del Anti-Arte a las obras cotidianas para restituir el mundo 'factual' mientras de hecho vaciaba el concepto de

realidad” – fue el estímulo que hizo que los artistas de Fluxus avanzaran hacia la “anulación final de la frontera entre arte y no arte” (Miyakawa 1964, en Chong et al. 2012, 132), nada menos que su “intento de resolución de la dicotomía arte/vida” buscado ardientemente en el programa inherente a Fluxus.

Interpretación

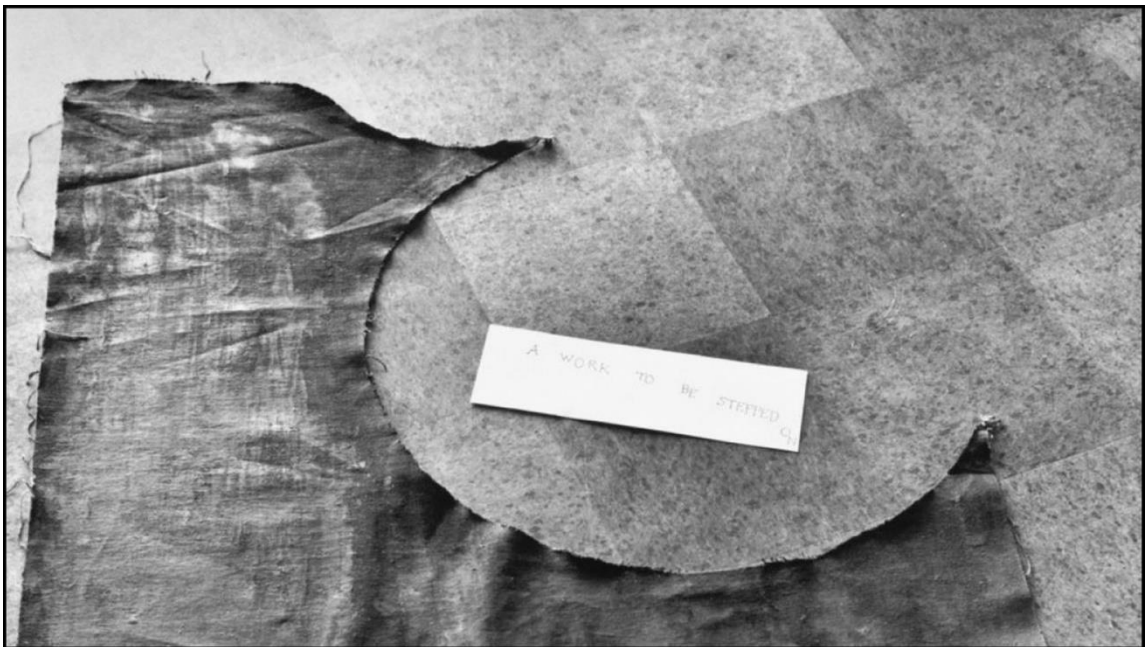
Dentro de una sociedad tan profundamente regulada como la japonesa, en la que incluso los actos y gestos rutinarios y cotidianos eran “estetizados”, la revolución implicaba un arte “cotidiano”. Frente al poder cada vez mayor de una sociedad de consumo y su mercantilización de la vida, los artistas de Fluxus concibieron obras hechas con lo mínimo posible: una nota en una hoja de papel, pequeños objetos hechos con materiales reciclados, objetos cotidianos o gestos. Fue nuevamente Ono quien expresó su objetivo de manera concisa y efectiva: cuando se le pidió que ampliara la idea de “comunicación total” presentada en la conferencia de prensa de su exposición en el Museo de Arte Everson en 1971, invirtió el famoso aforismo de McLuhan, afirmando que “El mensaje es el medio.... todos tenemos un mensaje.... si quieres comunicarlo y encuentras un método, ese método es arte” (Imura 2001, 164). En

opinión de Ono, “El medio es el mensaje” de McLuhan podría funcionar para artistas e intelectuales, pero si queremos que todos puedan comunicar su propio mensaje, debemos revertir su dicho. El sentido de la cotidianización del arte radica en esta utopía del igualitarismo, de abolir toda jerarquía y relación de poder/autoridad entre el artista y el público para que ambos puedan experimentar el mismo sentido mejorado de perplejidad estética con respecto a los aspectos cotidianos de la vida contemporánea y la necesidad de comunicar.

En un artículo de 2002 sobre Fluxus, Arthur Danto afirmó: “Cerrar la brecha entre el arte y la vida fue un proyecto compartido por varios movimientos... Ninguno de estos movimientos profundizó en este esfuerzo o llegó más lejos que Fluxus.... La revelación de Fluxus fue que todo es maravilloso” (Danto 2002, 25). Preferiría decir que, para los japoneses, fue en su complejo movimiento entre diferentes estratos de la realidad, no siempre maravillosos, que los artistas de Fluxus encontraron granos de maravilla, lo suficientemente extraordinarios como para compartirlos con amigos y otras personas como obras de arte.

En su obra definitiva de 1986, Danto cuestionó qué es lo que convierte a un objeto trivial como un urinario en una obra de arte, es decir, la *Fuente de Duchamp* (1917), y su respuesta fue la “interpretación”, basada en la aceptación generalizada por parte del artista y del espectador de que

algo está siendo considerado una obra de arte. ¿Qué es diferente? ¿Qué es lo que hace de un objeto ordinario, un gesto, un pensamiento, una obra de arte? Para Danto es la “interpretación”, mientras que en las obras de Fluxus la interpretación está ya en la intervención artística de interpretar “maravillosamente” un objeto o un gesto –como el *Cuadro para ser pisado de Ono* (1960–1961) o el violín destrozado en el de Paik *Uno para violín solo* (1962).



Yoko Ono, Obra para ser pisada

En un artículo de 1998 titulado “El fin del arte: una defensa filosófica”, se esforzaba por definir el arte como basado en el pasado, volviendo a Hegel, pero al centrarse en Duchamp, concluía: “El 'fin del arte'... es una teoría de la conciencia” (Danto 1987, 137. Maciunas habría estado de acuerdo)⁴¹.

41 Esta es la conclusión lógica del argumento de Danto de que Hegel “se vio obligado a pensar que el arte había llegado a su fin cuando se impregna

Dentro de este marco, el espectador es tanto un creador como el artista, y fue este el punto de partida de Duchamp al crear su obra revolucionaria: tanto sus pinturas como sus *ready mades* requieren que los espectadores extraigan su propio significado de los elementos de la obra.



George Maciunas exécutant One for violin de Nam June Paik

de un pensamiento crítico sobre sí mismo” (Danto 1987, 136).

Duchamp sostenía que el arte implica siempre dos polos, artista y espectador: “El espectador completa, si se necesitara, el proceso creativo no como consumidor pasivo sino como intérprete activo” (Judowitz 1998, 1). Esto puede verse como una crítica suave pero mordaz de la pasividad forzada del individuo frente a la producción en una sociedad de consumo: “La aceptación pasiva que exige [el espectáculo] ya está efectivamente impuesta por su monopolio de las apariencias, su manera de aparecer sin permitir cualquier respuesta” (Debord 2014, 12). Los artistas de Fluxus respondieron con una ubicación de significado inesperada y omnipresente.

Un problema relacionado con la importancia de la relación entre productor/espectador se encuentra en el arte chino, especialmente en la música china y, en consecuencia, en el arte y la música de Japón, donde la relación entre el artista y el público es mucho más cercana a la del intercambio personal, que a la autosuficiencia de la obra de arte en el pensamiento occidental (Galliano 2005, 34). Como me dijo Ichiyanagi Toshi, no podía ignorar al oyente como vio hacer a Cage (Conversation, Tokio, 15 de octubre de 1989). En cuanto a Duchamp, destaca su fuerte presencia por ejemplo en la obra de Kubota Shigeko (Yoshimoto 2004, 183–185). La influencia de Duchamp también se siente en la extensa producción de tableros y piezas de ajedrez de Saito Takako, que puede haberse inspirado en las sugerencias de Maciunas, pero seguramente también involucró una

inclinación en el artista a pensar en su trabajo como un intercambio lúdico entre dos interlocutores; un ejemplo extremo es el *Ajedrez Blanco* (1966) de Ono, en el que todas las piezas son blancas. La idea de un intercambio lúdico es el punto de partida de gran parte del trabajo de Fluxus, y es definitivamente inherente a su forma de entender la vida y también la vida *en común*, como sucedía a menudo, de acuerdo con las tendencias de la época. De hecho, hubo *Fluxweddings* y *Fluxdivorces*, *Fluxdinner*s y *Fluxmoves*.



Saito Takako, Sombrero de ajedrez, 1990

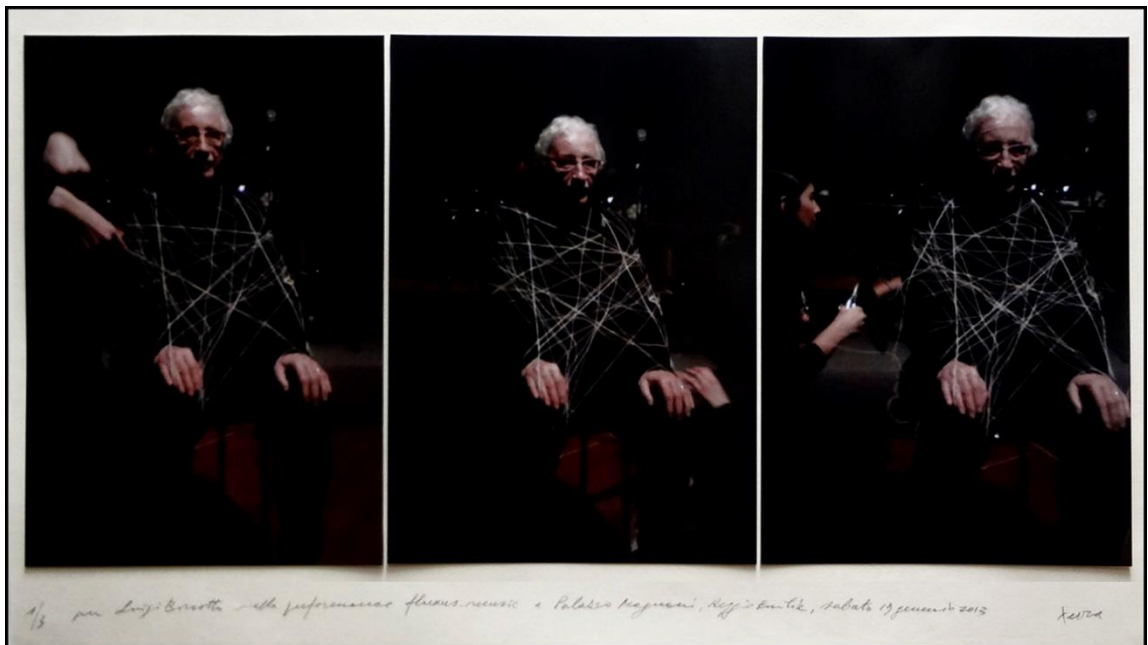
La historia cuenta que cuando los dos jóvenes artistas japoneses, Shiomi y Kubota, llegaron a Nueva York en agosto de 1962, Akiyama jugó un papel decisivo, asegurándoles a los dos jóvenes artistas que la gente de

Fluxus era amable y "segura". Maciunas los dejó quedarse en su estudio, y fueron los cocineros de los primeros Fluxdinner. Los dos tenían otras ideas sobre cómo querían pasar su tiempo en Nueva York y le dijeron a Maciunas que querían encontrar un lugar propio. Fue amable y solidario, y lo arregló todo: les encontró un apartamento cerca de su estudio/casa, recogió muebles y organizó un *evento de mudanza* con otros artistas (Shomi 2005, 81). En algún momento, Ay-O y la pareja Paik y Kubota, que se habían casado en 1965, vivían en el mismo edificio y todos compartían cenas e ideas y pasaban mucho tiempo juntos (Kubota 2009). Compartir la vida y compartir una experiencia estética se veía como la misma cosa. Es probable que lo que la obra de los artistas Fluxus, en su equiparación entre arte y vida, interpela al espectador (y antes al artista) a interpretar sea la *vida*.

No tengo intención de involucrarme en la polémica sobre la relación entre el arte y la vida, pero veo una pieza como *Haisen Kinen bansankai* (Cena de aniversario de la derrota de la guerra), celebrada el 15 de agosto de 1962, como resumen de lo que estaba pasando en la vida de los artistas de Fluxus en relación con su arte (y viceversa). Yoshida Yoshio había invitado a artistas a su galería para un evento al que llamó *Geijutsu principalusu geijutsu – Haisen wo kinenshite* (Arte menos arte–Conmemoración de la derrota), pero Akasegawa alquiló el Kunitachi Public Hall bastante destartalado, y el evento se llevó a cabo allí.

Estuvieron presentes nueve artistas: Akasegawa y Yoshida, más Kazekura Sho, Yoshino Tatsumi y Yoshimura Masanobu (de Neo Dada), Kosugi Takehisa y Tone Yasunao (del Grupo Ongaku), Hijikata Tatsumi e Hirokawa Harufumi; acomodaron todas las sillas del salón alrededor de una mesa en el centro, y prepararon la comida (pollo asado, espaguetis, plátanos, etc.). Otros miembros de Neo Dada y del grupo Unbeat estaban entre la audiencia (ver Munroe 1994 Glossary, 393 ff.), al igual que el crítico Nakahara Yusuke. Los boletos se habían vendido a un precio bastante alto y quienes los habían comprado estaban convencidos de que disfrutarían de un lujoso banquete, solo para descubrir que solo tenían "derecho" a observar a los artistas cenando en su lugar. Algunos de los artistas participantes comieron en silencio para no llamar la atención de la gerencia; luego Yoshimura se cepilló los dientes hasta que su boca se puso roja de sangre; Kazakura se puso una máscara y escenificó cinco o seis caídas desde una silla; Hijikata bailaba desnuda con el sonido del agua saliendo de un hidrante de fondo; Tone se sentó en un piano tocando notas generadas por la operación aleatoria de superponer una partitura transparente en un mapa; y Kosugi se enrolló una cuerda alrededor de sí mismo e interpretó su *Anima I* (Kuro 2010, 176–177). Como recordó Paik, se sorprendió de que “lograran no ser arrestados.... Generalmente, los japoneses hacen un gran evento de prensa el día de Hiroshima/Nagasaki, cuando su victimización es clara. Pero el Día de Pearl Harbor o el Día de VJ (los coreanos lo llaman

Día de la Liberación) están bastante callados. Si lo mencionan, lo llaman 'Día del fin de la guerra'. Hi Red Center desafió esta 'hipocresía'" (Paik 1994, 80; habló de un "restaurante" y mencionó solo a tres de los artistas de Hi Red Center, pero no había estado presente en el evento en Tokio y se había enterado por otros).



Takehisa Kosugi, Anima 1 (1964)

La idea de celebrar un banquete para conmemorar la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, y quizás también llamar la atención sobre el hecho de que, hasta cierto punto, Japón debió su mejor nivel de vida a su apoyo a los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, quizás no fue captada por todos en la audiencia, pero al recordar la derrota y la guerra como algo que podría llenar los estómagos de algunos mientras otros miraban pero pasaban hambre, definitivamente desafió el sentido

hipócrita generalizado de la vida (civil) de la gente. La actuación individual de cada artista destacó un aspecto específico de la sensación general de desplazamiento causada por la guerra, la derrota y el regreso a la “normalidad” y la expresión artística en este evento fue un acontecimiento muy especial en el mundo del arte escénico.

Comunalidad

Muchas obras de Fluxus están destinadas a ser representadas, puestas en escena, interpretadas, leídas o tocadas por un grupo. Mientras que Ben Vautier escribió recientemente: “Aunque algunos supuestos Fluxus después de Cage y Duchamp contenían menos ego, sigo creyendo que Fluxus contiene tanto ego como cualquier otro movimiento artístico” (Vautier 2012). Los artistas de Fluxus compartieron constantemente ideas, a veces literalmente (trabajando en la misma pieza en el mismo lugar), y hay un intercambio de gestos y materiales (agua, cuerdas, goteo, colgar, etc.) que no se puede pasar por alto. Blake Stimson y Gregory Sholette (2007) analizan la práctica de la vanguardia de la posguerra de trabajar colectivamente, y Reiko Tomii explora lo que ocurrió en Japón, donde los artistas se habían organizado en grupos desde que la influencia del arte y la música occidentalizados se hizo sentir

(Galliano 2002, 182). Los artistas involucrados en Fluxus se reconocieron entre sí como similares y desarrollaron una idea especial de trabajo colectivo: incluso cuando los artistas se concentraban en un trabajo propio, existía una colaboración que consistía en que varios artistas trabajaran en la misma(s) idea(s).

Un ejemplo sorprendente es *la Composición #10 de 1960* de LaMonte Young: “Dibuja una línea recta y síguela”, que Nam June Paik interpretó poderosamente en *Zen for Head*.

Los dos se conocieron en la Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt en 1959, donde también conocieron a Akiyama, fundamental en muchos eventos posteriores de Fluxus, quien los instó a ir a Nueva York para seguir el trabajo de Cage⁴².

La interpretación de Paik de la pieza consistió en sumergir su cabeza en pintura y dibujar una línea en el papel, respetando así las direcciones de la partitura con la acción

42 Akiyama Kuniharu había mantenido correspondencia con Maciunas desde Japón después de que Ichihyanagi le hiciera una presentación. Viajó a Nueva York a fines de 1963 y, poco después de su llegada, Maciunas le mostró cómo limitar su presupuesto de alimentos a cinco dólares a la semana, por debajo de los ocho dólares diarios que gastaba. Justo cuando Akiyama se preparaba para partir hacia Europa alrededor de abril de 1964, Maciunas le pidió que dirigiera el primer concierto de Fluxus en el Carnegie Recital Hall. Al no tener experiencia previa en dirección, Akiyama inicialmente se negó, pero gradualmente cedió a las repetidas súplicas de Maciunas y se quedó en Nueva York por dos meses más. Fue un par de veces a Ozawa Seiji, ensayando frente a un espejo.

radical de seguir la línea con todo su cuerpo, acción que también hacía referencia a la caligrafía oriental (fig. 3.1).

Zen for Head se presentó por primera vez en Colonia el 26 de octubre de 1961, cuando Stockhausen invitó a Paik, quien era su alumno en ese momento, a hacer una breve aparición en la interpretación de su pieza *Originale*.

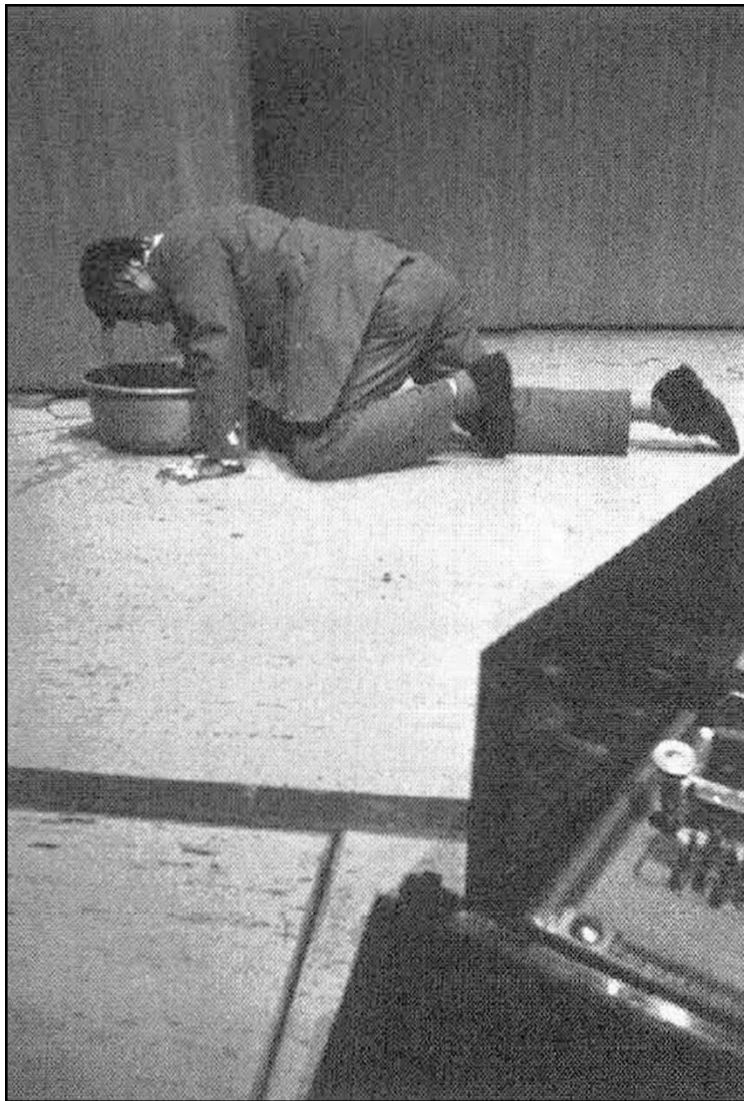


Figura 3.1 Hirata Minoru, "Evento de limpieza de Nam June Paik en el Centro de Arte Sogetsu", 1964 © Minoru Hirata. Cortesía de Taka Ishii Gallery Photography/Film.

Se realizó a continuación en 1962 en el Fluxus Festspiele Música en Wiesbaden. La escena artística de vanguardia de Nueva York a principios de la década de 1960 estaba dominada por el expresionismo abstracto y el crítico David Doris comentó que *Zen for Head* “brinda un alivio inesperado y bienvenido a la gran seriedad del expresionismo abstracto” (Doris 1998, 39), señalando que Fluxus se estaba burlando suavemente de la seriedad del movimiento.

Maciunas fue un ferviente defensor del trabajo colectivo y Jon Hendricks discutió el papel que jugaron los colectivos en Fluxus en su “biblia”, *Fluxus Codex* (Hendricks 1988)⁴³. Un poco más de una sexta parte del libro de Hendricks está dedicado a obras colectivas y anónimas, lo que en sí mismo es significativo, y tiene razón al afirmar que “Este colectivismo artístico–centralizado de la producción y control del producto, [es decir, colaboraciones con Maciunas] –fue un aspecto único de Fluxus, y es fundamental para la comprensión de la obra” (38). Es evidente en la penetrante representación gráfica de la mano experta, rigurosa y creativa de Maciunas, que de alguna manera vinculó y unificó obras de diferentes artistas. Shiomí y Kubota claramente se beneficiaron del arte gráfico

43 Es un libro voluminoso con imágenes y textos, que Hendricks decidió componer a principios de la década de 1990. Su objetivo era volver a examinar las obras de la Colección Silverman, evaluarlas y decidir cuáles eran obras auténticas de Fluxus (Conversation, Nueva York, 23 de mayo de 2015).

de Maciunas. En su carta de enero de 1964 a Tomas Schmidt (citado en la p. XV). Maciunas escribió:

Los objetivos de Fluxus son sociales (no estéticos). Están conectados con el grupo LEF de 1929 [sic] en la Unión Soviética (ideológicamente) y se preocupan por: Eliminación gradual de las bellas artes (música, teatro, poesía, ficción, pintura, escultura, etc. etc.) Esto es motivado por el deseo de detener el desperdicio de recursos materiales y humanos.... Por lo tanto, Fluxus está definitivamente en contra del objeto de arte como mercancía no funcional para ser vendida y para ganarse la vida por un artista. Podría tener temporalmente la función pedagógica de enseñar a la gente la innecesidad del arte. (Maciunas 1964 en Hendricks 2002, 163)

Las muchas peleas que se sabe que ocurrieron entre Maciunas y los artistas que lo rodeaban eran casi siempre por presuntos episodios de egoísmo de artistas (occidentales), a quienes Maciunas sintió que no había hecho saber adecuadamente que eran parte de Fluxus y, por lo tanto, no habían logrado promover el movimiento. Tales omisiones pueden haber sido causadas por egoísmo, como afirmó Vautier, pero también es posible que ocurrieran porque muchos artistas de Fluxus realmente no se sentían pertenecientes a nada; un país, credo, partido o grupo político, movimiento o similar. Además, es posible que no estuvieran realmente interesados en eliminar

gradualmente el arte, mientras que definitivamente estaban interesados en *compartir* la creación de arte con otros artistas y espectadores, que a menudo eran las mismas personas. Numerosas obras de Fluxus requieren la participación activa de la audiencia, aunque solo sea imaginativamente, en respuesta a un desafío aparentemente absurdo y sin sentido. Este tipo de ruptura de la distinción entre un artista activo y público pasivo es una característica del trabajo orientado a la conciencia de Ono, que presupone una comunidad. En una entrada de diciembre de 1965 en uno de sus Cuadernos, Carolee Schneemann registró los sentimientos de un compañero artista de Fluxus sobre Ono: “El problema con las piezas de Yoko Ono es que ella quiere hacerte sentir lo que ella sintió, sentirte como ella, y no creo que quiera hacer eso”, dijo Higgins esta noche” (Sandford 1995, 250).

Maciunas tenía planes de comprar una casa en Japón, donde él y sus amigos artistas podrían vivir, pero en cambio compró propiedades en los Estados Unidos. En el relato de Kubota de lo ocurrido,

Él dijo que compraría una granja y diría: 'Haré una granja Fluxus'. Compró esa horrible casa en ruinas en Connecticut.... La casa estaba rodeada por una gran finca. Nací en Niigata, así que era bueno en la agricultura. Fui allí a sembrar frijoles y flores, y lo disfruté. Eso es lo que George compró para 'crear una

Granja Fluxus'.... También vinieron Barbara Moore, que tiene mucho material de Fluxus, y Peter Moore. Comimos juntos. En ese momento, George estaba casado con una mujer llamada Billie [Hutching]. Y entonces ella también estaba allí. Cocinamos todos juntos. Y las comidas que cocinábamos eran obras maestras. George cocinó algo totalmente incomible. *[Risas]*" (Kubota 2009)

Su último lugar fue una granja en New Marlborough, Massachusetts, comprada en 1977, donde hizo un nuevo intento de crear un centro de arte Fluxus.

Kubota también ha descrito el modelo de Maciunas en sus esfuerzos para crear lo que ahora se llamaría cooperativas, ofreciendo a los artistas lofts que podrían usar como espacios para vivir y trabajar en el distrito SoHo del centro de Manhattan (Bernstein y Shapiro 2010). Con el apoyo financiero de la Fundación JM Kaplan y la Fundación Nacional para las Artes, Maciunas comenzó en 1966 comprando varios edificios tipo loft de compañías manufactureras que estaban cerrando y en 1967 compró 80 Wooster Street, creando la primera cooperativa de artistas y uno de los puntos de acceso vanguardistas más animados de Manhattan. El 80 Wooster Street fue el hogar de Trisha Brown, Jonas Mekas y Robert Watts, y docenas de otros artistas. No todo fue un camino despejado: surgieron una serie de problemas con las regulaciones de la ciudad (Ibíd.).

Pero como recordó Kubota, “Vivíamos en una comunidad. Fluxus está compartiendo.... Todos los artistas tienen ego, pero cómo compartes el ego con un objetivo: eso es Fluxus”⁴⁴.

Esta idea de comunidad, de ver el acto de vivir y trabajar juntos como una obra de arte en sí misma, estaba en el corazón de la convergencia y la coherencia que existía entre estos jóvenes artistas; es probablemente una de las cosas que los artistas japoneses descubrieron que Nueva York hizo posible y que no hubiera sido una opción en Japón, al menos no para las mujeres artistas. Hendricks ha señalado que para Fluxus, el colectivismo era una cuestión básica de supervivencia: “Fluxus fue un movimiento de arte esencial, donde 'esencial' significa en oposición al arte convencional, alienado intencionalmente de una sociedad con la que no estaba de acuerdo. La idea del colectivismo... [era] fundamental para los objetivos y la filosofía de Fluxus” (Hendricks 1988, 37). Shiomi ha dicho que era más fácil continuar con proyectos radicales personales sabiendo que tenías el apoyo de otros artistas.

44 Entrevista en 2010, al cineasta Jeffrey Perkins, quien estuvo recopilando material de investigación y filmando entrevistas para George, un documental que está produciendo sobre la vida y los logros de George Maciunas.

Elementos compartidos

La necesidad desesperada de una interpretación nueva y más libre de la experiencia cotidiana, en busca de sentido en una sociedad de consumo masivo, fue claramente un elemento que hizo que los artistas japoneses de Fluxus presentaran el arte y la vida como una entidad en sus obras. El uso extensivo de los elementos básicos de la vida también puede explicarse por el hecho de que se trata de cosas que tienen un significado en sí mismas. El aire, el agua, la comida, los muebles esenciales y similares se convirtieron muy concretamente en los objetos de sus obras, en paralelo a su insatisfacción con las formas en que la sociedad estaba cambiando.

La comida está muy presente en el mundo Fluxus. En un momento u otro, la mayoría de los artistas de Fluxus exploraron los rituales alimentarios y utilizaron la comida para cuestionar la jerarquía occidental de los sentidos y presentar el arte como una experiencia total, libre de definiciones fijas: la vida y la comida son casi indistinguibles. Además, la comida posee su propio tiempo de mundo real. Este es un enfoque de la comida sustancialmente diferente al de los futuristas, que buscaban crear obras originales en el plato. Hannah Higgins abordó el tema en su artículo

"Comida: lo crudo y lo fluido" (Baas 2011, 13–21), identificando con precisión el significado cíclico y temporal de la comida. Dado que los artistas japoneses de Fluxus rara vez usaban comida en su trabajo, remito a los lectores a la discusión de Higgins sobre el tema. Los elementos más presentes en las obras japonesas son el aire, el agua y el cielo, imbuidos de un sentido de la estrecha comunidad entre la vida y el arte.

AIR TALK

It's sad that the air is the only
thing we share.

No matter how close we get to each other,
there is always air between us.

It's also nice that we share the air.

No matter how far apart we are,
the air links us.

from Lisson Gallery brochure '67

Figura 3.2 Charla aérea. "Grapefruit" ©Yoko Ono, 1964, 1970, 1971, Simon and Schuster, primera edición de Touchstone. Usado con permiso/Todos los derechos reservados.⁴⁵

45 CHARLA DE AIRE

Es triste que el aire sea lo único que compartimos.

No importa lo cerca que estemos el uno del otro, siempre hay aire entre nosotros.

También es lindo que compartamos el aire.

El agua se discutió en relación con el trabajo de Shiomi y se abordará nuevamente en mi discusión sobre la idea de lo efímero (capítulo 4). El aire como soplo, viento, brisa está presente en muchas de las obras de Ono. En *Air Talk* es una imagen de compartir, un aspecto de lo cotidiano, que genera un fuerte sentido de comunidad (figura 3.2).

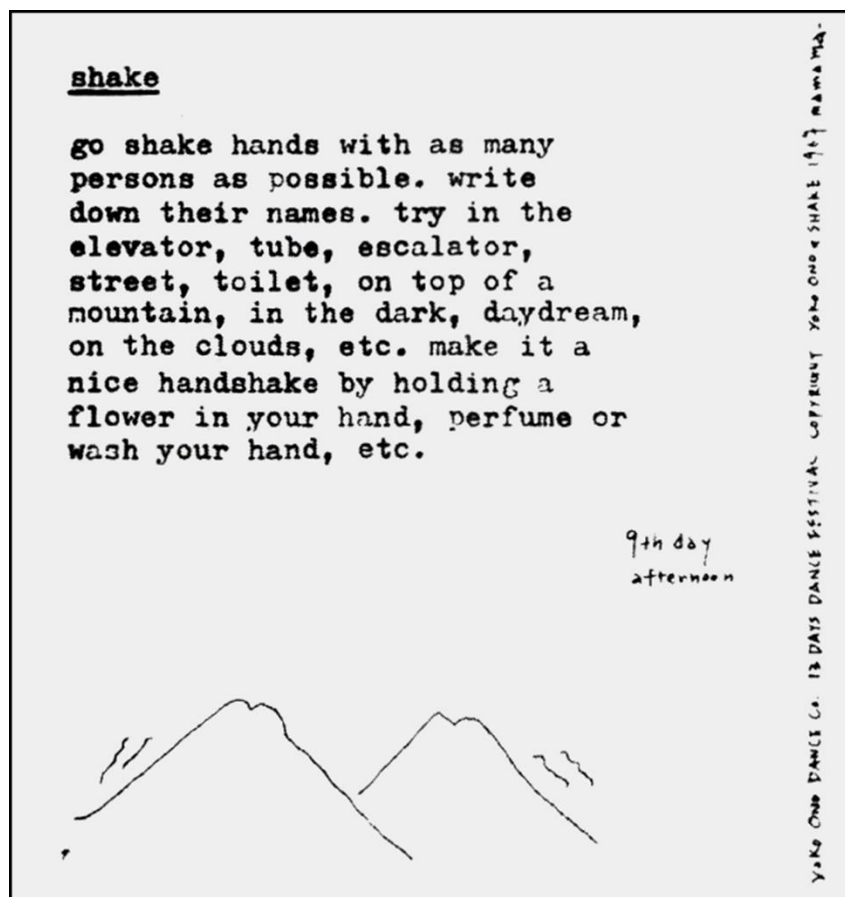


Figura 3.3 Batido (este es un extracto de la pieza). "Grapefruit" © Yoko Ono, 1964, 1970, 1971, Simon and Schuster, primera edición de Touchstone. Usado con permiso/Todos los derechos reservados⁴⁶.

No importa lo lejos que estemos, el aire nos une.
del folleto de la Galería Lisson '67

46 Agitar

Vaya a darle la mano a tantas/personas como sea posible, escriba /anote sus

Lo mismo puede decirse de otro de sus textos, que formó parte del “FESTIVAL DE DANZA 13 DÍAS HAZLO TU MISMO (como se hizo)” (figura 3.3).

TUNAFISH SANDWICH PIECE

Imagine one thousand suns in the
sky at the same time.
Let them shine for one hour.
Then, let them gradually melt
into the sky.
Make one tunafish sandwich and eat.

1964 spring

En cuanto al cielo, existen innumerables piezas de Ono sobre este tema. La que sigue (figura 3.4) lo conecta con la comida.

Los artistas de Fluxus *representaron genuina y manifiestamente* la unidad entre el arte y la vida. Todas las acciones de estos artistas parecen proceder a enfatizar la intensidad poética/artística íntima, sutil y poderosa propia de la vida cotidiana. Como escribió Dick Higgins, “Fluxus no es un momento en la historia ni ningún movimiento artístico. Fluxus es una forma de hacer las cosas..., una

nombres, intente en el/ascensor, metro, escalera mecánica/calle, baño, encima de una montaña,/en la oscuridad, soñar despierto,/en las nubes, etc. que sea un/buen apretón de manos/sosteniendo una flor en tu mano, perfume o / lavarse las manos, etc.

forma de vida y muerte” (Higgins 1998, 240). Trabajar tan cerca del minimalismo de lo cotidiano “hizo que los artistas de Fluxus fueran intensamente conscientes de la posibilidad de que lo que hacían no fuera arte en absoluto... [y] que la mayoría de las obras de arte eran insatisfactorias de todos modos, que la vida era mucho más interesante” (225).

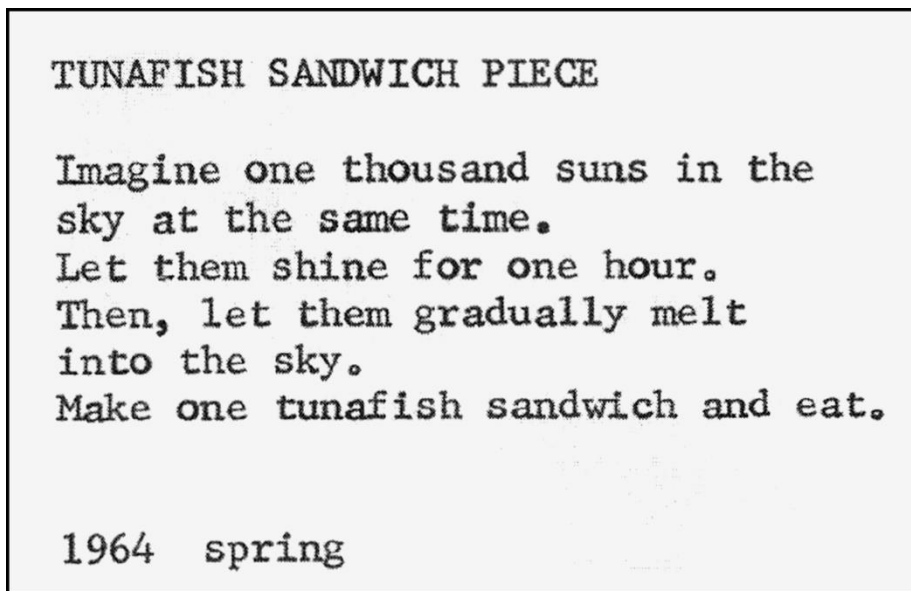


Figura 3.4 Pieza de sándwich de atún. "Grapefruit" © Yoko Ono 1964, 1970, 1971, Simon and Schuster, primera edición de Touchstone. Usado con permiso/Todos los derechos reservados⁴⁷.

Al elegir la vida y distanciarse del mundo del arte y del mundo académico, en la irreproducibilidad de sus obras y en la vida, los artistas de Fluxus rechazan y condenan la

47 PIEZA DE BOCADILLO DE ATÚN

Imagina mil soles en el cielo al mismo tiempo.

Déjalos brillar durante una hora.

Luego, deja que se derritan gradualmente en el cielo.

Haz un sándwich de atún y come.

primavera de 1964

concentración en la personalidad individual como lugar del deseo consumista explotado por la cada vez más invasiva publicidad de los bienes que estaban presenciando.

Juntas, sus obras provocaron el cambio seminal del contenido del mensaje, que también daba forma al *cuerpo* del mensaje, a ser muy concretamente una pieza de la vida cotidiana –una caja, una instrucción, un sonido– que es, todo lo que transmitía la *experiencia* de mensaje/comunicación, incluido *el dirigir* un mensaje y *recibir* un mensaje en el verdadero sentido *estético*, que es *perceptivo*, es decir, es una experiencia sensorial.

Pero los artistas de Fluxus privan a la fisicalidad de su trabajo de cualquier otro significado, mientras mantienen que, sin embargo, es *algo*. En su elección de la vida (común) como (no)–arte, Fluxus parece estar más conectado con Dada que con el Surrealismo, ya que el principal punto de diferencia es la realidad de la percepción (siempre absurda en Dada) versus lo conceptual sentido (siempre concreto en el surrealismo). En el rechazo del arte como herramienta para expresar algo relacionado con la belleza o el sentido, y separado de la vida, Fluxus es descendiente directo de Dada, ya que representaba lo contrario de todo lo que el arte había representado anteriormente, y consistía en una redistribución de los elementos y su uso. Según Hans Richter, Dada no era arte; era “anti–arte” (Richter 1965). Como explicó Hugo Ball, “Para nosotros, el arte no es un fin en sí

mismo... pero es una oportunidad para la verdadera percepción y crítica de los tiempos que vivimos”⁴⁸. Algo que escribió Tzara proporciona una pista de lo que significa: “Dada no es nada moderno, es más bien el regreso a una religión de indiferencia cuasi-budista. Dadá concibió una suavidad artificial sobre los elegidos, una nieve de mariposas emergiendo del cráneo de un mago” (Linhartova 1987, 41). Sin embargo, mientras Dada buscaba ofender, Fluxus, principalmente el Fluxus japonés, esperaba sorprender y, al hacerlo, generar una oleada de conciencia. Es fácil ver la distancia entre la gracia y la delicadeza de las obras y performances de Fluxus, donde si hay un exceso el artista lo vuelve contra sí mismo, en comparación con otras prácticas más agresivas de algunas vanguardias posdada similares de la época, como los Akcionistas de Viena (Klocker 2014).

Los artistas de Fluxus pusieron en práctica con mucha tranquilidad, pero con mucha radicalidad, uno de los aspectos más difundidos e innovadores de los años 60, el de la convivencia fuera del marco familiar, compartiendo ideas, visiones y proyectos. Me gustaría enfatizar cómo la comprensión japonesa de *compartir* se basa en una percepción muy diferente de la realidad y la experiencia. Me referiré vagamente a los pensadores japoneses de la

48 Citado de <http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/cities/index.shtm> – la página dadaísta de la National Gallery Washington (21/4/2014).

Escuela de Kioto del siglo XX, quienes desarrollaron filosofías originales basándose creativamente en las tradiciones intelectuales y espirituales del budismo, así como en la filosofía occidental. Uno de sus conceptos filosóficos centrales es la “nada absoluta”, basado en el concepto budista original del *sūnyata*, que debe entenderse como una negación dinámica de la oposición entre el ser y la nada (relativa). En 1934 Nishida Kitaro escribió: “La realidad es el ser y a la vez la nada; es el ser–y–la–nada [*u-soku –mu*], la nada–y–el–ser; es a la vez subjetivo y objetivo, noético y noemático. La realidad es la unidad de la subjetividad y la objetividad y, por lo tanto, la identidad propia de lo que es absolutamente contradictorio” (Nishida 1970, 29), un concepto abordado previamente en el capítulo 1.

El encuentro genuino con otra persona ya no tiene lugar simplemente dentro de mi, o tu, o incluso en nuestro horizonte mundial. Ueda Shizuteru, un alumno de Nishida, ilustró cómo la autonegación mutua, el vaciamiento de todas las presunciones y agendas centradas en el ego, nos devuelve a un lugar común donde, paradójicamente, no compartimos “nada” en común. “Allí, a modo de hacerse a sí mismo en la nada, se vuelve a las profundidades infinitas de ese 'entre' donde no hay ni un yo ni un tú” (Ueda 1991, 67).

El yo encuentra su libertad más originaria, y su

compromiso más abierto con los demás, a través de la negación radical de sí mismo que no regresa a un Ser que lo abarca, sino a una nada absoluta que esencialmente se niega a sí mismo y que, a su vez, encuentra expresión solo en la interacción de individuos verdaderamente autodeterminantes. Para Nishida, el verdadero individuo es un punto focal de autodeterminación interpersonal de la nada absoluta, en otras palabras, un elemento interactivo y creativo de un mundo creativo. (Nishida 1987, 70)

El Yo y el Otro comparten la misma pertenencia a un medio ilimitado e infinito que Nishida vio como “nada absoluta”, en el que cada individuo finito es simplemente una determinación particular (Clark 1991, XIX). Por lo tanto, debemos entender la propensión de los artistas japoneses a compartir la comunalidad en estos términos, más en línea con la empatía que con la compasión o la simpatía. El trasfondo cultural de los japoneses permitió esta idea de comunidad e hizo posible ver el compartir la vida como arte; esto resonó profundamente en el ya afinado oído de Maciunas y sus compañeros artistas. La sutil diferencia entre la actitud japonesa y las ideas que surgieron como parte de la gran revolución social de la década de 1960 fue una influencia importante para los artistas estadounidenses que de alguna manera habían sido influenciados por las ideas neobudistas de la época.

Capítulo 4

LO EFÍMERO

“El tiempo basado en la producción de mercancías es en sí mismo una mercancía consumible... el capitalismo concentrado tiende cada vez más a comercializar bloques de tiempo 'totalmente equipados', cada uno de los cuales funciona como una mercancía unificada”⁴⁹.

Si bien es imposible explorar completamente el sentido japonés del tiempo, al menos debemos tomar nota del caleidoscopio de reflejos especulares entre el amplio atractivo que tuvo el budismo en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial (neobudismo) y la

49 Debord (2014, 151–152).

implícita "conciencia budista", si la hay, de los japoneses. Ichiyanagi recuerda:

Cuando viví en Nueva York [1958–1961], hubo una cosa que me pareció muy interesante. Todos mis conocidos y amigos estaban investigando sobre el zen y la filosofía india; se acercaron a las tradiciones china y japonesa y buscaban soluciones a sus problemas dentro de la espiritualidad oriental. En una dimensión que estaba separada de la sociedad en general, no era algo profesional, era más que el embrión de la orientalidad moderna y representaba el trasfondo de la cultura de Nueva York. (Ichiyanagi 1963, np)

El tiempo es un tema central en los estudios de la cultura japonesa contemporánea en toda su complejidad, como apunta Dipesh Chakrabarty: “la experiencia en el fluir del tiempo se destaca como uno de los motivos centrales de... la modernidad [japonesa]” dada la “heterogeneidad o pluralidad en la experiencia del tiempo por parte del sujeto de la modernidad... [y las] diferencias culturales y la política del binomio tradición/modernidad”. Chakrabarty continúa sugiriendo que esto podría pensarse como un “collage de épocas experimentadas como un problema de identidad, y hecho parte de un intento de centrar y fundamentar la subjetividad japonesa moderna” (Chakrabarty 1998, 288–289).

Nociones subyacentes del tiempo

La percepción del tiempo tiene que ver con la estructura profunda de su representación experimentada por una cultura: toda la realidad está representada en las categorías relacionadas de espacio y tiempo, y la representación del tiempo se da en la tensión entre una percepción subjetiva y una representación objetiva de la realidad. Estos temas fueron abordados por los estructuralistas y en los estudios cognitivos, que se basan en la obra de Jean Piaget (1896–1980). Piaget fue el primero en refutar la teoría de Kant de que las ideas de espacio y tiempo son a priori e innatas. Desarrolló un modelo que demostró la capacidad de crear un concepto de tiempo que no es ni innato ni epistemológico, presuponiendo en cambio la construcción de un universo temporal. En su opinión, esto sucede durante la infancia, y es el resultado de procesar recuerdos de un tiempo que es la historia del propio universo, después del cual, “la duración propia se sitúa en relación con la de las cosas, lo que posibilita tanto la ordenación de los momentos del tiempo como su medida en relación con los puntos de repetición exteriores” (Piaget 1937, 306). Ludwig Wittgenstein propuso un punto de vista similar en su *Tractatus logico-philosophicus*, en el que argumentó que la descripción de la secuencia temporal de eventos solo es

posible si nos basamos en otro proceso (Wittgenstein 1922, *Tract.* 6.3611). Siempre hay dos términos de referencia: uno es una "duración adecuada", su propia "descripción de la línea de tiempo"; la otra es cómo se relaciona esto con el "otro proceso".

El tiempo es siempre doble: hay que medirlo y también hay que experimentarlo, y estas dos facetas pueden coincidir o divergir.

En cuanto a las medidas del tiempo, la crisis de la física clásica culminó con la teoría de la relatividad de Einstein, cuyas consecuencias fueron discutidas por epistemólogos y filósofos como Alfred N. Whitehead, Ernst Cassirer y Henri Bergson, feroz crítico de la física del tiempo, como opuesto a la experiencia interna real del tiempo vivido. El problema metafísico del tiempo fue explorado por Edmund Husserl a través del análisis fenomenológico de la experiencia de la conciencia, y fue este análisis el que su alumno Martin Heidegger utilizó como base para hacer de la cuestión del tiempo una cuestión central en el existencialismo y en toda la historia de la conciencia de la metafísica occidental⁵⁰.

En la actualidad, las nociones de tiempo que proponen los

50 Tras la visita de Tanabe Hajime a Heidegger en 1923, el movimiento filosófico conocido como la Escuela de Kioto se interesó por su filosofía. Sin embargo, reaccionaron críticamente al pensamiento de Heidegger, señalando su descuido del estatus social de los seres humanos y la negación de la libertad académica. Véase Buchner (1989).

físicos se suman a una percepción social de desorientación respecto al tiempo (Parker, Harris y Steineck 2010).

La percepción japonesa del tiempo

En Japón, a diferencia de China, la medida del tiempo fue sustancialmente cualitativa y no cuantitativa hasta finales del siglo XVIII, siguiendo el curso de ciclos perceptibles a los sentidos, como el día y la noche, las fases lunares y las estaciones (Galliano 2010). El ciclo del día se dividió en seis períodos nocturnos y seis períodos diurnos, calculados a partir de la posición del sol al amanecer y al atardecer. Esto quiere decir que, por ejemplo, en verano el día duraba unas dieciséis horas, de 4 a 20 horas, mientras que en invierno el día duraba unas once horas, de 6 a 17 horas. El tiempo era, por tanto, inestable, cambiante, tiempo experiencial, necesariamente administrado por alguien para la comunidad. Es interesante que en el siglo XVI, cuando los jesuitas trajeron los primeros relojes mecánicos a Japón, y por lo tanto el concepto de un tiempo occidental netamente cuantitativo, la respuesta japonesa fue reproducir y “mejorar” los relojes europeos, produciendo el wadokei, un mecanismo de extrema precisión tecnológica cuyas medidas corresponden a periodos de tiempo horarios. Al

escribir sobre la percepción japonesa del tiempo, el científico social Tomonaga Tairako planteó la hipótesis de que la idea de autonomía individual puede estar conectada con la administración autónoma europea del tiempo que se hace posible al medirlo, mientras que en Japón la individualidad concebida colectivamente dependería de “la intervención (en la mayoría de los casos bastante arbitraria, como en el Japón tradicional o China) de los poderes políticos eclesiásticos o seculares en la medida del tiempo” (Tomonaga 1975, 94).

Posteriormente, el pensamiento budista se injertó en esta concepción nativa de una percepción cualitativa del tiempo. El budismo fue traído a Japón desde China, lo que significa que las enseñanzas indias originales se basaron en el pensamiento proto-taoísta, donde un “tiempo abstracto” siempre fue complementario y estuvo en tensión con el “tiempo presente”, como en el caso de Hui Shi, quien paradójicamente “salió hacia Yue hoy y llegó allí ayer” (Watson 1968, 374).

Introducido en Japón en el siglo VI, durante el Período Kamakura (1185-1333), el budismo evolucionó de ser una actividad intelectual de las clases altas a ser el pensamiento general de la sociedad y la cultura japonesas en su totalidad, y fue adoptado por personas de todas partes y clases sociales, al igual que el cristianismo en la Europa medieval. En la floreciente cultura del período Kamakura, con la

difusión del budismo Tendai, algunos principios budistas se convirtieron en figuras del entretenimiento popular (LaFleur 1983, 116–132; Tyler 1987). Hubo un replanteamiento japonés del budismo y del mundo empírico y tomó forma una episteme budista constitutiva, cuyo rasgo fundamental era la remodelación de una idea lineal del tiempo en un "ser" consistente en la creación de un "presente" permanente que se consideraba como impermanente y dinámico, como mostró William LaFleur en su destacado libro *The Karma of Words* (1983). La concepción budista del tiempo es circular y se compone de instancias únicas cuya única realidad es la impermanencia. Un concepto compartido por las diferentes escuelas budistas es la conciencia de que la pluralidad de fenómenos es en su esencia transitoria e impermanente, y las ideas como "yo" o "tiempo" se fundamentan en circunstancias casuales resultantes de percepciones organizadas al azar.

Es esta idea budista específica del tiempo que Nishitani Keiji (1900–1990) exploró en 1961 al discutir la "vida cotidiana que se vive más allá de todos los cuidados y preocupaciones... [que es] la existencia en el 'tiempo' auténtico, en el tiempo que es tiempo porque no es tiempo. Más bien, esta existencia es idéntica a la maduración de ese tiempo" (Nishitani 1976, 67). A lo largo del tiempo, a partir de la conciencia cualitativa japonesa del tiempo, la nueva episteme que impregna el budismo de Kamakura llegó progresivamente a abarcar los siguientes principios:

1. La idea de que una concepción del tiempo como algo a la vez persistente y lineal es falsa;
2. La idea de que el tiempo se compone de instantes únicos, en los que nada puede persistir, y por el contrario, la idea de que el infinito puede percibirse en cada momento que pasa.

El tiempo efímero del neo-budismo

El pensamiento general de muchos artistas en los Estados Unidos de la posguerra muestra una afinidad especial con el budismo zen: libertad de dogma; vida nómada (tanto física como intelectual); recuperar la presencia corporal; espontaneidad, simplificación radical, etc. John Cage no fue el único compositor atraído por la filosofía oriental. Henry Cowell, Harry Partch y Lou Harrison compartieron su interés por las ideas orientales y budistas. Paralelamente al Islam moderno, la presencia del budismo en los Estados Unidos fue el resultado de la inmigración, principalmente a la costa oeste. En 1875, el barrio chino de San Francisco tenía ocho templos budistas y allí se fundó la primera Asociación Budista Estadounidense en 1899. En la costa este, el interés por el budismo se extendió como consecuencia lógica del interés por la teología unitaria, que rechazaba las creencias

trinitarias tradicionales. Ralph Waldo Emerson (1803–1882) y Henry David Thoreau (1817–1862), fuentes importantes del pensamiento anarquista de Cage, fueron influenciados por el budismo y muchas de sus ideas trascendentalistas, que a su vez promovieron el despertar intelectual de la Nueva Inglaterra del siglo XIX derivado de ellas. Las charlas que Sogon Shaku (1859–1919) dio sobre Zen en el Parlamento Mundial de las Religiones celebradas en Chicago en 1893, fueron ampliamente discutidas y generaron un gran interés. Su contribución tuvo un resultado perdurable y abrieron el camino para dos de sus alumnos, Sokeian (1882–1945) y particularmente Daisetz Suzuki (1870–1966).

A fines de la década de 1940, cuando el budismo se volvió extremadamente impopular en Japón debido a su profunda participación en la guerra, Suzuki junto con otros fueron a los Estados Unidos en vista de los nuevos horizontes que se abrían allí⁵¹. Su primera serie de *Essays in Zen Buddhism* (Suzuki 1927) junto con el libro *The Essentials of Buddhist Philosophy* (1947) de Takakusu Junjiro fueron leídos por Jack Kerouac, quien en 1956 le escribió a un amigo: “Un día, el presidente de los Estados Unidos pensará en la sala de meditación” (Kerouac 1997, 569). Suzuki había comenzado

51 Suzuki no era un maestro zen, ya que pasó menos de cuatro años en un templo zen, pero su prodigioso aprendizaje y su oportuna llegada a los Estados Unidos le permitieron ser fundamental en la difusión del pensamiento budista. Como escribió Larson, "probablemente era lo suficientemente zen en ese momento" (Larson 2012, Preludio).

a impartir cursos sobre budismo zen en la Universidad de Columbia seis años antes y Cage había sido alumno suyo.

El budismo zen parece haber estado bastante de moda en los Estados Unidos en las décadas de 1950 y 1960 en general, como lo demuestra el auge del beat-zen, la invención del zen cuadrado de Alan Watt, etc. (Scott, Quli 2015). Muchas de las personas que estaban desencantadas con el estilo de vida estadounidense en los años de la posguerra recurrieron al budismo y al zen en asuntos cotidianos como la actitud mental, la meditación y el enfoque de la alimentación y el cuidado del cuerpo. También se sintió una necesidad general de enfoques más radicales de la existencia y el arte, explorada en libros como el de Arthur Waley. *El budismo zen y su relación con el arte* (1922). Un artista de Fluxus, LaMonte Young, meditaba hasta ocho horas al día (Conversación con Ichiyanagi, Tokio, 10 de noviembre de 2011), y es bien sabido que George Brecht, otro miembro del grupo, mantuvo un interés de por vida por el budismo zen, y otros se sintieron atraídos por el budismo y simpatizaron con sus enseñanzas. En cuanto a los japoneses, su forma de vida y su cultura estaban impregnadas del budismo, de la misma manera que se puede decir que la vida y el arte en Occidente tienen influencias cristianas. David Doris propuso una lectura zen de Fluxus, cuyos artistas, escribió, “intentaron despertar a la experiencia de ser simplemente humanos, una empresa sumamente extraña en verdad” (Doris 1998, 92). En su

lucha tácita contra la superficial sociedad de consumo y la mercancía como el Enemigo, los artistas de Fluxus produjeron objetos sonoros, acciones, obras de una duración “musical” de ninguna (o mínima) sustancia, examinando los límites de la “conciencia” –y esto los conecta con el Zen más allá de cualquier afiliación específica de artistas individuales, como una especie de acuñación de la época.

Refiriéndose a lo efímero, Higgins afirmó: “Una obra maestra en este contexto sería una obra que hiciera una fuerte declaración en lugar de una obra que perdurase a lo largo de los siglos en alguna bóveda del tesoro” (Higgins 1998, 225). Estos “enunciados fuertes”, cuyo valor residía en algo que consistía en unas pocas palabras, una cajita de papel o similar, parecen tener en común “partituras” que prescriben acciones escalofriantes o poéticas, triviales o imposibles (“hacer una ensalada” de Alison Knowles, “volar” de Ono, o “entrar en la vagina de una ballena viva” de Paik), en realidad todos se centran en un detalle del Dharma, independientemente de la posibilidad o imposibilidad de que se logre en cualquier forma convencional, sentido con una aceptación serena de la impermanencia de todos los fenómenos (lo que en zen japonés se llamaría *mujo*). No sólo en la música, sino en todo el teatro japonés y las artes visuales, desde los dibujos en tinta hasta la formalización de las llamadas artes menores, la percepción estética nunca se centra en

construir una obra monumental, sino en alcanzar un momento de estasis. El objetivo es crear un momento en sí mismo perfecto y concluido, hermoso precisamente porque es impermanente y está enfocado a través de la sensibilidad del artista. En las obras de Fluxus podemos ver, en un nivel bajo y diario, lo que el erudito Steven Heine describió, al escribir sobre el maestro zen Dogen, como “una comprensión genuina de *mujo-as -mujo* libre de decisiones arbitrarias orientadas por el ego para aceptar y disfrutar”, o rechazar y descartar actitudes evanescentes o egocéntricas de optimismo, nostalgia y nihilismo” (Heine 1981, 48). Siempre hay una conciencia cotidiana de que cualquier “intento irreflexivo e ignorante de liberarse de las tribulaciones de la impermanencia” está condenado al fracaso y, parafraseando un lema de Fluxus, que la impermanencia es lo suficientemente maravillosa⁵²; que carece de valor artístico toda manifestación u obra que aspire a perdurar para siempre y hacerse célebre. Un conocido *mondo* (el intercambio aparentemente absurdo entre maestro y alumno) ilustra el significado de la forma de actuar de Fluxus:

Un monje se acerca al maestro zen Hotetsu, que se está abanicando, y le pregunta: “La naturaleza del viento es constante. No hay lugar por donde no circule. ¿Por qué todavía usas un abanico? El maestro responde: “Tú

52 Como afirmaron en numerosas ocasiones los teóricos de Fluxus, “lo ordinario es suficientemente maravilloso” (Danto 2002, 26).

simplemente sabes que la naturaleza del viento es constante. Todavía no sabes el significado de que circule por todos lados”, y continúa abanicándose. Es decir, la penetración del viento, símbolo de la naturaleza de Buda, parece hacer superflua cualquier actividad humana contingente, como agitar un abanico. Pero, si no se usa el pai pai, que representa la inmersión total en la impermanencia realizada activamente, nunca se sentirá el frescor y la frescura de la brisa. (Heine 1981, 49)

La esencia misma del zen japonés nació de la insatisfacción de Dogen con la idea de una “naturaleza búdica eterna concebida estáticamente”; además, “desafió la concepción de la naturaleza de Buda como una potencialidad de alguna manera falsamente separada de la experiencia cotidiana” (Ibíd.). Reside en estas dos cualidades, una idea fluida, no estática, impermanente de lo absoluto, y la conciencia de que no está separada de la vida cotidiana, la gran fuerza del sustrato Zen para muchos artistas de Fluxus, potenciada para muchos por sus contactos con los japoneses para quienes la visión zen de la impermanencia era parte de su cultura.

Lo efímero como impermanencia

Es así como se deben entender obras como *Música Orgánica* (1962) de Kosugi, que describe la siempre presente, pero fugaz, acción humana de respirar:

Respirar solo o hacer que respiren algo por la cantidad de veces que has decidido en la actuación. (Merewether y Hiro 2007, 21)

o en *Música de Teatro* (1961):

Sigue caminando atentamente
Inspección cercana de un objeto. (Nyman 1999, 81)

La atención es obviamente un corolario de ver las cosas en su impermanencia. Es Ono quien afirma: “Cuando un violinista toca, ¿qué es incidental, el movimiento del brazo o el sonido del arco? Pruebe solo el movimiento del brazo”⁵³. Puede ser que lo incidental, lo perecedero y lo efímero sea un lugar de belleza: en la cultura japonesa, los diversos aspectos de la naturaleza y la vida humana se

53 Ono, “To the Wesleyan People”, 23 de enero de 1966, ver arriba Capítulo 2 n. 7 (en Ono 1970, np).

perciben como los más bellos, con más encanto precisamente porque son efímeros, ilusorios, impermanentes.

La celebración casi obsesiva y convencional de la belleza juvenil, la fugacidad de las estaciones y los momentos de felicidad –maravillosos porque son momentáneos, sobre todo los delicados cerezos en flor que caen– se convierten en símbolos de la impermanencia y la belleza fugaz y son temas recurrentes en el arte, la vida y la cultura japonesas.

Yoko Ono produjo muchas obras que se completaron y terminaron precisamente cuando ya no se veía nada de ellas, consistentes sustancialmente en exponer su impermanencia: quemar un lienzo pintado; cortar algo en pedazos; la experiencia transitoria de algo llamado "música" o "pieza". Un ejemplo:

Pintura para el viento

Haga un agujero en una bolsa llena de semillas de cualquier tipo y coloque la bolsa donde haya viento.

(Ono 1970, np)

Kubota se situó de otra manera, pero sin embargo expresó claramente el significado que tenía lo efímero para Fluxus: “su trabajo desaparece.

Su trabajo se desvanece después del hecho. No me gusta eso... Fluxus hizo algo y se fue.

Eran musicales en ese sentido. Su trabajo fue fugaz. Incluso si trabajaba con el tiempo, quería tener un sentido de permanencia” (Kubota 2009).

De las otras piezas poéticas que podrían considerarse una obra *mujo*, una es la famosa *Música para el rostro que desaparece* (febrero de 1964) de Shiomí:

sonríedeja de sonreír.

Esta es la partitura original, que Shiomí luego cambió a “dejar de sonreír” o “no sonreír” porque “dejar de sonreír” se entendería como “detenerse para sonreír [otra vez]” (Yoshimoto 2005, 229).

No hay indicación de tiempo, y la obra sugiere por un lado la impermanencia de algo tan hermoso como una sonrisa, y por otro lado el cambio progresivo de la expresión facial de un individuo, como un disminuyendo musical.

Hay una famosa versión de Ono en el cine.

Otro es *Pieza de nieve* de Ono (*Tape Piece III* 1963). La partitura dice (ver figura 4.1):

TAPE PIECE III

Snow Piece

Take a tape of the sound of the snow falling.

This should be done in the evening.

Do not listen to the tape.

Cut it and use it as strings to tie gifts with.

Make a gift wrapper, if you wish, using the same process with a phonosheet.

Figura 4.1 Pieza de cinta III. "Grapefruit" ©Yoko Ono 1964, 1970, 1971, Simon and Schuster, primera edición de Touchstone. Usado con permiso/Todos los derechos reservados.⁵⁴

La profunda poesía de este minúsculo gesto reside en el carácter extremadamente volátil del fenómeno evocado: la nieve cayendo y su sonido: más que un sonido real es la débil sensación del sonido de la nieve cayendo, que es un locus poético en el haiku, como señaló Kahn en su discusión de este artículo (Kahn 1999, 238). Sin embargo, como lo ve Ono, incluso este pequeño sonido debe ofrecerse en su pureza efímera intacta en lugar de escucharse. Esta insustancialidad contrasta poéticamente con el nudo, que

54 PIEZA DE CINTA III

Pieza de nieve

Grabe una cinta del sonido de la nieve cayendo.

Esto debe hacerse por la noche.

No escuche la cinta.

Córtala y úsala como hilo para atar regalos.

Haz un envoltorio de regalo, si lo deseas, usa el mismo proceso con una partitura.

es duro y permanente, y ata un don de amistad, también quizás efímero pero pensado como permanente. Muchas obras de eventos que Ono realizó en las décadas de 1950 y 1960 reflejan esta inclinación a la abstracción, la preocupación por las relaciones entre las personas y el *mujo*.

Ambas obras mencionadas anteriormente hacen referencia a la música en sus títulos, pero ninguna de ellas contiene ningún sonido y, de hecho, estaban destinadas a ser mudas. Discutiré este significado original para el silencio musical en el capítulo 6, mientras que aquí deseo enfatizar hasta qué punto ambos compositores se enfocaron en un hecho leve, diminuto y efímero para crear una experiencia emocional profunda, algo que llegó a llamarse un “evento”.

Eventos efímeros

Hoy en día la palabra “evento” define un acontecimiento, especialmente uno de cierta importancia, pero en su significado original, del latín *eventus*, significaba algo que ya había sucedido y estaba nítidamente localizado, siendo el nacimiento el ejemplo más llamativo de *eventus*.

Ono y George Brecht fueron los dos artistas de Fluxus que más consistentemente utilizaron textos breves acompañados de instrucciones sobre cómo debían ejecutarse y probablemente fue Brecht quien utilizó por primera vez la palabra. Llamó a estos textos “partituras de eventos”. Suelen implicar una actividad que es casi totalmente interna, como actos de pensar y/u observar, en los que participan tanto el artista como el público. Ono aclaró su visión de lo que es un evento: “Evento, para mí, no es una asimilación de todas las otras artes como parece ser el Happening, sino una liberación de las diversas percepciones sensoriales. No es una 'reunión' como la mayoría de los acontecimientos, sino un trato con uno mismo. Además, no tiene un guión como los happenings, aunque tiene algo que empieza a moverse; la palabra más cercana puede ser 'deseo' o 'esperanza'” (Ono 1970, np).

Es interesante notar que, en *la Pieza de nieve de Ono* y en muchas otras piezas similares, a pesar del uso de equipos mecánicos, el producto se reduce a un material perceptivamente *estático*.

La “partitura” se convierte en una especie de contenedor de tiempo, y “el 'acontecimiento' consiste en dar forma a pequeños dispositivos para cortar una porción instantánea de interés del flujo perceptivo de 'todo lo que sucede'” (Kotz 2001, 72).

El evento es finalmente una estrategia para desviarse de

lo manufacturado al “objeto” temporal, no lejos conceptualmente del *object sonore*, el objeto sonoro de Kosugi y el Grupo Ongaku.

El evento puede tener la forma temporal de un punto (como en la mayoría de las obras de Brecht y Ono) o de una línea (como en la *Composición #10 de Young* o en la *Música que desaparece...* de Shiomí, pero lo que distingue “acontecimiento” de “suceso”, dando al primero un carácter Fluxus específico, es que es monomórfico, mientras que un evento es una especie de collage de cosas diferentes, que polimórficamente ocurren en el mismo momento.

Me ocuparé del monomorfismo en relación con Fluxus en el capítulo siguiente. Aquí quiero centrarme en el contenido del evento, que puede consistir en algo que se hace o simplemente ser una porción de tiempo definida en la que aunque no pase nada, la atención se centra en algo evocado por la partitura.

Friedman llamó a esto “Presencia en el tiempo”, algo que por lo tanto se suma a la “cualidad efímera [que] es obvia”, en un “sentido diferente de duración”, mencionando “actuaciones que tienen lugar en segmentos a lo largo de décadas”, pensando quizás en las sombrías instrucciones de *Music for a Revolution* de Kosugi mencionadas en el capítulo 2.

De mayor interés es la idea introducida por Kotz, de *ready-made perceptuales* en relación con “la estructura de 'acontecimientos' de Brecht [que] aislaría sucesos cotidianos simples y unificados” (Kotz 2001, 81) para concentrarse, eliminando así cualquier confusión con el arte conceptual.

No estoy segura, sin embargo, de que esto se aplique directamente a la producción japonesa de Fluxus, donde el *ready-made* perceptivo es una presentación de un elemento perceptible simplemente disponible para la observación experiencial.

Lo que es específicamente japonés es, en cambio, el descubrimiento, la revelación de un sutil matiz de significado o sentimiento en los pliegues de la vida cotidiana, como en la serie de *Finger Boxes de Ay O*, su *Finger Box Suitcase de 1964* contiene cubos de madera con un agujero en el que insertar un dedo redescubriendo así el sentido del tacto de una manera intrigante, sutilmente erótica⁵⁵.

55 Vea uno de estos recuadros en el sitio web de la Fondazione Bonotto, en <http://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/ayo/91.html> (visto el 13/4/2014).



Ay O, *Finger Box*

En “The Sensorium”, capítulo 4 de su libro sobre Fluxus, Lushetich explora esta cuestión, discutiendo cómo “las obras de Fluxus operan para destronar la sacrosanta objetualidad del objeto de arte” (Lushetich 2014, 105). Al hacerlo, recurre al concepto de interexpresión de Nishida⁵⁶, definido como una “negación y afirmación dialéctica mutua del yo y el otro, sujeto y objeto” (108); poco después agrega: “La noción de estética accional –que es la estética de la

56 Lushetich usa la traducción de David Dilworth de MfM como “interexpressión”, lo que significa que la expresión es el encuentro de entidades que se niegan mutuamente: zettai no aihan suru mono no así que ve kankei wa, hyo genteki denakereba Naranai rS&Tt C ST S Xia Kjt Wftldf. Nishida (2004, 347); Loughnane (2016).

interexpresión y que forma parte de la larga tradición de la estética cotidiana practicada en Japón– es crucial para entender el *Fluxkit*” (110). Al comienzo del capítulo, define el *Fluxkit* como “una partitura performativa portátil en forma de objetos, en su mayoría *objetos encontrados*” (105). Un ejemplo de un *Fluxkit de un artista japonés es Theatre Music (1961)* de Kosugi, mencionado anteriormente, que en 1964 se convirtió en un Fluxkit: el intérprete, instruido para “Seguir caminando intensamente”, caminó en espiral sobre papel japonés hecho a mano. Otro es *Fluxmedicine* de Kubota, realizado en diferentes versiones en la década de 1960, que consiste en una veintena de diferentes tipos de píldoras cuidadosamente dispuestas. Para ambas obras es probable que el kit haya sido concebido por Maciunas. Las partituras de estas piezas de Kosugi y Kubota utilizan gestos rutinarios, como caminar o tomar una pastilla, como evidencia y los enfocan como cosas que deben realizarse *para* captar la conexión entre ellos y su misteriosa normalidad.



Shigeko Kubota, Fluxmedicine, c. 1966

El acto mismo de “poner las cosas en evidencia” en su carácter efímero se expresa mejor por un evento que por objetos, y un kit debe entenderse no como un objeto sino como lo que Lushetich llamó “una partitura performativa portátil”, ya que en el caso del evento es la “evidencia” misma la que es efímera, y desaparece tan pronto como el evento termina.

El agua, que en su estado natural fluye continuamente y no se puede detener para que pueda ser examinada o apreciada, es un ejemplo perfecto de lo efímero, como mencioné en mi discusión sobre la obra de Shiomí *Water Music* en su versión Tokyo Fluxus Week.



Mieko Shiomi, *Water Music*

De hecho, es asombroso cuántas obras de música acuática fueron compuestas por artistas de Fluxus. El agua como efímera fue mencionada por Cage en 1966 (Kostelanetz 2003, 220) pero fue George Brecht quien compuso la

primera *Drip Music* en 1959, mientras asistía a las lecciones de Cage en la New School for Social Research⁵⁷.



George Brecht / *Drip Music*, por Shiori Sasaki y Motoharu Kawashima

En el mismo año, Cage produjo *Water Walk: For Solo Television Performer*, para su aparición en un programa de concursos de la televisión italiana⁵⁸. Le siguió *Water Music*

57 Las lecciones de ninguna manera fueron tan divertidas y emocionantes como muchos piensan ahora. Cage explicó las tendencias musicales recientes en Europa y Darmstadt, así como otros temas, siempre con una actitud muy seria (Altshuler 1991, 17); Brecht, con su formación científica, fue quizás el estudiante mejor calificado para seguir el enfoque matemático y conceptual de la música de Cage (Kotz 2001, 64–65).

58 Cage trabajaba en el Milan Studio di Fonologia en la RAI (la

en 1952, utilizando sonidos que, según él, “estaban prohibidos, sólo desde un punto de vista musical,” (107).



John Cage «Water walk», 1960

Brecht había estudiado budismo pero, a pesar de la estrecha relación intelectual entre él y Cage, el uso de Brecht del goteo en su trabajo se inspiró en Jackson Pollock,

corporación estatal de radio y televisión), se hospedaba con amigos como Luciano Berio, y cuando se quedó sin dinero le sugirieron que se presentara como concursante en el programa de preguntas y respuestas de Mike Buongiorno, *Lascia o raddoppia.*, donde ganó una gran suma de dinero como experto en hongos. Véase Chianura y Tartari (2011, 32–35).

quien en ese momento era la fuente de Brecht para la idea de la operación aleatoria. Discutiré las diferencias entre el enfoque de la musicalidad de Cage y Fluxus en el capítulo 6. Sobre su *Drip Music*, Brecht le dijo a Michael Nyman en una entrevista, al apreciar el sonido del goteo, “Me imagino que en China y Japón la gente ha estado apreciando el agua gotear durante siglos”. Otras piezas de agua de Fluxus (para obtener una lista completa de estas piezas, consulte Kahn 1999 Part IV) son *Water Music* de Takemitsu de 1960, compuesta con sonidos electroacústicos; Las versiones de Ono de 1963 y 1964 de *Water Piece*, y las de Shiomí *Música de agua*. En su versión original de 1964 compuesta para el Perpetual Fluxfest celebrado en la Washington Square Gallery de Nueva York en octubre. La partitura de Shiomí dice; “(1) Darle al agua forma inmóvil. (2) Dejar que el agua pierda su forma quieta.” La profunda poesía contenida en un gesto *musical* de este tipo se ve acentuada por la concentración que requiere *escuchar* el sonido del agua que se vierte de un recipiente a otro, evidenciando el ser efímero de la forma.

Perseguir lo efímero es un paso fundamental para avanzar hacia la eliminación del objeto, que hace posible la emergencia de la experiencia, es decir, la vida, y también el abandono final del arte, al cuestionar la noción de que el arte es algo que debe ser preservado.

Aun cuando no se especifica cuánto durará la acción a

realizar, y por lo tanto se espera que probablemente dure mucho tiempo, sigue siendo algo que manifiesta lo efímero por la contradicción de que se presente como una obra, y de esta manera tiene sentido lo que escribió Kubota sobre desear “algún sentido de permanencia”. Sin embargo, aun cuando el acontecimiento consiste en una serie de repeticiones, en las que la pequeña y repentina iluminación de un *mujo* es fruto del aburrimiento, el vaciado de sentido de una palabra o de una acción repetida una y otra vez produce la experiencia, que es vital en el Zen, de vaciar la mente, algo de lo que Paik habló en muchas ocasiones. El aburrimiento fue discutido por Dick Higgins en su ensayo de 1966 “Boredom and Danger” (Aburrimiento y peligro), y por Ina Blom en su ensayo de 1998 “Boredom and Oblivion” (Aburrimiento y olvido), publicado en *The Fluxus Reader* editado por Ken Friedman. La primera cualidad interesante de la repetición y el aburrimiento es “la capacidad de hacer desaparecer en dos niveles diferentes que deben ser experimentados como recíprocos: la obra desaparecerá en el entorno y el espectador desaparecerá en la obra... la repetición tiene la capacidad de deshacer la identidad” (Blom 1998, 66). La repetición (y el aburrimiento) liberan a una obra de cualquier relación entre contenido y contexto, y también la liberan de cualquier estructura temporal, que finalmente se derrumba en el tiempo real (aburrido). Encontramos aquí otro cortocircuito entre lo real y su percepción como transitorio, con la atención desplazándose hacia cambios y rupturas menores, dando lugar así a una

conciencia local de impermanencia incluso con el patrón muy permanente de repetición.

En el Sogetsu Hall de mayo de 1962, en el concierto de su debut oficial en la escena vanguardista de Tokio tras su regreso de Nueva York, Ono finalizó un programa muy articulado (Kato et al. 1998, 218–219) dividido en Música, Eventos, poemas e instrucciones para pintar, con una pieza musical, *AOS to david tudor*. En esta, después de una serie de acciones aparentemente sin sentido realizadas por los artistas, incluidas figuras clave de la vanguardia como Hijikata Tatsumi, Kosugi Takehisa, Tone Yasunao, Mayuzumi Toshiro, Akiyama Kuniharu y Akasegawa Genpei, y los críticos Nakahara y Tono, en la última de las cinco escenas de la ópera se pidió a los intérpretes que se alinearan y miraran al público de la misma manera que el público miraba el escenario (Munroe et al. 2000, 150); Ono luego extrajo esto y lo compuso como una Pieza de audiencia independiente.

En la versión de 1961 de la ópera para el Carnegie Recital Hall, en la oscuridad total de la última escena, las direcciones de escena especificaban que “Uno de los intérpretes debería seguir gritando hasta quedar exhausto. El artista puede usar cualquier tipo de violencia contra sí mismo durante la actuación” (Munroe, Hendricks 2001, 275). Ono cambió el final por la actuación de Sogetsu. Le escribió a Maciunas, negándose a enviarle una “partitura”:

“La mayoría de mis piezas están destinadas a ser difundidas de boca en boca, por lo tanto, no hay partituras. Este medio es muy importante ya que el cambio gradual que se produce en la difusión pieza por palabra también forma parte de la pieza” (275). Para el estreno japonés de la pieza en Sogetsu Hall, Ono había decidido que terminaría cuando el público, aburrido y exhausto, hubiera abandonado la sala.

La mayor parte del público se fue, pero un espectador subió al escenario e incluso intentó tirar de las narices de los artistas. Generalmente, sin embargo, los miembros muy educados de la audiencia en la presentación experimental no se movieron hasta que llegó el momento en que el cuidador cerró el salón y abrió las puertas y encendió las luces (Sano Koji, conversación, Tokio, 12 de octubre de 2011).

Antes del concierto, “la prensa japonesa trató a Ono como una novedad, una joven compositora de vanguardia que había regresado de Nueva York después de diez años”, pero después del concierto la prensa criticó el concierto como excéntrico y responsable de presentar un “acontecimiento” e incluso Donald Richie la acusó de copiar las ideas de Cage. En el capítulo 3 introduje parte del texto que Ono publicó en el *SAC Journal* poco antes del concierto, en el que criticaba “la operación casual como propia del ser humano”, afirmación que puede entenderse como una crítica a Cage, como Yoshimoto ha señalado (Yoshimoto 2005, 95).

Ichianagi publicó una respuesta a los ataques del periódico, defendiendo a Ono de la acusación de Richie (Ichianagi 1962. 138). Claramente, el trabajo de Ono tenía poco en común con el concepto subyacente del acontecimiento (ver cita en la p. 65). Aunque Ono se dio cuenta de esto y publicó una respuesta a las críticas, señalando que Tono Yoshiaki reconocía la importancia de que su trabajo se creara usando palabras en lugar de *objetos* como se estaba haciendo en la ola *informal*, la tendencia japonesa general en ese momento. El bombardeo de las críticas de las que era objeto y su sentimiento de aislamiento le provocaron una crisis nerviosa (Yoshimoto 2005, 95).

Lo que llama la atención en la sencillez de esta “pieza” de Ono es que termina *con* lo que Tono llama una “ópera sin sonidos de instrumentos”. Es como si el único fin de una serie de actos a los que es difícil dar un sentido, pudiera ser el reconocimiento recíproco, por parte del público y del intérprete, de la pérdida común de una razón de ser. En su texto citado anteriormente, la artista afirmaba: “si asignamos las reglas más ficticias, sólo entonces podremos trascender nuestra conciencia.... Podemos llamar a estos rituales un medio para racionalizar la irracionalidad en nosotros, los humanos”. Y comentando por qué su dirección escénica para la función del Carnegie Hall de 1961 había indicado que la mayor parte se iba a realizar en la oscuridad, explicó que había “oscurecido mucho el escenario, así que

tenías que forzar la vista, porque la vida es como eso” (Munroe, Hendricks 2001, 233).

Nam June Paik abordó la misma cuestión en *Zen for Film* (1964). El trabajo consiste en la proyección de un bucle de película sin exponer, donde el acto de proyectar agrega polvo y daños menores a la película, cambiando así la imagen constante que aparece en la pantalla, sin hacer nada para aliviar el aburrimiento. Al igual que Ono, en cuya pieza el cambio de posición de los intérpretes (que al final estaban tan cansados que se tumbaron en el escenario) no desvía la mirada del público, Paik proponía una forma de vaciar la mente, de dejar que la los espectadores avanzasen hacia una conciencia trascendente. Para ambos artistas la experiencia del aburrimiento, de las largas duraciones y repeticiones, puede cambiar de signo y convertirse en un camino para entrar en la conciencia de lo efímero, de la impermanencia, del *mujo* del Ser.

Capítulo 5

ESPECIFICIDAD

“Esta vez les insta a atacar la *maquinaria del consumo permitido*”⁵⁹.

Los seres humanos no nacen con un conjunto predeterminado de conceptos para aprehender la realidad, sino que adquieren estos conceptos a través de procesos en los primeros años de vida, cuando muchas de nuestras habilidades cognitivas se especializan para manejar tipos específicos de información. En resumen, gran parte de la cognición humana es específica de un dominio. Es interesante que, aunque generalmente se sostiene que cuanto más ambiguo es el arte y más referencias cruzadas contiene, más interesante es, los artistas de Fluxus vieron la

59 Debord (2014, 115).

especificidad como un componente esencial de su trabajo. Higgins sugirió que esto se debía en parte a que

Maciunas... fue un diseñador gráfico e industrial. El enfoque del diseño suele ser aportar soluciones *específicas para problemas específicos*. Los diseñadores desconfían característicamente de los universalismos y las vagas generalidades. Las generalizaciones se utilizan en los trabajos de Fluxus solo cuando se manejan con toda la precisión de las categorías y necesidades específicas. No debían ser vagos. Este fue, típicamente, el enfoque de Maciunas y sigue siendo típico para nosotros ahora que se ha ido. (Higgins 1998. 225)

He incluido esta larga cita para mostrar el profundo respeto de Higgins por Maciunas, con quien él y otros artistas a veces discutían porque no estaban de acuerdo con su concepción de Fluxus como un proyecto común, en gran medida sujeto a su control, aunque reconocían su dedicación a Fluxus y su generosidad.

De hecho, Maciunas usó la mayor parte de su dinero para apoyar los proyectos de Fluxus (Shomi 2005, 82).

Especificidad y belleza

Lo que emerge como una necesidad en cuanto a la especificidad es una fuerte aversión a todo lo que pueda considerarse superfluo, que una vez más vincula esta cualidad a un concepto subyacente de la frugalidad como atributo de la belleza, que se encuentra en el pensamiento japonés (Fluxus). La moda *wabi-sabi* de la década de 1990 (Koren 1994) no puede invalidar el hecho de que *wabi*, la palabra utilizada para describir el estilo elevado de la ceremonia del té en el siglo XVI, es un aspecto fundamental de la sobriedad japonesa. *Wabi* es un concepto de restricciones, ausencia de exceso, belleza solemne y la austeridad de la frugalidad.

Lo que crea un artista japonés se “salva” a través del *mono no-aware* (la “empatía hacia las cosas” del artista) arrancado del flujo constante de la vida, y movido en la medida de lo posible en la dirección de reducir al mínimo el material necesario para crear. El enfoque en algo visto como privilegiado dentro del Dharma que lo abarca todo adquiere un significado y una belleza más profundos a través del uso económico de los materiales, como en el haiku, en algunos lienzos en gran parte blancos, o en los pocos sonidos de una pieza musical.

La conciencia estética de la reticencia [en el arte japonés]

–concentrada en *yojo*, el excedente de sentimiento de las doctrinas de asimetría, incompletitud, imperfección– es el agujero del sentido común, con sus teorías cotidianas de simetría, suficiencia, perfección. No discutiré aquí la frugalidad como un elemento que se encuentra ampliamente en la sensibilidad estética japonesa. Vale la pena señalar que las raíces de la frugalidad, también una parte integral de la conciencia religiosa japonesa, se encuentran nuevamente en la visión budista de la impermanencia. El concepto budista de la incertidumbre y la vanidad de todas las cosas es la negación de un sentido de suficiencia, de bienestar perteneciente al mundo de lo cotidiano. (Minami 1983, 38–39)

Seguramente los jóvenes artistas aquí discutidos se mantuvieron alejados de cualquier tipo de tradición japonesa, vistos con el recelo de la sufrida infantería de preguerra, y sin embargo no se puede negar una actitud cultural, interiorizada en el respeto a esos conceptos y valores profundamente arraigados, como lo aprendieron junto con el idioma y otras connotaciones identificativas de la cultura japonesa; era parte de su particular sensibilidad.

La frugalidad de sus materiales (unas pocas palabras, pequeños papeles, plásticos, objetos rescatados de papeleras, etc.) es un aspecto evidente y constitutivo de las obras de Fluxus, y no sólo de las de los miembros de los grupos japoneses. Mientras que, por un lado, existe

definitivamente la determinación de oponerse a la mercantilización de los sentimientos estéticos, por el otro existe –y esto es especialmente parte de la cosmovisión japonesa– un sentido de la economía de los materiales necesarios para hacer posible una mayor transparencia de los objetos, en el significado estético de una obra de arte, como algo atrapado en su especificidad y distinguido del flujo perenne del ser.

La misma frugalidad de usar la menor cantidad de material posible se puede aplicar al contenido; y otras dos ideas propuestas por Friedman (Simplicidad y Ejemplariedad) son atributos de la Especificidad, como señaló Higgins (Friedman 1998, 249–250).

La especificidad, al considerar que un problema tiene una solución y, de hecho, *corresponde a su solución*, se resume en el proverbio budista citado con frecuencia: “Si tienes un problema que puede solucionarse, entonces no sirve de nada preocuparse. Si tienes un problema que no se puede arreglar, entonces no sirve de nada preocuparse”, volviendo así al difuso estado de ánimo neobudista de la década de 1960 como se describe en el capítulo 4. Sin embargo, me parece que el cambio de perspectiva que trajo el pensar en términos de especificidad debe verse como una anticipación de los principales cambios en los supuestos y valores filosóficos de las actitudes occidentales contemporáneas que se discutieron a fines de la década de

1970 y ahora se denominan posmodernismo. Esto estaba relacionado con una sospecha de la razón y una aguda sensibilidad hacia el papel de la ideología en la obtención y el mantenimiento del poder político y económico, como se destacó en el innovador libro de Jean François Lyotard (Lyotard 1979). Sin embargo, ideas similares ya estaban siendo examinadas por críticos deconstructivistas y estructuralistas. Lo que llegaron a significar fue el colapso de la fe en lo que un sarcástico Giacomo Leopardi llamó los “grandes y progresivos destinos” de “la gran raza humana” (Bickersteth 1923, 341)⁶⁰. En la discusión de Lyotard, esto correspondía al final de la metanarrativa, las grandes narrativas, que a su vez hicieron posible el surgimiento de narrativas más modestas y “localizadas”, los *petit recites* que Foucault escribió en su crítica del poder de la narrativa (Foucault 1979), que fue seguido por “el lado aplicado de la crítica cultural: los fundamentos de su retórica en varios proyectos minuciosos o fortuitos de recuperación del contexto específico del detalle...: Los paradigmas del Nuevo Historicismo, las peleas de gallos de Geertz, o las rebanadas de antropología de Bourdieu... la historiografía de Fernand Braudel, la 'heteroglosia' de Mikhail Bakhtin, la lectura cerrada formalista”, etc. (Liu 2009, 116). En el dominio del arte lo señalan los pequeños restos de algunas obras de Ono, o las de Maciunas. *Venus de Milo Delantal* y otras obras que desmontan el concepto idealista del Arte con A mayúscula. Maciunas escribió y habló en numerosas

60 El libro fue reimpresso en 2013.

ocasiones sobre la preferencia de las obras diminutas, que pasan desapercibidas y se ubican perfectamente como elementos mínimos en la vida cotidiana y por tanto colocados positivamente fuera de la esfera artística y fuera *del espectáculo*.



Delantal Venus de Milo

Dentro de Fluxus, no eran sólo los artistas japoneses del

grupo los que buscaban la especificidad, y sería trivial intentar demostrar un linaje directo entre la perspectiva teórica dada anteriormente y lo que se ha dicho sobre la condición posmoderna básica de la modernidad japonesa (Miyoshi, Harootunian 1989). Esto implicaría defender el amor de los japoneses por los detalles, los objetos pequeños y la propensión a producir versiones en miniatura de cosas más grandes. Daré algunos ejemplos del enfoque directo de la especificidad por parte de los japoneses, recordando que en estadística, la sensibilidad y la especificidad son las dos medidas del desempeño de una función de clasificación.

Eventos específicos

Al hablar sobre las partituras de eventos, Liz Kotz afirmó que “representan tanto una extensión como un enfoque del proyecto Cagean, una extensión porque no solo el sonido y la audición, sino 'todo lo que sucede' proporciona materiales potenciales, y un *enfoque* debido a *la singularidad*, en lugar de la multiplicidad. o simultaneidad, será el resultado”. Aunque es evidente una derivación, este es uno de los principales puntos de diferencia entre Cage y los artistas que eran sus “seguidores” y que tenían como meta la unidad “discreta” o “individual”. Mientras que Cage

aceptó “el campo general y disperso de encuentros fortuitos” como la “pantalla” transparente a través de la cual se pueden descubrir sonidos inauditos, los artistas de Fluxus hicieron una elección diferente, aislando a menudo elementos muy pequeños como objeto de su experiencia estética.

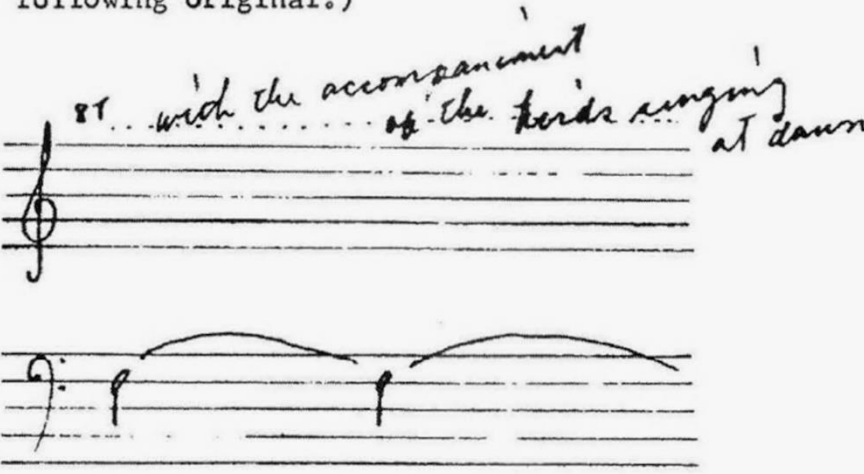
SECRET PIECE

Decide on one note that you want to play.
Play it with the following accompaniment:

The woods from 5 a.m. to 8 a.m.
in summer.

(The above is the later revision of the
following original.)

*ST... with the accompaniment
of the birds singing
at dawn*



1953 summer

Figura 5.1 Pieza Secreta. Fuente: "Grapefruit" © Yoko Ono 1964, 1970, 1971, Simon and Schuster, primera edición de Touchstone. Usado con permiso/Todos los derechos reservados.⁶¹

61 PIEZA SECRETA

Decide una nota que quieras tocar.

Tócala con el siguiente acompañamiento:

Fue LaMonte Young quien afirmó haber sido “el primero en concentrarse y delimitar la obra para que fuera un solo evento u objeto en estas áreas musicales menos tradicionales” (Young in Kostelanetz 1968, 194–195, citado en Kotz 2001, 77, con un comentario sobre “la antipatía de Cage hacia la naturaleza controladora e hiperenfocada del trabajo de Young”, n. 60). No estoy de acuerdo con Kotz en que “las partituras más variadas y provocativas de Ono a menudo divergen de este proyecto de ‘evento’ proto-mínimo” (Kotz 2001, 77–78). La primera partitura de evento de Ono, *Secret Piece* 1953, se centró en una sola nota (ver figura 5.1)⁶²: Es un “proyecto de evento” mínimo. Lo que es más variado y más amplio es el *espacio* emocional evocado.

En una obra de Ono mencionada en el capítulo 4, en su versión Carnegie como *AOS. To David Tudor*, las direcciones de escena para la tercera escena indican que “una cinta de la interpretación de la primera y segunda escena, más cualquier número de cintas de cualquier tipo, tal vez la voz de animales u otros seres vivos, deberían estar todos (deberían estar todos en voz) juntos. La escena terminará cuando termine la cinta de la primera escena, la segunda escena, se puede reproducir a cualquier velocidad. El ambiente debe estar completamente iluminado” (Munroe, Hendricks 2001, 274). El artista hizo un uso muy actualizado

62 Posteriormente, Ono añadió líneas a la versión original, véase Yoshimoto (2005, 82).

de una tecnología básica en vivo, donde el ambiente de sonido constante ayuda a dar un carácter monofórmico a la pieza. Llama la atención la mención de la “voz de animales u otros seres vivos”, así como el hecho de que no se esperaba que los seres humanos estuvieran en el escenario en esta tercera escena totalmente iluminada.

La oposición binaria de lo que pretende ser el foco de atención, es decir, oscuridad + humanos versus luz + voces de seres vivos, literalmente ilumina la idea de especificidad como llamar la atención sobre una cosa a la vez (parafraseando la frase de Maciunas “one joke at un tempo”, Friedman 1998, 196). En esta escena, el enfoque parece cambiar al sonido; la reasignación del sonido a través del uso tecnológico de la reproducción amplía la escena para comprender cada “ser vivo”, en una naturaleza muerta de presentación musical donde la música se disuelve como una progresión cuantificada de sonidos definidos para convertirse en una progresión calificada de voces *indefinidas*.

La ruptura fundamental en la naturaleza de la música provocada por la reproducción tecnológica permite total libertad no sólo en la elección de los sonidos sino incluso en la medida del tiempo, ya que “puede reproducirse a cualquier velocidad”.

Cuestiones específicas: la condición de las mujeres japonesas

Como en muchas otras partes del mundo, en Japón durante la década de 1950 el feminismo y los derechos de las mujeres se estaban convirtiendo en temas clave. La elaboración cultural de las diferencias de género ha variado a lo largo del tiempo y en las distintas clases sociales. Aunque en Japón a lo largo de los siglos hay evidencia de mujeres que ocupan altos cargos en la sociedad, un fuerte modelo neoconfuciano de sociedad disminuyó progresivamente el estatus de la mujer durante el período Edo. Después de la Restauración Meiji, ilustradores como Fukuzawa Yukichi y Mori Arinori denunciaron la subordinación a la que las mujeres habían estado sujetas durante siglos, pero varios intelectuales sospecharon de los esfuerzos a favor de las mujeres y argumentaron en contra de la noción de igualdad de derechos.

Durante la década de 1920 *atarashii onna* (la nueva mujer que tiene derechos y puede votar) se convirtió en tema de debate, suscitando diversas reacciones en los medios de comunicación, con opiniones que iban desde el reconocimiento de que las mujeres habían sido sometidas a una forma de esclavitud durante más de tres mil años hasta

la advertencia contra el daño que se haría si las mujeres fueran vistas como iguales a los hombres y con los mismos derechos.

La visión de las mujeres que prevaleció en Japón antes y después de la Segunda Guerra Mundial y determinó la vida de las mujeres las veía como esposas, mientras que durante la guerra el gobierno japonés enfatizó la importancia de las mujeres como madres (Wohr, Sato, Suzuki 1998, 7–8). Durante la guerra, con los hombres en el frente, las mujeres los reemplazaron en muchas áreas cruciales en las organizaciones civiles y la producción, y las mujeres obtuvieron el derecho al voto en 1946. La posición legal de las mujeres fue redefinida por las autoridades de ocupación, que incluyeron un cláusula de igualdad de derechos en la Constitución de 1947 y el Código Civil revisado de 1948. Se dio prioridad a los derechos individuales sobre las obligaciones de la familia. Sin embargo, las aspiraciones de las mujeres en consonancia con este nuevo estatus y rol social estaban en agudo conflicto con el sistema de valores de los hábitos tradicionales, y también con los intereses del capitalismo rampante de los años de la posguerra.

El Movimiento Nueva Vida iniciado en 1952 fue un conjunto de iniciativas conectadas lanzadas por corporaciones y organismos gubernamentales, que estaban dirigidas a grupos de mujeres, una red que existía desde

antes de la guerra⁶³. Dada la tarea de racionalizar y occidentalizar la vida cotidiana, la NLM participó en dos procesos sociales y culturales cruciales en los años de la posguerra. Reforzó poderosamente la idea de que las necesidades de las corporaciones eran “naturalmente” congruentes con las necesidades de los japoneses; y naturalizó y finalmente postuló un modelo de relaciones de género en el que las mujeres de todos los estratos sociales administraban el hogar, mientras que los hombres administraban el lugar de trabajo. En particular, docenas de grandes corporaciones establecieron programas de divulgación para enseñar a las esposas de sus empleados las habilidades que necesitaban para ser amas de casa y criadoras exitosas de niños; las “empoderaron” al confiarles la responsabilidad de la planificación familiar y la administración del hogar, de hecho, estabilizaron la vida cotidiana de los empleados: “empleados felices, sin problemas financieros, sexuales, psicológicos, organizacionales o de cuidado de niños en el hogar, serían mejores trabajadores” (Takeda 2005, 141)⁶⁴. Además, “La planificación del control de la natalidad también formaba

63 Según Shinozaki Nobuo, en ese momento empleado en el Instituto de Problemas de Población, otra razón para el Movimiento Nueva Vida era crear puestos de trabajo para las personas que trabajaban en los departamentos de asistencia social de las empresas privadas establecidas durante la guerra (Takeda, 2005, 131).

64 Incluso hoy en día, la opción para las mujeres japonesas, que siguen asumiendo la responsabilidad del cuidado de la familia, con poco apoyo de las estructuras públicas, es entre una vida privada con marido e hijos y una carrera pública.

parte de la política de gestión del personal de la empresa, ya que 'se volvería oneroso para las empresas pagar una asignación por familiares a cargo por hijos menores de dieciocho años si los empleados tienen cinco o seis hijos'" (131). En la década de 1950, la mayoría de las empleadas eran jóvenes y solteras. El 62 por ciento de la fuerza laboral femenina en 1960 nunca se había casado. Sin embargo, en las primeras elecciones generales de la posguerra, celebradas en 1946, más de un tercio de los votos fueron emitidos por mujeres, y esta participación inesperadamente alta de mujeres llevó a la elección de treinta y nueve candidatas (Gleich–Anthony 2007, 151). Hubo otras mujeres conocidas, como Kamiya Mieko (1914–1979), psiquiatra conocida por la traducción de libros de filosofía; Yamaguchi Yoshiko (1920–2014), actriz japonesa que hizo carrera en China y Estados Unidos y también participó activamente en la política; y la artista Maruki Toshiko (1912–2000). Sin embargo, ni el general MacArthur ni el gobierno ni la sociedad japoneses tenían la intención de permitir que las mujeres japonesas renunciaran a su papel central en el hogar como esposas y madres. La prostitución estuvo muy extendida durante la ocupación del SCAP y durante cuatro meses, desde agosto de 1945 hasta enero de 1946, se oficializó como la Asociación de Recreación y Diversión: un sistema de burdeles establecido por el gobierno japonés para los 350.000 soldados aliados estacionados en el país. Después de que se disolvió la RAA, en parte para combatir la propagación de enfermedades

venéreas, hubo un promedio de más de 300 violaciones cometidas por soldados de los ejércitos de ocupación (Dower 1999, 579). Todo el asunto fue tratado hipócritamente.

En la década de 1960, el sentido de libertad personal de las mujeres se estaba fortaleciendo, en parte debido al proceso de democratización de la primera posguerra, en parte como resultado de las dificultades psicológicas y materiales que habían enfrentado para sobrevivir a la guerra, y ya no estaban dispuestos a elegir entre las opciones limitadas antes disponibles, es decir, esposas y madres o prostitutas. Fue en este clima de creciente empoderamiento que muchas artistas japonesas decidieron irse al extranjero.

El estado de la mujer abordado por artistas

Algunos artistas masculinos abordaron la cuestión del género de manera muy directa en su trabajo, por ejemplo, Akasegawa Genpei en sus *Hojas de vagina* (*Vajina no shitsu*, 1961, primero de una serie; figura 5.2). “Típicamente ensamblados a partir de artículos producidos en masa obtenidos a bajo precio y hallazgos de vertederos de basura, los *objetos* enfrentaban a los espectadores con los

escombros de la expansión económica en forma transformada y jeroglífica.... Los trabajos de cámaras de aire y *las láminas vaginales* de Akasegawa finalmente lo llevaron a pensar en las imbricaciones mutuas y la productividad de la carne y las cosas” (Marotti 2013, 153).

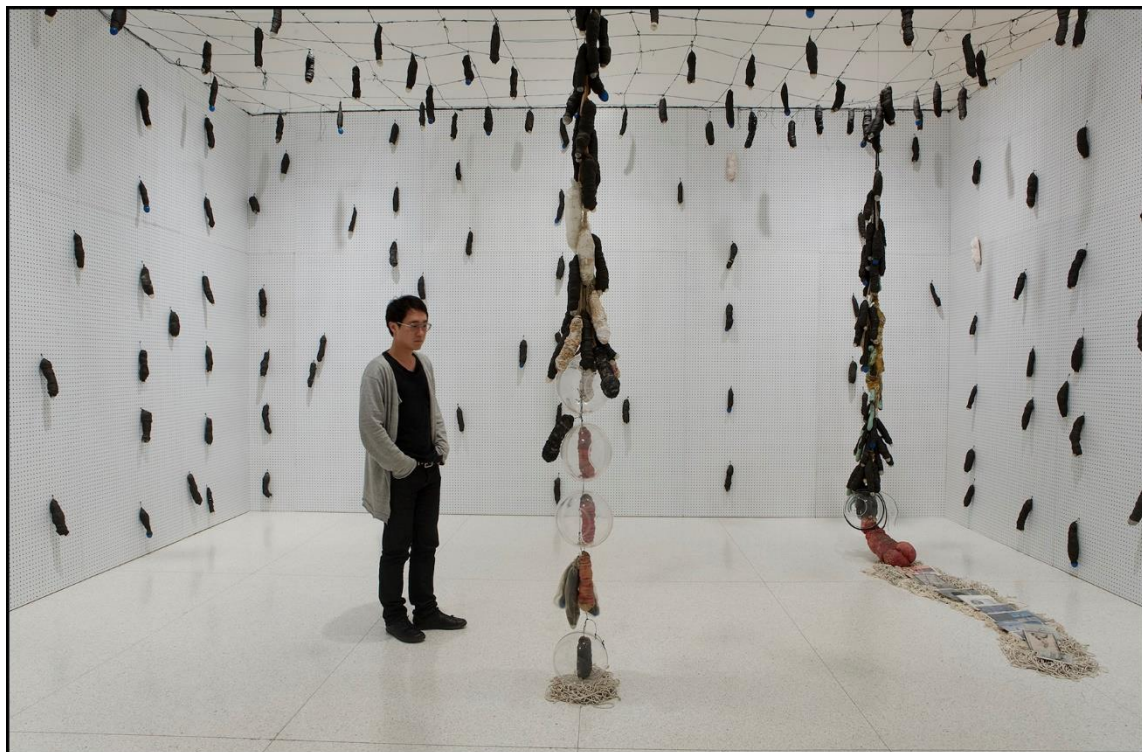


Figura 5.2 Akasegawa Genpei, *Vagina no shitsu*, 1961. Source: Courtesy of the artist/ Gallery The Bathhouse.

La obra se ambientó en el apartamento de Akasegawa y pronto ocupó todo el espacio; su amigo artista Kazakura Sho “se sentía un poco como una persona microscópica que busca a tientas dentro de los órganos internos. Llegó a la conclusión de que Akasegawa estaba buscando el punto de contacto donde 'adentro' y 'afuera' se invierten, sugiriendo otro nivel en el que los observadores contemporáneos entendieron la referencia a la vagina de las obras” (155).

En el capítulo 1, en referencia a las obras de eventos, toqué la cuestión de cómo se relacionan el interior y el exterior y aquí vemos surgir la misma pregunta en una obra visual. En él, la referencia anatómica la produce el color y la suavidad de los materiales y, en la versión del *Segundo Presente*, el líquido corrosivo que gotea de una pipeta. La obra puede verse como una versión contemporánea de *L'origine du monde* de Gustave Courbet de 1866, aunque el joven Akasegawa no sabía nada de la obra francesa. Sin embargo, su obra parece estar imbuida del mismo rechazo a los desnudos académicos, suaves, idealizados, rebelándose quizás también contra las hipócritas convenciones sociales, donde el erotismo e incluso la prostitución se aceptaban si se mantenían en secreto, y el papel de la mujer implicaba tanto la idealización como el sometimiento. En la comunidad de jóvenes artistas de la época, el trabajo de Akasegawa probablemente competía en cierto sentido con Kudo Tetsumi quien, en 1961, supuestamente en protesta por la firma del tratado de

seguridad mutua entre Estados Unidos y Japón, creó su obra revolucionaria, *Filosofía de la impotencia*, que ocupó una sala entera del Museo de Arte Metropolitano de Tokio como parte de la exposición independiente Yomiuri.



Kudo Tetsumi, *Filosofía de la impotencia*

Colgó las paredes y el techo del espacio con penes esculpidos con cinta y con incrustaciones de minibombillas que parecían líquido preseminal. En lugar de ser una reflexión sobre el patriarcado o el sexo, Kudo buscaba algo postsexual, trabajando para “encontrar la zona cero del sexo, la zona cero de la cultura”. Fue una instalación radical, que sorprendió al mundo del arte de Tokio en 1962 y llegó a ser conocida como una de las obras más icónicas del arte japonés de posguerra. El diagnóstico de Kudo sobre las

enfermedades y contradicciones del consumismo incontrolable y la tecnologización de la sociedad de posguerra, en realidad el título mismo de la obra, remite a una especie de desplazamiento, teorizando la incapacidad de intervenir en la propia vida, buscando así el grado cero de procreación, y el trabajo de Akasegawa también puede considerarse bajo esta luz.



Elegía para un nuevo recluta (1952) de Hamada Chimei

Tanto Akasegawa como Kudo pueden haber estado al tanto de la famosa *Elegía para un nuevo recluta* (1952) de Hamada Chimei, una de sus series de grabados, que representa una figura desnuda con las piernas separadas y un palo saliendo de los genitales, en un paisaje desolado:

una imagen sombría en contraste con la alegría sonora del trabajo de Akasegawa. (Ver capítulo 2 n. 7)

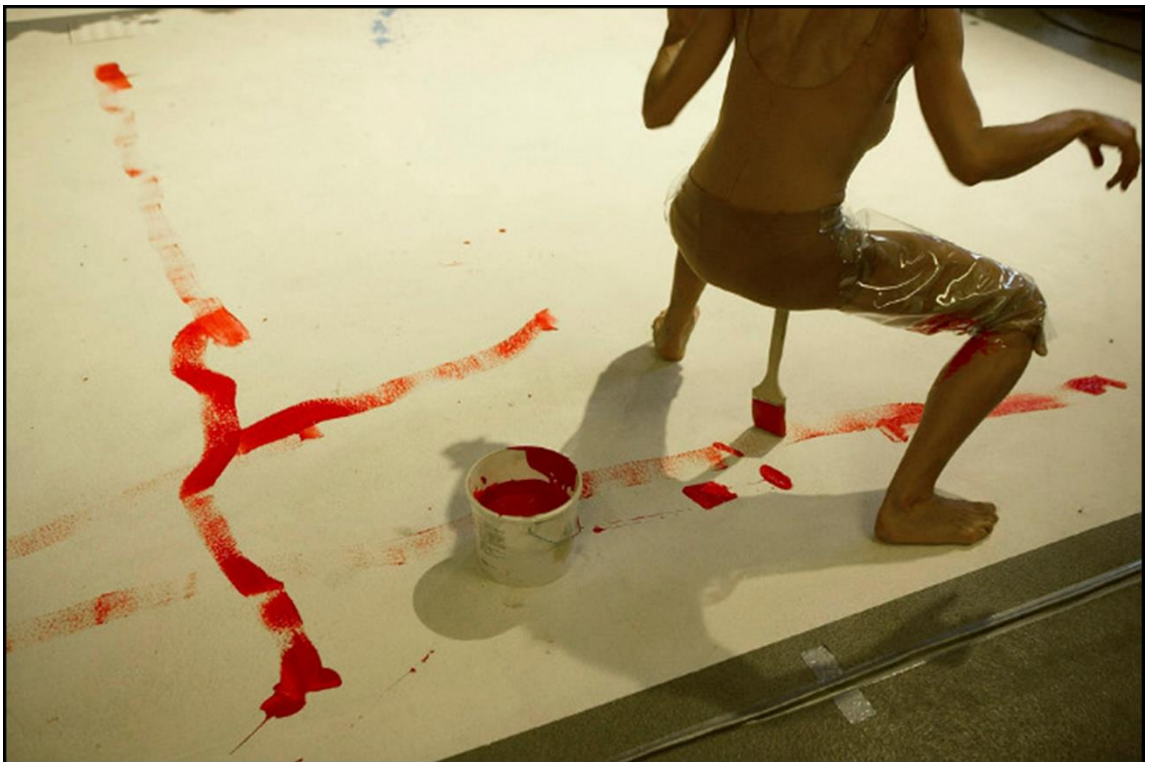
Muchos trabajos de Fluxus abordaron el tema de la discriminación de género desde perspectivas originales, algunos exponiendo el desempeño de los roles de género, como observó más tarde Judith Butler (Butler 1990).



Flux Wedding @ George Maciunas & Billie Hutching. 25 février 1978, photo Babette Mangolte

Un buen ejemplo es el de George Maciunas. *Fluxwedding* a Billie Hutching en 1978, poco antes de su muerte. En esta celebración especial, se celebraba la muerte inminente junto con el matrimonio, y se promulgó la deconstrucción de los roles de género mediante el simple y efectivo

intercambio de ropa por parte de los novios. Una obra que abordó directamente el tema de género es la famosa *Vagina Painting* de Kubota Shigeko, realizada el 4 de julio de 1965 en la Cinematheque New York como parte del Perpetual Fluxfest. Precedió a *Los monólogos de la vagina* de Eve Ensler por más de treinta años, simplemente poniendo en escena los órganos sexuales femeninos. Kubota colocó un pincel en sus calzoncillos, sumergió el pincel en un cubo de tinta roja y luego, en cuclillas sobre grandes hojas de papel, pintó grandes marcas como caligrafía roja.



Kubota Shigeko, *Vagina Painting*

No creo que sea necesario centrarse en el hecho de si usó o no su vagina para pintar: eso fue lo que se escenificó y fue

suficiente como representación. Yoshimoto, en su perspicaz discusión sobre el trabajo de Kubota, informa lecturas feministas del trabajo de las historiadoras del arte Kristine Stiles, Amelia Jones y Rebecca Schneider (Yoshimoto 2005, 168–183). Kristine Stiles afirmó que la actuación de Kubota "redefinió la pintura de acción de acuerdo con los códigos de la anatomía femenina" en la medida en que se puede considerar que Jackson Pollock "eyaculaba" pintura sobre un lienzo estirado horizontalmente (Jenkins 1983, 82). *Vagina Painting* desafía la tradición de la creación artística masculina, no solo japonesa, basada en la estética patriarcal, pero, más allá de esto, el trabajo, por provocativo que sea, antes que nada escenificó el acto de romper con la connotación socialmente aceptada básica de la mujer (japonesa), caracterizada por la amabilidad, la gracia y la compostura. Kubota estaba emocionada por la libertad que encontró en Nueva York, y cuando se le pidió que presentara una actuación, se dio cuenta de que la *Pintura de la vagina* era como una declaración final y total de libertad. Después le molestó que la identificaran con esta obra, quizás porque había sido mal recibida no solo por el público sino también por sus compañeros artistas (Hendricks, *Conversation*, Nueva York, 27 de mayo de 2015). Sin embargo, todo está ahí: el enfoque en los genitales femeninos como procreadores, con la tinta roja que sugiere la sangre menstrual, la concepción, y el parto, y sobre todo el trabajo de una artista como mujer y no a pesar *de* ella, de ser mujer. El hecho de que algunos de los artistas de Fluxus

reaccionaran mal es una confirmación de la naturaleza desafiante del trabajo.

Kakinuma Toshie, sin embargo, me señaló que la propia Kubota reveló cómo sucedió en su libro reciente. En realidad, Paik le pidió que lo hiciera. Él le dijo: “¿Podrías pintar frente a la audiencia con un pincel insertado en tu parte íntima? En realidad, yo mismo quiero hacer la actuación. Pero soy un hombre, no puedo hacerlo. Así que quiero que tú lo hagas en mi lugar. Pero mantén en secreto que yo te pedí que lo hicieras. Kubota en un principio no quería llevar a cabo la actuación, pero se atrevió a hacerlo porque tenía muchas ganas de ser su compañera de arte. *Vagina Painting* fue una idea de Paik que fue realizada por Kubota (Kubota 2013, 97–100). Por cierto, Kakinuma escuchó de Shiomi que Kubota se quejó de que tenía dolores en la parte inferior del abdomen después de la actuación. Parece que en realidad usó su parte privada para hacer la actuación.

Kubota explicó que uno de los principales factores detrás de su movimiento fue que "Japón [era] muy conservador", compuesto por "artistas todos masculinos y una sociedad orientada a los hombres" (Mellinger, Bean 1983, 21). El 4 de julio de 1964, poco después de que Japón comenzara a emitir visas de turista para facilitar los viajes internacionales, Kubota y Shiomi tomaron el mismo vuelo a Nueva York y recibieron una cálida bienvenida por parte de

la comunidad Fluxus. Mientras que Shiomi se quedó solo un año, Kubota decidió quedarse de forma permanente. Ella jugó un papel decisivo en el establecimiento de contactos entre los artistas de Hi Red Center y Maciunas. Cuando estuvo en Nueva York, mantuvo correspondencia con Kosugi y Akasegawa, y editó los materiales recopilados de ellos, siendo el más famoso un mapa de los sitios de Tokio que habían estado involucrados en los eventos del Hi Red Center, en el que la representación gráfica de Maciunas es fácilmente identificable, ya que luego fue convertido en una bola y envuelto con una cuerda, a imitación de algunos de los objetos de Akasegawa.

Especificidad política

El año 1964 fue un año especial: los Juegos Olímpicos de Tokio levantaron el telón de la era de rápido crecimiento económico de Japón, con la construcción de autopistas y trenes bala en ese momento. Sin embargo, la infraestructura urbana no fue el único cambio. Se instauró un nuevo sentimiento de orgullo nacional y orden social, pero también de represión, siendo un ejemplo el caso de la investigación y posterior juicio y condena de Akasegawa por haber supuestamente falsificado billetes de 1000 yenes. La impresión de una copia de un billete en una cara de una

invitación a una exposición (Marotti 2013, 12–109) obviamente no era un intento de falsificación de dinero, pero el caso resultó en una sentencia judicial contra el ala más radical de la vanguardia. Como reacción, se disparó el número de eventos y exposiciones radicales que tuvieron lugar.

Tone y el Hi Red Center organizaron una serie de eventos en 1964, el primero (*Sheruta keikaku*–Shelter Plan) celebrada bajo techo en el Tokyo Imperial Hotel los días 26 y 27 de enero, y una posterior (*Yogen ibento tsushin eisei Washington nanimono ni tsukawareteiru ka* (Evento de profecía) el 12 de abril para un canal de televisión, el Canal 12 de Tokio (ahora Televisión de Tokio). A estos siguió el *Dai-panorama ten*, evento realizado en la Galería Naika, que consistió en cerrar la Galería durante todo el período de exposición, del 12 al 16 de mayo, por lo que se denominó *Closing Gallery Event*). Luego, con la noticia de la dirección de *Yomiuri Shinbun* de que se cancelaría la próxima 16.ª edición de la Exposición Independiente de Yomiuri (ni siquiera Kaido Hideo, el patrocinador de la exposición, había sido informado de la decisión), muchos artistas literalmente se pusieron en camino, como se muestra en el documental de 1964 *Aru wakamonotachi* (Algunos jóvenes) de Nagano Chiaki, (Yoshimoto 2006). Una exposición no patrocinada, “Independant '64”, organizada por los artistas, se llevó a cabo del 20 de junio al 3 de julio en el Museo Metropolitano de Tokio, que alquilaron como lugar para mostrar su

trabajo. Fue una exposición importante que presentó a artistas emergentes, tanto de Tokio como de Kioto, que serían figuras destacadas en el campo de la interpretación en la segunda mitad de la década de 1960.

En enero se presentó *el Plan de Vivienda*. Se invitó a 56 personas, incluido Nam June Paik, que entonces estudiaba en Tokio⁶⁵. Fue una elaborada actuación en la que los miembros de Hi Red Center alquilaron una habitación en el Hotel Imperial, organizaron una especie de oficina en la que realizaron un examen físico y midieron a cada uno de los invitados, supuestamente para que pudieran construir cada uno de ellos un refugio personalizado contra un ataque nuclear. La actuación se burló de las modas importadas de Estados Unidos, como los chequeos médicos y la construcción de refugios antibombas, así como de las muchas formas en que los gobernantes de Japón intentaron regular y controlar la vida social durante los preparativos para los Juegos Olímpicos. En su sutil lectura del evento, Taro Nettleton discutió diferentes aspectos de la compleja relación entre el Japón de la década de 1960 y Estados Unidos, “el vencedor”, analizando la existencia de una

65 Durante 1963, Paik regresó a Tokio para estudiar técnica de video. Allí, los ingenieros Uchida Hideo y Abe Shuya le mostraron a Paik cómo interferir con el flujo de electrones en televisores a color, trabajo que condujo al sintetizador de video Abe–Paik, un elemento clave en su futuro trabajo televisivo. Pasó también tres días en un templo zen de Kamakura. Poco después del concierto en Sogetsu Hall a fines de mayo de 1963, regresó a Alemania.

intrincada red de representaciones especulares con respecto a la energía nuclear, el militarismo, el cuerpo e ideas de democracia y bienestar. Nettleton citó a Igarashi: “Los cuerpos fueron subyugados a un nuevo discurso médico estadounidense que buscaba su normalización.... Como objetos desplazados de la nación, estos cuerpos fueron feminizados, limpiados, normalizados y democratizados por la mano del vencedor” (Nettleton 2014, 6–7). *Shelter Plan* centró su atención en esto, así como en la necesidad de someterse a un escrutinio, para mostrarle al mundo que Japón era una nación que había emergido hacía mucho tiempo de las dificultades y el subdesarrollo de la posguerra. El Hotel Imperial, donde se llevó a cabo el evento, además de la importancia de ser obra de un arquitecto estadounidense (Frank Lloyd Wright) había sido el sitio donde se situó el Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente, análogo al que había convocado los juicios de Nuremberg por crímenes de guerra. Además, “que este tipo de escrutinio [*de Shelter Plan*] tenía la intención de evocar una sensación de vigilancia y control es subrayado por la explicación posterior de Akasegawa de que el gerente del Hotel Imperial había entrado a la fuerza en su habitación para inspeccionarla el primer día de la performance” (7). Como última confirmación, junto a la afirmación de Nam June Paik de que “las extensas medidas tomadas a los visitantes eran similares a 'cosas que te obligarían a hacer si estuvieras bajo arresto policial'” (6), se da la circunstancia de que sólo horas después de que

terminó *Shelter Plan*, Akasegawa fue arrestado y acusado de falsificación. En sus múltiples significados, esta obra es de sorprendente especificidad.

El 3 de febrero, en la Minami Gallery de Tokio, Tone tuvo una “exhibición individual”, aunque varios amigos también exhibieron, incluidos los miembros del Grupo Ongaku, Akimichi Takeda, Toshi Ichiyanagi y otros. La primera pieza se tituló *Drastic*. El artista explicó que

para *Drastic*, la idea era tomar laxantes drásticos y luego golpear un tambor para evitar ir al baño durante la actuación. El título *Dras tic* es una combinación de baquetas y laxantes drásticos. Mizuno Shuko, quien interpretó la pieza en ese momento, se tomó entre cinco y ocho minutos. ¡Menos mal que había un baño justo detrás de la pared al lado de donde se llevó a cabo la actuación en Minami Gallery! El público pudo oír el sonido de la descarga. (Kaneda 2013)

Maciunas hubiera disfrutado de la nitidez de esta pieza “superando” con el sonido la necesidad de evacuar con su latente coprofilia y su declarado amor por la especificidad en la realización de una pieza.

Hi Red Center protagonizó entonces dos importantes actos en las calles. El día de la inauguración de los Juegos Olímpicos, el 10 de octubre, se realizó el evento *Dropping Event*, durante el cual los asociados de Hi Red Center

*arrojaron el contenido de una maleta, seguido de la maleta misma, desde la azotea de la sede de la Escuela de Flores Ikenobo en Kanda. Los artículos que arrojaron incluyeron "libros, pantalones, camisas, zapatos, el baúl, etc.", según el texto en el mapa que Kubota dibujó en Nueva York del shiomi *Falling Event* y la primera versión de Ono's *Cut Piece* habían sido creadas poco tiempo antes (ver capítulo 2), pero no hay constancia de que hayan sido interpretadas; en el trabajo de Hi Red Center se examina en realidad la simple singularidad de dejar caer algo desde lo más alto posible.*

Un par de días después, del 12 al 17 de octubre, hubo otra “exposición individual” de Tone Yasunao titulada *Investigation Event* en Naika Gallery, en la que Akasegawa, Kazakura, Ichiyanagi, Ono, Takeda, Kosugi, Nakanishi, Takiguchi y otros, tomaron parte. Fue en este evento que Tone anunció que Hi Red Center se había unido con Group Ongaku para formar High Group, pero en realidad Group Ongaku había sido barrido por las fuertes personalidades de sus antiguos miembros, y la colaboración con Hi Red Center no necesitaba una sanción sustitutiva.

En esta ocasión se otorgó un Tone Prize a las obras de los participantes e Hi Red Center aceptó solicitudes de personas que querían participar en el segundo gran evento al aire libre de 1964, el famoso *Shutoken seiso Seiri sokushin undo* (Movimiento para la promoción del saneamiento y el orden en la capital, más tarde conocido simplemente como

Evento de Limpieza) se llevó a cabo el 16 de octubre en las aceras del elegante distrito de Ginza (figura 5.3).

Al igual que *Shelter Plan*, el evento de limpieza fue un evento específico que claramente se burlaba de los esfuerzos del gobierno para hacer que Tokio fuera un lugar seguro y agradable para los visitantes extranjeros de los Juegos Olímpicos, y fue aún más sutilmente sarcástico con respecto a la vigilancia intensificada que rodeó los juegos.



Figura 5.3 Hirata Minoru, "Evento de Limpieza del Centro Hi Red (oficialmente conocido como ¡Sé Limpio! y Campaña para Promover la Limpieza y el Orden en el Área Metropolitana)", 1964 © Minoru Hirata. Cortesía de Takaishii Gallery Photography/Film.

Las instrucciones decían: "Los artistas están vestidos con batas blancas como técnicos de laboratorio. Van a un lugar

seleccionado en la ciudad. Se designa un área de una acera para el evento. Esta zona de acera se limpia muy a fondo con diversos aparatos que no se suelen utilizar en la limpieza viaria, como son: herramientas y cepillos dentales, lana de acero, algodones con alcohol, bastoncillos de algodón, esponjas de cirujano, palillos, servilletas de lino, etc.” (Friedman et al., 2002, 49). Cabe señalar que para las Olimpiadas las autoridades limpiaron las calles no solo físicamente, sino que aprovecharon la situación para dispersar a muchos “indeseables” (por ejemplo, veteranos, coreanos, personas sin hogar, etc.) que todavía vivían en las calles y parques de Tokio. Además, la diligente ciudadanía participaba fervientemente en los preparativos, y a finales de 1963 muchos se habían ofrecido como voluntarios para limpiar su barrio, por lo que ver gente ocupada barriendo las aceras o recogiendo basura era relativamente común. Esto fue imitado por Hi Red Center con detalles grotescos y con acciones exageradas, insinuando nuevamente el escrutinio del cuerpo: “Una de las fotografías del evento de Hirata Minoru muestra a un colaborador con una bata blanca de laboratorio cortando los vellos de la nariz de otro colaborador vestido de manera similar en frente a la oficina de una empresa de periódicos” (Nettleton 2014, 7).

Maciunas había intentado asimilar Hi Red Center a Fluxus, pero ninguno de los artistas del grupo fue nunca a Estados Unidos; los sentimientos contradictorios de odio y amor que los japoneses sentían por Estados Unidos se habían

transformado, a principios de la década de 1960, en un sentimiento de condena y rechazo de lo que se percibía como la violencia intrínseca de esa sociedad (Yoshimi 2007, 149 ss.). Ambos eventos del Hi Red Center fueron reorganizados en Nueva York por miembros del círculo Fluxus en torno a Maciunas quienes, según Shiomi, “mostraron una reverencia... que rayaba en la adoración” para Hi Red Center, (Shiomi 2005, 12) posiblemente debido a que son extremadamente contundentes y altamente políticos en actuaciones específicas, mientras mantienen un alto grado de poesía. Pero los dos eventos, renombrados respectivamente *Hotel Event* y *Street Cleaning Event* con el último realizado por estudiantes de Robert Watts y Geoffery Hendricks en el Grand Army Plaza en junio de 1966 (Kellein 2007, 102), cuando se representaron en Nueva York se convirtieron en una simple instancia de “épater le bourgeois”, careciendo del trasfondo detallado del contexto político de la puesta en escena de Tokio. El primero, descrito como *Fluxclinic: Record of Features and Feats*, se realizó en el Hotel Waldorf Astoria de Nueva York el 4 de junio de 1966⁶⁶. En una carta a Ben Vautier, Maciunas escribió: “*El Hotel Event* era una clínica en una habitación, donde medimos el volumen de la cabeza de los visitantes (de la cabeza al balde de agua), el volumen de la boca, el peso de la saliva en 1 minuto –unas 40 medidas bizarras... me fue

66 Consulte el volante en el sitio web de la Fondazione Bonotto en <http://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/maciunasgeorge/206.html> (visto el 24/3/2013).

muy bien, durante unos 30–40 minutos” (Baas 2011, 59). El evento se volvió a organizar en 1965, pero la crítica aguda y específica del trabajo del Hi Red Center se había perdido.

Capítulo 6

MUSICALIDAD

“Las marcas pueden hacer afirmaciones sobre sí mismas, pero el mercado decidirá en última instancia qué se siente creíble y verdadero”⁶⁷.

Al menos tres de los conceptos que he usado en este libro para definir el Fluxus japonés se aplican a la música: lo efímero, el experimentalismo y la especificidad. De hecho, la mayoría de los artistas japoneses cuyo trabajo he discutido eran músicos formados y se consideraban a sí mismos compositores, como muchos de sus homólogos occidentales. Por lo tanto, su apego a etiquetas y títulos, viendo su trabajo en términos de conceptos musicales, ya sea que estén o no compuestos de sonidos, demuestra su

67 Lieb (2013, 20).

interés en otras cualidades intrínsecas que son peculiares a las obras musicales. Esto condujo a un replanteamiento revolucionario de las relaciones y de la naturaleza de la creación artística entre el artista y el público, y a un enfoque general de la creatividad, como argumentaré en este capítulo.

La rebelión del Grupo Ongaku contra una idea predefinida de la música (occidental) se basó en una cultura cuya sensibilidad al sonido difería de la occidental, y era una en la que la música europea (principalmente composiciones del siglo XIX), aunque plenamente aceptada, solo se había escuchado durante unas pocas décadas. En contraste con la idea autosuficiente de la música en Europa durante el período romántico, en la cultura japonesa la música nunca se vio como una entidad autónoma y siempre ha sido una parte integral de los eventos sociales, como los rituales públicos y el entretenimiento. En estos eventos, la música era importante de varias maneras: no solo establecía el estado de ánimo y el ritmo, sino que también definía el estatus social del evento y el lugar en la estructura de la sociedad. La música nunca se consideró una forma de arte puramente abstracta. Podía usarse como escenario para las palabras o podía ser parte integral de una representación teatral, pero al mismo tiempo se consideraba capaz de expresar profundas cualidades espirituales e intelectuales. A diferencia de la música occidental, que otorga gran importancia a la precisión técnica en la interpretación y ha

desarrollado la música como una impresionante arquitectura de sonidos, la música japonesa enfatiza la calidad de los sonidos individuales y valora la riqueza y complejidad del espectro sonoro de cada instrumento; presta gran atención a los matices microtonales y aprecia las diferencias sutiles en los colores del sonido y los sonidos sin tono, como los producidos por instrumentos de percusión o los producidos como "efectos secundarios" por instrumentos con tono, como el shakuhachi, biwa o shamisen (Galliano 2009, 23 -24). El mundo del sonido se percibe como un continuo en el que la calidad musical del ruido es tan importante como la calidad de los sonidos musicales convencionales. Me referiré a esta forma de pensar cuando trate brevemente de cómo los artistas japoneses vieron las ideas de Cage.

El paisaje sonoro de la posguerra en japon

No puedo iniciar un discurso sobre la musicalidad de Fluxus sin antes decir unas palabras sobre el sonido de la posguerra. No debe subestimarse hasta qué punto ha cambiado el paisaje sonoro. Proliferaron nuevos sonidos, o más bien ruidos, fruto de la progresiva mecanización de

varios aspectos de la vida urbana, donde el auge de la compra de coches particulares cambió para siempre el ambiente sonoro de las ciudades.

El paisaje sonoro también cambió a medida que se fue llenando progresivamente de frecuencias acústicas utilizadas en las modernas técnicas de reproducción y distribución. En 1958, la compañía estadounidense Audio Fidelity lanzó el primer disco estereofónico de larga duración producido en masa, lo que supuso una revolución en la forma en que el mundo escucharía música a partir de entonces: en dos canales, para dos oídos, en estéreo. Esto aumentó inesperadamente la compra de tocadiscos domésticos, a pesar de que el precio era casi el doble que el de un dispositivo mono.

Japón había sido uno de los principales países compradores de discos del mundo desde finales de la década de 1930; el mercado muy pronto comenzó a enfocarse en el vasto potencial de la juventud. En marzo de 1959, Asahi comenzó a publicar una revista semanal, *Shonen Magajin* (Revista juvenil). El canal de televisión comercial Fuji-TV comenzó a transmitir un programa de rock 'n' roll, *The Hit Parade*, enteramente dedicado a la música juvenil.

El surgimiento de una industria *musical* es seguramente uno de los triunfos del capitalismo, canalizando las prerrogativas de la iglesia, la corte, la nación y el hogar a

través de la energía del individuo talentoso, ahora convertido en mercancía. (Slobin 1993, 29)

Mientras tanto, a fines de la década de 1950, el Centro de Arte Sogetsu realizó una vibrante serie de conciertos de jazz. A partir de la era anterior a la guerra, hubo una gran producción y consumo de música de jazz. “Existe amplia evidencia histórica que atestigua la prominencia del jazz en la vida cultural urbana japonesa durante casi tantos años como la antigüedad de la música” (Atkins 2001, 9). El jazz de la era anterior a la guerra era “un lugar de disputa donde rivalizaban los valores estéticos y sociales, la definición de la modernidad y del yo, y los estándares de la originalidad artística” (10). A principios del período de posguerra, “no se puede subestimar el papel que jugaron la Ocupación y la Guerra de Corea en la promoción del jazz entre el público en general en Japón, a través de la radio y las instalaciones de entretenimiento” (179). La música resultó lo suficientemente seductora como para que millones de japoneses no se opusieran. El jazz llegó a representar el poder cultural del vencedor: “Las transmisiones de radio que mezclaban la música jazz con el optimismo al estilo estadounidense y los ideales de la democracia proporcionaron el telón de fondo sónico de la vida en las ruinas” (172). Estaba en todas partes, dado que durante la Ocupación “se requerían unas trescientas cincuenta bandas [de jazz] todas las noches en Tokio” (177) y “A finales de los años cincuenta había una treintena de programas regulares

que transmitían actuaciones de jazz en vivo y grabadas por todo el país” (185). Durante la Guerra Fría, el jazz siguió representando muchos aspectos de la democracia y la libertad de los Estados Unidos.

“El jazz se reintrodujo esencialmente en Japón en formas bebop, cool y progresivas, conocidas colectivamente como 'jazz moderno'" (167). Habiendo comenzado para el entretenimiento de las tropas estadounidenses, era una forma de “propaganda democrática” (171). La gran mayoría del público japonés rondaba los veinte años, y el jazz formaba parte de su deseo de rebeldía y libertad, en el contexto de sus controvertidos sentimientos sobre su relación con el vencedor, su propia identidad y el deseo de nuevos estilos de vida. Como “vehículo para trascender las inhibiciones” (189), el jazz ocupó un lugar importante en el mundo emergente de la cultura de masas y el entretenimiento de masas, junto con el rock 'n' roll primitivo.

“A fines de la década de 1950 y durante la década de 1960, la estructura consolidada de la industria musical fue sacudida hasta sus cimientos. El desarrollo generalmente se explica por referencia al advenimiento de la música rock 'n' roll en concierto con los cambios en el entorno de los medios de difusión” (Wikstrom 2013, capítulo 2). Sustentada en las nuevas tecnologías de reproducción musical, marcó un gran cambio en el *tipo* de música

predominante que escuchaba la gente, cuyos protagonistas ahora eran en su mayoría muy jóvenes, y se dirigía a un público adolescente que tenía poco interés en los tipos de música que escuchaban sus padres como música clásica o canciones.

En 1955, la famosa cantante de jazz Hayama Peggy grabó el primer lanzamiento japonés de rock 'n' roll, una canción de Bill Haley, seguida poco después por interpretaciones japonesas de éxitos del rock estadounidense cantados por jóvenes cantantes de rock impetuosos, provocativos y sexys como Yamashita Keijiro, Kamayatsu Hiroshi y Kazura Kosaka (Cope 2007, 34–35). En la fabulosa década de 1960, la música explotó; la música pop americana fue poco a poco ocupando los espacios públicos, como recuerdan bastantes amigos japoneses que entonces eran adolescentes. En las casas japonesas, las tres C de la década de 1960, un eslogan que juega con las tres sagradas insignias imperiales autorizadas (espejo, espada y joya) en términos de los deseos del consumidor, eran automóvil, refrigerador y televisión en color, pero la *mayoría* los hogares también tenían una radio y un tocadiscos de fabricación japonesa, así como discos. Todavía se escuchaba música en la radio o en los *kissaten* (cafeterías); había una serie de *jazu-kissa*, que se especializaban en jazz, mientras que otras *kissa* se dedicaban a otros tipos de música (Seidensticker 2011, 197). De hecho, uno de ellos, el Fugetsudo, especializado en música moderna y contemporánea, contaba con la

presencia regular de miembros del Grupo Ongaku (Shomi, *Conversation*, Osaka, 25 de noviembre de 2011).

Decididos a no permitir que el acto de escuchar se degradase a la pasividad, los músicos de Fluxus comenzaron a explorar las formas en que nos relacionamos con la música. En cierto sentido, no pudieron evitar cuestionar la presencia de la música en la vida moderna y la forma en que afecta lo que experimentamos. En el programa de los conciertos planificados y supervisados por Toshi Ichianagi como “Música Experimental Japonesa de los 60”, ‘¿Adónde vamos? ¿Y qué estamos haciendo?’”, celebrada el 13, 20 y 21 de septiembre de 1997 en el Tokyo Concert Hall, leemos: “El otoño de 1961 marcó el comienzo de la era japonesa de la música experimental, durante la cual la gente exploró el verdadero significado y propósito de la música. Algunos pensaron que la música debería ser liberada de su condición de posesión humana, tratando de convertirla en música de ‘todo el universo’”⁶⁸.

Un ejemplo de la música como lugar para una experiencia diferente y que lo abarca todo es *Chironomy I* de Kosugi (1962):

68 Los tres conciertos presentaron obras de Ichianagi, Kosugi y de los ex miembros de Gutai, Motonaga. Sadamasa y col.; ver el programa en <http://www.arttowermito.or.jp/1960/music-e.html> (consultado en octubre de 2013).

Saca una mano por una ventana durante mucho tiempo.

En la lectura que da David Doris, “el texto de Kosugi es una *partitura musical*”, como cualquier partitura musical escrita, uno debe *interpretar* la pieza.... Durante mi propia actuación privada de *Chironomy I...* pronto me pareció claro que la pieza, para mí, ya no era de duración formal, es decir, ya no se preocupaba por el simple paso del tiempo, sino de *resistencia*, de un cuerpo situado dentro de una red temporal y cambiante de fenómenos físicos y mentales” (Doris 1998, 103). La conciencia que surgió de la interpretación de *Chironomy I* estaba enraizada en una red temporal que era tanto física como mental, y en su entrevista con Doris (una de las pocas publicadas, 10 de noviembre de 1992; 103–104) Kosugi notó la tensión entre el interior y afuera discutidos en el capítulo 1: “Poner una parte del cuerpo a través de la ventana, se convierte en parte del exterior, pero el cuerpo está adentro, psicológicamente, es muy inusual, afecta mucho a la conciencia” (Ibíd.). Kosugi continuó diciendo:

El objeto sonoro no siempre es música, sino acción. A veces no hay sonido, solo acción. Abrir una ventana es una acción hermosa, incluso si no hay sonido. Es parte de la actuación. Para mí eso fue muy importante, abrir los ojos y los oídos a combinar la parte no musical y la parte musical de la acción. En mis conciertos, la música se convertía en esa totalidad, así que, aunque no

hubiera sonido yo decía que era música. Así abrí los ojos al caos. (110)

La afirmación de Kosugi tiene el significado adicional de establecer una relación entre la música y “abrir los ojos al caos”, es decir, abandonarse al fluir de la experiencia y la vida.

Definiendo su *música radical para la revolución* (“Saca un ojo dentro de cinco años y haz lo mismo con el otro ojo cinco años después”), en la entrevista de Doris, “Esto es música, dice Kosugi: música para una revolución en *la percepción*, una revolución en *la conciencia*” (Ibíd.).

Ruido de Cage y ruido de Fluxus; el silencio de Cage y el silencio de Fluxus

Muchos de los objetos utilizados en la actuación del Grupo Ongaku son medios para hacer ruido. Los instrumentos musicales también se pueden utilizar para producir ruido, pero este ruido es “musical”, compuesto de sonidos que no forman parte del mundo cotidiano. En cambio, un ruido producido con, digamos, un vacío, *sí* pertenece a lo cotidiano, y aunque no se lo tome como un ruido “normal”, es algo que pertenece a las rutinas diarias. En este sentido,

las acciones de Cage en el escenario eran gestos musicales, como fue evidente en su concierto de Sogetsu en octubre de 1962. Hizo gestos cotidianos, enfatizando sus sonidos con micrófonos, musicalizando así los sonidos en el marco del concierto. En otras piezas, como la famosa pieza muda 4'33", Cage abría la pieza musical al ruido que había en el espacio del concierto. Los actos de los artistas de Fluxus pusieron en escena el ruido existente en la vida cotidiana como tal. Si consideramos los enormes cambios que ocurrieron dentro del paisaje sonoro en las sociedades de consumo tecnológico de la posguerra, en la experiencia cotidiana del sonido/ruido, estos gestos musicales tienen un significado profundo.

Shiomi recordó haber llevado una grabadora Sony de carrito abierto de 10 kilogramos al parque Ueno para usarla con otras cosas para grabar sonidos en un espacio abierto. Al mismo tiempo, el *momento real* de la vida estaba entrando en la pieza de "música". El primer concierto en solitario de Tone celebrado en la Galería Minami de Tokio (ver arriba) presentó quince piezas de seis o siete horas de duración, llenas de ruidos cotidianos expresamente puestos en juego.

Según Douglas Kahn, "... mientras que Cage llevó adelante la promesa de la tecnología hasta el punto en que no existía el silencio... Fluxus jugó en el delicado umbral de la audibilidad y luego pasó a una liminalidad de dimensiones

conceptuales cuya imposibilidad se dejó florecer por derecho propio” (Kahn 1999, 236). Se abraza la inaudibilidad, no se niega, se explora la fascinación de ese umbral y, especialmente en la obra de compositores japoneses, el peso de lo conceptual cede el paso al peso de la experiencia, como sucede en Quironía I de Kosugi o en esta pieza de 1963 de Shiomi:

Música para dos intérpretes II

En una habitación cerrada pasar más de 2 horas en silencio.

(Pueden hacer cualquier cosa menos hablar). (Friedman 1990, 95)

En esta pieza el silencio exigido por Shiomi dura dos horas. Es el silenciamiento de un espacio aislado compartido por los dos intérpretes, pero lo que se requiere especialmente es el silenciamiento de las palabras, de los logos y de los egos, que también pueden engendrar ruido. Al igual que en el trabajo de Kosugi, la atención se centra en lo que Doris describió como “un cuerpo situado dentro de una red temporal y cambiante de fenómenos físicos y mentales”. Este contacto ambiguo con el silencio es totalmente diferente de la “artificialidad estructural” de Cage, quien en realidad nunca rechazó el escenario del concierto clásico para presentar sus composiciones, que compuso íntegramente, de modo que teóricamente fueran

ejecutables por cualquiera. Philip Comer ha señalado acertadamente que “incluso su forma de hacer el azar está muy relacionada con esta idea de que soy un compositor, estoy haciendo una pieza musical muy intelectual, muy inteligente y seria. No solo le gustaría Duchamp, sacar las notas de un sombrero”⁶⁹.

Al escribir sobre una interpretación de *quironomía de Kosugi*, Alvin Curran comentó cómo “en ciertas condiciones 'atmosféricas' cualquier cosa audible puede combinarse para producir las sensaciones desorientadoras pero placenteras de no tener un cuerpo o una mente que responda a ti y a tu nombre, y sin identidad, sin papeles, momentáneamente salir del tiempo a otro espacio” (Curran 2010, 103). Al razonar sobre el significado de una música y una experiencia auditiva totalmente nuevas, Curran se centró en el tipo de silencio buscado en estas prescripciones para la “música”: el sentido colectivo de ser un cuerpo social en una experiencia compartida, silenciando el ego y el logos. En otro ámbito de la fantasía, el *Autorretrato de Yoko Ono*, en un primer Fluxbox de Maciunas, consistía en un pequeño espejo redondo, como los que se encuentran en los compactos de polvos faciales, presentado en el sobre de papel de regalo típico de las cajas Fluxus de Maciunas. Como tal, *te* presenta como Yoko, como se dice que Erik Satie

69 Historia oral, entrevista con Philip Comer por Kakinuma Toshie y Luciana Galliano, 20 de septiembre de 2015; publicado en el sitio web http://www.kcuu.ac.jp/arc/ar/philipcomer_es, pág. 47. (25/5/2016).

escribió sobre sí mismo: “Me llamo Erik Satie, como todos los demás” (Orledge 1995).

Algo similar a este efecto espejo debe haber estado en el corazón del llamado shock de John Cage. Cuando Cage apareció en la escena de Tokio, en el Sogetsu Hall, realizando sus extraños rituales sonoros, el mundo de la música contemporánea japonesa estaba en cierto sentido preparado, ya que habían llegado noticias de Europa y en 1960 Akiyama, que se había interesado por la obra de Cage desde el día de Jikken Kobo, había escrito y editado artículos para el *SAC Journal* sobre técnicas europeas y americanas para insertar el azar en el lenguaje musical (Akiyama 1960).

Ichihyanagi también jugó un papel importante en la introducción de la nueva música y poética estadounidense, fuertemente influenciada por Cage. En 1961, cuando Mayuzumi Toshiro lo instó a regresar a Japón, Ichihyanagi dejó Nueva York y regresó a Tokio. Él y Mayuzumi se conocieron cuando Mayuzumi estaba en Nueva York después del éxito de su *Nirvana Symphony* (1958). Mientras estuvo en Nueva York, participó en muchos de los eventos de vanguardia del centro organizados por los japoneses; un ejemplo es la velada de “Música y poesía japonesas contemporáneas”, presentada por David Johnson en The Village Gate el 3 de abril de 1961. En este evento se interpretaron obras de Ichihyanagi y Mayuzumi, y *De un pomelo en el mundo del parque* [sic] en el programa de Ono,

una misteriosa y sugerente obra interpretada por tres pianistas (Ichianagi, Mayuzumi y David Tudor) y un cuarteto de cuerda. Una de las piezas de Ichianagi interpretada esa noche se titula AOS para voz, y una obra con un título similar aparece en una obra de Ono puesta en escena en el recital del Carnegie Hall y el concierto del Sogetsu Hall, y se convirtió en parte de su primera grabación en solitario, *Banda de Yoko Ono/Plastic Ono*.



Yoko Ono y John... Cage

A su regreso a Japón, Ichiyanagi se lanzó a la labor de difundir sus nuevas ideas cageanas, escribiendo artículos y ensayos y realizando talleres. En febrero de 1961 publicó un artículo titulado “John Cage” en la prestigiosa revista musical *Ongaku. Geijutsu* (Arte Musical), en el que presentó a Cage y muchas de sus obras. En la edición del mes siguiente de la revista, el compositor Matsushita Shin'ichi publicó el artículo “Gendai ongaku no okeru guzensei no mondai” (El problema del azar en la música contemporánea) abordando el uso de elementos aleatorios en obras de compositores occidentales.



John Cage: 0'00'', Para Yoko Ono y Toshi Ichiyanagi 1962

En agosto Ichiyanagi presentó un programa de conciertos titulado “Música estadounidense contemporánea” en Osaka, como parte del cuarto (y último) Festival del Laboratorio Musical del Siglo XX. El programa incluyó piezas de Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolf, John Cage y otros compositores estadounidenses, así como obras del

propio Ichiyanagi. Los conciertos fueron ampliamente reseñados, positivamente (Akiyama en SAC 18, 9 de septiembre de 1961) y negativamente, con gran competencia, considerando a Cage como un músico muy influyente. Lo que escribió Ueno Masaaki es significativo: “Algunos de los artículos fundamentales desempeñaron un papel importante en la dirección de las tendencias en las reseñas críticas sobre la música de Cage” (Ueno 2011, 19).

Después del concierto en el Sogetsu Hall del Grupo Ongaku, hubo un recital de las obras de Ichiyanagi en casa; ambos conciertos tuvieron un fuerte ambiente Fluxus⁷⁰. El muy controvertido concierto de Ichiyanagi fue un gran éxito y fue revisado positivamente por Akiyama, Tono Yoshiaki (Tono 1961, 25) y otros.

En 1962, con la visita de otoño de Cage a Japón, la agitación intelectual relacionada con Cage se convirtió en lo que se denominó "el shock Cage": las discusiones sobre las ideas de Cage fueron aún más acaloradas que las que habían tenido lugar sobre la música dodecafónica y el serialismo, y algunos compositores como Shibata Minao y Moroi Makoto dejaron de componer durante varios años mientras buscaban una respuesta adecuada a este desafío. Ya en diciembre, *Ongaku Geijutsu* publicó un número especial sobre el tema con contribuciones de Akiyama, Yamaguchi Katsuhiko, Matsushita Shin'ichi, Sb Sakon, Moroi Makoto,

70 Para una descripción de este evento, ver Everett (2009).

Hewell Circuito, Sato Kenjiro, Matsudaira Yoriaki, Sugano Hirokazu, Takahashi Yuji, Hirano Keizo, Ooka Makoto y Bekku Sadao (*Ongaku Geijutsu* 20 de diciembre de 1962, 6–44), seguido de un largo artículo de Akiyama (*Ongaku Geijutsu* 21 de marzo de 1963, 16–23).

¿Por qué la aparición de Cage causó una conmoción tan profunda en el mundo de la música japonesa? Tone afirma que “¡toda la noción del 'shock de John Cage' era una ficción! La música y las ideas de Cage no serían tan sorprendentes: los japoneses las aceptaron con relativa facilidad. Después de todo, el mismo Cage dijo que Japón fue el primer país en reconocer y comprender lo que estaba haciendo” (Kaneda 2013). En la misma entrevista, Tone citó una reseña de Tircuit publicada en *Japan Times* de uno de los conciertos de Cage, en la que escribió que “lo que Cage estaba haciendo era algo que se había estado desarrollando en Japón durante bastante tiempo”, probablemente refiriéndose a la música del Grupo Ongaku.

En última instancia, por un lado tenemos un grupo de gente de vanguardia radical que trabaja sobre la base de ideas que eran incluso más radicales que las de Cage, y por otro lado una especie de mundo musical contemporáneo maduro conectado internacionalmente que había estado elaborando un concepto de vanguardia desde la inmediata posguerra, y deseaba desarrollar un lenguaje que fuera individual, innovador y capaz de liberar a la música japonesa

de su sentimiento de inferioridad con respecto a la cultura musical europea y occidental. Escuchar obras de compositores estadounidenses haciéndose eco de los conceptos del budismo zen y totalmente liberados de cualquiera de los tormentos europeos en cuanto al lenguaje musical (series, end of music, alea...) supuso un shock para el mundo de la música contemporánea japonesa. A mi entender era como ver un rostro hermoso sin maquillaje, muy parecido al propio, después de pasar años aprendiendo a aplicar lápiz labial, polvos y colorete.

Esto lo demuestra el hecho de que el debate se llevó a cabo con la profundidad y el refinamiento habituales, con muchas referencias a las últimas tendencias intelectuales europeas –existencialismo, estructuralismo, deconstrucción–, pero fue solo después de varios años que los japoneses comenzaron a preguntarse qué era lo que estaba ocurriendo, qué era lo genuinamente Zen en las ideas de Cage (Kakinuma 2005, 180–207; Shiina 2003).

La interpretación y el significado de la "música"

Numerosas metáforas musicales en la producción de los artistas japoneses de Fluxus (y los que contribuyeron al movimiento en su conjunto) muestran que estaban

convencidos de la importancia de los aspectos *performativos de la música*. *Concebir la música principalmente como interpretación está profundamente arraigado* en la práctica musical japonesa no idealista; y al analizar cómo el concepto de sonido en Japón difiere del de Occidente, se puede ver que el aspecto performativo es también una característica distintiva de la experiencia musical japonesa. Más específicamente, fue un legado vital de la década de 1950 del Grupo Gutai, el primer grupo de artistas en pasar de lo visual a lo gestual, a menudo señalado por Maciunas como inspirador de la práctica de Fluxus⁷¹; y de Jikken Kobo, los amigos cercanos Akiyama, Yuasa y Takemitsu, quienes produjeron en 1953 el primer evento musical con elementos visuales (una proyección de diapositivas). Es una cualidad que afloró consistentemente en la vanguardia de la vida musical japonesa de la década de 1960, y continuó durante la década de 1970 en los conciertos de estilo vanguardista, algo más ortodoxo, en las series New Direction y Cross Talk, de modo que adquirieron un cierto aura Fluxus⁷².

En la música, a diferencia de otras artes, los intérpretes cooperan en la construcción de un *tiempo* que se *comparte* con el público, y este es el significado más importante de la actuación musical. El concepto de la música como un evento

71 Ver Introducción.

72 Para una introducción a esta serie de conciertos, ver Galliano (2002, 221 ss).

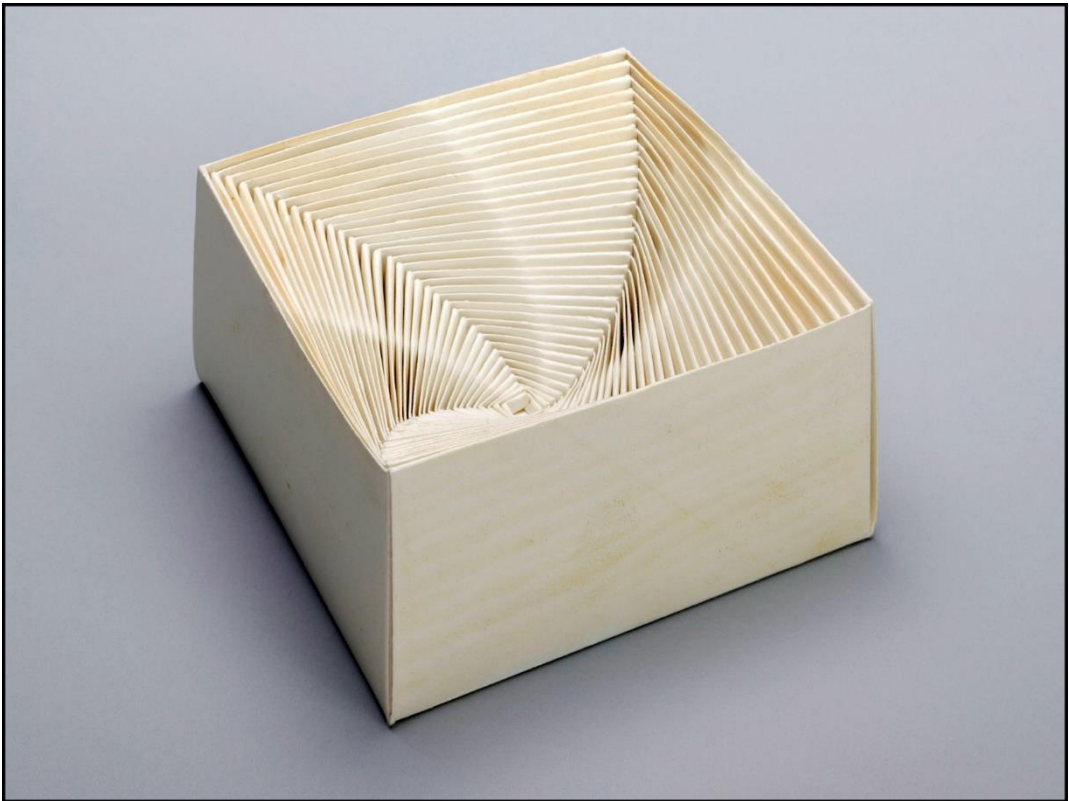
único y representativo que consiste en el momento mismo en que está sucediendo, compartido y experimentado por igual por los artistas y los oyentes, independientemente de si se trata de sonidos, se aplica a muchos “conciertos” Fluxus, o “piezas” o “música” sin sonido⁷³. El marco de tiempo en el que esto sucede se llama música, y se relaciona con lo que Shiomí se dio cuenta mientras improvisaba con el Grupo Ongaku: “Cuando se agolpan diferentes timbres, en un clímax todos los sonidos se vuelven transparentes y ya no puedes distinguirlos... es una música radical que permite la conciencia del tiempo como marco” (*Conversation*, Osaka, 25 de noviembre de 2011).

Tras el final de la experiencia del Grupo Ongaku, Shiomí concibió sus *Endless boxes* como una representación de un “diminuendo musical”. La obra constaba de treinta y cuatro cajas de papel entrelazadas de tamaño decreciente, y el compositor explicó: “Estaba pensando en música transparente, música en la que no se escuchara nada más que el incesante paso del tiempo. Y pensé, tal vez esto podría presentarse a los sentidos no necesariamente a través del sonido, sino por algún otro método”. Constituyó el comienzo de su relación con Fluxus: cuando se las mostró a Paik en 1963, él inmediatamente lo puso en contacto con Maciunas, quien estaba tan entusiasmado con el trabajo

73 La definición de música del musicólogo Jean-Jacques Nattiez quizá sea aplicable aquí, es decir, “la música es cualquier cosa que la gente elija reconocer como tal” (Nattiez 1990, 47–48).

que produjo y pagó las cajas, lo que le permitió comprar un boleto de avión y aceptar su invitación a Nueva York.

El foco en la interacción entre el espectador y el artista estuvo en el centro del pensamiento de Marcel Duchamp, uno de los maestros de Fluxus, quien sostenía que el arte se basa siempre en dos polos, el pintor y el espectador: “La pintura se hace no por el pintor sino por aquellos que la miran y le conceden su favor” (Judowitz 1998, 183).



Mieko Shiomi. Endless Box from Fluxkit. 1963–64

La importancia de la relación productor/oyente en la música china y, en consecuencia, también en la música japonesa –en comparación con la objetividad de la obra en el pensamiento occidental– es sumamente importante.

Como dije antes, Toshi Ichiyanagi me dijo que no podía ignorar al oyente como vio que estaba haciendo Cage (*Conversación*, Tokio, 15 de octubre de 1989).

Hay en la cultura japonesa un sentimiento subyacente de “compartir sustancialmente” entre los músicos, y entre ellos y los oyentes, donde este compartir comprende el espacio y el tiempo. Para esto es fundamental una definición muy precisa de la percepción del espacio y el tiempo en la estética japonesa que se llama *ma*, aunque no sea un concepto académico, sin embargo, y es más un término generalizado del lenguaje (Minami 1983, Nitschke 1988, Galiano 2004). El carácter utilizado es *kan*, que representa una puerta con el sol dentro (aunque *kan* se interpretó en la poesía clásica como la luna observada a través de una ventana por dos amantes). *Ma* podría traducirse como “*un intermedio*”, es decir, *entre* tratado como un sustantivo y no como una preposición. Es el tiempo entre eventos, el espacio entre objetos, la relación entre personas, o ese momento entre pensamientos en la mente de una persona. Es el espacio en blanco en un dibujo a pluma y tinta, una pausa entre notas, o el momento en una danza blanca en la última sección de una obra de Noh cuando todo movimiento se congela. En el lenguaje cotidiano, *ma* también se usa para hablar sobre el tiempo cronológico, el espacio físico y el “espacio” entre un sentimiento emocional y el objeto de esa emoción. A menudo define el estado de ánimo específico de una

relación, ya sea entre objetos o personas. Debido a que *ma* a menudo define una pausa aparente en un flujo, podría parecer que indica una ruptura o interrupción, pero este no es el caso. *Ma* es ese elemento de potencial implícito en todos los conceptos de separación (espacial, temporal, emocional o lo que sea), mediante el cual el espacio intermedio se convierte en un “viaje intermedio”. Y así, el espacio definido por *ma* no se convierte en un momento de división sino en un momento de unión que le da carácter a lo que de otro modo permanecería anodino e incoloro. En otras palabras, *ma* no describe ni el espacio ni el tiempo, sino la tensión que conecta a las personas, los sonidos y los objetos. De hecho, uno de los mayores elogios para la interpretación de una pieza musical es decir que está “llena de *ma*”. Lo que significa este cumplido es que los sonidos individuales de la música no ocurrieron en el vacío y que los silencios en la música estaban llenos de una sensación de “intermediación”, o *ma*, porque *ma* refleja sensibilidad estética.

Como ya se ha dicho respecto a la frugalidad, los jóvenes músicos eran desconfiados e indiferentes a cualquier tipo de tradición japonesa y sin embargo, sobre todo en el respeto del tiempo, se interiorizaba una actitud cultural junto con el idioma y otras connotaciones identificativas de la cultura japonesa; *ma* representa un elemento de esa particular sensibilidad.

La relación entre el productor y el espectador o el oyente como iguales, y el enfoque en el *ma compartido* se establece como una especie de espacio abierto para acomodar más. “La comprensión declarada por Brecht de sus eventos como 'una extensión de la música' que se abre a una especie de experiencia perceptual multisensorial total” (Kotz 83) creo que es aplicable al tipo de eventos de Kosugi u Ono. *Snow Piece* de Ono para cinta se analizó en el capítulo 4; lo que también debe señalarse es su significado nuevo y altamente relacional para definirse como música. La música aparece aquí no como algo para escuchar, sino para pensar a fin de mantener su alto significado y pureza, como la que se insinúa en las muchas pinturas clásicas chinas que muestran un laúd sin cuerdas en las rodillas de un hombre sabio. Es probablemente la raíz de la idea altamente poética de esta *Oferta musikalisches* de Ono.

Puntuaciones

En la tendencia radical de vanguardia de finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, muchos compositores jóvenes y comprometidos en la escena musical de vanguardia internacional comenzaron a explorar técnicas instrumentales y vocales innovadoras e introdujeron la práctica aleatoria en su trabajo,

estableciendo una nueva relación con el intérprete⁷⁴. Esto incluyó la producción de nuevas notaciones, que progresivamente conformaron una red de nuevos símbolos musicales (Karkoschka 1965). En cierto sentido, la música adquirió nuevas facetas visuales, y las obras más radicales propusieron “partituras” que tomaron un camino diferente, desvinculándose parcialmente del sonido e indagándolo desde el punto visual del volumen, la forma y el color cuantitativos, como una nueva forma de comunicar ideas sobre música. Aunque las partituras representaban el sonido, lo hacían de una manera colorida, a veces utilizando tablaturas, en las que no se indica el resultado sonoro sino el gesto necesario para producirlo. Las partituras de las piezas/eventos de Fluxus son en parte indicaciones para la producción de gestos, a veces un indicio de concentración donde el sonido no es imprescindible, y lo que se busca es la experiencia compartida de centrar la atención en alguna especificidad. Ese era el objetivo de los artistas de Fluxus: la música como tiempo/experiencia compartida, capaz de estimular una nueva conciencia de un nuevo presente. Los miembros japoneses fueron de los primeros en identificar la música y sus circunstancias (ejecución, gesto, intérpretes, espacio y, sobre todo, *partituras*) como un lugar específico.

74 Hay una selección de artículos japoneses sobre notación gráfica compilados por Kaneda Miki y Uesaki Sen en el recurso en línea Post del MoMA, en http://post.atmoma.org/content_items/483-moving-forms-writings-on-graphic-notation (consultado el 23 de agosto de 2014).

En febrero de 1961, en el mismo número en el que apareció el artículo de Ichiyanagi titulado “John Cage”, mencionado anteriormente, Ichiyanagi publicó y explicó muchas de sus propias partituras gráficas para piano y cuarteto de cuerda, junto con *Música para metrónomos eléctricos*, un viaje sinuoso de sonidos de metrónomo basados en el azar y la interpretación que había escrito en Nueva York en abril de 1960, dos años antes de la pieza similar de Ligeti *Poeme Symphonique For 100 Metronomes*. En la presentación de sus obras radicales y controvertidas celebrada el 30 de noviembre de 1961 en el Sogetsu Hall, Ichiyanagi causó sensación al “mostrar sus partituras gráficas como arte en el vestíbulo y ofrecerlas en el escenario” (Everett 2009, 197).

Poco después, del 20 al 29 de diciembre, la Minami Gallery realizó una exposición de obras del Gruppo T, los artistas italianos Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo y Gabriele Devecchi. Este colectivo había abierto nuevos escenarios de investigación y experimentado con nuevos métodos operativos. Comenzaron produciendo obras tanto colectivas como individuales basadas en los efectos de variaciones de materia, superficie, color, etc., sin ningún signo personal del artista y abiertas a la intervención del público. Todas las manifestaciones colectivas e individuales del grupo se titularon “Miriorama” (visiones interminables, del griego “orao”, ver, y “myrio”, que denota una cantidad casi incontable), numeradas consecutivamente del 1 al 14

para subrayar la continuidad de un programa compartido. En 1961, el grupo fue invitado por el artista Takiguchi Shuzo a exponer en la Minami Gallery de Tokio y envió “Miriorama 9”, que consta de quince obras de arte ultraligeras. Esta fue una de las dos únicas veces que Gruppo T exhibió su trabajo fuera de Italia⁷⁵. Al igual que los miembros de Fluxus, los artistas del Gruppo T querían presentar las instalaciones como partituras de obras de arte concebidas en cuatro dimensiones, incluida la idea del tiempo. Otra característica compartida fue la bienvenida a las contribuciones de los miembros de la audiencia en la realización colectiva de la obra. La atención que atrajeron del mundo intelectual japonés demuestra la sensibilidad específica de este último en este sentido.

La siguiente exhibición en Minami Gallery, realizada en febrero, fue *tone yasunao one man show*; la galería luego acogió la ambiciosa *Sekai no atarashii gakufu ten* (Exhibición de Partituras Gráficas Mundiales, a la que volveré en breve), seguida de una exhibición de Takiguchi titulada “Mi corazón marca el tiempo” (Ota 1985). Durante los años siguientes, la Galería Minami realizó exhibiciones periódicas del trabajo de Ay-O. La galería, que estaba dirigida por el inteligente y dinámico marchante Shimizu Kusuo, un devoto del arte de vanguardia y muy amigo del influyente crítico Tono Yoshiaki, era una de las galerías

75 También expusieron en Ulm, Alemania, donde Anceschi enseñó en la Hochschule für Gestaltung.

privadas, como Naika en el distrito de Shinbashi y Tokyo Gallery en el distrito Ginza de Tokio, que apostó por una especie de vanguardia que acogía eventos y artistas Fluxus.

Del 16 al 26 de abril de 1962, la Galería de Tokio acogió la exposición *Yonin no sakkyokuka* (Cuatro compositores), que presentaba partituras de cuatro músicos japoneses: Ichiyanagi Toshi, Mayuzumi Toshiro, Takahashi Yuji y Toru Takemitsu, con la actuación de Yoko Ono, cuyo nombre era escrito en *katakana* para señalar que pertenecía más a una vanguardia occidental que japonesa, ya que solo había regresado a Tokio durante aproximadamente un mes después de pasar muchos años en los Estados Unidos (Yoshimoto 1991, 39, 284). En el mismo mes, para la revista *Geijutsu Tech5* Takiguchi Shuzo publicó un número especial titulado "Gendai no imeji", en el que Takiguchi discutió la vida en curso de las imágenes desde la perspectiva de "Palabras de imágenes de humanos", el título que usó para su introducción. Solo una partitura figura como parte de la exhibición: la segunda versión, para cuerdas, de *Corona* de Takemitsu, una obra aleatoria compuesta junto con el artista Sugiura Kohei. Akiyama, que había asistido a la exposición *Musikalische Graphik*, comisariada por Roman Haubenstock–Ramati para la Donaueschingen Musiktage en 1959, publicó "Gakufu no kakumei. Zukei gakufu - Yonin no gakufuten wo mini" (La revolución de las partituras. Partituras gráficas, en la exposición de cuatro amigos, como las define en el artículo) en *Bijutsu Techo* en junio. Es

significativo que, al mismo tiempo, Sylvano Bussotti y Giuseppe Chiari inauguraron la exposición “Musica e Segno” en la Galleria Numero de Roma, con obras de Feldman, Cage, Berio, Rzewski y Schnebel, así como obras de varios artistas de Fluxus (Higgins, Maciunas, LaMonte Young, y Paik). Bussotti había conocido a Paik y Young, junto con David Tudor, en Darmstadt, donde participaba en el famoso Ferienkurse y en la vida social relacionada con la reunión, a veces bailando en las mesas por la noche (*Conversación*, Venecia, 19 de noviembre de 2004) y en ese momento la musicalidad de Fluxus era lo que más se parecía a la suya. La exposición de Roma fue la primera participación de los dos italianos en un evento Fluxus internacional. Posteriormente se unieron a Fluxus y las partituras que enviaron se interpretaron en el Fluxus Internationale Festspiele Neuester. Conciertos de música en Wiesbaden del 1 al 23 de septiembre. Después de Wiesbaden, este festival se trasladó a Colonia, París, Dusseldorf, Ámsterdam, La Haya, Londres y Niza y en los programas encontramos los nombres de muchos compositores japoneses: Kosugi, Ichiyanagi, Tone, Ono y Akiyama, así como Matsudaira, Ezaki y Takemitsu, testimoniando la continuidad que hubo entre diferentes estratos de la vanguardia. Ichiyanagi y Matsudaira están de acuerdo en que las partituras probablemente fueron traídas a Alemania por David Tudor, ya que su gira europea Fluxus comenzó poco después de su actuación en el Sogetsu Hall de Tokio.

Al mismo tiempo que la exhibición en Sogetsu Hall, del 10 al 20 de noviembre de 1962 se llevó a cabo la mencionada Exhibición de Partituras Gráficas Mundiales en la Galería Minami, una exhibición más grande de partituras, que también incluía una red de participantes internacionales.



John Cage (dcha.) y David Tudor recibidos en el aeropuerto de Tokio por Kenji Kobayashi, Yoko Ono y no identificado en 1962

Fue organizado por Akiyama Kuniharu e Ichiyanagi Toshi para abrir durante la primera visita de John Cage y David Tudor a Japón⁷⁶. En la pequeña galería se exhibieron unas ciento cincuenta partituras de cinco compositores y músicos

⁷⁶ Kaneda, en su artículo para Post/MoMA, tradujo el título como Una exhibición de partituras gráficas, quizás porque el título de esta exhibición en el cuaderno de Akiyama es “Exhibición de partituras gráficas”, catálogo A. 1.28 en los Archivos de MoMA Queens.

japoneses y treinta y tres internacionales, y durante los diez días que permaneció abierta la muestra se realizaron muchos eventos, conciertos y actuaciones. La presentación, escrita por los dos organizadores, destacó la relación entre Cage y el nuevo concepto de música, abierto a la casualidad de la vida expresada en partituras gráficas, en oposición al “pequeño universo” de la música tradicional expresado mediante notación de pentagrama. En uno de los cuadernos de bocetos de Akiyama, la lista de partituras de compositores japoneses comprende “*Corona II* de Takemitsu, *Ekstasis* de Takahashi (págs. 1–4), *Instrucción* de Matsudaira Yoriaki, *Anagram by Tone*”. *Grapefruit in the world of park* de Yoko Ono aparece en la lista, pero posteriormente se tachó, y la lista de obras de Ichiyanagi incluye: *Música para metrónomos eléctricos*, *Duetto* para P. & Cuerdas, Stanzas nº. 1 / nº. 2, IBM, *Música para piano* n. 1–7, PARA CUERDAS #1, #2, SOLO PARA KOTO, Pile⁷⁷.

Es posible que Akiyama haya eliminado la partitura de Ono de la exposición porque sintió que era un *evento*, o incluso una partitura narrativa en lugar de *gráfica*.

Las partituras de este tipo, “estructuras lingüísticas extremadamente comprimidas y estrictamente enfocadas que producen una respuesta más cognitiva, incluso conceptual” (Kotz 2001, 83) están un paso por delante de las partituras gráficas. Ambas establecen una relación

77 He hecho una traducción literal del japonés.

diferente con el intérprete, que asume una responsabilidad interpretativa de distinto grado, pero mientras que para la mayoría de las partituras gráficas (incluidas las de Cage) el intérprete debe interpretar la pieza de acuerdo con las intenciones del compositor, las más radicales de las partituras gráficas, como las de Schnebel e Ichiyanagi, y todas las partituras de eventos de Fluxus, en cambio presentan muy poco material, principalmente una oración corta en la que se le pide al intérprete que se concentre, para producir algo que él/ella considere una pieza musical correspondiente a la entrada conceptual o incluso prescriptiva de la partitura. Estamos nuevamente en el contexto de la experiencia, algo que no se puede reproducir, que pretendía construir una conciencia diferente y compartida en todos los participantes, ya fueran intérpretes u oyentes. Para Ichiyanagi, la liberación de sonidos a través de una respuesta musical espontánea significaba la liberación del principio vital de la vida consciente. Desarrolló sus propias técnicas y enfoque estético en la composición de partituras gráficas en los años de 1959 a 1964. La partitura de *Música para metrónomo eléctrico*, completada en Nueva York en abril de 1960, se agregó a *An Anthology*; puede verse como arte visual, diseñado con círculos rojos, puntos, números de diferentes tamaños y diferentes tipos de líneas⁷⁸. De tres a ocho

78 Su título completo era Anthology of Chance Operations Concept Art Anti-Art Indeterminacy Improvisation Meaningless Work Desastres naturales Planes de acción Historias Diagramas Música Poesía Ensayos

músicos pueden interpretar la pieza eligiendo uno de varios caminos. Los intérpretes pueden operar un metrónomo mientras realizan una sola acción (aplaudir o silbar) sin moverse; o pueden realizar una acción de desplazamiento (caminar, saltar); o realizar una sola acción usando un objeto externo. A lo largo de la actuación, Ichiyanagi advierte a los artistas que no se dejen influir por el diseño visual de la partitura. En un texto de 1962, vislumbraba claramente la muerte de la idea del intérprete como “trabajador de partituras” cumpliendo con las exigencias impartidas por el compositor (Ichiyanagi 1962). En su pensamiento, la perspectiva del alea o de la operación del azar, o de permitir que el azar forme parte de la música, desplazaría la atención de la correspondencia entre la música y la creatividad del compositor, para centrarse en la musicalidad de los intérpretes y su libre expresión en la complejidad del mundo contemporáneo. Ichiyanagi criticaba a los intérpretes que accedían a las demandas de los compositores, y lo que surge de sus palabras es un llamado a la abolición de todas las jerarquías y la plena realización de cada persona. Sin duda, interpretar una sinfonía de Beethoven requiere el trabajo diligente de unos ochenta "trabajadores de partituras", pero Ichiyanagi y otros artistas de Fluxus sugirieron que vean la música de

Danza Construcciones Matemáticas Composiciones, subtítulo “An Anthology, un libro de artista que utilizó la indeterminación inspirado en John Cage.” Fue coeditado en 1963 por LaMonte Young y Jackson MacLow en la ciudad de Nueva York.

manera diferente y adoptaron otra idea de "música", cuestionando el concepto mismo de "partitura".

Capítulo 7

FLUXUS OFF

CONCLUSIONES

Un día nos despertamos para estar agradecidos por las cosas básicas.⁷⁹

En una sugerente serie de estudios que especulan sobre los fundamentos transnacionales de la interpretación de vanguardia (Harding, Rouse 2006), David Goodman examinó y analizó el *angura*⁸⁰ japonés y especuló sobre la *nostalgia* de la vanguardia japonesa, ya que “ha alcanzado

79 Ono Yoko, publicación en [instagram@yokoonoofficial](https://www.instagram.com/yokoonoofficial), vista el 4 de febrero de 2015.

80 La palabra es una contracción de “underground” y define el movimiento de teatro contracultural de la década de 1960. Véase Eckersall (2007).

su mayor éxito, no cuando apuntaba a algún objetivo utópico futuro aún indefinido, sino cuando intentaba recuperar y rearticular un pasado perdido o irrecuperable” (Goodman 2006, 250). Si bien esto puede ser cierto para esa parte de la vanguardia reconocida y metabolizada como una parte del panorama general, no se aplica a los artistas que formaron parte del Fluxus japonés. Como he tratado de mostrar, en la textura de sus obras, los artistas Fluxus en general, pero principalmente los artistas Fluxus japoneses, anticiparon por décadas el fin de los metarrelatos sobre los proyectos sociales, abrazando una praxis de vida que es política en su dimensión privada y en la década de 1960 ya había comenzado a referirse a conceptos contemporáneos de la economía social como *compartir* y *comportamiento cooperativo* (Stephany 2015). En su ensayo de 2014 *El auge de compartir. Sociedad de consumo de cuarta etapa en Japón*, Miura Atsushi, escribiendo sobre "la historia del consumismo en Japón" (Miura 2014, XVI) declaraba:

Los Estados Unidos en la década de 1950 me parecen similares en muchos aspectos a la tercera etapa de la sociedad de consumo de Japón. Los estudiantes de secundaria se paseaban en sus propios autos y las casas rebosaban de mercadería que difícilmente podría llamarse de primera necesidad. Una vez más, en el movimiento contra la guerra de la era de Vietnam y la explosión de la contracultura de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, podemos encontrar

tendencias en la sociedad estadounidense que presagiaron la posterior cuarta etapa de la sociedad de consumo de Japón. El valor que se le da a una vida sencilla, a la ecología, al zen, a la ética del hágalo usted mismo, todo se asemeja a lo que estamos viendo en el Japón contemporáneo de hoy.... Estados Unidos fue uno de los manantiales de la actual sociedad de consumo de cuarta etapa en Japón, (XVIII).

Fluxus indudablemente jugó un papel en estas nuevas tendencias anticonsumistas, pero Miura descuidó el alcance de su importancia en Japón, donde, sin embargo, tanto el movimiento contra la guerra de Vietnam como la explosión de la contracultura como vanguardia radical se dieron al principio, no a finales de la década de 1960.

Localizando a los japoneses

He tratado de resaltar los principales eventos del movimiento Fluxus en Japón y discutir las ideas de quienes participaron en ellos, infiriendo la historia del movimiento a partir de su trabajo/actividad como una forma de definir la identidad Fluxus (Baas 2011).

Al hacerlo, he tomado en consideración una serie de

artistas de Fluxus, seleccionándolos en función de su nacionalidad, y en el capítulo 1, *Japón, el mundo exterior y los EE. UU.*, analicé el tema de la singularidad japonesa. Estos son, sin embargo, terrenos peligrosos. Incluso cuando es obvio que las connotaciones culturales están presentes en el trabajo de un artista, es difícil señalar los lugares específicos de una identidad cultural sin generalizar y quizás neutralizar la identidad singular del artista como individuo. También es difícil ir más allá de falsas oposiciones binarias como Japón versus Occidente, radicales versus realistas, modernidad versus tradición. Los caminos son más intrincados y difíciles de rastrear, y surgen problemas de "ubicación cultural", al ubicar la posición excéntrica de Japón, que no es ni un país occidental ni subdesarrollado y ni siquiera una antigua colonia, cuyo estado tal vez pudiera describirse como "semicolonial" (Harootunian 2000, 37). Criticando a los estudiosos y estudios poscoloniales, Masao Miyoshi fue mordaz al afirmar que en los "procesos dobles de colonización y descolonización... la cultura occidental iba a ser la civilización normativa, y las culturas indígenas serían desterradas como premodernas y marginales" (Miyoshi 1993, 729). Miyoshi vio la continuidad del colonialismo en el capitalismo transnacional de las corporaciones globales y señaló los "estudios culturales y el multiculturalismo [que] brindan a los estudiantes y académicos una coartada para su complicidad en la versión TNC del neocolonialismo" (751). Toqué el tema de la relación entre Japón y los Estados Unidos en el capítulo 1, mientras que el sentimiento

entonces generalizado de que Japón era una poscolonia o una semicolonia o una neocolonia de los Estados Unidos era indudable, con su amplia gama de matices emocionales, desde el resentimiento hasta la gratitud. Varias obras japonesas de Fluxus parecen ser un intento, una declaración para manifestar, si no resistir, el neocolonialismo estadounidense, por ejemplo, *Shelter Plan de Hi Red Center*.



Hi Red Center, Shelter Plan

En última instancia, además de condenar la presencia invasiva del consumismo (estadounidense), estaban testificando lúcidamente sobre una de las primeras

manifestaciones abiertas del nuevo colonialismo: “la Guerra de Corea (cuyos orígenes aún no son unívocos)... [gracias a lo cual] el PNB aumentó un 8,5 por ciento en 1950 y un 10,3 por ciento en 1951” (732–733). Sin embargo, aunque los artistas de Fluxus eran opositores convencidos de la participación japonesa en ese acto de agresión económica y política, no tomaron parte en las acciones de protesta. Es significativo que, como dijo muchas veces Maciunas, los japoneses estuvieron firmemente de su lado en algunas circunstancias políticas difíciles, como el piquete del *Originale* de Stockhausen, o en los desacuerdos entre los miembros del grupo (Shomi, *Conversation*, Osaka, 2010-2011), porque compartían una actitud cultural, incluido el capitalismo antiestadounidense visceral. Pero no hubo un verdadero impulso revolucionario: claramente los artistas japoneses, que provenían todos de familias acomodadas y algunos de los cuales procedían de entornos ricos y privilegiados, no estaban realmente interesados en tratar de ascender en la escala social. En cambio, tenían la intención de centrarse en sus propias intenciones estéticas, manifestar su inquietud interior y abordar las minucias de la vida diaria. Como ha señalado Ina Blom, su trabajo “colapsa la noción de arte–tiempo en tiempo real” (Friedman 1998, 67).

En respuesta, esto da lugar a los aspectos performativos en lo que llamo "actuación de Fluxus". Harding y Rouse argumentaron que necesitamos conceptualizar “el gesto de

vanguardia como ante todo un acto performativo” (Harding, Rouse 2006, 1), que representa una comprensión cultural que “puede alejarse del eurocentrismo que ha dominado la vanguardia” estudiada casi desde sus inicios” (2). Avanzar hacia una “concepción transnacional de la vanguardia” permite reconocer “lugares de hibridez y negociación cultural no reconocida” (Ibíd.). En el capítulo 6, subrayé la originalidad del aspecto performativo fundamental de la escena musical de vanguardia en Japón, un elemento concebido y puesto en práctica por quienes se convirtieron en los defensores del “acting Fluxus” en Japón: Akiyama, Kosugi, Shiomi, Ono, etcétera. En este sentido, lo que llamo “acting Fluxus” separa explícitamente (ver Poética del Grupo Ongaku) su propia oposición a las instituciones artísticas y al pensamiento social dominante de la vanguardia japonesa “oficial”, que puede haber tenido vínculos con lo que Harding y Rouse llamaron un “producto cultural europeo influyente”, aunque sería injusto ver simplemente el vasto movimiento de vanguardia japonés en los años de la posguerra en estos términos. Sin embargo, a este respecto, el debate mencionado en el capítulo 1, *Discusiones estéticas, debate crítico, obras*, aunque interno a la comprensión crítica japonesa del arte de vanguardia japonés, representa un contraste convincente con la libertad conceptual de los artistas de Fluxus al tiempo que representa el trasfondo teórico de la tendencia estética en la sociedad.

Sugerí en la Introducción que existían estrechos vínculos de coexistencia entre las sociedades capitalistas avanzadas y las vanguardias. La relación de existencia mutua (incluso de complicidad) entre vanguardia y capitalismo es ampliamente reconocida, evidenciada por teorías tan diversas como las de Clement Greenberg –en los inicios de su conceptualización– o la Escuela de Frankfurt (Adorno, Benjamin). El clásico *Theory of the Avant-Garde* (1974) del crítico literario alemán Peter Burger vio la insistencia en devolver el arte a la esfera de la experiencia cotidiana, con el fin de obtener un poder efectivo para el cambio, como una característica de las vanguardias (Burger 1984, 36 y ss.). Dada su percepción íntima de la superposición entre el arte y la vida (discutida en el capítulo 3), con su Fluxus colectivo “actuando” o incluso “viviendo” –prevaleciendo para “producir” obras Fluxus–, el pequeño grupo de artistas Fluxus japoneses corresponde plenamente a este criterio. Sin embargo, la marginalidad de su producción y el hecho de moverse en un colectivo proteico difícil de definir les ayudó a resistir la dialéctica de neutralización existente (como argumentaba Burger) entre el establishment y la vanguardia durante casi medio siglo, siendo un referente para posteriores artistas de vanguardia en todo el mundo.

Otra característica interesante de los artistas Fluxus japoneses es que literalmente salieron de su singularidad, viajaron a los Estados Unidos y se conectaron con redes extranjeras de artistas, para escapar de lo que Kubota

describió como la realidad asfixiante (machista) de Japón (Yoshimoto 2005), 174). Lushetich afirmó que “Fluxus creó *paradigmas relacionales alternativos*” (énfasis en el original; Lushetich 2014, 21) argumentando que Fluxus ayudó a “desmantelar el elaborado sistema de otredad mediante el cual se mantiene la dualidad y a crear sistemas relacionales alternativos” (22) y esto es ciertamente cierto en el trabajo de los artistas japoneses del grupo.

De alguna manera lograron ir más allá de las oposiciones binarias mencionadas anteriormente. Aniquilaron la idea de que una frontera es algo con dos lados, instalándose en lo que puede verse como un reino en el *borde*, el margen, en su significado multifacético de ser un límite (económico y de otro tipo) y de ser de alguna manera lo que niega lo que margina o lo que es marginado.

En términos situacionistas, la negación se relaciona con otro significado de producir/estar al límite, uno que durante décadas ha excluido la producción de Fluxus del mercado del arte por crear obras que fueron destruidas en su finalización.

Una lista de tales piezas incluiría muchas obras de Ono, Paik haciendo añicos instrumentos musicales y muchas obras de Shiomí. (*Pieza de Sombra, Música del Agua*). Obviamente, todos los eventos musicales de Fluxus eran impermanentes como cualquier pieza musical.

¿Fueron los artistas Fluxus japoneses situacionistas?

El arte Fluxus logró neutralizar el mecanismo de reciprocidad entre el arte de vanguardia y el capitalismo, gracias a que encontró un lugar en/como el borde, que también sirvió como una forma de evitar entrar en el espectáculo de la visión debordiana. El Fluxus japonés se situó firmemente en “el campo espacial de la deriva [que] puede ser precisamente delimitado o vago, según se trate de una actividad dirigida al estudio de un terreno o a la desorientación emocional” (Andreotti, Costa 1996, 24), Ambos “estudiar un terreno” y la “desorientación emocional” son problemas obvios de Fluxus, practicados en la realidad a través de habilidades técnicas e intenciones artísticas. ¿Qué otra cosa podrían ser muchas de las obras de Kosugi? Encarnan el concepto situacionista igualitario: “Nuestras ideas están en la mente de todos”⁸¹. Además, más aún, Kosugi concibió su trabajo como una experiencia sin supuestos intencionales –cfr. su declaración citada en el capítulo 2, *Experimentos de concretismo visionario*. Como recuerda el músico y colega Blue Gene Tyranny, antes de cada sesión, Kosugi siempre repetía “¡Sin ideas,

81 En el prefacio de la versión en inglés editada de *The Society of the Spectacle* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2014) de Debord, Ken Knabb cita el lema de *The Joy of Revolution*.

absolutamente sin ideas!" (Conversación, Nueva York. 25 de mayo de 2015).

En el capítulo 8, "La negación y el consumo en la cultura" de *La sociedad del espectáculo*, Debord abordó el sentido de la cultura en la sociedad, como "el sentido de un mundo insuficientemente significativo" (183). Procedió a discutir la disolución del arte y luego concluyó que "este arte es necesariamente *de vanguardia*, y al mismo tiempo *no existe realmente*. Su vanguardia es su propia desaparición". La coincidencia con las ideas de Maciunas sobre "enseñar a la gente la inutilidad del arte" es total; Toqué el tema en el capítulo 3, *Interpretación*. Debord prosiguió proponiendo una "teoría crítica del espectáculo [que] no puede ser verdadera a menos que se una a la corriente práctica de negación en la sociedad" (203) y afirmando que esta negación supondría una "reanudación de la lucha de clases revolucionaria" (ibid.), pero, como se señaló anteriormente, esto no sucedió en el caso de los artistas japoneses ricos de Fluxus. Su trabajo, sin embargo, cumplía, al menos en parte, con la teoría crítica de Debord, que declaraba que el arte "debe ser dialéctico tanto en la forma como en el contenido" (204), y que esto podría lograrse utilizando un "estilo... [que] mientras hace un uso concreto de los conceptos existentes... reconoce simultáneamente su *fluidez redescubierta* y su inevitable destrucción" (205, énfasis en el original). Las congruencias son indiscutibles⁸².

82 Una discusión interesante sobre la cuestión es la de Cuauhtémoc

Es precisamente lo que hicieron los artistas Fluxus japoneses: “utilizaron conceptos existentes” y al hacerlo redescubrieron su fluidez de significado y consistencia. “Este estilo, que incluye una crítica de sí mismo, debe expresar el dominio de la crítica presente *sobre todo su pasado*.... Se manifiesta por la *inversión de las relaciones establecidas entre los conceptos* y por el *desvío* de todos los logros de esfuerzos críticos anteriores” (206, todo el énfasis en el original). *Detournement* –que significa “desvío”– sirve para definir la actitud de Fluxus: centrándose en los detalles o en los gestos, como ellos lo hacían, el significado está sujeto a un desvío, un desvío esclarecedor.

En la discusión que seguía, Debord afirmaba: “Las ideas mejoran. El significado de las palabras juega un papel en esa mejora. El plagio es necesario” (207). Su máxima se aplica a todas las partituras japonesas de eventos Fluxus y al uso descarado que hacen los artistas de piezas de gran arte. Poco después, se nos dice que “Detournement es el lenguaje flexible de la antiideología” (208). Veo el desvío de significados, creado al enfocarse en algo a una distancia inesperada o al interpretarlo de una manera demasiado literal, como una de las mejores descripciones de lo que implicaba actuar Fluxus. El objetivo final de los situacionistas, tal como lo expresa Debord al final de *La*

Medina, “The ' Kulturbolschewiken ' 1: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and 'Pure Amusement'” (Fluxus, la abolición del arte, la Unión Soviética y la Diversión pura), Medina 2005.

Société. Me parece que describe a la perfección lo que era el Fluxus actoral y, por tanto, lo citaré íntegro.

La autoemancipación de nuestro tiempo es una emancipación de lo material basada en la verdad invertida. Esta “misión histórica de instaurar la verdad en el mundo” no puede ser realizada ni por el individuo aislado ni por las masas atomizadas y manipuladas, sino sólo y siempre por la clase que es capaz de disolver todas las clases reduciendo todo poder al desmantelamiento de la forma alienante de democracia realizada, a consejos en los que la teoría práctica se verifica a sí misma y examina su propia acción. Sólo hay individuos “directamente ligados a la historia del mundo”, allí donde el diálogo se ha armado para imponer sus propias condiciones. (221)

No puedo desentrañar por completo este razonamiento situacionista en términos de claridad, pero deseo señalar la importancia del hecho de que “establecer la verdad en el mundo” parece estar conectado con el uso de materias primas y simples en el mundo real *para* crear arte, y no es algo que puedan lograr los artistas operando solos, que era un sentimiento común entre los artistas de Fluxus, especialmente los japoneses, quienes eran culturalmente colaborativos y experimentaban positivamente el arte juntos en su deseo de trabajar por la democracia.

Como Shiomí explicó: “Ser uno de tantos era una forma de

encontrar coraje para hacer lo que habías concebido” (*Conversación*, Osaka, 25 de noviembre de 2011).

“Verificar la teoría práctica” era una práctica común en la interpretación de Fluxus: una partitura de evento, un gesto, alguna indicación en una hoja de papel pretendían ser instrucciones sobre cómo producir una obra de arte capaz de conducir a la “emancipación del material” basado en la verdad invertida.” Las últimas palabras de la cita, sobre el “diálogo [que] se ha armado para imponer sus propias condiciones” corresponden claramente a la disposición de Fluxus a la convivencia (o incluso a la cohabitación), al intercambio paritario y al igualitarismo, acercándose a lo que Jurgen Habermas llamó posteriormente acción comunicativa, dotada con un impulso poético a la fantasía, el asombro y la libertad.

La libertad que concibieron estos artistas va más allá que la libertad; es la libertad que se convierte en *el caosmos de Paik*: el imperativo de que destruyamos las barreras y permanezcamos abiertos al caos, a un espacio que admite/contiene el caos. En este espacio fértil sólo puede nacer algo realmente nuevo y verdadero. Como dijo Paik, “No puedo tener ninguna visión preimaginada antes de trabajar” (Hanhardt, Jones 2004; publicado originalmente en *Fluxus cc Five Three* 1963). Los lazos con la petición de Kosugi de que las piezas se interpreten “sin ideas” son evidentes. La consecuencia obvia de esta actitud es el

rechazo del arte como un fraude: la suya es una visión de la obra artística como un edificio de *caosmos*-espacio (incluso si esto implicara destrucción), trabajando dentro de la realidad absoluta.



Nam June Paik, Tv cello, 1998

El desarrollo de esta conceptualización innovadora y radical del futuro tiene en cuenta el papel de las tecnologías de la comunicación en la cultura mediática global en expansión. En esto Paik fue un verdadero pionero, reconociendo las presiones reales de un mundo fabricado por los medios en su apariencia física, como en sus muchas obras basadas en televisores. En general, la brillante manipulación de los materiales por parte de Fluxus va en la dirección de “enderezar” la realidad, es decir, la verdad.

Conflicto excluido: nuevas actitudes

Los artistas jóvenes que “actuaron Fluxus” en Japón eran propensos a una actitud predecible de distanciamiento, pérdida de participación social como actitud política práctica, el sentimiento de no pertenecer del todo y el anhelo de algo más que sentían que se podía encontrar en la libertad de “producir arte” que no se ajustaba a ningún esquema tradicional o concepto aceptado. Este sentimiento lo describió Yoshida Yoshishige, el reconocido director que en la década de 1960 presentó películas como *Blood is Dry*: “Nuestra forma de pensar no se adecuará al pensamiento de la sociedad”⁸³ –con lo que no se refería ni siquiera al

83 Lo dijo en 1960 en una entrevista publicada en Kinema Junpo, citado en Standish (2011, 20). Yoshida Yoshishige (n. 1933), uno de los cineastas

pensamiento de una sociedad progresista. Sin embargo, su actitud era altamente política en el sentido de lo *politiko griego*: “de ciudadanos, pertenecientes al Estado y su administración y a la vida pública”. En la década de 1960 un grito de guerra era “Lo privado es político”, un argumento político de origen gramsciano utilizado por el movimiento estudiantil y el feminismo de segunda ola. Subrayó las conexiones entre la experiencia personal y las estructuras sociales y políticas más amplias. Fueron los japoneses, que habían crecido y eran miembros de una sociedad altamente integrada y eran culturalmente respetuosos con los demás, los que fortalecieron este aspecto de la conciencia social, especialmente en consonancia con Maciunas.

Su postura altamente crítica hacia el ámbito social no los llevó a empuñar armas, ocupar espacios públicos o realizar manifestaciones de protesta. No estaban realmente interesados en cambiar la sociedad, como lo había estado la generación de sus padres y como lo estaban sus contemporáneos en los países occidentales. Sin embargo, en su trabajo es fácil detectar un mayor grado de compromiso social en general que en el trabajo de los artistas estadounidenses y europeos de Fluxus. Su contribución debe verse desde la perspectiva de ser parte

más influyentes de Japón, creó películas incomparables por su sofisticación formal, profundidad filosófica y belleza. Apuntando a la cultura corporativa duramente competitiva de Japón, *Blood is Dry* (1960) es una película formalmente audaz y convincente cuya crítica fulminante del capitalismo corporativo y la alienación de la fuerza laboral sigue siendo pertinente.

de una revolución social de abajo hacia arriba, de pequeña escala pero significativa, y que fue altamente innovadora: al borde del final de las grandes narrativas sobre el "progreso", habiendo sido testigos de la creciente mercantilización de la sociedad, trajeron a la escena su conciencia interna de lo que estaba sucediendo y su sentido de la responsabilidad y, en muchos casos, previeron las preguntas que ahora se plantean sobre la crisis económica y social mundial (Brown, Timmerman 2015, 36). Ejemplos de ello son la actitud de Ono hacia los regalos en una obra juvenil en la que el regalo eran flores en la calle, y las diversas menciones a los regalos en muchas de sus obras "musicales"⁸⁴. Mientras que muchos jóvenes en los países occidentales en la década de 1960 soñaban que serían capaces de cambiar la sociedad y el mundo pacíficamente (aunque en algunos países, como era de esperar, Italia y Alemania, había grupos radicales armados), rápidamente quedó claro para los artistas japoneses de Fluxus que las personas en posiciones de poder nunca cederían a las demandas de cambio y que el único objetivo que podrían lograr (lo que ahora defienden los activistas de los movimientos de derechos civiles hasta la franja de la Nueva Era) era encontrar la libertad interior absoluta a través del cambio interior en la dirección de compartir y cooperar⁸⁵. En su ensayo *The Rise of Sharing*,

84 Como parte de su exhibición de 2010 en Berlín, llamada "Das Gift", fotografió a los participantes a quienes se les había pedido que regalaran una sonrisa.

85 Estas teorías, que se desarrollaron en la economía experimental, muestran que el comportamiento de los individuos está impulsado por

Miura Atsushi vio la cuarta etapa de la sociedad de consumo en Japón basada en compartir. En el capítulo 1, pág. 5, *Actitudes de los artistas hacia la sociedad de consumo*, analicé las diferencias en las actitudes hacia el consumismo en la sociedad integrada de Japón y en los países occidentales, lo que me parece que es la clave de lo que distingue a los japoneses de los miembros estadounidenses y europeos de Fluxus.

De alguna manera, también fue lo que hizo que incluso las obras que estaban teñidas de alegría fueran serias (aunque "jugar en serio" puede parecer un oxímoron). No eran "bromistas", como afirmaba Maciunas; eran más parecidos a los Pierrots, como se expresa en el título de un evento de 1968 del que hablaré en breve, y que en mi opinión concluye el auténtico período de Fluxus en Japón. Tras este acontecimiento, la normalización de la vanguardia y su implicación en el gran proyecto de la Expo 70, con todos sus compromisos económicos necesarios, cambiaría radicalmente el panorama.

razones distintas a un deseo de ganancia puramente racional. Los experimentos fallan regularmente en respaldar la predicción de la teoría de juegos de que el comportamiento no cooperativo en interacciones estratégicas de grupos pequeños y en entornos de bien público de grupos grandes es más eficiente. En diferentes tipos de experimentos, los sujetos con frecuencia logran resultados sociales más eficientes (p. ej., obtienen más dinero del experimentador) de lo que predice la teoría del juego no cooperativo. Muchos sujetos en estos experimentos exhiben reciprocidad incluso en juegos de un solo juego (Hoffman, McCabe y Smith 1998).

El entorno

Hubo una nueva lectura del concepto de medio ambiente por parte de los artistas japoneses de vanguardia tipo Fluxus. El sentido innato de continuidad entre la sociedad humana y el medio ambiente típico de la cultura japonesa fue sensibilizado aún más por los acontecimientos de la guerra y los ataques con bombas atómicas contra Hiroshima y Nagasaki, y esto llevó a su preocupación por el mundo natural y a un nuevo enfoque para pensar al respecto, lo que representó otro aspecto de su mayor conciencia.

El medio ambiente fue un tema muy importante tanto para Fluxus como para el próximo evento oficial de la Expo 1970. Kakinuma Toshie me recordó que la atención al medio ambiente se originó en Alan Kaprow y se difundió a través de Ichiyanagi y otros en Japón. Ichiyanagi compondrá dos piezas de *Música Ambiental* para la Expo 70. El grupo de Medio Ambiente (Envairanmento-no-kai) también fue fundamental para el desarrollo del tema.

Un evento titulado *Kukan kara kankyo he (Del espacio al medio ambiente)* se presentó en el Centro de Arte Sogetsu el 14 de noviembre de 1966, junto con una exposición con el mismo título en la Galería de Grandes Almacenes

Matsuya (11–16 de noviembre). Yoshimoto Midori ha examinado la importancia del concepto emergente de *kankyo* (medio ambiente) “como un sitio/catalizador para una 'relación dinámica entre los humanos y su entorno'”, como se afirma en el volante (Yoshimoto 2013, 17). En un ensayo anterior, impreso en 2008, usó el término "entorno" para referirse a "un precursor del término *intermedia popularizado más tarde*" (Yoshimoto 2008, 26), ya que el evento fue el resultado de los esfuerzos cooperativos de treinta y ocho artistas multidisciplinarios y críticos. Comprendía una variedad de técnicas y su objetivo, como se afirma en el manifiesto, era establecer una “relación dinámica entre un ser humano y su entorno” (Ibíd.). La velada del Sogetsu Art Center, llamada *From Space to Environment–Happening*, presentó obras de Ay–O, Yamaguchi, Ichiyanagi, Takemitsu y Akiyama, y *Compound View I* de Shiomi, que no figuran en el volante⁸⁶. En el sitio web de MoMA Post hay una breve descripción del evento por parte de Yoshimoto. Estoy completamente de acuerdo con su conclusión de que, aunque estas actuaciones se presentaron como acontecimientos, “se acercaron más a Eventos Fluxus en su brevedad y contenido, lo que animó a

86 La pieza no figura en el programa, pero fue interpretada como la última pieza, como anotó en su álbum de recortes Nishiyama Teruo, quien asistió al evento, que consulté en los Archivos del Centro de Arte Keio en Tokio. Consistía en una serie de acciones no relacionadas realizadas por Shiomi, Ay–O, Akiyama y el artista Yamaguchi Katsuhiko alrededor de un tanque de agua colocado sobre una mesa. Para una descripción, ver Yoshimoto (2005, 160–161).

la audiencia a repensar aspectos de su vida y entorno cotidianos” (Yoshimoto 2013, 17).

Este interés por el medio ambiente había sido encendido, como se afirma en el folleto introductorio, por el “autocolapso” de diferentes géneros artísticos que había resultado de los enormes cambios ocurridos en el contexto social y en la vida de las personas. El entorno que fue el foco del refinado mundo intelectual y artístico japonés fue el *urbano*, tecnológicamente transformado y hogar de nuevos impulsos y nuevos objetos. Fue en este ambiente que el arte estaba tratando de reconciliar la conciencia de las personas con su experiencia de la vida cotidiana. De hecho, uno de los objetivos del evento era “promover una relación dinámica entre el espectador y el arte” (Yoshimoto 2008, 28). Por lo tanto, muchas obras incorporaron elementos interactivos o cinéticos. Lo que personalmente encuentro de interés es que el concepto de medio ambiente como lo que rodea a una persona aquí no es una típica discontinuidad occidental entre “naturaleza” y “cultura”, sino una continuidad dada. Los elementos que formaron parte de la presentación de la noche, como los colores del arcoíris de Ay-O o el agua que se vuelve azul inspeccionada en la pieza de Shiomi, dan testimonio una vez más de la diferencia clave entre las obras de Fluxus y las de otros artistas y músicos, incluido Cage: no utilizan el material como técnica para producir sonidos o cualquier cosa “arte”; utilizan elementos en su realidad, situándolos en el ámbito

del arte por su trasfondo poético y filosófico. No son conceptuales: su “concepto” es un conjunto de instrucciones que hacen posible compartir una experiencia.

Todo el círculo de Tokyo Fluxus estuvo presente en la velada de Sogetsu: Ichiyanagi, Shiomi, Akiyama, Takamatsu Jiro, Ay-O (que había regresado de Nueva York en 1966 después de una ausencia de ocho años de Japón), además de fervientes seguidores como el crítico de arte Tono Yoshiaki, el compositor Toru Takemitsu, el poeta y mentor Takiguchi Shuzo, Yamaguchi Katsuhiko y el brillante erudito diseñador gráfico e intelectual Awazu Kiyoshi, ganador de importantes premios, quien fue una figura central en el debate sobre arte y medio ambiente.

Unas semanas después, el 18 de diciembre, Ay-O organizó la pieza *Happening para Sightseeing Bus Trip en Tokio*, con la ayuda de Shimizu Kusuo, fundadora y directora de Minami Gallery. También colaboraron los artistas Yamaguchi Katsuhiko y Akiyama Kuniharu. Debido a que en Japón la palabra “happening” sonaba más de moda que “evento”, se usó en el título de la gira. Alrededor del mediodía de un día frío, unos sesenta participantes abordaron dos autobuses turísticos que habían alquilado en la cercana estación de tren de Tokio. A modo de recorrido turístico comercial, los autobuses realizaron varias paradas por la ciudad: una isla en la bahía, el Santuario Meiji, los templos de Gokoku y Sengaku, la estación de Tokio. En estas

paradas, los artistas interpretaron más de quince obras definidas como eventos, mientras que otras fueron referidas como happenings.



Happening para Sightseeing Bus Trip en Tokio

Los artistas incluyeron a Shiomi y Tone y varios artistas y simpatizantes relacionados con Fluxus. Las actuaciones incluyeron obras de Alison Knowles, Daniel Spoerri, Willem de Ridder, Joe Jones, *One for Violin Solo* de Nam June Paik, *Mirror Piece* y una versión de *Water Music for Ben Patterson's 70th Birthday* de Shiomi Mieko. Una reseña en *Bijutsu Techo* (febrero de 1967) explicó que estos acontecimientos eran “juegos ambientales”: los participantes desfilaban con globos y/o papel higiénico, rompían huevos en un televisor y luego lo arrojaban al mar,

intercambiaban saludos de manos y reverencias frente a un templo, etc. en (Kuro 2010, 216). Mirando las fotografías tomadas por el fotógrafo Nishiyama Teruo es posible hacerse una idea de este *derivado colectivo*, que todos los participantes parecen haber disfrutado mucho⁸⁷.

Visitando los famosos puntos turísticos de Tokio, escenificaban sus eventos, insistiendo en utilizar el espacio de manera pacífica; ocupándolo de una manera que luego se denominó “masa crítica”, realizaron sus sencillos gestos lúdicos de desplazamiento del significado espacial, reemplazando el uso normal de cada espacio por la dulzura y la fantasía.

Al evento del autobús asistieron personalidades como Takiguchi Shuzo y Tono Yoshiaki. Esta continuidad entre los diferentes campos de la producción estética e intelectual y la actividad de los artistas Fluxus testimonia la integración del mundo del arte japonés, la densa red de reconocimiento recíproco entre músicos, críticos, editores, revistas y comités, sostenida por una amplia y cultivada audiencia deseosa de aprender y experimentar algo nuevo. Como dijo Tone Yasunao: “El Sogetsu Hall tiene capacidad para unos cuatrocientos, y tuvimos una casa llena en nuestro concierto. ¡No verías eso en Nueva York incluso hoy en día! La audiencia de música de vanguardia en Nueva York era realmente insignificante” (Kaneda 2013, 21). Fue en estas

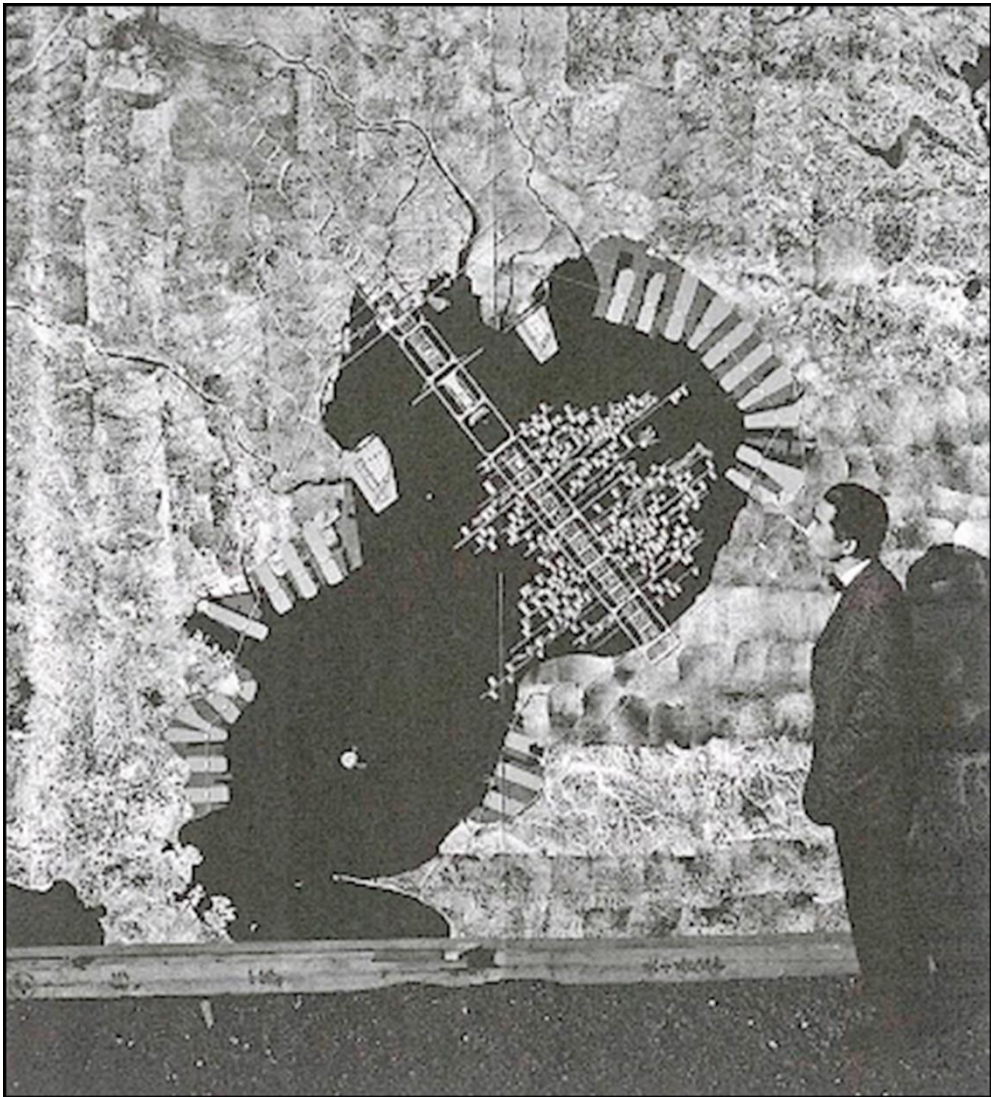
87 Consultado en el Archivo del Centro de Arte de Keio.

circunstancias que el trabajo de unos pocos artistas poéticos radicalmente experimentales transformó el panorama general.

EXPOSE 1968

A principios de la década de 1960 se fundó un movimiento japonés original, Metabolismo, “bajo la influencia del arquitecto Tange Kenzo.... [Él] sostenía que la arquitectura y las ciudades deberían diseñarse para crecer y cambiar continuamente de la misma manera que la vida orgánica. Muy ambicioso para dar forma a un nuevo futuro para Japón, el movimiento produjo una gran cantidad de obras” (Museo de Arte Mori 2011, 1). Las figuras clave fueron arquitectos, siendo los más renombrados, además de Tange e Isozaki Arata, diseñadores como Awazu Kiyoshi y otros intelectuales (Kurokawa 1977). Es casi imposible describir la imaginación, el rigor intelectual y la novedad de sus proyectos. Entendían “‘Entorno' como Relación”, escribió la crítica de arte Kataoka Mami en su ensayo en el catálogo de la exposición *Metabolismo. The City of the Future* (Museo de Arte Mori, Tokio, 17 de septiembre de 2011 al 15 de enero de 2012), abre significativamente con una cita de un clásico de la teoría del acontecimiento, el libro de Allan Kaprow (Kaprow 1966). A primera vista, algunas obras de

Metabolism se parecen a las obras de los miembros de Fluxus: *Scale* (1955) de Asada Takashi, que consiste en una hoja de papel con líneas de números, figuras pequeñas y colores; o el conocido *Proyecto de Reurbanización de la Terminal de Shinjuku* (1960), una impresionante combinación de volúmenes, ilustrada con un colorido e irónico collage.



Kenzo Tange frente a su Plan para Tokio en 1960

En su reproyección metabolista del tiempo y el espacio

para vivir en el futuro, es interesante que el grupo incluyera a Ichiyanagi Toshi, cuyo entonces radical proyecto musical comprendía el tiempo y el espacio en las imaginativas partituras de *Música para piano 1-7* (1959-1961), y Las ideas sobre cómo debería ser la música se discutieron en el capítulo 6.



Había otras continuidades interesantes entre este

movimiento arquitectónico especial que producía proyectos utópico/distópicos y el mundo del arte de vanguardia, en particular Fluxus. A partir de similitudes en la visión, como la necesidad de pensar profundamente sobre la realidad y decidir si proyectarla hacia adentro o hacia afuera, algunas de las principales figuras del movimiento Metabolismo trabajaron junto a los miembros de Fluxus. Un evento muy especial, Expose 1968, personificó la continuidad de ese choque en el pensamiento y las nuevas perspectivas sobre la complejidad de la historia contemporánea. En el número especial de *Dezain Hihyd (The Design Review)* pretendía ser un catálogo de las intenciones del evento, el título se escribe Ex-Pose '68 (#6 1968, fechado el 1 de abril). Awazu Kiyoshi fue el organizador, y otros miembros del comité fueron otro fundador de Metabolism, Kawazoe Noboru; el miembro del grupo Iijima Koichi; los tres principales críticos de arte de la época, Nakahara Yusuke, Tono Yoshiaki y Haryu Ichiro; y el director de cine Matsumoto Toshio.

Fue Awazu quien le dio al evento su título, “Nani ka itte kure, soy sagasu”, la traducción de un intercambio entre Vladimir y Estragon en la obra de teatro de Samuel Beckett *En attendant Godot*: “Vladimir: Dis que quelque escogió! Estragón: Je cherche. El intercambio ocurre poco antes de la declaración trascendental "Atiende a Godot", pronunciada por un exasperado Vladimir, a quien le gustaría que Estragon fuera más comunicativo, y *expone* la

traicionera realidad de estar, en realidad, esperando a Godot. Este, me parece, fue el significado de Expose 1968, el evento más politizado realizado en Sogetsu, sirviendo como una especie de manifiesto contradictorio a favor y en contra de la Expo 70 (el evento oficial parodiado en el título) y en contra de la renovación automática de el Tratado de Seguridad EE.UU.–Japón en 1970 (Uesaki, Conversation, Tokio, 7 de febrero de 2015).

A partir de 1967, después de los sangrientos enfrentamientos en el aeropuerto de Haneda entre la policía y los manifestantes que intentaban impedir por la fuerza que el primer ministro Sato partiera hacia Vietnam, se había producido un cambio en el Teatro de la Protesta (Marotti 2009) con un giro hacia la violencia en la lucha del movimiento contra la guerra Beheiren, que era la abreviatura de “Betonamu no heiwa o!” Shimin rengo (el Comité de Japón “¡Paz para Vietnam!”). Visto como un evento comercial, Expo 70 fue el objetivo de Banpaku Hakai Kydtoha (Expo 70 Destruction Joint–Struggle Group), conectado con el movimiento de Japón contra la Guerra de Vietnam.

El número de asociaciones de estudiantes y otros grupos, la participación progresiva de los ciudadanos (*shimin*), y el alcance de las protestas fueron paralelos a los de 1960, hasta el punto de que unos 350 estudiantes realizaron “una enérgica danza de serpientes, con fila tras fila de

participantes uniéndose por los brazos y marchando rápidos en zigzag... [una táctica] famosamente empleada durante las manifestaciones de Anpo de 1960... [eso dificultó] que la policía dispersara la protesta o capturara a miembros individuales” (109).



Columna de estudiantes japoneses en pleno «baile de la serpiente»

Aunque esto había ocurrido en el otoño de 1967, el movimiento de protesta seguía siendo el trasfondo social de Expone 1968. Fue pensado como la segunda entrega de un simposio promovido en 1966 por la revista *Dezain Hihyd*, pero girado en dirección a videos y happenings.

El programa del simposio incluyó conferencias y debates, compuestos por cinco encuentros públicos con diferentes conjuntos de personas y objetos en el ámbito del arte y la crítica, cada uno centrado en un tema específico. Resultó

que lo que se suponía que era un debate consistía en una muestra de gestos, performances, obras de arte e instalaciones que iban desde lo muy serio hasta lo irreprimiblemente jocoso y que exhibía, de acuerdo con su título, un conjunto de ideas y casos de parálisis y contradicciones. Los eventos antagónicos y demostrativos recibieron críticas muy negativas y, a menudo, dejaron a la audiencia decepcionada, desconcertada y enojada (Uesaki, *Conversación*, Tokio, 7 de febrero de 2015).

El primer “Simposio” del 10 de abril se tituló “¿Kawatta? Nani ka (Gendai no henshin)” (¿Cambio? ¿Qué cambio? [Respuesta moderna]); Kurokawa Kisho, un destacado metabolista, participó junto con Ichiyanagi, Shiomi, la diseñadora Yoko Takanori y otros artistas relacionados con Fluxus como Taka matsu Jiro y Tone Yasunao. Geoffrey Hendricks interpretó *Blue Box*: “Se pintaron cajas de cartón de blanco y se construyeron en una pared en la que se proyectaron diapositivas del cielo, y luego los artistas vestidos de blanco, que habían estado haciendo ejercicios, los bajaron.

Luego, al final, Mieko Shiomi y otros envolvieron un gran ramo/rama de flores de cerezo con una venda de gasa y luego lo cubrieron con espuma de crema de afeitar. La pared de palcos se estaba derrumbando bajo la luz estroboscópica y pasaba a través de la audiencia” (Geoffrey Hendricks, Carta, 20 de enero de 2016). Le siguió *Psycho*

delicious, un espectáculo psicodélico en el que se mezclaron baile, moda, armónica y música electrónica. Esa misma noche, Ichiyanagi subió al escenario y anunció que, dado que no confiaba en el poder de la comunicación verbal, no diría nada.

El 1 de abril, Expose 1968 realizó un evento con un título que puede ser una referencia a la película de Jean-Luc Godard de 1965, *Pierrot le Fou*: “Oretachiwa minna kichigai Pierrot da” (Todos somos unos locos Pierrot). El tema de la velada fue “con flict” y de hecho el acto principal fue la proyección de la película *Tsuburekakatta migime no tame ni* (Para el ojo derecho, que estaba a punto de colapsar) de Matsu moto Toshio, una película experimental de menos de 15 minutos que muestra imágenes de la psicodelia de la contracultura japonesa de la década de 1960 proyectadas en dos pantallas separadas superpuestas en una tercera imagen cuadrada: disturbios estudiantiles, drag queens preparándose para una noche en la ciudad e incendios, yuxtapuestos con hippies, mujeres japonesas que se arreglan la ropa de manera casual, personas que van al trabajo y varias tiras de dibujos animados. Todo esto apareció mientras imágenes parpadeantes de incendios y bebés desfigurados aparecían intermitentemente en la pantalla⁸⁸. Sin narrativa, el sentido era puramente audiovisual; la banda sonora compuesta por Akiyama

88 Visto en YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=_k50VOR1-Y4 (12 de junio de 2014).

Kuniharu consistía en un collage de muestras musicales muy diferentes, desde clásicas hasta ruidosas, fragmentos de noticias advirtiendo sobre la amenaza comunista, grabaciones de radio, un concierto de los Rolling Stones, melodías pop japonesas y Hitler pronunciando un discurso. La película se estrenó al año siguiente en la primera edición del Festival de Cine de Arte, pero no tuvo un éxito especial. En cuanto al título de la velada, además de una posible conexión con Godard, no puede dejar de recordar una conocida declaración de Maciunas, “salimos para ser un montón de bromistas” (Kellein 2002, 51), pero hay una diferencia conceptual. entre los dos, como se dijo anteriormente. El 20 de abril, el tercer evento *fue en realidad* una especie de simposio. Sobre “Violencia y éxtasis” (Comportamiento y posesión), estuvo presidido por Iijima, y el tema fue discutido por tres panelistas: el Director del Centro de Arte Sogetsu, el cineasta Teshigahara Hiroshi; el dramaturgo y crítico Ishido Yoshiro; y el destacado poeta Takahashi Mutsuo. Lo que invalidó el significado del debate y enfatizó la falta sustancial de libertad de lo que dijeran los participantes, fue el hecho de que los panelistas hablaron desde el interior de cajas de madera cerradas con llave de las que solo asomaban sus cabezas (en un momento en que se desconocían las imágenes de lapidación). El debate fue seguido por un concierto titulado *Fuga por provocación* en una escena densamente escenificada por el actor Makiguchi Motomi.

Presentado el 25 de abril, “Evaporando recomendado” (Imagen virtual y real) fue un evento de videos y diapositivas organizado por Yamaguchi Katsuhiro, con la participación de Kara Juro, figura clave en el movimiento de teatro clandestino *angura*.

El último día, 30 de abril, en “Mañana llega hasta pasado mañana” (El poder de construir el futuro) el hilo conductor fue la tecnología. Oka Makoto leyó poesía y hubo un happening titulado “Modulación del espacio por luz y sonido”.

La participación en Expone 1968 de críticos e intelectuales autorizados representando acontecimientos en el escenario confirió una especie de reconocimiento oficial a la apertura que se había adquirido en los modales y la moral, al mismo tiempo que expresaba un sentimiento de estupidez y demostraba la necesidad de desarrollar nuevas actitudes. En el mencionado número de *The Design Review* dedicado al evento, esta supuesta segunda edición del simposio fue calificada de “extraña... en forma de espectáculo” (*The Design Review* 6, 17). La reseña de *Asahi Shinbun* firmada por Awazu, publicada el 14 de mayo y reimpressa en la *Review*, presentó el evento como un evento “espantoso... un feroz simposio” cuya intención era “desnudar, exponer, exhibir, revelar”. Esto habría que hacerlo planteándose las siguientes cuestiones: si alguna alteración/degeneración formaba parte del mundo contemporáneo; si existiera un

mundo de expresión y tecnología que cambia dramáticamente; conduciría a un conflicto; en este mundo de compensar imágenes reales y virtuales, cómo progresaría la rebeldía; cuál sería el comportamiento humano adecuado; y por último, si la gente todavía tenía la fuerza suficiente para imaginar un futuro. La palabra clave era *shototsu*, compuesta por los caracteres “oposición” y “colisión”, por lo que significa una oposición dura y confrontativa que, sin embargo, finalmente logra establecer una relación, aunque sea conflictiva. La descripción incluía la información de que más de treinta personas de muy diferentes campos del arte (“arquitectura, diseño, pintura, escultura, cine, teatro, música, televisión”) se habían dado cita en el escenario y había habido un numeroso público. El artículo procedió a discutir el colapso de las artes en el período de posguerra, y concluyó que el “salvaje brillante” sería una buena descripción del nuevo estado de ánimo (107).

De hecho, *Expose 1968* encapsuló muchas de las contradicciones que aquejan a la escena intelectual y artística. Por ejemplo, fue organizado por miembros del movimiento Metabolista que, sin embargo, trabajaban para la Expo 70, que se convertiría en “la apoteosis del movimiento” (Koolhaas, Obrist 2011, 506–507). En realidad, en *Expose*, la “facción Expo y la facción anti-Expo estaban en una condición indiferenciada” (Kuro 2010, 221), y sus críticos llamaron a la Expo 70 una distopía que estaba

alejada de la realidad (Sasaki 1970, 143). “Para entonces, los críticos destacados Haryu Ichiro y Taki Koji habían intensificado sus críticas a la Expo 70 por lo que consideraban una agenda gubernamental oculta para 'distracer a la nación de la renovación del Tratado de Seguridad entre Estados Unidos y Japón' y para 'establecer el dominio a través de la tecnología y la comunicación' mientras 'incorpora élites intelectuales dentro de la institución'” (Yoshimoto 2011, 9).

En mi opinión, *Expose 1968* representó el final del auténtico movimiento Fluxus, al final de una década tumultuosa de cambio social y político, con la entrada en escena de la nueva creatividad asertiva y productividad de la Expo 70.

Los artistas Fluxus fueron creciendo, creciendo y envejeciendo y se interesaron en obtener un reconocimiento económico para su arte, al tiempo que el mercado comenzaba a interesarse por su producción.

Unas décadas más tarde, sus ideas totalmente irreales sobre la vida y la sociedad se propondrían, en su forma más elevada, como objetivos de los movimientos de decrecimiento y, en su forma más baja, como creencias y prácticas de la Nueva Era.

CONCLUSIONES

El alcance de lo que podría considerarse una historia autónoma japonesa de Fluxus mejora nuestra comprensión de la vanguardia japonesa de la posguerra. El Fluxus japonés tiene su propia historia, abarcando una década intensa como presencia en la escena artística e intelectual, ejerciendo una profunda influencia que aunque subliminal y tácita, no se encontró en ningún otro país. He considerado la proximidad de Fluxus con todo el mundo del arte y la vanguardia “oficial”, así como la relación entre Metabolismo y Fluxus: los múltiples vínculos que existían con destacados intelectuales y artistas como Toru Takemitsu y Yamaguchi Katsuhiro, y las innumerables figuras autorizadas en el gran círculo que gravitaba alrededor del Centro de Arte Sogetsu. Sus proyectos fueron más elaborados y articulados que los de sus contrapartes occidentales: *Shelter Plan* by High Red Center en el Hotel Teikoku; el *Happening for Sightseeing Bus Trip en Tokio* de Ay-O; *Spatial Poems* de Shiomi eran ejemplos de obras con significados complejos y estratificados, y habían sido difíciles de realizar, ya que implicaban una organización y cooperación a gran escala. Los eventos fueron siempre cubiertos por la prensa general y especializada, y contaron con la asistencia de un público numeroso y de mente

abierta. Todas estas eran facetas típicamente japonesas de Fluxus.

Visto desde el punto de vista del movimiento Fluxus internacional, la aportación de sus artistas japoneses fue fundamental. No sólo por la convergencia que existía entre ellos y George Maciunas –una “afinidad electiva” (es probable que si Ono y Maciunas no se hubieran conocido, no hubiera pasado nada)–, sino porque encarnaban, cada uno en su propia manera, aspectos clave de la poética de Fluxus. Trajeron consigo su educación cultural, es decir, su hábito de estar atentos a las personas, su episteme cultural zen y su poética muy refinada, estratificada, libre de la herencia idealista del siglo XIX. Los artistas de los Estados Unidos influenciados por el neobudismo encontraron confirmación de sus ideas y mayores incentivos para profundizar sus conocimientos en sus contactos con los japoneses. Fueron los proyectos de Ono⁸⁹, que comenzaron con una clara identidad estética en su loft de Chamber Street, los que influyeron en las políticas de galería de Maciunas, como lo harían años más tarde Kubota y Shiomi al vivir juntos y formar parte de la comuna artística. Saito, quien se mudó a Nueva York en 1963 y conoció a Maciunas a través de Ay-O, cautivó a todos con su amabilidad de corazón sencilla y directa, y con la artesanía poética de sus

89 El proyecto y la organización de la serie de conciertos en loft se atribuyeron durante mucho tiempo únicamente a LaMonte Young, y solo después de varios años de amargas disputas se hizo evidente el papel clave desempeñado por Ono (Yoshimoto 2005, 85–86).

obras de papel y hojas⁹⁰. Los japoneses eran amables, apasionados y culturalmente avanzados, comprometidos en una red de intercambio intelectual e intercultural, paralela y complementaria a lo que Tomii llamó “contemporaneidad internacional” (Tomii 2009).

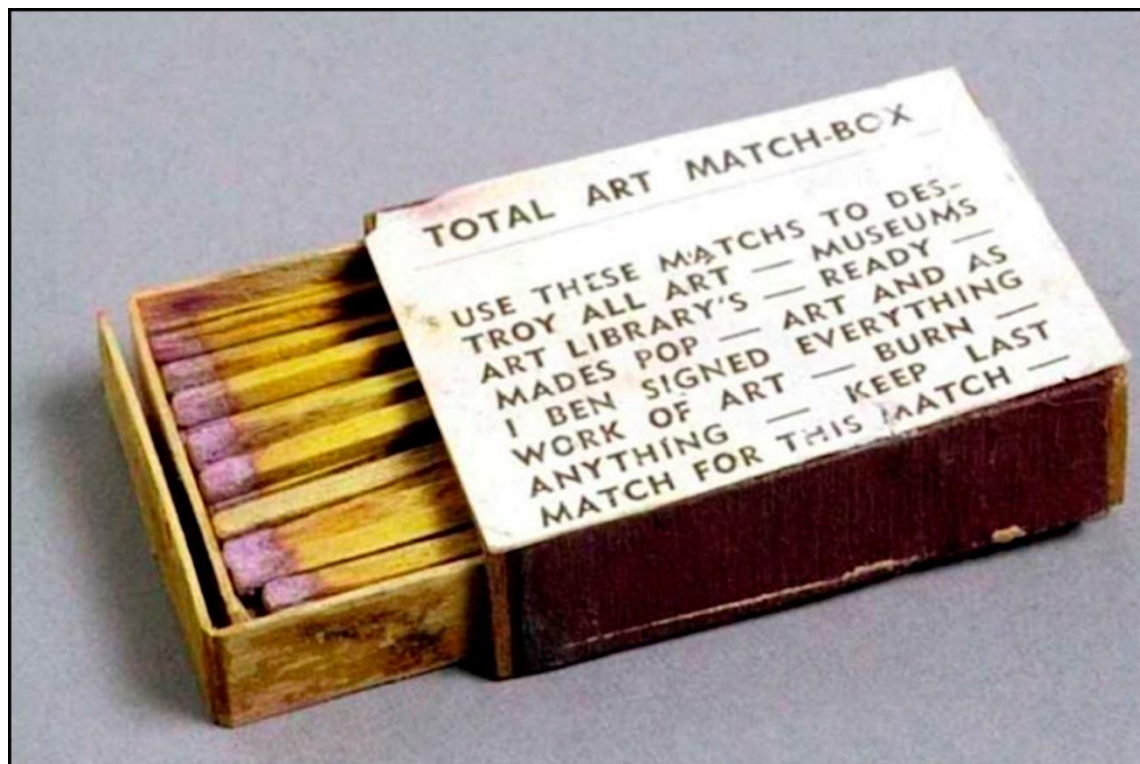
El movimiento surgió de un encuentro entre artistas occidentales y japoneses, y por un tiempo floreció, aunque, como dijo Philip Comer,

No es de extrañar que fallara. La idea era que esto sería realmente poscapitalista, no burgués; esa creatividad colectiva... [surgía] para que nadie reclamara las piezas. Pero el problema con eso fue que todavía vivimos en una sociedad capitalista.

Entonces eso significaría que las personas contribuirían con ideas, pero seguirían usando esas ideas como su propio trabajo en otro contexto. Y luego, te pones a pensar: ¿de quién fue la idea? Entonces, se volvió muy contradictorio, pero fue un intento de ir más allá y eliminar la propiedad privada y contribuir igualmente a un trabajo creativo colectivo. (*Conversación*, Reggio Emilia, 20 de septiembre de 2015)

90 Véase, por ejemplo, su *Magic Boat*, 1964, en el sitio web de la Fondazione Bonotto en <http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/saitotakako/1764.html> (visto el 5/12/2014).

En cierto sentido, muchos de ellos siguen viviendo de acuerdo con su acción artística bajo esos principios, acercándose a la realidad.



Ben Vautier "Caja de fósforos Total Art", (1965)

Concierto de Seguridad de 1992 de Saito Takako, cuya partitura en una caja de fósforos se lee: “Tome uno o más a la vez y enciéndalos, si no encienden, diga 'Bo'. Cuando se encienden todos los fósforos, se acaba el concierto”. Los artistas japoneses correspondían totalmente a la visión de Maciunas de que el artista “debe demostrar [su] propia dispensabilidad, debe demostrar [la] autosuficiencia de la audiencia, debe demostrar que cualquier cosa puede sustituir [al] arte y cualquiera puede hacerlo... [y] no debe tener ningún valor mercantil o institucional” (Maciunas

1965). Encontramos una opinión similar expresada en el último cuento de Franz Kafka, “Josefine, die Sangerin oder Das Volk der Mause” (Josefina la Cantante, o el Pueblo de los Ratones)⁹¹. Comienza: “Josefina es el nombre de nuestra cantora. Aquellos que nunca la han escuchado cantar simplemente no han experimentado el poder del canto” (Lundberg 2009, 227). Pero muy pronto se nos dice que “Josefina no canta sino que silba, y de hecho, me parece, que su silbido apenas sobrepasa los límites de lo ordinario” (228). Finalmente, se revela el significado del canto de Josefina:

Incluso si no fuera nada más que nuestro silbido diario, todavía existe esta rareza de cómo se presenta.... Partir nueces no implica ningún arte en particular, ninguno en absoluto, por lo tanto, nadie sería tan atrevido como para reunir a una audiencia y luego, para su actuación, descascararía una libra de nueces. Pero, de todos modos, si uno fuera a hacer exactamente esto y si su actuación fuera un gran éxito, bueno, obviamente, ¡no podría ser simplemente una cuestión de romper nueces! O tal vez tiene algo que ver con romper nueces, pero de repente se ha hecho evidente que hay más en romper nueces de lo que parece, que hemos estado pasando por alto algo porque resulta que somos tan buenos en eso y

91 La historia está incluida en la colección *Ein Hungerkiinstler* (Un artista del hambre), publicada por Verlag Die Schmiede poco después de la muerte de Kafka.

que solo ahora su esencia más íntima ha sido puesta en exhibición. (229)

Aunque Umberto Eco no menciona a ningún artista Fluxus en su innovador texto de 1962 *La obra abierta*, su análisis muestra cómo la obra abierta responde a una necesidad existencial:

Es imposible hacer frente al "flujo de la existencia" oponiéndolo a un estándar humano ideal de medida. Lo que resulta no es un dato irracional, obtuso, metafísico: es el mundo de la naturaleza modificada, de la obra del hombre. Ahora vemos este mundo hecho por el hombre como si existiera independientemente de nuestro trabajo, como si hubiera evolucionado de acuerdo con sus propias leyes. Este mundo que hemos creado ahora puede convertirnos en sus herramientas, pero también puede proporcionarnos los elementos necesarios para establecer los parámetros de un nuevo estándar humano de medida. El fluir de la existencia permanecería esencialmente inalterado y hostil para nosotros si viviéramos en medio de él sin hablar de él. Pero en cuanto empezamos a hablar de él, aunque sea sólo para registrar sus distorsiones, lo juzgamos, nos enajenamos de él, y así damos el primer paso para recuperarlo. (Eco 1989, 150–151)

Es precisamente este proceso de recuperación del mundo y de la vida lo que siempre está presente en el trabajo de los

artistas de Fluxus, especialmente en el trabajo de sus miembros japoneses; mediaban en un mundo doble, atrapado entre la tradición y la occidentalización, cuyas vidas de habitantes se habían visto mermadas por la guerra y la derrota y el triunfo del consumismo. Medio siglo después, su pensamiento poético es actual. Nos hablan. En conclusión, ¿puedo sugerir que usted,

ponga este e-book contra u oreja y la frote con su dedo índice?⁹².

92 Kosugi Takehisa, *Piece Musicale*, mimeógrafo sobre papel blanco; Fondazione Bonotto, en <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/kosugitakehisa/edition/fxm029812.html> (última consulta el 18 de abril de 2015). La partitura de Takehisa, dice exactamente: Pon esta hoja de papel contra tu oreja y frótala con tu dedo índice.

Apéndice

LISTA CRONOLÓGICA DE LAS ACTIVIDADES JAPONESAS DE FLUXUS

(Entre paréntesis los más representativos de los eventos relacionados que suceden en las artes y Fluxus internacional)

1958 Kosugi Takehisa y Mizuno Shuko, estudiantes de musicología en el Departamento de Música de la Universidad de las Artes de Tokio (Geidai), comienzan improvisaciones musicales. Shiomi Chieko (que aún no había cambiado su nombre a Mieko), también estudiante de musicología, experimenta con la pintura, sorprendiendo al público con su libertad expresiva.

1959 (En abril en Sogetsu, el Club de Cultura, fundado en enero, comienza a reunirse, centrándose en el cine y las artes en general; durante los cuatro meses posteriores a su tercera reunión, el club realizará una discusión mensual sobre la tradición japonesa: danza, arte, música, estética).

- El grupo Ongaku, cuyos miembros están todos involucrados en los ensayos de *Pierrot Lunaire*, comienza a reunirse para experimentar con instrumentos y sonidos.

1960

- En agosto el Grupo Ongaku participa en Niju seiki buyo no kai (20th Century danza)

- De diciembre a junio de 1961 Serie Chamber Street Loft: Jennings, Ichiyanagi, Corner, Flynt et al.

1961

- 4/4–9 Neo Dadaísmo Primera exposición de los organizadores 1961

- 1/7–8 Concierto de Ichiyanagi en la serie New York Chamber Street Loft

- 6/14–7/30 Actuaciones en Nueva York en AG

[Maciuna's] Gallery (Ichi yanagi, Ono et al.)

- 4/3 Concierto de música y poesía japonesa contemporánea en Village Gate en Nueva York (Ichiyanagi, Mayuzumi, Ono)

- 8/25–27 Osaka, Ichiyanagi presenta “American Avant–garde Music” en el Laboratorio de Música del Siglo XX

- 9/15 El Grupo Ongaku alquila la Sala Sogetsu para su *Concierto de sonido objeto e improvisación musical* [sic]

- 10 Grupo Ongaku participa en *Anti–música y Anti–danza* en Nijuseki buyo no kai

- 30/11 En la 10ª Serie de Conciertos de Sogetsu (SCS), Ichiyanagi presenta su *Concierto de Regreso*; Grupo Ongaku, Takemitsu, Takahashi, Mayuzumi et al. Participan.

1962 (Shomi regresa a Okayama; la población de Tokio alcanza los 10 millones).

En enero, Yamaguchi Katsuhiro, Dick Higgins y Yoko Ono realizan un evento en el Living Theatre de Nueva York con el nombre de Fluxus.

- Publicación de *Anthology of Chance Operations* por

LaMonte Young y Jackson MacLow

- 2/3 Tone da un concierto personal en Minami Gallery en Nihonbashi, y participan Ichiyanagi y Group Ongaku
- 2/7 *Concierto nocturno* de Ichiyanagi y Group Ongaku en Fugetsudo, Shinjuku (en marzo Kosugi obtiene un título en musicología de Geidai)
- 3/2–16 XIV Exposición independiente de Yomiuri en el Museo de Arte Metropolitano de Tokio, Ueno
- 3/3 Yoko Ono regresa a Japón y se instala en Tokio
- 4 Ichiyanagi, Takahashi, Takemitsu y Mayuzumi presentan sus partituras en Galería de Tokio
- 4/16–26 Concierto *4 Compositores*: Ichiyanagi, Takahashi, Takemitsu y Mayuzumi. Yoko Ono participa
- 24/5 15 SCS, *Obras de Yoko Ono*
- 9/6 Comienza la serie de Conciertos Fluxus Europeos en Wiesbaden, Alemania.

Todos los artistas y simpatizantes japoneses de Fluxus están presentes en el programa

- 6/1–5 *Evento sin título* en la Galería Muramatsu en Ginza, Tokio. Los participantes incluyen a Kosugi, Takeda Akimichi y Tone (antiguos miembros del Grupo Ongaku) .

- 24/7 16 SCS, Takahashi Yuji et al. para *la Actividad de Danza I*
- 8 Kosugi participa en el segundo Recital de los Kuni Instituto de Danza Chiya
- 8/15 Akasegawa y sus amigos sostienen a *Hansen kinen bansankai "Geijutsu menos geijutsu"* (Cena de aniversario que conmemora la derrota de Japón [en la Segunda Guerra Mundial] "Arte menos arte" –conocida como la "cena"). Kosugi y Tone et al. Participan.
- 8/25 Neo Dada presenta *Something Happens*– primer uso de "happening"; Ichiyanagi, Kosugi, Ryuguchi, Tone entre los ochenta participantes
- 26/9 Ono participa en el festival de Música Contemporánea de Sapporo
- 10 Eventos de poesía y jazz en el Templo Honryu, Ikebukuro con la participación de Allen Ginsberg, Takemitsu: *Vocalism Ai*, el poeta Tanikawa Shuntaro y músicos de jazz
- 5/10 NHK Educativo "Músico que viene a Japón Serie" n. 5: John Cage + David Tudor, Ichiyanagi, Ono, Kosugi y Mayuzumi
- 9/10–10 17 SCS, Tarde de Cage/Tarde de Tudor; Ichiyanagi, Ono et al. participar, en el pequeño salón en

Tokyo Bunka Kaikan (actuación repetida el 12 de septiembre en Kyoto, el 17 en Osaka como el 18 SCS)

- 18/10 El evento de la línea Yamanote: los artistas del Hi Red Center (Akasegawa, Takamatsu y Nakanishi) se pintaron la cara o usaron máscaras y exhibieron obras en la línea Yamanote del metro de Tokio; también extendieron una cuerda desde la estación de metro de Ueno hasta el parque de Ueno, donde se encuentra la Universidad de las Artes de Tokio.

- 23–24/10 en Sogetsu Hall como 19 SCS, Evento de John Cage y David Tudor (Ono participa, Tudor "toca" *música incidental* de Brecht con frijoles)

- 11 Festival Shirokane celebrado en la Universidad Meijigakuin. Presentación de Un-beat Group; conferencia de jaula

- 11 Formación de Hi-Red Center Group

- 10/11–20 Exposición Internacional de Nuevas Partituras (Cage, Young, Paik) en Minami Gallery.

- 13/11 Concierto de Cage con Ichiyanagi y Mayuzumi en Minami Gallery

- 14–16/11 Kosugi, Tone y otros participan en la Gran Asamblea de Héroeas en Osaka

- 22/11 Espectáculo de la Liga de Criminales en el campus de la Universidad de Waseda (Nakanishi, Kosugi et al.).

[entre diciembre de 1962 y los primeros meses de 1963, Un-beat Group presentó una serie de eventos]

1963 el incidente del billete de 1000 yenes de Akasegawa. (En febrero exposición Bauhaus celebrada en Sogetsu)

- 3/2–15 XV Exposición Independiente de Yomiuri, Hi Red Center, Akasegawa, Takamatsu, Kazakura, Kosugi y Tone participan (ver fig. 1)

- 5 Festival en la Universidad de Tokio, Kosugi participa

- 5/7–12 Hi Red Center en Daiichi Gallery en Shinjuku

- 5 28/29 Hi Red Center “Ceremonia de Presentación de Bienes Planeados”

- 5/26 New Directions First Concert, 20th SCS, presenta a Ichiyanagi y Takahashi

- 5 Akasegawa participa en un programa de televisión sobre artes escénicas

- 6 *Anima 1–2 de Kosugi* se publica en el número 8 de *Keisho* (Shape)

- 6/13–19 (Nagoya, Zero Jigen realizó una ceremonia del

té con sonidos titulado “Ceremonia Roja”)

- 3/7 21^{SCS}, 2º Concierto Nueva Dirección
- 7/7–13 Obras de miembros de Hi Red Center exhibidas en Naika Gallery, shinbashi; no había nada en exhibición, pero se escribieron títulos en inglés en objetos y accesorios en la galería
- 7/13 Akasegawa, con mucho maquillaje, aparece en un programa de televisión NET "¿Qué busca el asesino?" y quema un billete de mil yenes
- 8 Se publica *Grapefruit de Yokko Ono*
- 8/5 Hi Red Center da una actuación en Jinbocho en Bijutsu Shuppansha (Editorial de Arte); cada uno de los tres artistas llevaba un par de calzoncillos sobre su cabeza, cubriendo su boca, orejas y ojos. Los tres estaban conectados entre sí por cuerdas atadas a sus pies, y usaron sus pies para tirar de las cuerdas, moviéndose uno hacia el otro y deteniéndose cuando sintieron que estaban a punto de chocar.
- 15/8 El número especial de la revista *Red Balloon* de Criminals League incluye *Ear-Drum & Anima 1 de Kosugi* y fotografías del trabajo de Takamatsu y Akasegawa; la revista es confiscada por la policía
- 8/27–9/1 Mizuno participa en la Exposición Zero Jigen

en Nagoya

- 10/12 New Directions 3er Concierto como 22nd SCS; obras de Ichiyanagi, Boulez, Brown, Takemitsu, Kosugi y Takahashi –Akiyama, Kazakura et al., participan.
- 14–19/10 Akasegawa, Nam June Paik, Kosugi y Tone participan entre otros en una exposición en Naika Gallery, Shinbashi
- 20/10–9/11 Mizuno participa en la Exposición Zero Jigen en Nagoya
- 21–26/10 Naika Gallery presenta la exposición “Para la detección de huellas dactilares” de Nam June Paik, utilizando *el tanka de Paik* en la tarjeta de invitación
- 3/11 Kosugi aparece en un programa educativo de NHK, interpretando *Anima 2*; Takamatsu y Nakanishi están entre los participantes.
- *Música orgánica* de Kosugi, en octubre en Sogetsu es transmitida por NHK
- 12/1–7 Exposición de Kubota Shigeko en la Galería Naika “Primer amor, segundo amor..
- Del 3 al 5 de diciembre, *Sweet 16*, se lleva a cabo un festival de actuaciones en Sogetsu Hall: cuarenta artistas, incluidos Akasegawa, Kazakura, Kosugi (*Teatro musical*,

Malika 5: “Mira una flor hasta que...”), Kubota, Shiomi, Tone, Mizuno participa

- 19/12 23 SCS, New Directions 4to concierto
- 21/12 (Cero Jigen *Fly* event, inspirado en *Les mouches* (1943) de Sartre, arrastrándose por el suelo)

1964 (Cancelación de la próxima decimosexta Exposición Independiente de Yomiuri) (en enero hay una exhibición de Insanity Nonsense en Nagoya)

- 1/26–7 Hi Red Center *Shelter Event* (ver capítulo 1, p. 10)
- 1/30 Bridgestone Art Gallery organiza un debate público titulado “Anti-art. ¿Sí o no?”, participa Ichiyanagi.
- 2/1–4 Hi Red Center continúa con el *incidente del billete de mil yenes*
- 2/5 Anuncio de suspensión de la Exposición Independiente de Yomiuri
- 3/13, 4/2 *Poema táctil de Yoko Ono* en Naika Gallery (en abril, el Parlamento elimina las restricciones legales a la libertad de viajar al extranjero. En Naika Gallery hay una exposición personal de Hataraki Tadashi de Kyushu–ha con

muchos objetos cotidianos)

- 4 Se abre el estudio de música electrónica NHK
- 4/8 24th SCS, 5to concierto de New Direction
- 4/12 Hola Centro Rojo, *Evento de Profecía*: “¡Informe especial! ¿Quién está usando com. de comunicaciones?”
- 4/23 Shiomi, Kosugi, Takemitsu, Ichiyanagi y Yuasa están presentes en el

“Simposio de Vanguardia. A Fluxus Festival” en Honolulu organizado por Fred Lieberman

- *La mosca* de Yoko Ono se representa en la Galería Naika; ella no está allí y la pieza es hecha por los asistentes
- *Evento de clausura en la galería* Hi Red Center en Naika Gallery
- 5/23 Música colectiva interpretada en Sogetsu Hall con la participación de Akasegawa, Tono, Ichiyanagi, Kosugi, Takemitsu, Yuasa. Kosugi estrena su obra *To W*, pegando en las paredes de la galería objetos que encuentra en la galería
- 24/5 Yoko Ono en Naika Gallery, “From 9 pm to 11 am”, conocido como *Morning Piece*– el 31 en el piso de Ono
- 29/5 Nam Jun Paik en Sogetsu Hall, con La Monte Young, Ichiyanagi, Ono, Takemitsu, Hi Red Center, Kosugi,

Tone, Shiomi. et al. (originalmente programado para el 27 de marzo pero pospuesto porque Paik se estaba recuperando de una neumonía)

- *Las tres piezas antiguas* de Ono (cada una por día)
- 6/17–22 Evento “Off Museum” (en oposición a la Exposición Independiente del Museo Metropolitano de Arte), en Tsubaki Modern and Contemporary Gallery, Shinjuku; Akasegawa, Kubota, Kosugi, Tone participan
- independiente del Metropolitan Art Museum (desde el 20 al 25 se realiza una Exposición Independiente alternativa en Himeji)

(El debut de Zero Jigen en Tokio; en la edición del mes siguiente de *Geijutsu Shincho* aparece un anuncio y sigue el segundo evento con la *Máquina de masturbación*, luego un tercer evento en el mismo mes)

- 27/6 Concierto Fluxus en el Carnegie Hall de Nueva York (Akiyama, Ay-0 et al.)
- 7/2 Shiomi y Kubota van a Nueva York
- 7/3 Yoko Ono presenta *Distillation Event* y al día siguiente realiza un evento para presentar su libro *Grapefruit*

- 20/7 Yoko Ono en el Yamaichi Hall de Kioto, “Concierto de música americana contemporánea: sonido interior e estructura”, con Anthony Cox et al. (estreno de *Cut Piece*)
- 7/21 Yoko Ono en el Templo Nanzen, Kioto, “De la tarde al amanecer”
- 22/7 Yoko Ono “¡Simposio! Cancán francés”, Kioto
- 8/11 Concierto Sayonara de Yoko Ono en Sogetsu Hall: “Strip Show”; *Cut Piece'*, el día 18 Ono vuelve a Nueva York
- 30/8 En Nueva York Acción Contra el Imperialismo Cultural (Maciunas, Ay-O, Saito, Kubota et al.)

(en agosto Chiaki Nagano dirige la película *Aru wakamono tachi*, principalmente en “Off Museum”)

- 9/18–11/3 Festival Perpetual Fluxus en Nueva York (Ay-O, Shiomi et al.) 10/10 Hi Red Center's *Dropping Event* realizado (el mismo día el

Se inauguran los Juegos Olímpicos de Tokio)

- 10/12–17 Tono de Yasunao *Evento de investigación y evento de limpieza* del Hi Red Center con la participación de Ichiyanagi, Ono, Takeda y Kosugi
- 10/16 Tone anuncia que Hi Red Center y Group Ongaku se han convertido en Hi Group

- 11/4 25th SCS, New Direction 6th concierto para cuarteto de cuerdas—obras de Mamiya, Schoenberg, Ichiyanagi y Xenakis
- 6/11 (Compañía Merce Cunningham en el Sogetsu Art Center con música de Cage)
- 10/11–11 (la Merce Cunningham Dance Company en Sankei Hall – música de Cage, Ichiyanagi)
- 20/11 Taller de Danza Moderna con la Compañía de Danza Merce Cunningham en el Centro de Arte Sogetsu; Kosugi y su grupo tocan *Anima 7*, con cada artista haciendo algo muy lentamente.
- 17/11 (John Cage y David Tudor en el Centro de Arte Sogetsu con Ichiyanagi como asistente)
- 24/11–5 (La Merce Cunningham Dance Company se presenta en Sankei Hall, Sogetsu)
- 27/11 (Concierto de Cage y Tudor—encuentro del 28 con Robert Rauschenberg)
- 11–12 Monday Night Letters, iniciado en 1959, continúa en Nueva York (Ay O, Paik, Shiomi et al.).

1965 (Protestas contra la guerra de Vietnam). En agosto

se celebra un importante Festival de Arte Independiente, con la práctica totalidad de los artistas Fluxus presentes, principal cita expositiva tras Yomiuri IE. Kosugi se muda a los Estados Unidos.

- 21/3 Concierto de Ono en el Carnegie Recital Hall
- 6/27–7/18 Perpetual Fluxfest se lleva a cabo en Nueva York (Ono, Kubota et al.)
- 9/6–14 Akiyama, Ichiyanagi, Yamaguchi, Takeda, Shiomi, Takemitsu, Tone, et al. organizar y participar en FluxWeek, en Crystal Gallery en Ginza; véase el capítulo 2, pág. 35.

1966 (Zero Jigen permanece activo; continúa el juicio *por el incidente del billete de mil yenes*)

En febrero y abril conciertos “Tender Music” y “Toward More Sensible Boredom” con música de Kosugi celebrados en Nueva York

- 5/1, 2, 4 (Ichiyanagi y Takemitsu organizan “Orchestral Space” en Nissei Gallery)
- 11/11–16 “Del espacio al medio ambiente”, una exposición de múltiples artes de pintura, escultura, diseño, música, fotografía y arquitectura se lleva a cabo en el piso 8

de los grandes almacenes Matsuya en Ginza. En total participan treinta y ocho personas, incluidos Akiyama, Ichiyanagi, Ryuguchi, Yamaguchi et al.

- 14/11 Shiomi, Takemitsu, Jasper Johns et al. participe en el acontecimiento "Del espacio al medio ambiente" que se llevó a cabo en Sogetsu Hall

- 28/11-12/10 Ay-0 Exposición y Happening "Rainbow Environment n. 4"

- 12/14-5 El Proceso Bio Code (el uso de sistemas basados en computadora para expresar diferentes espacios estructurados) se lleva a cabo en Sogetsu Hall. Shiomi, Tone y Mizuno, entre otros están presentes

- Se presenta en Tokio "Sightseeing Bus Happening", un evento de Fluxus con actuaciones y exhibición de obras de Fluxus, con Akiyama, Shiomi, Yamaguchi, Ryuguchi et al. Participativo

1967 (Zero Jigen todavía activo; el evento Yamate Line se lleva a cabo el 11 de febrero)

- 29/1 Se presenta "Hopscotch", un evento con sonido en relación con una película *angura de* Kanasaka Kenji; Tono, Yamashita et al. participar

- 5/1 El Proceso Bio Code se presenta en Kioto
- 5/ El primer evento "Intermedia" se presenta en Runami Gallery, Ginza desde 23 de mayo al 28 de mayo; Akasegawa y Tone participan en el happening
- 5 ("Música electrónica para 12 jugadores", un evento multimedia con música concreta en Fukuoka)
- 10 Kosugi está en Europa donde visita a los artistas de Fluxus, regresando a Estados Unidos en diciembre
- 23/11 (El estreno japonés de Takemitsu's *November Steps* es el primer concierto de "Cross Talk". Celebrado en Asahi Hall en Yurakucho, Tokio, los organizadores incluyen a Akiyama, Reynolds y Yuasa)
- 25/12 Evento Flux-Christmas-Meal en Nueva York (Ay-O, Saito et al.)

1968 (Muchos artistas japoneses de Fluxus interesados e involucrados en *angura* y escenas de películas. En junio se organiza en Tokio una importante exposición sobre Dada, y los tres conciertos Orchestral Space 68 de la mano de Ichiyanagi y Takemitsu. Las cintas de música comienzan a ser ampliamente utilizadas)

-4/10 Expose 1968 abre en Sogetsu Hall, organizado por

Awazu Kiyoshi.

El programa incluye Simposio I: *Nanika itte kure, soy sagasu* (Di algo, lo estoy intentando); subtítulo “¿Cambiado? Algo (disfraz contemporáneo).” Shiomi, Ichiyanagi, Tone et al. participar; Geoffrey Hendricks decora la sala en la que se lleva a cabo

- 15/4 Expose 1968 acoge el Simposio II: *Nanika...*, “Somos todos locos Pierrots” con sonidos producidos por Akiyama

- 4/20 Expose 1968 acoge el Simposio III: *Nanika....*, “Éxtasis y violencia”; Ijima, Teshigahara, Ishido y Takahashi discuten desde dentro de cajas de madera.

- 4/25 Expose 1968 acoge el Simposio IV: *Nanika...*, “Recomendación de evaporación” con imágenes virtuales y reales

- 30/4 Expose 1968 acoge Simposios V: *Nanika...*; “El poder de la estafa construyendo el futuro”

- 6/5 Primer concierto Espacio Orquestal 68 (música de cámara) celebrado. Shiomi, Tono, Kosugi play

- 7/17–19 Expose 1968 acoge el último simposio: “Disguise, o la increíble aventura del arte contemporáneo” con música de Ichiyanagi

- 31/12 Flux-Fest de Nochevieja en Nueva York (Ay-O, Saito et al.).

BIBLIOGRAFÍA

- Akatsuka Yukio, 1965. “<SEMANA DEL FLUJO> – hitotsu no hokoku”, *Ongaku Geijutsu* 7, págs. 56–58.
- Akiyama Kuniharu, 1960. “Ongaku no atarashii jikan to kukan no kokoromi”, *SAC Journal* 2, sin paginar.
- . 1961. “Grupo Ongaku 'sakuhin happyokai,” *Ongaku Geijutsu* 12, págs. 44–45.
- . 1962. “Gakufu no kakumei. Zukei gakufu _ 4nin no gakufuten wo miru”, *Bijutsu Techo* 6, págs. 37–43.
- . 1964. “Tandán toshita sunaona kyoki: loft no geijutsukatachi, *bijutsu Techo* 11, págs. 49–51.
- . 1965. “Comunicación Kaze no yona – Aruiwa koi no geijutsu futeikei ongakuron”, *Shinfujin* 11, págs. 134–137.
- . Shiomi Chieko y Ay-O, 1983. “Fluxus Universe”, *Art Vivant* 11, pp. 16–70.
- . 1985. “Sogetsu AtoSenta,” en *Bunka no shikakenin*, ed.

Akiyama Kuniharu et al. Tokio: Seidosha, págs. 445-498.

---- . y Kondo Jo, 1994. "Shutokubutsu toshite no ongaku", *Eureka* 26/1, págs. 122-137.

Allinson Gary D., 2004. *Historia de posguerra de Japón*. Ithaca NY: Prensa de la Universidad de Cornell.

Altshuler Bruce, 1991. "The Cage Class", en Lauf y Hapgood 1991, pp. 17-24.

Arano Yasunori, 1992. "Kaikin to sakoku", en Arano Yasunori et al. 1992, págs. 191-222.

----.Ishii Masatoshi y Murai Shouke, eds., 1992. *Ajia no naka no Nihonshi 2 Gaiko para sentir*. Tokio: Tokio daigaku shuppankai. Museo de Arte de la Ciudad de Ashiya, Museo de Arte de la Ciudad de Chiba, eds., 1998. *Sogetsu to sono yidai 1945-1970*. Tokio: Korinsha.

Atkins Taylor Everett, 2001. *Blue Nippon: autenticando el jazz en Japón*. Durham y Londres: Duke University Press.

Ay-O, 1994. "¡Aleluya! John Cage", *Eureka* 26/1, págs. 54-55.

Baas Jacquelynn, ed., 2011. *Fluxus y las cuestiones esenciales de la vida*. Hanover NH: Museo de Artes Hood / Chicago: University of Chicago Press.

Barshay Andrew E., 2004. *Las ciencias sociales en el Japón moderno: las tradiciones marxista y modernista*. Berkeley: Prensa de la Universidad de California.

- Battcock Gregory, ed., 1981. *Rompiendo la barrera del sonido: una antología crítica de la nueva música*. Nueva York: Dutton.
- Baudelaire Charles, 1964. *El pintor de la vida moderna*. Nueva York: Da Capo Press (originalmente publicado en *Le Figaro*, 1863).
- Benjamin Walter, 1997. *Charles Baudelaire: un poeta lírico en la era del alto capitalismo*. Londres: Verso Classics Series.
- . 1999. *El proyecto de las arcadas*. Cambridge, MA: Prensa de la Universidad de Harvard.
- . 2006. *El escritor de la vida moderna: ensayos sobre Charles Baudelaire*. Cambridge MA: Prensa de la Universidad de Harvard.
- Bernstein Roslyn y Shael Shapiro, 2010. *Vida ilegal: 80 Wooster Street y la evolución del SoHo*. Vilna: Fundación Jonas Mekas.
- Bhabha Homi, 1994. *La ubicación de la cultura*. Londres: Routledge.
- Bickersteth Geoffrey L., 1923. *Los poemas de Leopardi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biesenbach Klaus y Christophe Cherix, eds., 2015. *Yoko Ono One Woman Show 1960–1971*. Nueva York: Museo de Arte Moderno.
- Bonito Oliva Achille, ed., 1990. *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*. Milán: Mazzotta.

- Bouhours Jean-Michel, ed., 2002. *Jonas Mekas presente Fluxfriends: George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon*. París: Ediciones del Centro Pompidou.
- Bourdaghs Michael K., 2012. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon. Una prehistoria geopolítica del J-pop*. Nueva York: Prensa de la Universidad de Columbia.
- Brown Peter G. y Peter Timmerman, eds., 2015. *Economía ecológica para el Antropoceno: un paradigma emergente*. Nueva York: Prensa de la Universidad de Columbia
- Buchner Harmut ed., 1989. *Japón y Heidegger: Gedenkschrift der Stadt Mebkirch zum 100. Geburtstag Martín Heideggers*. Sigmaringen: Jan Thorbecke (revisado por Gregor Paul en *Monumenta Nipponica LNNIA*, invierno de 1990, págs. 492-494).
- Budick Sanford y Wolfgang Iser, eds., 1996. *La Traducibilidad de las Culturas: Figuraciones del Espacio Intermedio*. Stanford, CA: Prensa de la Universidad de Stanford.
- Buruma Ian, 2003. *Inventando Japón 1853-1964*. Nueva York: Biblioteca Moderna.
- Butler Judith, 1990. *Problemas de género*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Chakrabarty Dipesh, 1998. "Epílogos: Revisiting the Tradition/Modernity Binary", en *Vlastos* 1998, pp. 285-296.
- Chianura Claudio y Leilha Tartari, eds., 2011. *John Cage: Silence Happening*. Milán: Auditorio. Museo de Arte de la Ciudad

de Chiba, 2011. *Takiguchi Shuzo a Marcel Duchamp*. Chiba: Museo de Arte de la Ciudad de Chiba.

Chong Doryun ed., 2012. *Tokio 1955–1970 Una nueva vanguardia*. Nueva York: Museo de Arte Moderno.

Clarke DS Jr., 1991. “Introducción”, en Nishitani 1991, págs. vii–xxii.

Concannon Kevin, 1998. *Pieza cortada de Yoko Ono (1964): una reconsideración*. Tesis de Maestría en Historia Alternativa. Richmond: Universidad de la Mancomunidad de Virginia.

Conzen Ina ed., 1997. *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskiistler*. Stuttgart: Staatsgalerie – Oktagon.

Curran Alvin, 2010. "Cuando vi a Kosugi meterse en una bolsa de lona grande con su guitarra", en *Arcana V. Músicos sobre música, magia y misticismo*, ed. Juan Zorn. Nueva York: Hip Road, págs. 98–103.

Danto Arthur C., 1986. *La privación filosófica del derecho al voto del arte*. Nueva York: Prensa de la Universidad de Columbia.

---- . 2002. “El mundo como almacén: flujo y filosofía”, en Hendricks 2002, págs. 23–32.

Debord Guy, 2008. *Un planeta enfermo*. Londres: Seagull Books.

---- . 2014. *La Sociedad del Espectáculo*, trad. y ed. por Ken Knabb. Oakland, CA: AK Press.

- Deleuze Gilles y Guattari Felix, 1987. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Minneapolis: Prensa de la Universidad de Minnesota.
- Doris David, 1998. "Zen Medi(t)ation in the Margins of Fluxus," en Friedman 1998, pp. 91–135.
- Dower, John W., 1999. *Abrazando la derrota: Japón tras la Segunda Guerra Mundial*. Nueva York: Norton & Company/The New Press.
- Eckersall Peter, 2006. *Teorizando el Angura Espacio: Actuación y política de vanguardia en Japón, 1960–2000*. Leiden: Genial.
- Eco Umberto, 1989. *La Obra Abierta*. Cambridge, MA: Prensa de la Universidad de Harvard.
- Ehara Jun et al., 1961. "Wakai Bokenha Washington kataru, *bijutsu Techo* 8, págs. 7–17.
- Ehara Yumiko, 2013. "Estudios de género en sociología en el Japón de la posguerra", número especial de *International Journal of Japanese Sociology*, 70 años de sociología japonesa, 22/1, págs. 94–103.
- Everett Yayoi U., 2009. "'Scream Against the Sky': Japanese Avant-garde Music in the Sixties", en *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*, ed. Roberto Adlington. Nueva York: Oxford University Press 2009, págs. 187–208.
- Fields Rick, 1986. *Cómo llegaron los cisnes al lago: una historia*

narrativa del budismo en América. Boston y Londres: Shambala.

Filliou Robert, 1984. *Das Immerwährende Ereignis Zeigt /The Eternal Network Presents / La Fete Permanente Presente*. Hannover: Museo Sprengel.

Friedman Ken, 1998. *El lector Fluxus*. Londres: Ediciones de la Academia.

---- . Owen Smith y Lauren Sawchyn, eds., 1990. *The Fluxus Performance Workbook*. Trondheim, NO: G. Nordp (repr. 2002. Londres: Routledge/Taylor& Francis).

Fukuda Tatsuo, 1965. "Shigeki no yotai. Merce Cunningham Company koen a John Cage – David Tudor ensokai, *Ongaku Geijutsu* 1, págs. 66–67.

Fukuzumi Haruo, ed., 1991. *Jikkenkobo a Takiguchi Shuzd. Taller Experimental*. Tokio: Galería Satani.

Funayama Takashi, 1968. "'Diálogo cruzado' dai ikkai ensayo de kokai", *Ongaku Geijutsu* 1, págs. 45–47.

Galliano Luciana, 2002. *Yogaku: música japonesa en el siglo XX*. Lanham ML: Espantapájaros.

---- . ed., 2004. Ma. *La sensibilita estética dei giapponesi* _ Turín: EAM.

- . 2006. “Toshi Ichiyanagi, compositor japonés y 'Fluxus'”, *Perspectives of New Music* 44/11, págs. 6–17.
- . 2007. “Le parole per dirlo in *John Cage*. Milán: Teatro alia Scala, págs. 24–25.
- . 2007a. “Il contatto con il pensiero budista: nuovo sensibilita nella ricerca musicale”, en *L'Oriente. Historia de una figura rtelle arti occidentali (1700–2000)*, ed. P. Amalfitano y L. Innocenti, 2 vols. Roma: Bulzoni, vol. 2 *Il Novecento* págs. 475^186.
- . 2010. “Temporalita nella musica giapponese”, en *Oriente, Occidente e dintomi... Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, ed. F. Mazzei y P. Carioti, 5 vols. Nápoles: IUO– IsIAO /Il Torcoliere, vol. III, págs. 1153–1165.
- . y gianmario Borio, eds., 2010. *La música frente al silencio: Escritos sobre Toru Takemitsu*. Pavía: Prensa de la Universidad de Pavía.
- Geinoshi Kenkyukai, eds., 1990. *Kindai–Gendai: Nihon geindshi* vol. 7. Tokio: Hosei Daigaku Shuppankyoku.
- Gerstle Andrew y Anthony Milner, eds., 1994. *Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriation*. Chur, CH: Editores académicos de Harwood.
- Gibney Frank, 1953. *Cinco caballeros de Japón: el retrato del carácter de una nación*. Nueva York: Farrar, Straus and Young.
- Gleich –Anthony Jeanne M., 2007. *Democratización de las mujeres:*

las mujeres estadounidenses y la ocupación estadounidense de Japón, 1945–1951. Tesis de doctorado, Athens, OH: Universidad de Ohio.

Gordon Andrew, 1993. *El Japón de posguerra como historia*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Hachimura Yoshio, 1964. "“Grupo Ongaku ' riron no Yoru Mizuno Shuko Sakuhin happyokai,” *Ongaku Geijutsu* 6, pág. 67.

Haga Shoji, 2011. *Bakumatsu ishin no bunka*. Tokio: Yoshikawa kobunkan.

Hanhardt John G. y Caitlin Jones, 2004. *Nam June Paik: Global Groove 2004*. Nueva York: Publicaciones del Museo Guggenheim.

Harding James M. y John Rouse eds., 2006. *Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. Ann Arbor: Prensa de la Universidad de Michigan.

Harootunian Harry, 2000. *La inquietud de la historia: la modernidad, la práctica cultural y la cuestión de la vida cotidiana*. Nueva York: Prensa de la Universidad de Columbia.

---- . 2000a. *Superado por la modernidad: historia, cultura y comunidad en el Japón de entreguerras*. Princeton NJ: Prensa de la Universidad de Princeton.

---- . y Miyoshi Masao eds., 1989. *Posmodernismo y Japón*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.

- . 2012. “Japón posguerra y después”, en Hayashi et al. 2012, págs. 17–27.
- Harrison Lawrence E. y Samuel P. Huntington, eds., 2000. *Asuntos culturales*. Nueva York: Libros básicos.
- Hayashi Michio, 2012. “1945–1957: Reconstrucción de posguerra: de la ocupación a la Guerra Fría”, en Hayashi et al. 2012, págs. 14–16.
- . 2012a. “Tracing the Graphic in Postwar Japanese Art”, en Hayashi et al. 2012, págs. 94–119.
- Hayashi Michio, Kajiya Kenji y Sumitomo Fumihiko, eds., 2012. *De la posguerra a la posmodernidad. Arte en Japón 1945–1989*. Nueva York: MoMA/Fundación de Japón.
- Heine Steven, 1981. “Multiple Dimensions of Impermanence in Dogen's 'Genjokoan ',” *The Journal of the International Association of Buddhist Studies* IN 12, pp. 44–62.
- Hendricks Jon, ed., 2002. *¿Qué es Fluxus? ¡Qué no! Por qué*. Detroit: Fundación de la colección Fluxus de Gilbert y Lila Silverman.
- . 2002a. “Descubriendo Fluxus–Recuperando Fluxus,” en Higgins 2002, pp. 119–135.
- Higgins Dick, 1984. *Horizontes, la Poética y Teoría de los Intermedia*. Carbondale, IL: Prensa de la Universidad del Sur de Illinois.
- . 1998. “Fluxus: Theory and Reception”, en Friedman 1998, pp.

217–236. Higgins Hanna, 2002. *Experiencia Fluxus*. Berkeley: Prensa de la Universidad de California. . 2006. “Pasos de Frontera. Three Transnationalisms of Fluxus”, en Harding y Rouse, págs. 265–285.

Hirose Mami et al., eds., 2011. *Metabolismo, la ciudad del futuro*. Tokio: Museo de Arte Mori.

Hoffman Elizabeth, Kevin A. McCabe y Vernon L. Smith, 1998. “Fundamentos conductuales de la reciprocidad: economía experimental y psicología evolutiva”, *Economic Inquiry* 36/3, págs. 335–352.

Holmes Thom, 2012. *Música electrónica y experimental: tecnología, música y cultura*. Londres: Routledge.

Horioka Charles Yuji, 1993. “Consumir y ahorrar”, en Gordon 1993, págs. 259–292. Hudak John, 1992. “Pescando sonidos: entrevista con Takehisa Kosugi”, en Kosugi 1992.

Ichiyanagi Toshi, 1961. “John Cage”, “Gakufu”, *Ongaku Geijutsu* 2, págs. 10–16. . 1962. “Saizen'ei no koe. D. Richie él no hanron”, *Geijutsu Shincho* 13/8, págs. 138–139.

---- . 1962. “Shizen a ongaku 2,” *Ongaku Geijutsu* 20, págs. 14–19.

---- . et al., 1963. “Zadankai zukei gakufu no mondai: Konkai no sakuhin wo chushin ni”, *SAC Journal* 32, sin paginar.

---- . 1963a. “Tokio a Nyu Yoku to”, *SAC Journal* 34, sin paginar.

---- . 1968. “Henbo suru Amerika ongakukai,” *Ongaku Geijutsu* 4, págs. 46–48. 1985. *Oto wo kiku*. Tokio: Iwanami Shoten.

- Limura Takahiko, 2001. *Yoko Ono – Hito to sakuhin*. Tokio: Suiseisha.
- Limura Takahiko y Yoko Ono, 1972. “Kachi wo tenkan shi, kisei gainen kara dak- kyaku wo,” *Bijutsu Techo* 350/1, págs. 202–229.
- Ijima Koichi, 1965. “Fobu 60nenten to Furukusasu shtikan”, *STnn / iytn* 1 I, págs. 180–181. Ishida Kazushi, 2005. “Nihonten”, en Ishida Kazushi, 2005. *Modanizumu hensokyoku*. Tokio: Sakuhokusha, págs. 27–192.
- Ivy Marilyn, 1993. “Formations of Mass Culture”, en Gordon 1993, pp. 239–258.
- Jenkins Janet, ed., 1983. *En el espíritu de Fluxus*. Minneapolis MN: Walker Art Center. Judowitz Dalia, 1998. *Desempacando a Duchamp: Arte en tránsito*. Berkeley: Prensa de la Universidad de California.
- Kahn Douglas, 1999. *Ruido, agua, carne: una historia de la voz, el sonido y la auralidad en las artes*. Boston: Prensa del MIT.
- Kaido Kazum y David Elliot, eds., 1985. *Reconstrucción: Arte de vanguardia en Japón 1945–1965*. Oxford: Museo de Arte Moderno/Nueva York: Universe Books.
- Kakinuma Toshie, 2005. *América no jikkenongaku Washington minzokuongaku datta* _ Tokio: FilmArt.
- Kaneda Miki, 2013. “¡El 'shock de John Cage' es una ficción! Entrevista con Tone Yasunao”, 1, en Post, recurso en línea del MoMA, http://post.at.moma.org/content_ite

ms/178-the-john-cage-shock-is-a-fiction-interview-con-ono-yasunao-1.

---- . 2014, “Sound Is Merely a Result: Interview with Tone Yasunao”, 2, en Post, recurso en línea del MoMA, http://post.at.moma.org/content_items/476-sound-is-merely-a-result-entrevista-con-ono-yasunao-2.

Kawasaki Koji, 2006. *Nihon no denshi ongaku. Música electrónica japonesa*. Tokio: Aiikusha.

Kellein Thomas, ed., 1995. *Fluxus*. Londres: Támesis y Hudson.

---- . 2002. “Fluxus: 'Salimos a ser un grupo de bromistas'” en Hendricks 2002, pp. 51–54.

---- . 2007. *El sueño de Fluxus: George Maciunas: biografía de un artista*. Colonia: Edición Hansjorg Mayer.

Kelly William W., 1993. “Encontrar un lugar en el Japón metropolitano: ideologías, instituciones y vida cotidiana”, en Gordon 1993, págs. 189–216.

Kerouac Jack, 1997. *Algo del Dharma*. Nueva York: vikingo.

Kersen Rikki, 1996. *Democracia en el Japón de posguerra: Maruyama Masao y la búsqueda de autonomía*. Londres: Routledge.

Klocker Hubert, 2014. *Rito de paso: los primeros años del accionismo de Viena 1960–1966*. Gent, BE: Snoeck Editions.

Kobayashi Torn, 2005. "Fluxus' Ten", *Hikaku Bungaku Kenkyu* 11, págs. 193–197.

Kostelanetz Richard, 1988. *Conversando con Cage*. Londres: Omnibus Press.

Kosugi Takehisa, 1991. *Ongaku no pikunikku*. Tokio: Shoshifu no bara.

---- . 1992. *Intersecciones*. Berlín: Daadgalerie.

---- . 2017. *Obras de instrucción*. Indianápolis: libros de motores.

Kotz Liz, 2001. "Post– Cagean Aesthetics and the 'Event' Score", *October* XCV/102, pp. 54–89.

Kozyra Agnieszka. 2004. *Filozofia zen* _ Varsovia: PWN.

Kubota Shigeko, 1969. "Barmen no Duchamp al juego de ajedrez", *Bijutsu Techo* 11, págs. 80–89.

---- . 2009. "Entrevista de historia oral con Shigeko Kubota", realizada por Miwako Tezuka. Ciudad de Nueva York: Archivos de Historia Oral del Arte Japonés, www.historiaoral.org.

---- . 2013. *Watashi no ai, Nam Jun Paik*. Tokio: Heibonsha.

Kuki Shuzo, 2004. *Iki no kozo*. Engl, trans, en *The Structure of Detachment: The Aesthetic Vision of Kuki Shuzo*, ed. Hiroshi Nara. Honolulu: Prensa de la Universidad de Hawai'i.

KuroDalaiJee, 2010. *Nikutai no anarquismo: 1960 nendai Nihon*

bijutsu no actuación de okeru sin chika suimyaku. Tokio: Grambooks.

---- . 2013. "Performance Collectives in 1960s Japan: With a Focus on the 'Ritual SchooVpositions: *asia critique* 21/2, pp. 417–449.

Kurokawa Kisho, 1977. *Metabolismo en Arquitectura*. Londres: Estudio Vista.

Kuwahara Yasuo, 2008. *Disonancias. Fukyd waon –Nihon ningún artista rokunin*. Toyota: Museo Municipal de Arte Toyota/Mudima.

Lauf Cornelia y Susan Hapgood, eds., 1991. *Flux Attitudes*. Gent BE: Imschoot Uitgevers.

Lebel Jean–Jacques, ed., 1991. *Fluxus: Peintures, Collages*. München: Galerie Bernd Durr.

Lieb Kristin, 2013. *Género, marca y la industria de la música moderna*. Londres: Routledge.

Linhartova, Vera, ed., 1987. *Dada et surrealisme au Japon*. París: Publications Orientalistes de France.

Liu Alan, 2009. *Trascendencia local: Ensayos sobre el historicismo posmoderno y la base de datos*. Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago.

Loughnane Adam, 2016. "Merleau–Ponty y Nishida: la interexpresión como fe perceptiva motora ". Próxima *Filosofía Oriente y Occidente*, disponible en <https://www> .

academia.edu/18424996/Merleau-Ponty_and_Nishida_Interaction_expression_as_Motor-Perceptual_Faith_Forthcoming_Philosophy_East_and_West_.

Lundberg Phillip, 2009. *Kafka esencial: cita con la 'otredad'*. Bloomington EN: AuthorHouse.

Lushetich Natasha, 2014. *Fluxus: La práctica de la no dualidad*. Ámsterdam: Brill/ Rodopi.

Maciunas George, 1965. "Fluxmanifesto on Fluxamusement". Fundación Fluxus, <http://fluxusfoundation.com/about/cv/fluxmanifesto-manifesto-ii/fluxmanifesto-on-fluxamusement-1965/> (última consulta el 15 de julio de 2014).

Marotti William A., 2007. "Sounding the Everyday: The Music Group and Yasunao Tone's Early Work", en Tone and Ashley eds., 2007, pp. 13-33.

---- . 2009, "Japón 1968: la representación de la violencia y el teatro de protesta", *American Historical Review* 141/1, págs. 97-135.

---- . 2013. *Dinero, trenes y guillotinas: arte y revolución en el Japón de la década de 1960*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.

Marra Michael, 2010. "Algunos pensamientos posteriores sobre lugares, cortes y promesas", en *Cuestionamiento de la estética oriental y Pensamiento de visiones conflictivas de "Asia" bajo los imperios coloniales*, El 38º Simposio

Internacional de Investigación 8–11 de noviembre de 2010, ed. Shigemi Inaga, Kyoto, Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses, pp. 15–29.

Matsushita Shin'ichi, Matsudaira Yoriaki, 1961. "Gendai ongakuni okeru guzensei no mondai, *Ongaku Geijutsu* 3, págs. 18–21.

McDonough Tom, ed., 2002. *Guy Debord y la Internacional Situacionista*. Cambridge, MA: MIT Press.

Medina Cuauhtémoc, 2005. "Las ' Kulturbolschewiken ' 1. Fluxus, la abolición del arte, la Unión Soviética y el 'Puro entretenimiento'", en *Antropología y Estética* 48 (Permanente/Impermanente), pp. 179–192.

Mellinger Jeanine y DJ Bean, "Sobre el arte y los artistas: Kubota Shigeiko", *Perfil* 3, 1983, págs. 18–23.

Merewether Charles y Eika Iezumi Hiro, eds., 2007. *Arte Anti-Arte No-Arte. Experimentaciones en la esfera pública en el Japón de posguerra 1950–1970*. Los Ángeles: Instituto Paul Getty.

Miki Tamon, 1962. "Haru no itsutsu no koboten," *Bijutsu Techo* 6, págs. 83–89.

Minami Hiroshi, 1983. *Ma no kenkyi*. Tokio: Kodansha.

Ming Tiampo, 2007. "'¡Crea lo que nunca antes se ha hecho!' historizar Gutai Discourses of Originality", *Third Texte* XXI/6, pp. 689–706.

- . 2011. *Gutai: Modernismo descentrado*. Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago.
- Mitchell Timothy, 2000. *Cuestiones de la Modernidad*. Minneapolis, MN: Prensa de la Universidad de Minnesota.
- Miura Atsushi, 2014. *The Rise of Sharing: Fourth-Stage Consumer Society in Japan*. Tokio: Casa Internacional de Japón.
- Miyata Yuka, 2000. “r Naika datta atuendo dattaj futatabi” I, *Aida* 59/11, pp. 7–13. . 2000a. “Naika datos garo dattaj futatabi” II, *Aida* 60/12, pp. 6–11. .2001. “Naika datta atuendo dattaj futatabi” IV, Att /a 64/4, pp. 24–27. . 2001a. “Naika datta atuendo dattaj futatabi” VI, *Aida* 69/9, pp. 31–33. . 2002. “¹ Naika datta atuendo dattaj futatabi” XI, *Aida* 80/8, pp. 31–32. . 2003 “r Naika datta atuendo dattaj futatabi”, *Aida* 85/1, págs. 30–32.
- . 2003a. “Naika datta atuendo dattaj futatabi”, *Aida* 89/5, págs. 16–19.
- Miyoshi Masao, 1994. “¿Quién decide y quién habla? *Shutaisei* and the West in Postwar Japan”, en Gerstle y Milner, págs. 269–292.
- Mizuno Shuko, 1967. “Ongunteki sakuho él no shiko 1,” *Ongaku Geijutsu* 11, págs. 12–18.
- . 1968. “Ongunteki sakuho él no shiko 2,” *Ongaku Geijutsu* 11, págs. 50–53.
- Moroi Makoto, ed., 1963. “Simposio Sekaino zen'ei a ongaku 1”, *Ongaku Gei jutsu* 8, págs. 38^17.

- , ed., 1963a. Simposio Sekaino zen'ei a ongaku 2," *Ongaku Geijutsu* 9, págs. 17–29.
- Munroe Alexandra, ed., 1994. *Arte japonés después de 1945: Scream Against the Sky*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Yoko Ono et al., 2000. *Sí Yoko Ono*. Nueva York: Sociedad Japonesa.
- Munro Majella, 2012. *Vasos comunicantes: el movimiento surrealista en Japón 1923–70*, Cambridge: Enzo Arts and Publishing.
- Nakahara Yusuke, 1970. "Miru koto no koran, *Bijutsu Techo* 4, págs. 25–33.
- Nakajima Yoshitaka et al., 1961. "Dai 4 kai gendai ongakusai wo megutte. América, Nihon zen'ei ongaku, *ongaku Geijutsu* 10, págs. 14–33.
- Nara Hiroshi et al., eds., 2002. *Kagayake 60nendai. Centro de Arte Sougetsu no zenkiroku*. Tokio: FilmArt.
- . 2007. *Modernidad inexorable: la lucha de Japón con la modernidad en las artes*. Lanham, MD: Libros de Lexington.
- Nihon ongaku buyokaigi, eds., 1976. *Kindai Nihon to ongaku*. Tokio: Ayumi Shuppan.
- Nishida Kitaro, 1966. *La inteligibilidad y la filosofía de la nada*, trad. Robert Schinzinger Honolulu: East–West Center Press.

---- . 1970. *Problemas fundamentales de la filosofía*, trad. David A. Dilworth. Tokio: Sophia University Press.

---- . 1987. *Últimos escritos: la nada y la cosmovisión religiosa*, trad. David A. Dilworth. Honolulu: University of Hawai'i Press.

---- . 2004. *Nishida Kitarō Zenshu*, vol. 10, edición. Takeda Atsushi et al. Tokio: Iwa – nami Shoten.

Nishitani Keiji, 1961. *Shukyo to wa nanika*. Tokio: Sobunsha (inglés parcial, trans en Nishitani 1976 y Nishitani 1977).

---- . 1976. "Vacío y tiempo". *The Eastern Buddhist* IX/1, págs. 42–71 y X/2 1977, 1–39.

---- . 1977 "Vacío y tiempo". *The Eastern Buddhist* X/2, págs. 1–39.

---- . \99\. *Nishida Kitaro*, trad. Yamamoto Seisaku y James Heisig. Berkeley: Prensa de la Universidad de California.

Nishiyama Teruo, sin fecha. *Álbum de recortes*. Tokio: Autógrafo.

Nyman, Michael. 1999. *Música Experimental. Jaula y más allá*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Okada Katsuhiko, 1970. "Akasegawa Genpei. Jotoku tsukinukeru chikara, *bijutsu Techo* 4, págs. 50–55.

Okamoto Takako, 1996. "Música del Grupo Ongaku", folleto con el cd Hear–002, Osaka: Hear Sound Art Library.

Olson Lawrence, 1992. *Módems ambivalentes: retratos de la identidad cultural japonesa*. Londres: Rowman & Littlefield.

Ono Yoko, 1964. *Pomelo. Un libro de instrucciones y dibujos*. Nueva York: Simon & Schuster (nueva edición 1970).

---- . 1990. *Tada no watashi*. Tokio: Kodansha.

Orledge Robert, 1995. *Satie recordó*. Londres: Faber & Faber.

Ota Makoto et al., eds., 1985. *Shimizu Kusuo a Minami Gard*. Tokio: Bijutsu Shuppansha.

Paik Nam, junio de 1994. "To Catch Up or Not to Catch Up with the West: Hijikata and Hi Red Center", en Munroe 1994, págs. 77–81.

---- . 2004. "Afterlude to the Exposition of Experimental Television", en Hanhardt y Jones, 2004, sin paginar (publicado originalmente en *Fluxus cc Five Three*, 1963).

---- . Shigeko Kubota, 1988. "Fluxus no omoide kara," *Geijutsu Techo* 60/10, págs. 290–294.

Parker Jo Alyson, Paul A. Harris y Christian Steineck, eds., 2010. *Tiempo: límites y restricciones*. Leiden/Boston: Brill (13ª Conferencia de la Sociedad Internacional para el Estudio del Tiempo, 2007).

Pfeiffer Ludwig, 1996. "El agujero negro de la cultura, la alteridad radical y la desaparición de la diferencia (o, en Japón, todo lo normal)", en Budick e Iser, págs. 186–203.

- Piaget Jean, 1937. *La Construction du reel chez l'enfant*. París: Delachaux et Niestl.
- Pinnington Noel J., 2006. *Huellas en el Camino: Michi y los escritos de Komparu Zenchiku*. Ithaca, NY: Cornell East Asia Series, Volumen 132.
- Povrzanovic Maja, 1997. “Niños, guerra y nación”, *Infancia* 4/1, págs. 81–102.
- Proctor Jacob, 2011. “George Maciunas's Politics of Aesthetics”, en Baas 2011, pp. 23–33.
- Richie Donald, 1962. “Tsumazuita Saizensen. Yoko Ono no espectáculo zen'ei”, *Geijutsu Shincho* 13/7, págs. 60–61.
- Richter Hans, 1965. *Dadá: arte y antiarte*. Nueva York y Toronto: Oxford University Press.
- Rielly Edward J., 2003. *La década de 1960*. Westport CT: Grupo editorial de Greenwood.
- Rovere Walter y Patrizio Peterlini, eds., 2016. *Sense Sound Sound Sense*. Rávena: Danilo Montanari.
- sakagibara Ken'ichi y Shiomi Mieko, 1994. “Shiomi Mieko, Fluxus wo kataru jo,” *Ongaku Geijutsu* 1, págs. 80–85.
- . 1994. “Shomi Mieko, Fluxus wo kataru ge,” *Ongaku Geijutsu* 2, págs. 80–84. Sandford Marielle, ed., 2003, *Happenings and Other Acts*. Londres: Routledge.
- Sano Koji, ed., 2007. *Nihon sengo ongakushi*, 2 vols., Tokio:

Heibonsha 2007.

Sasaki Akira, 1965. "Vietnam shinryaku no hantai suru _ Ongakuka compra oka no atsumari," *Ongaku Geijutsu* 7, págs. 72–73.

Sasaki–Uemura Wesley, 2001. *Organizando lo espontáneo. Protesta ciudadana en el Japón de posguerra*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Sato Noboru. 1953. *Amerikaron*. Tokio: Jinbun Shoin.

Scheiner Ethan. 2006. *Democracia sin competencia en Japón: fracaso de la oposición en un estado dominante de un solo partido*. Cambridge Reino Unido: Cambridge University Press.

Schiippenhauer Galerie, eds., 1992. *Fluxus Virus, 1962–1992*. Colonia: Galerie Schiippenhauer.

Seidensticker Edward, 2010. *Tokio de Edo a Showa 1867–1989: El surgimiento de la ciudad más grande del mundo*. Tokio: Tuttle Publishing.

Seki Naoko, ed., 2015. *Yoko Ono: Desde mi ventana*. Tokio: Museo de Arte Contemporáneo de Tokio.

Seki Sano, 1958. "Ravi Shankar sin nijikan", *Ongaku Geijutsu* 6, págs. 130–132.

Shiina Ryosuke, 2003. "John Cage al zen – saikento," *Doshisha joshi daigaku gaku – jutsu kenkyu nenpd* 54/1, págs. 107–121.

Shimbori Michiya, 1964. "Un estudio de caso japonés de un

movimiento político estudiantil”, *Sociología de la educación* XXXVII/3, págs. 229–253.

Shinohara Ushio, 1968. *Zen'ei no michi*. Tokio: Bijutsu Shuppansha.

Shiomi Mieko, 2005. *Fluxus to wa nanika ?* Tokio: FilmArt.

Shono Susumu, 1990. “Fluxus. Kannen –koi–mono no kairi”, *Bigaku* 163, pág. 58.

---- . 1991. *Chiisho no shigaku. J. Cage kara, soshite J. Cage él.* Tokio: Keiso Shobo.

Silverberg Miriam, 2009. *Tonterías grotescas eróticas: la cultura de masas de los tiempos modernos japoneses*. Los Ángeles: Prensa de la Universidad de California.

Smith Cyril, 2005. *Karl Marx y el futuro de lo humano*. Lanham MD: Libros de Lexington.

Solimano Sandra, ed., 2002. *La Constelación Fluxus*. Génova: Museo de Arte Contemporánea de Villa Croce.

Stephany Alex, 2015. *El negocio de compartir: Triunfar en la nueva economía compartida*. Nueva York: Springer.

Stevens Carolyn S., 2008. *Música popular japonesa*. Nueva York: Routledge.

Stimson Blake y Gregory Sholette, eds., 2007: *Colectivismo después del Modernismo: El arte de la imaginación social después de 1945*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

- Suenobu Yoshiharu, 1993. “¹ Moscow no higashij kara Kyoto made,” *Ongaku Geijutsu* 51/12, págs. 68–75.
- . 1994. “Chichi' a ' oya ' no kofukuna kankei _ John Cage a Fluxus”, *Eureka* 26/1, págs. 167–183.
- . Kosugi Takehisa, 1993a. "Kosugi Takehisa, John Cage con kataru ", *Ongaku Geijutsu* 51/8, págs. 45–54.
- Sumikura Ichiro, 1961. “Sogetsu sakkyokuka shudan dai 8 kai reikai, *Ongaku Gei jutsu* 8, pág. 37.
- Suzuki Daisetsu, 1927. *Ensayos sobre el budismo zen: primera serie*, ed. Navidad Humphreys. Nueva York: Grove Press.
- . 1933. *Ensayos sobre el budismo zen: segunda serie*, ed. Navidad Humphreys. Nueva York: Samuel Weiser.
- . 1934. *Ensayos sobre el budismo zen: tercera serie*, ed. Navidad Humphreys. York Beach, Maine: Samuel Weiser.
- Suzuki Sadami, 1992. *Gendai Nihon bunka no shiso: kaitai a saihen sin estrategia*. Tokio: Gogatsu Shobo.
- . 1996. *Seimei de yomu Nihon kindai*. Tokio: NHK Books.
- . 1997. “Nishida Kitaro as Vitalist, Part 1: The Ideology of the Imperial Way in Nishida's *The Problem of Japanese Culture* and the Symposia on 'The World–historic Standpoint and Japan'”, *Japan Review* 9, págs. 87–108.
- . 2006. *Sabi, wabi, yugen: ' Nihonteki narumono ' él no dotei*. Tokio: Suiseisha.

Suzuki Tadashi, 1968. "Diálogo cruzado 2. Nichibei gendai ongakusai", en *ongaku Gei jutsu* 3, pág. 70.

---- . 1968 "Cross Talk 3", en *Ongaku Geijutsu* 5, pág. 69.

Takeda Akimichi, 1980. *Gendai ongaku ndto* _ Tokio: Shin'ya Soshosha y Tokio Ongakusha.

Takemitsu Toru, 1987. *Subete no inshu kara nogareru tameni* (Conversaciones con John Cage, Keith Jarrett, R. Murray Schafer, Iannis Xenakis, Isang Yun et al.). Tokio: Ongaku no Tomosha.

Takemura Tamio, 1998. "La formación embrionaria de una sociedad de masas y la innovación en Japón durante la década de 1920", en *Japan Review* 10, págs. 173–197.

Tanaka Yuji, 2001. *Música electrónica en Japón. Denshi ongaku en Japón*. Tokio: Circuito Heuwell, 1961. "Recital de piano de Takahashi Yuji", *Ongaku Geijutsu* 12, págs. 45–46.

---- . 1963. "Nueva dirección dai 1 kai koen ", *Ongaku Geijutsu* 1, págs. 38–41.

Tollini Aldo, 2014. *La cultura del Te en Giappone e la ricerca della perfección* _ Turín: Einaudi.

Tomii Reiko, 2009. "'Contemporaneidad internacional' en la década de 1960: discursos sobre el arte en Japón y más allá", *Japan Review* 21, págs. 123–147.

- . y Yoshimoto Midori, eds., 2013. *El colectivismo en el arte japonés del siglo XX. Posiciones: Crítica de Arte 21/2*. Durham: Prensa de la Universidad de Duke.
- Tomkins Calvin, 2013. *Marcel Duchamp, The Afternoon Interviews*, Nueva York, Badlands Unlimited.
- Tono Yasunao, 1960. "Automatismo para cagar no sokkyo ongaku no tsuite", *Niju seiki compré* 20.
- . 1961. Kosugi Takehisa, Shiomi Chieko, Tojima Mikio, Mizuno Shuko, "Grupo Ongaku. Sokkyo onagaku a onkyo objet no concert", notas del programa, 15 de septiembre.
- . 1963. "Nueva dirección dai 3 kai ensokai ", *Ongaku Geijutsu* 12, págs. 56–57. . 1964. "Nueva dirección wa kanoka, *Ongaku Geijutsu* 2, págs. 54–55.
- . 1965. "Creación de Fluxus", *Gendai Geijutsu* 7, págs. 58–60.
- . y Robert Ashley, eds., 2007. *Yasunao Tone: Noise Media Language*. Berlín: Errant Bodies Press.
- Tono Yoshiaki, 1959. "Kyoki to sukyandaru. Katayaburi no sekai no shinjintachi, *Geijutsu Shincho* 10, págs. 104–112.
- . 1961. "Ichiyanagi kT –ton setsu", *SAC Journal* 20/11, pág. 25
- Truck Fred y George F. Maciunas, 1984. *Fluxus y el Rostro del Tiempo*. Nueva York, Banco Eléctrico.
- Tu Wei–Ming, 2000. "Multiple Modernities: A Preliminary Inquiry into the Implications of East Asian Modernity", en Harrison y Huntington, págs. 257–266.

- Ueda Shizuteru, 1991. *Ikiru a iu koto: keiken a jikaku*. Kioto: Jinbun Shoin.
- Ueno Akira, 1968. "Wada Norihikoshi ni tai suru kotas nado: 'Conversación cruzada' daiikkai ensokai no kanshite, " *Ongaku*" *Geijutsu* 5, pág. 50
- Ueno Masaaki, "Nihon ni okeru shoki no John Cage hyo ni tsuite", *Philokalia*, 16, 2004, págs. 97–112.
- Uno Everett Yayoi, 2009 "'Grito contra el cielo': Música de vanguardia japonesa en los años sesenta", en *Compromisos sonoros: Música de vanguardia en los años sesenta*, ed. Robert Adlington, Nueva York: Oxford University Press, págs. 187–207. Museo de Arte de Urawa, eds., 2004. *Fluxusten, Fluxus: Art Into Life*. Urawa: Museo de Arte de Urawa.
- Vautier Ben, 2012. "Boletín 2012," http://www.ben-vautier.com/divers/newsletters_display.php3?num=916.
- Vlastos Stephen, ed., 1998. *Espejo de la modernidad: Tradición inventada del Japón moderno*. Berkeley: Prensa de la Universidad de California.
- Wada Norihiko, 1968. "'Diálogo cruzado' shijohan", *Ongaku Geijutsu* 6, págs. 58–59.
- Ward Robert E., ed., 2015. *Desarrollo político en el Japón moderno: estudios sobre la modernización de Japón*. Princeton NJ: Prensa de la Universidad de Princeton.
- Watson Burton, ed., 1968. *Las obras completas de Chuang Tzu*. Nueva York y Londres: Columbia University Press.
- Watsuji Tetsuro, 1992. *Fudo – Wind und Erde: der Zusammenhang zwischen Klima und Kultur*, trans y ed. Dora Fischer – Barnicol y

Okochi Ryogi. Tübinga: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Wikstrom Patrik, 2014. *La industria de la música: música en la nube*. Hoboken NJ: John Wiley & Sons.
- Williams Emmet, Ann Noel, 1997. *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas 1931–1978*. Londres: Thames & Hudson.
- Wohr Ulrike, Barbara Hamill Sato y Suzuki Sadami, eds., 1998. *Género y modernidad: relectura de revistas japonesas para mujeres*. Kioto: Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses.
- Yamaguchi Katsuhiko, 1970. "Teatro total no kokoromi", *Bijutsu Teicho* 4, págs. 9–19.
- Yamamoto Atsuo, ed., 1996. *Kosugi Takehisa oto no sekai atarashii natsu* _ Ashiya: Museo de Arte e Historia de la ciudad de Ashiya.
- Yamamoto Soroku, Ishi Toshiharu. Matsumoto Takeshi et al., eds., 1991. *Documento 40, Tokyo Gard no 40nen*. Tokio: Galería de Tokio.
- Yoshida Ken, 2012. "Grupos y colectivos de artistas en el Japón de la posguerra", en Hayashi et al. 2012, págs. 39–40.
- Yoshimi Shunya, 2007. *Shinbei to hanbei. Sengo Nihon no seijitekina muishiki* _ Tokio: Iwanami Shinsho.
- Yoshimoto Midori, 2005. *Into Performance: Mujeres artistas japonesas en Nueva York*. Nuevo Brunswick NJ: Rutgers University Press.
- . 2006. "¡Museo Fuera! Performance Art That Turned the Street into 'Theatre', Circa 1964 Tokyo", en *Performance Paradigm* 2/3, págs. 102–118.
- . 2008. "Del espacio al entorno: los orígenes de Kankyo y el surgimiento del arte intermedio en Japón", *Art Journal* 67/3, págs. 24–15.

---- . 2011. “Expo '70 y arte japonés: voces disonantes, una introducción y comentario”, *Revista de cultura y sociedad japonesas XXIII*, págs. 1–12.

---- . 2013. “Fluxus Nexus: Fluxus in New York and Japan” en Post, recurso en línea del MoMA, en http://post.at.moma.org/content_items/199-fluxus-nexus-fluxus-in-new-york-y-Japón.

Young Louise, 1999. “Marketing the Modern. Grandes almacenes, cultura de consumo y la nueva clase media en el Japón de entreguerras”, *International Labor and Working Class History* 55, págs. 52–70.

Yriarte Gabrielle, 2011. *El manifiesto del surrealismo d'André Breton*. Bruselas: Primento.

Zagdanski Stéphane, 2008. *Debord o la difracción del tiempo*. París: Gallimard.

Zeitlin Jonathan y Herrigel Gary, eds., 2000. *La americanización y sus límites: reelaboración de la tecnología y la gestión estadounidenses en la Europa y el Japón de la posguerra*. Oxford Reino Unido, Tokio: Oxford University Press.

EXPRESIONES DE GRATITUD

Mi interés por el movimiento Fluxus se remonta a la década de 1970, cuando mi actitud personal estaba muy en sintonía con la de los artistas Fluxus que había visto o sobre los que había leído. En la década de 1980 preparé una serie de cuatro programas sobre esta vanguardia radical para la emisora nacional italiana RAI, que nunca llegaron a utilizar. Supongo que el tema y los materiales seguían siendo demasiado radicales.

Luego, a principios de este milenio, mientras investigaba sobre la música japonesa contemporánea, me enteré del brillante grupo de artistas japoneses Fluxus y, gracias a una generosa subvención de la Japan Foundation, pude pasar el otoño de 2011 en Japón investigando sobre cómo estos artistas habían ayudado a dar forma al movimiento internacional Fluxus. Una beca de Nichibunken (julio de 2014 a marzo de 2015) me permitió continuar mi investigación haciendo uso de los recursos invaluable de la Biblioteca de Nichibunken, cuyos bibliotecarios competentes y corteses, el Sr. El personal de Egami Toshinori ayudó incluso cuando el problema era un

descuido imperdonable de mi parte. El amplio tiempo de investigación que me brindó Nichibunken Fellowship me permitió rastrear materiales difíciles de encontrar, hablar con los protagonistas, conversar con otros académicos e intercambiar opiniones con destacados académicos de la modernidad japonesa, como el profesor Andrew Gordon. Al profesor Hosokawa Shuhei y todo el personal de Nichibunken, extendiendo mi más sincero agradecimiento. La beca Nichibunken también me permitió pasar varias semanas en Nueva York, donde investigué en los archivos del MoMA, con Sara Tiziana Levi como anfitriona, a quien agradezco calurosamente su perspicacia para ayudarme a enfrentar las dificultades académicas. De las muchas personas que siempre fueron amables y serviciales, recuerdo especialmente a Jon Hendricks, Mary Griffin, Kaneda Miki y Yoshimoto Midori.

Mi más profundo agradecimiento a todas las personas que me ayudaron y animaron mientras hacía la investigación para este libro, con un agradecimiento especial a Yoshimura Nanae por compartir conmigo su perspicaz perspectiva ya Kakinuma Toshie por su apoyo; y a Uesaki Sen por los valiosos materiales que me prestó y la información que compartió cuando hablamos.

Takahashi Aki y Sano Koji fueron generosos al compartir su tiempo conmigo y proporcionarme libros que de otro modo no habría podido consultar; Ishida Kazushi y Kaneda

Miki discutieron temas controvertidos y asumieron la carga de leer el manuscrito, haciendo sugerencias importantes.

Por último, pero no menos importante, agradezco calurosamente a Susan Finnel por su cuidadosa edición de mi manuscrito en inglés.

He seguido el sistema Hepburn para transliterar palabras japonesas y las convenciones japonesas al escribir nombres, con el apellido antes del nombre de pila. He usado este método incluso para nombres que se han vuelto famosos escritos de manera diferente, por ejemplo, Yoko Ono y Takehisa Kosugi, que escribo en la forma básica de Yoko Ono y Kosugi Takehisa, excepto, por supuesto, en las citas.

Todas las traducciones del japonés y otros idiomas son mías, a menos que se indique lo contrario. Las numerosas citas del libro de Guy Debord *La sociedad del espectáculo* dan el número del encabezamiento, no el número de página. Todas las citas de los trabajos se pueden encontrar en Fluxus Performance Workbook, (Friedman et al. 1990) en las diferentes ediciones que figuran en la bibliografía.

Deseo dedicar este libro y todo el período de trabajo relacionado a la memoria de Fred Lieberman (1940–2013), el maravilloso erudito y artista con quien se iba a llevar a cabo este proyecto. Lo habría alegrado con su inteligencia irónica y su conocimiento de primera mano, pero eso ya no será posible, ¡ay!



SOBRE LA AUTORA

Musicóloga y estudiosa de la estética musical, Luciana Galliano combina un profundo conocimiento de la teoría musical y la etnomusicología con una competencia predominante en la música asiática contemporánea. Ha enseñado durante casi veinte años sobre diferentes temas musicológicos en la Universidad Ca' Foscari de Venecia y, después de su último puesto como becaria de investigación en el Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses, ahora trabaja como investigadora

independiente. Vivió durante unos seis años en Japón gracias a varias becas (Ministerio de Educación; Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses; Fundación Japón), investigando música moderna y tradicional japonesa y asiática. Ha colaborado durante años (1993–1999) en la revista *Ongaku Gendai* como corresponsal de Italia. Colaboró con Luciano Berio en las investigaciones de fondo para sus Conferencias Norton de 1993–1994. Participó en la fundación de AIAM (Academia Internacional de Artes y Medios) en 1996. Ha publicado ampliamente, entre libros, *The Music of Joji Yuasa*, Cambridge SP 2012 (próximamente en japonés por Artes Publ., Tokio); *La música frente al silencio. Escritos sobre Toru Takemitsu*, Pavia University Press 2010; *Poder, belleza y significado. Ocho estudios sobre música china*, Olschki 2005; *Yogaku: Música japonesa en el siglo XX*, Scarecrow Press 2002, y ensayos sobre las principales revistas musicológicas internacionales.

ESTUDIOS MUSICALES I ESTUDIOS JAPONESES

“Al resaltar la importancia de la musicalidad para el Fluxus japonés, el libro de Luciana Galliano aporta nuevas perspectivas basadas en la experiencia musical histórica y una intervención muy bienvenida a las narrativas existentes sobre Fluxus en Japón. También descentra productivamente la cartografía del experimentalismo en el siglo XX que asume un centro 'occidental' de facto al poner en primer plano la figuración de las categorías estéticas japonesas en las prácticas experimentales de los artistas y músicos en su estudio”.

-MIKI KANEDA, Universidad de Boston

“*Japan Fluxus* revela el significado histórico del movimiento Fluxus de una manera multidimensional al elaborar el desarrollo del movimiento internacional en Japón y los roles que desempeñaron los artistas japoneses”.

-ISHIDA KAZUSHI, académico independiente

“George Maciunas dijo una vez 'Fluxus es Zen'. Este libro de Galliano revela las profundidades del movimiento global

llamado Fluxus desde los aspectos únicos de Japón”.

-TOSHIE KAKINUM A, Universidad de Artes de la Ciudad de Kioto