

¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho¹ en las exposiciones de posguerra

Aitana MERINO ESTEBARANZ
Departamento de Historia del Arte III
universidad Complutense de Madrid
aitana.merino@gmail.com

Entregado: 1/3/2013

Aceptado: 4/7/2013

RESÚMEN

Gracias a las muchas exposiciones de caligrafía de vanguardia que promovieron durante los años cincuenta Shiryû Morita y su grupo Bokunjinkai, el movimiento de caligrafía japonesa contemporánea vivió un impacto internacional y un acercamiento revolucionario a las creaciones abstractas occidentales. A pesar de que a mediados de los años cincuenta comenzara cierta actitud crítica hacia este diálogo entre ambas expresiones artísticas en los círculos artísticos y de la crítica, la teoría de Shiryû causó un gran impacto internacional, seguido de grandes exposiciones del grupo en el extranjero, donde su trabajo era expuesto junto a grandes obras maestras occidentales. Una de las primeras y más importantes muestras relacionadas con este fenómeno fue la exposición “Arte Abstracto de América y Japón”, dado que fue uno de los primeros eventos en Japón que mostraba piezas de caligrafía al mismo nivel que otras expresiones abstractas contemporáneas, demostrando que el arte de la caligrafía destacaba por su poder de comunicación basado en la originalidad de este arte en contraposición con las creaciones al óleo japonesas, que sólo imitaban las técnicas occidentales. Muchas otras exposiciones siguieron a esta muestra, garantizando el importante papel de la caligrafía en el panorama del arte internacional.

Palabras clave: Caligrafía Japonesa de Vanguardia, Morita Shiryû, arte abstracto de posguerra, “exposiciones de los años cincuenta.

Calligraphy or Abstraction? The International role of Sho in post-war exhibitions

ABSTRACT

Thanks to the many exhibitions of avant-garde calligraphy Shiryû Morita and his group Bokujinkai promoted during the 1950s, the contemporary Japanese calligraphy movement experienced an international

¹ *Shodô* (書道): Denominación japonesa para el arte de la caligrafía. *Shodô* significa literalmente “el camino de la escritura”, formando parte del elenco taoísta de artes puramente japonesas como el ikebana (kadô, 華道) o el kendô (剣道). A mediados del s.XX, de cualquier modo, empieza a utilizarse el término *Sho* (書) para diferenciar la caligrafía puramente artística de la más tradicional (*Shodô*), que implica prácticas como la meditación Zen y que cuenta con una reglamentación y un entrenamiento más estrictos. En ocasiones emplearé este término por corresponder mejor a la idea que estos artistas de la posguerra tenían del arte de la escritura. En este sentido es interesante consultar LAZAGA, Noni: *La caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*, Madrid, Editorial Hiperión, 2007.

impact and a revolutionary approach to Western abstract creations. Although during the mid-1950s a certain rejection of this dialogue between both artistic expressions began in artistic and critical circles, the theory Shiryû promoted made a deep impression worldwide, followed by large exhibitions by the group overseas, as well as their participation in international shows, where their work was exhibited among Western masterpieces. The “American and Japanese Abstract Art” exhibition was one of the first and most important shows related to this phenomenon for being one of the first events in Japan showing calligraphy at the same level as other contemporary artistic expressions and proving, the art of Sho stands out for its power of communication based on the originality of this art in contrast with Japanese abstract oil painting, which only imitates the Western techniques. Many events like this followed, assuring the important role of *Sho* in the international art panorama.

Key words: Japanese Avant-garde Calligraphy, Morita Shiryû, post-war abstract art, 1950s art exhibitions.

Introducción

En la primavera de 1955 tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Tokyo la exposición *Arte Abstracto de America y Japón*², que sería llevada a Ôsaka durante el mes de junio del mismo año. La elección de obras constaba de ejemplos de pintura y escultura tanto norteamericanas como japonesas y, como novedad, incluía una sección de caligrafía. Era la primera vez que piezas caligráficas se mostraban junto con pinturas y esculturas abstractas bajo una misma consideración artística, algo que puso de manifiesto las nuevas ideas sobre que se formaron en Japón el arte abstracto durante el periodo de posguerra y que situó a la caligrafía en una posición central. Mientras que la pintura al óleo en Japón vivía a remolque de las corrientes y técnicas europeas, un arte como la caligrafía, parte del imaginario japonés y, por tanto, parte de su identidad como nación³, demostraba ser capaz de evolucionar y de ponerse a la altura de las nuevas tendencias occidentales a través de una filosofía y una expresión formal compartidas. El reflejo en el arte de ese *wakon yosai*⁴ que surgió en la era Meiji aparecía de esta manera con la caligrafía como telón de fondo. Con este planteamiento, el movimiento caligráfico de vanguardia vivió su auge durante los años cincuenta; fue un momento de frenética actividad, publicaciones y re-definiciones del verdadero significado de la caligrafía a través de muestras internacionales. Es por esto que la exposición resulta especialmente representativa a la hora de definir las intenciones que Shiryû Morita (1912-1998), líder del movimiento, tenía para el arte caligráfico. Fue éste un proyecto pionero que, dado el contexto político y social de la época, evolucionó de manera inesperada separando definitivamente la caligrafía

² *American and Japanese Abstract Art* / 日米抽象芸術 (Nichibei Chûshô Geijutsu). Celebrada en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokyo entre el 29 de abril y el 19 de mayo de 1955, para luego repetirse en Osaka durante el mes de junio del mismo año.

³ Sobre el problema de definir la identidad nacional a través del arte en Japón en el contexto de la posguerra consultar: WINTHER-TAMAKI, Bert: “Relations of Japanese and AMERICAN Art” en *Art in the Encounter of Nations Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2000 pp.5-18.

⁴ Wakon Yosai (和魂洋裁): “espíritu japonés y tecnología occidental”.

de la pintura abstracta, no sin antes encontrar el *Sho* un lugar significativo en el arte contemporáneo actual.

A pesar de que el fenómeno de una nueva caligrafía venía afianzándose desde hacía más de dos décadas, el puente entre Occidente y Oriente a través de este arte no se hará posible hasta la aparición de los primeros expresionistas abstractos americanos. Ambas escuelas, la *action painting* y el llamado *zen'ei sho*⁵, coincidían en la representación monocroma de emociones y estados de ánimo de una manera gestual y abstracta. Principalmente impulsados por estas coincidencias formales, la iniciativa de renovar y dar a conocer la caligrafía aparecía en este momento como clave para no quedarse atrás en el panorama internacional. Japón, que se recuperaba de la guerra a la sombra de Estados Unidos, parecía continuar su estela abstracta con una solución que, al mismo tiempo, se alzaba como estandarte de su identidad nacional. En un principio, parecía un proyecto sencillo que, sin embargo, sólo vivió a través de esta exposición una materialización completa. En este artículo se analizarán las causas por las que este movimiento no encontró un hermanamiento total con las principales tendencias pictóricas de la posguerra, dando lugar, sin embargo, a interesantes diálogos con determinados artistas de distintas nacionalidades. A pesar de no haber conseguido equipararse a la pintura abstracta occidental, los calígrafos japoneses lograron situar su arte en el punto de mira internacional de la posguerra, dando a conocer una práctica milenaria reservada hasta entonces a unos pocos y formando parte del imaginario moderno de los años cincuenta.

La caligrafía japonesa encuentra ciertos obstáculos en su presentación al público occidental, por ser una manifestación artística ajena que no encuentra un reflejo con qué compararse. En este tipo de discursos, por tanto, hay que partir siempre desde la oposición entre ambos mundos. Una oposición que se impone sobre lo demás, a pesar de los intentos de los artistas de *Sho* por potenciar los aspectos formales de sus creaciones. El mérito de un artista reside en hacer de su experiencia personal y profunda algo universal, lo que en el caso de la caligrafía se complica, al existir siempre un significado ulterior accesible sólo para unos pocos. El mayor logro de Shiryû fue desarrollar este discurso sin quedarse en la superficie de lo formal: Japón podía aprender de Occidente, pero también enseñarle su propia visión de la realidad.

Antecedentes

El *Shodô*, se presentaba en los años cincuenta como un arte capaz de expresar emociones al margen de la significación literal de los ideogramas representados. De este modo, y siguiendo la estela de Hidai Tenrai (1872-1939), la vanguardia caligráfica se formó en Japón durante los años cuarenta de la mano de Shiryû y otros jóvenes calígrafos que creían en la primacía de los aspectos formales de la caligrafía frente a su legibilidad. A pesar de haber manifestado su intención de “exportar” la caligrafía

⁵ *Zen'ei Sho* (前衛書): Término que prevalece hoy para denominar a la caligrafía japonesa de vanguardia frente al *Bokushô Bijutsu* (墨像美術), el “arte abstracto de la tinta”.

a nivel internacional⁶, Shiryû Morita no había encontrado una expresión artística que coincidiera de manera completa con la caligrafía de vanguardia. El momento puntual en que aparece esta posibilidad, según declaró el propio Shiryû, surgió a partir de unas fotografías de obras de Franz Kline que Isamu Noguchi (1904-1988) le enseñó en febrero de 1951⁷. En colaboración con Saburô Hasegawa (1906-1957) y Noguchi, comenzó su inmersión en el arte occidental, siempre considerando la fuerza y la capacidad de expresión de la línea como elementos principales. Aquél mes de febrero en que descubrió a Franz Kline, se celebraba en Tokyo la *Exposición de Arte Francés Contemporáneo*⁸, donde el trabajo de artistas como Hans Hartung (1904-1989) o Pierre Soulages (1919-) se mostraba en Japón por primera vez. Este tipo de abstracción no geométrica llamó la atención de público y crítica, que intuyeron ciertas características “caligráficas” en algunas de las obras expuestas. Pero nada resultó tan directo como el impacto que causaron las composiciones de la nueva pintura americana en el grupo de calígrafos de vanguardia. Las obras aparecieron en el primer número de la revista que editaba Shiryû, *Bokubi*⁹, continuación de *Sho no Bi*¹⁰ y verdadero estandarte del movimiento hasta los años ochenta. En un principio, se trataba de potenciar el poder expresivo de la caligrafía, un arte capaz de conectar la naturaleza con el espectador a través de la creación del artista, del mismo modo que lo hacían los abstractos occidentales. De este modo, la revista dedicaba una sección en cada uno de sus números a un artista occidental sobre cuya obra se organizaba un debate o mesa redonda que también recogía la revista. El criterio de selección de los artistas dependía en un primer momento de Hasegawa y Noguchi, siempre bajo la supervisión de Shiryû, y basándose en la comparación de la tradición oriental, representada por el trazo caligráfico y la modernidad occidental, que venía a ser el

⁶ Shiryû publicó varios artículos a este respecto en su revista *Sho no Bi* (La belleza de la caligrafía) siendo “Como un arco iris” el que más repercusión obtuvo en la escena artística de Japón. MORITA, Shiryû: 虹のように (*Niji no yôni*). *Sho no Bi* No.2, mayo 1948. citado cat.ex. 書と絵画の熱き時代・1945-1969 (*Sho to Kaiga no Atsuki Jidai*. 1945-1969) Shinagawa: O.Museum of Art, 1992, p.138.

⁷ La anécdota aparece relatada por Shiryû Morita en la revista *Bokubi* [MORITA, Shiryû: “クラインの作品を観て” (*Kurain no sakuhin wo mite*) *Bokubi* n12. Kioto: Bokubi-sha, mayo, 1952] y en entrevistas posteriores, como la que recoge Chisaburoh F. Yamada en 1976: “A l’époque où je m’occupais de la revue *Sho-no-Bi*, Isamu Noguchi nous apporta quelques photographies des œuvres de Franz Kline. Je les fis paraître dans le première numero de *Bokubi*, publication qui fit suivre à *Sho-no-bi*. C’était en mars 1951. En suite, des œuvres de Kline, ainsi que des calligraphies japonaises, attirèrent l’attention du public américain, et c’est ainsi, je crois, que s’établit le premier contact”. MORITA, Shiryû en YAMADA, Chisaburoh F.: Japon et Occident. Deux Siècles d’échanges artistiques. Friburg: Office du livre, 1977, p.306.

⁸ *Contemporary French Art Exhibition. Le Salon de Mai au Japon*. Celebrada en las Galerías Takeshima en Nihonbashi, Tokyo. Fue la primera de otras muchas exposiciones organizadas por el periódico Yomiuri donde la pintura occidental era siempre protagonista. Todas ellas con gran afluencia de público.

⁹ *Bokubi* (墨美): Traducido como “la belleza de la tinta” por muchos autores, cuenta con 301 números publicados entre junio de 1951 y mayo de 1981. Editada por Morita Shiryû la publicación se ha convertido en el principal punto de referencia a la hora de trazar cualquier cronología y análisis de la caligrafía japonesa contemporánea.

¹⁰ *Sho no Bi* (書之美): Revista editada por Shiryû como primer intento de difundir su nueva teoría de la caligrafía y que resulta inmediato antecedente de *Bokubi*. La revista se publicó de forma intermitente en Kyoto entre 1948 y 1952.

arte abstracto en blanco y negro¹¹. Esa opción cromática siempre aparecía como base para el diálogo entre los distintos modos de expresión.

Bokubi tuvo un éxito considerable entre crítica y artistas, que se acercaban con curiosidad a la caligrafía. De tal manera que al año siguiente (1952), el grupo se estableció formalmente bajo el nombre de *Bokujinkai*¹² con la intención de promover la “libertad caligráfica”¹³ a través de exposiciones y publicaciones internacionales. El grupo se convirtió inmediatamente en la principal atracción de las exposiciones anuales de caligrafía en Japón¹⁴, constituyendo en poco tiempo un *corpus* de actividades nunca visto hasta entonces en la escena caligráfica japonesa, acostumbrada a ser un arte periférico y reservado a unos pocos. De este modo, la participación en muestras tan importantes como *Genbi*¹⁵ afianzó la presencia de la caligrafía de vanguardia en el mundo del arte. El paso definitivo, no obstante, se da con la presentación de la obra *Muryōju* (無量寿), de Shiryū Morita, en el *Salon d'Octobre*, celebrado en la Galería Craven de París en 1953. La exposición fue organizada por Charles Estienne con el apoyo de otros críticos y artistas¹⁶ en homenaje a Francis Picabia. Constituía ésta la primera experiencia internacional de Shiryū, cuya obra aparecía entre las creaciones de 71 artistas occidentales¹⁷ [fig.1] como ejemplo de alternativas al excesivo academicismo que se estaba dando en el mundo del arte.

¹¹ Digo aquí “blanco y negro” intencionadamente, ya que, mientras en Occidente estas manifestaciones se califican muchas veces de “monocromas”, en Oriente, el espacio vacío, que es el blanco del papel, es igual de relevante que el negro de la tinta, por lo que se considera a estas creaciones como una expresión bicolor, esto es, en blanco y negro.

¹² *Bokujinkai* (墨人会): “Hombres de la tinta”. Grupo formado en un comienzo por los calígrafos Shiryū Morita, Yūichi Inoue, Sōgen Eguchi, Yoshimichi Sekiya y Nakamura Bokushi. Sin embargo, cada año recibían nuevos miembros hasta formar un grupo de treinta y un miembros en los años ochenta. En 1991, los miembros por orden de incorporación eran, además de los ya citados: Bokushi Nakamura, Futoshi Tsuji, Norio Imaoka, Kaku Osawa, Shoji Shinoda, Sōgen Takahashi, Shōun Shiono, Gazambo Higuchi, Rei Baba, Masanori Harata, Shinrai Terui, Toshikatsu Ota, Hokusho Shibuya, Yasuyuki Kobayashi, Michiko Kazama, Toshiko Yoshida, Tadanobu Aizawa, Yukiko Otsuka, Shihoko Kobayashi, Yasuko Yamamoto, Sosai Inada, Ryūji Nakano, Kagaku Yanase, Chikako Takemura, Hirobumi Nakamori, Eiki Nakashima y Yoshinobu Ukai. En BOKUJINKAI; IMAOKA, Norio: 墨人四十年 (*Bokujin Yonjūnen*). Kyoto: Bokujinkai, 1991 pp. 52-55.

¹³ Lo que Yūichi Inoue llamó *Sho no Kaihō* (書の解放). INOUE, Yūichi: 墨人会史 en BOKUJINKAI; IMAOKA, Norio: 墨人四十年 (*Bokujin Yonjūnen*). op.cit., 1991, p.57.

¹⁴ Se trata de la organizada por el periódico *Mainichi*, 毎日新聞展覧会 (*Mainichi Shinbun Tenrankai*) y de la *Nippon Gendai Bijutsu* (日本現代美術, Arte Japonés Contemporáneo).

¹⁵ *Genbi* (ゲンビ): Abreviación de *Gendai Bijutsu Kondaikai* (現代美術懇談会), que podría traducirse como Grupo de Discusión de Arte Contemporáneo. Fue fundado por Jirō Yoshihara en febrero de 1953 y los artistas de la vanguardia japonesa discutían principalmente sobre la relación entre la tradición oriental y la modernidad occidental. Las exposiciones solían contar con obras del grupo Gutai, de Bokujinkai y del grupo de ikebana de la escuela Sōgetsu. Todas estas comparten el vínculo de la tradición japonesa en diálogo con la modernidad internacional, lo que las convierte en algo único dentro de la escena artística internacional.

¹⁶ En concreto se trataba de un comité de honor formado por André Baugé, Georges Boudaille, Palma Bucarelli, Pierre Courthion, Sonia Delaunay, Bernard Gheerbrandt, R.V. Gindertael, Nina Kandinsky, Jacques Lassaigne, Frans Meyer, Roland Pernose, A. Rudlinger, W.Sandberg, Michel Seuphor, y J.J. Sweeney; y un comité “activo” formado por Pierre Alechinsky, Arnal, Denise Chesnay, Degottex, Bernard Dufour, Duville, Krizek, Marcelle Lobchansky, Messagier, James Pichette y Pons y por una comisión (*commission de rapprochement*) formada por Charles Estienne y JL Craven. Según se menciona en el catálogo original: *Salon D'Octobre*. Paris: Gallerie Craven, octubre, 1953.

¹⁷ Como Tajiri, Gillet, Corneille, Bryen, Debré, Natalia Dumitresco, René Duvillier, Jacques Doucet, Jean- Michel Coulon, Olivier Debre, Jean Degottex, Roger Derieux, Pierre Dimitrienko, Gianni Dova, Fahr-



Fig. 1. Salon de Octobre. Gallerie CRAVAN , Paris en Bokubi ·「墨美」, No.32 .March, 1954.

Para Shiryû, se realizaba así un sueño largamente esperado, siendo un fuerte impulso para el desarrollo del *Zen'ei Sho*¹⁸.

Después del *Salon*, los acontecimientos se precipitaron y, además de la participación en exposiciones nacionales como la segunda edición de *Genbi*¹⁹ o la primera *Feria de Arte Moderno en Osaka*²⁰, tuvo lugar la exposición *Caligrafía Japonesa*²¹ en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, comisariada por Hasegawa y con una participación de calígrafos de vanguardia considerablemente más numerosa²². Sin embargo, esta muestra señalaba ya la imposibilidad de exponer piezas caligráficas junto a otras manifestaciones de arte abstracto. La caligrafía, pese a su enérgica y abstracta manifestación gestual, no dejaba de ser un tipo de escritura. Para el público occidental, por tanto, el trasfondo y fin de este arte seguía permaneciendo inaccesible y las obras del grupo. A pesar de su radicalismo, seguía siendo catalogada como una abstracción distinta a la pictórica. Shiryû hizo entonces un último intento de diálogo a través de una exposición celebrada en Tokyo.

el-Nissa- Zeid, Sonja Ferlov, Marcel Fiorini, Ruth Francken, Serge Poliakoff, Lapique, Picabia y Miró. *Salon D'Octobre*. op.cit, 1953.

¹⁸ "C'est la une premiere expérience qui ne peut que nous encourager dans les essais de calligraphie orientale poursuivis par notre groupe japonais". MORITA, Shiryû: Editorial. *Bokubi* No.32. Kyoto: Bokubisha, marzo, 1954. contraportada.

¹⁹ *Second Genbi Exhibition* (ゲンビ展), 1954. Osaka: Matsusaka Jitsu; Tokyo: Metropolitan Museum of Art; Kobe: Asahi Kaikan,

²⁰ *Modern Art Fair* (モダン・アート・フェア, Modan Âto Fea). Osaka , 1954.

²¹ *Japanese Calligraphy*. New York: Museum of Modern Art (MoMA) , 1954.

²² En concreto asistieron Shiryû Morita, Yûichi Inoue, Sôgen Eguchi, Yoshimichi Sekiya, Bokushi Nakamura y Futoshi Tsuji.

American and Japanese Art Exhibition

Antes de entrar en materia, es necesario recordar un aspecto fundamental a la hora de valorar lo que supuso esta muestra, ya que el fenómeno de las exposiciones caligráficas es relativamente reciente.

Hasta el siglo XX, la caligrafía permaneció en un ámbito relativamente privado. Bien como objeto de culto en los templos budistas a través de la reproducción de *sutras* y en tablillas votivas, o bien como objeto de decoración que incitaba a la meditación en las reducidas casas de té. La caligrafía se ha entendido siempre como una expresión íntima potenciada por un entorno místico en penumbra²³, un ejercicio de meditación que cuenta con el marco de la arquitectura como parte fundamental de su proceso de apreciación. Sin embargo, este concepto cambia con los concursos y exposiciones nacionales, que se caracterizan por la descontextualización de la pieza caligráfica al ser expuesta en conjunto y bajo una luz muy distinta.

Las primeras exposiciones comienzan en los años veinte, agrupando las obras de los principales grupos caligráficos existentes en Japón. Podemos hablar en este caso de la asociación *Nihon Shodō Sakushinkai* (日本書道作振会, 1924)²⁴ como la primera muestra importante de este tipo de exposiciones, seguida casi de inmediato de otras dos muestras anuales, la de las asociaciones *Tōhō Shodōkai* (東方書道会) y *Dainihon Shodō-in* (大日本書道院), que agrupaban el corpus de calígrafos japoneses bajo criterios regionales y de estilo, siendo la última de ellas donde se presentaban las piezas más innovadoras y polémicas. Después de la guerra se constituye en 1946 la asociación *Nihon Shodō Bijutsu-in* (日本書道美術院), que llega a exponer dos veces en un museo, mientras que anteriormente el espacio destinado eran galerías comerciales y otros espacios alternativos. A partir de este momento, son varias las ocasiones que un calígrafo podía encontrar para presentarse a concurso y ser expuesto en el caso de pasar el juicio de los expertos, como es el caso de las organizadas por los diarios *Mainichi* (*Mainichi Nihon Shodō Ten*, 毎日日本書道展) y *Yomiuri* (*Yomiuri Shohō Ten*, 読売書法展). De este modo, una luz de modernidad se intuía en la caligrafía, expuesta ahora como piezas de pintura o escultura, ofreciendo un nuevo status a las piezas caligráficas. Pero Shiryū, dará un paso más en dicha descontextualización de la pieza caligráfica al presentarla junto a otras expresiones artísticas en la exposición de 1955.

Patrocinada por el periódico *Mainichi* y el Museo de Arte Moderno de Tokyo, la exposición tuvo lugar entre el 29 de abril y el 29 de mayo en la capital japonesa. La selección americana estaba formada por cuarenta y cuatro miembros de la A.A.A. (American Abstract Artists)²⁵, con los que Hasegawa Saburō trabajó durante su estancia en Estados Unidos. La selección japonesa se formaba por dieciocho pintores, seis

²³ Para esto léase TANIZAKI, Junichiro: *El elogio de la Sombra*. Madrid: Siruela, 30ª edición, 2013.

²⁴ Sobre las asociaciones caligráficas en el Japón contemporáneo (1945-2005) consultar: TAMIYA, Bunpei; 書: 戦後六十年の軌跡: 1945-2005 (*Sho: developments in the art of Japanese calligraphy over the last six decades*) Tokyo, Bijutsu Nenkansha, 2005.

²⁵ Sobre las asociaciones caligráficas en el Japón contemporáneo (1945-2005) consultar: TAMIYA, Bunpei; 書: 戦後六十年の軌跡: 1945-2005 (*Sho: developments in the art of Japanese calligraphy over the last six decades*) Tokyo, Bijutsu Nenkansha, 2005.



Fig. 2. 日本の書・墨の芸術, Nihon no Sho– Sumi no Geijutsu Musée CERNUSCHI , Paris en Bokubi ·「墨美」, No.58 , Septiembre, 1956.

escultores, un pintor de *nihonga*²⁶, un escarparatista y seis calígrafos²⁷ [fig. 2]. A pesar de que faltaran las grandes estrellas del expresionismo abstracto americano como Pollock o De Kooning, la muestra proponía el hermanamiento entre la abstracción occidental y la japonesa bajo un mismo lenguaje universal. El protagonismo, una vez más, recayó en la caligrafía de vanguardia, un asunto que intrigaba sobretodo a la crítica japonesa por considerarla, no sin reparos, la respuesta que Japón presentaba al arte de posguerra. Para Shiryû, la exposición era capital, y en su revista declaraba: “Hasta hoy, en Japón, caligrafía y pintura han sido considerados dos artes separadas. Sus composiciones son estudiadas y creadas de manera completamente diferente, por lo que han sido expuestas cada una por su cuenta. Es por esto que no podemos pensar en la posible relación entre ambos, ya que a penas hemos tenido ocasión de observarlas bajo las mismas condiciones. Es la primera vez que tenemos la oportunidad de considerar la caligrafía y su verdadero valor junto con la relación esencial de este arte y el de la pintura como consecuencia de esta exposición en Tokyo”²⁸

²⁶ Nihonga (日本画): pintura de estilo japonés.

²⁷ Entre los participantes destacaban artistas como Silverstein, Nell Blaine, Charles Shaw, Byron Brown, Beate Hulbeck, John Sennkauser, George Cavallon, Harold Krisel, George L.K. Morris, Ida Fischer, Ilya Bolotowsly, Charmion von Wiegand, A.R. Fleischmann. , Irving Lehman, Hyde Solomon, Hans Rithter , Roger Jorgensen, Alcopley, Lily Michael, Robert Conover, Maurice Berezov and the sculptors Louise Nevelson, Ibram Lassaw, Israel Levitan y Herbert Kallem.

²⁸ Nihonga (日本画): pintura de estilo japonés.

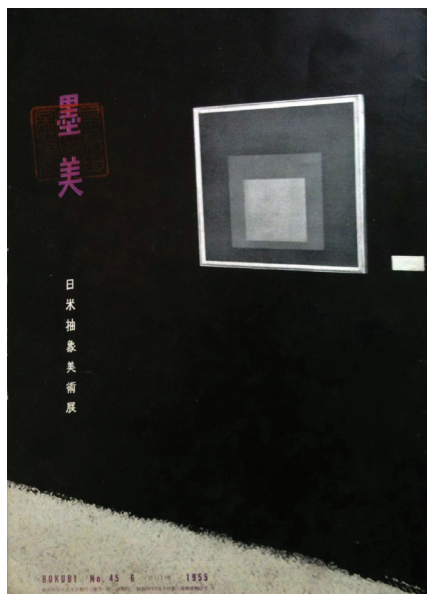


Fig. 3. Portada de Bokubi · 「墨美」, No.45 , junio, 1955.

Ampliamente recogida en *Bokubi* [fig.3], la exposición dio lugar a un minucioso debate sobre el devenir del arte caligráfico que más adelante separaría a la caligrafía de vanguardia (*Zen'ei Sho*) de la abstracta (*Bokushō*). Críticos como Atsui Imaizumi y Michiaki Kawakita presentaban las principales cuestiones planteadas por Shiryū y sus seguidores a través de sus obras. Si bien la sección americana contaba únicamente con jóvenes artistas, su tipo de abstracción denotaba un estilo general separado del europeo y más próximo a los planteamientos caligráficos, como pueda ser el concepto de *yohaku*²⁹. El análisis de las obras giró en torno al juego de contrastes (composiciones “pesadas” o “ligeras”, “dinámicas” o “estáticas”, “elaboradas” o “automáticas”, etc.) basado en el concepto de que el espacio es creado por la energía vital del artista. El gesto caligráfico presentaba una profundidad inusual, un movimiento centrípeto formado de manera intencionada en composiciones que formalmente se acercaban mucho a las americanas y que destacan por su originalidad en contraste con la anquilosada representación japonesa de la pintura al óleo, que se limitaba exclusivamente a reproducir técnicas occidentales. Sin embargo, y a pesar de las buenas críticas que recibieron los *Bokujin*, las piezas caligráficas sólo se expusieron junto a pinturas en las muestras de arte internacional como residuo folklórico de lo que supuso este arte. La acogida internacional fue enorme, pero siempre entendiendo la caligrafía como un

²⁹ Con obras de Shin'ichi Nishida, Shin Nakamura, Tatsuoki Nanbata, Kigai Kawaguchi, Masanari Murai, Takeo Yamaguchi, Yoshio Komatsu, Waichi Tsutaka. Jirō Yoshihara y Saburō Hasegawa ; esculturas de Shozo Kitada, Katsuhiro Yamaguchi, Tsutomu Hiroi y Shigeru Ueki y las caligrafías de Suijō Ikeda, Shiryū Morita, Sōkyū Ueda, Yūichi Inoue y Toko Shinoda.



Fig. 4. 日米抽象芸術 (Nichibeï Chûshô Geijutsu). National Museum of Modern Art, Tokyo en Bokubi・「墨美」, No.45, junio, 1955.

arte de la escritura donde, abstracto o no, el ideograma era un elemento fundamental y por tanto, excluyente.

De este modo, las siguientes grandes muestras siguieron esta línea. Cabe destacar la exposición itinerante *Caligrafía Japonesa. El arte de la tinta*³⁰ [fig.4], celebrada en Amsterdam, París y Hamburgo durante el año 1955 y que sólo mostraba piezas de caligrafía clásica o de vanguardia, sin tener en cuenta la pintura occidental. Este evento fue posible gracias a la organización de L.Alcopley (1910-1992), Michel Seuphor (1901-1999) y Pierre Alechinsky (1927-), que arreglaron el contacto con los museos y asistieron a los calígrafos durante su primer viaje a Europa. La presencia occidental, en este caso se reducía a la colaboración de artistas occidentales en su organización y al público que asistió a la muestra en las distintas ciudades europeas en las que se presentó el nuevo arte.

La caligrafía de vanguardia vuelve a aparecer entre obras de pintura occidental de la mano de Shiryû y de Yûichi, que participaron como representantes de Japón en las *Biennale* de Sao Paolo, siendo de especial importancia la de 1957, donde Yûichi presentó su ya famoso *Gutetsu* (愚徹) [fig.5], junto a obras de Reg Butler (1913-1981)

³⁰ “Au Japon, jusqu’à présent, la calligraphie et la peinture on été considérées comme deux choses tout à fait différentes. Et en réalité elles ont été composées et étudiées dans les situations complètement séparées, et leur exposition a eu lieu donc chacune de son côté. C’est ainsi que l’on ne faisait aucun cas de la relation entre ces deux champs et qu’il n’avait presque pas de chance d’exposer au public leurs oeuvres sous la même condition. Alors c’est vraiment pour la première fois que nous avons pu reconsidérer sur la raison d’être de la calligraphie et son véritable caractère et aussi sur la relation essentielle entre la calligraphie et la peinture en conséquence de cette exposition des arts abstraits à Tokyo”. MORITA, Shiryû: “Editor’s letter”. *Bokubi*, No. 45: Kyoto: Bokubi-sha, junio, 1955. contraportada.

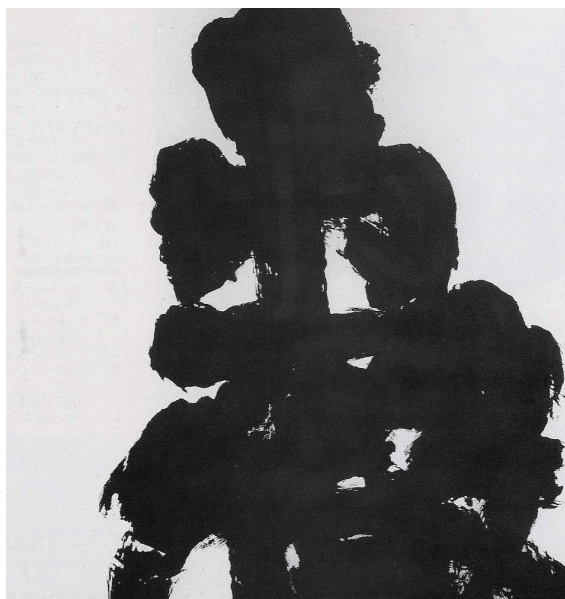


Fig. 5. Yûichi INOUE ·井上有一: 「愚鉄」 (Gutetsu) 187 x 176 cm 1956.

y Kline. La obra de Yûichi llamó la atención de Herbert Read (1893-1968), que lo incluyó en su *Historia de la Pintura Moderna*³¹. Read englobaba la obra de este calígrafo en lo que llamó “la nube de lo desconocido”, conectándolo con el arte *informel* y con la *action painting* americana, en base al vigor de sus líneas y a la evidente unión física y espiritual entre el artista y su obra, por lo general de gran formato. Al año siguiente, Yûichi participaría por recomendación de Read, en la Exposición Universal de Bruselas, la primera después de la Segunda Guerra Mundial.

Por un lado, el *Zen'ei Sho*, había sido aceptado como manifestación artística válida a nivel internacional, gozaba de buena salud y resultaba atractivo para público y artistas que veían, por primera vez, la posibilidad de comunicación de la caligrafía al margen de su contenido literario. Por otro, la teoría fundamentalmente formal de la caligrafía de vanguardia, a pesar de encontrar su reflejo en la filosofía occidental común a los artistas de la posguerra, se asentaba sobre una base poco sólida. Impulsados por renovar un arte que parecía muerto, Shiryû y sus seguidores hicieron un gran esfuerzo por presentar un arte nuevo y en sintonía con los tiempos modernos, pero tanto la crítica japonesa como occidental no parecía estar del todo convencida. La exposición de 1955 dejaba claro el escaso interés por parte de los artistas norteamericanos en su relación con la caligrafía, que la mayoría declaró como inexistente. Mientras en Estados Unidos, este arte se entendía como ejemplo del refinado gusto intelectual del Zen, algunos artistas europeos se interesaron por la preciosidad

³¹ *Yohaku* (余白): uso del vacío en la pintura monocroma a la tinta.

de signo y su belleza misteriosa como respuesta válida a la evolución de la pintura. De este modo, las futuras colaboraciones internacionales de Shiryû y los *Bokujin* se acotaron al marco europeo y, dentro del mismo, a casos individuales de artistas que compartían su filosofía. Winther-Tamaki explica la imposibilidad del diálogo entre la caligrafía japonesa y la abstracción norteamericana en términos socio-políticos³². No podemos olvidar que, durante la posguerra, los artistas presentaron una respuesta al horror producido por la Segunda Guerra Mundial que en muchos casos aparece representada en forma de abstracción y que encuentra su máximo exponente en la *action painting* americana. Es un periodo de definición de la identidad nacional, algo que en Japón se da de modo curioso, ya que el país vive una rápida recuperación económica gracias en parte al apoyo de Estados Unidos, con lo que no es extraño pensar en un diálogo también artístico entre ambas naciones. Sin embargo, no podemos olvidar que Estados Unidos también trabajaba en esa búsqueda de la identidad que, sumada al pánico hacia el comunismo, generó que críticos como Greenberg, proclamaran apasionadamente a artistas como Pollock o Kline como la imagen del nuevo arte puramente norteamericano, masculino y original. En esta concepción no había cabida para influencias foráneas y los comentarios anteriores de Kline sobre su admiración hacia el arte japonés o la similitud entre el trabajo de Pollock y el de los grandes calígrafos, que también pintaban en el suelo, fueron negadas rápidamente. Se entiende que la referencia para Pollock, de haber alguna, fueran los chamanes americanos primitivos, como un guiño al origen de la nación, mientras que en el caso de Kline, toda su obra representaba el auténtico arte nuevo de Norteamérica. Discursos históricos todos éstos en consonancia con las relaciones internacionales de los años cincuenta, que relevaron a los calígrafos japoneses a un puesto anecdótico o, cuanto menos, de curiosidad folklórica.

El caso de la relación de Europa con la caligrafía, sin embargo, fue algo posterior y más individual. Mientras Tapié y los *informel* no encontraron sentido a la expresión caligráfica, otros artistas como Alcopley o Alechinsky lograron establecer esa colaboración verdadera entre Oriente y Occidente de la que hablaba Shiryû. Ésta obtuvo sus frutos en forma de exposiciones conjuntas, publicaciones y el documental *Caligrafía japonesa*³³, dirigido por Alechinsky [fig.6]. La colaboración con los artistas europeos fue, por tanto, más dispersa y prolongada en el tiempo. Artistas como Miró mantuvieron un diálogo original con los calígrafos de vanguardia japoneses y, por lo general, fueron muchos los que se acercaron con curiosidad a las técnicas caligráficas

³² 日本の書・墨の芸術, *Nihon no Sho-Sumi no Geijutsu*.

³³ *Calligraphie Japonaise*, 1955. Mencionado en CABAÑAS, Pilar: "Saura, París, Zen, Informalismo" en: ALMAZÁN TOMÁS, D. (ed.): Japón. Arte, cultura y agua. Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España y Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004. Este documental puede visionarse parcialmente en http://www.cinematheque.cfwb.be/index.php?id=9154&no_cache=1&tx_cfwbavmsearch_pi1%5Buid%5D=12355. Sobre su datación, aunque fue rodado en 1956, su producción final data en la mayoría de las fuentes de 1958, habiendo obtenido el Premio Especial del Jurado en el Festival de Bergamo de 1959. Se trata de una cinta de 16 mm en blanco y negro de 17 minutos de duración con la participación de Toko Shinoda, Sôgen Eguchi, Nakano Etsunan, Shiryû Morita y el bonzo Sohaku Ogata y con los comentarios de Dotremont, leídos por Roger Blin, montaje de Jean Cleinge y música de André Souris. Pierre Braunberger, pionero en el cortometraje francés, se ocupará de la producción del film.



Fig. 6. Pierre ALECHINSKY: escenas del documental *Calligraphie Japonaise*, Tokyo 1955.

y al misterio del signo, reflejando en su obra su propia versión del mismo. De cualquier modo, la base fundamental de la misma, a pesar de la maestría en la ejecución y las peculiaridades de este arte, que sin duda coincidían con muchas manifestaciones artísticas del momento, quedó sin ser del todo aclarada a nivel internacional.

Caligrafía Abstracta

Dentro de la caligrafía de vanguardia, la exposición conjunta de piezas de *Sho* con obras de pintura abstracta replantea la verdadera naturaleza del arte de la escritura, surgiendo las primeras escisiones en el grupo. Frente al concepto de caligrafía de vanguardia, *Zen'ei sho*, aparece el de pintura abstracta a la tinta, *Bokushô*. Esta última fue llevada al extremo por el hijo de Tenrai Hidai, Nankoku Hidai (1912-1999), creador de un arte intermedio que podríamos calificar de “caligrafía pintada”. Dada la proliferación de este tipo de obras en el grupo, Shiryû se vio obligado a definir el *Zen'ei sho* como arte puro donde la forma y el trazo expresan el universo de su creador, haciendo al espectador partícipe hasta el punto de identificarse con él. A la manera occidental, se entiende aquí al artista como un genio libre e intérprete de la naturaleza. Sin embargo, dentro de la evolución técnica permitida de este arte, hay ciertas características que un calígrafo debe respetar, como es el uso de materiales, donde a pesar de la variación de tintas³⁴ y formatos, el método del pincel sobre el papel siempre ha de ser respetado.

Además, a pesar de que la expresión formal destaque sobre el contenido, ésta ha de estar presente de alguna manera en la obra. En el caso de la caligrafía, el referente es el ideograma, entendido en toda su magnitud significativa; tanto literal como externa-formal. Esto es, el *kanji* representado no es escogido al azar si no en consonancia con

³⁴ Algunos como Yûichi experimentaron y crearon su propia tinta mezclándola con esmaltes y otros componentes químicos.

la emoción que quiere comunicar el artista. Aquí es donde se le escapa al público occidental un punto importante en la apreciación de una pieza caligráfica; el espectador que conozca la escritura japonesa sabrá que cada ideograma encierra un concepto, una idea que llega de forma directa a nuestro entendimiento. Es un efecto visual inmediato que ha creado un imaginario común más uniforme que en otras culturas. Es decir, si escogemos el ideograma de árbol, por citar un ejemplo querido por los primeros abstractos³⁵, la idea de árbol llega a nuestro cerebro antes que el sonido de esa palabra, es una comunicación directa que ha fascinado a lingüistas y estudiosos occidentales y que explica el sentido del arte caligráfico en un contexto donde la gran mayoría está familiarizada con estos signos.

Los artistas calígrafos cuentan, además, con un duro entrenamiento de copia a las obras de los grandes maestros del pasado. Éstos son ejemplo a seguir y continuo referente a partir del cual el artista evoluciona con sus propias variaciones. Cuando un calígrafo como Shiryû realiza una obra, tendrá en cuenta el ideograma elegido, que reflejará en su forma y significado la emoción que quiere comunicar, tratando de conectar con el espectador. Además, forma y significado se unen en el trazo para dar lugar a la composición. La obra reflejará el rastro de estilos antiguos, guiños al pasado accesibles para los entendidos, al mismo tiempo que una innovación personal del artista.

Todos estos aspectos, aunque a priori pareciesen poco significativos, acabaron por separar la caligrafía de las corrientes radicales de la posguerra. La estética monocroma y violenta parece haberse establecido como lenguaje común en un momento de completo estupor³⁶ como fueron los sucesos de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, si en la pintura abstracta se trata de conectar con el espectador desde un plano intelectual, en el caso de la caligrafía la historia se complica. Tradicionalmente, las obras caligráficas llevan por título el *kanji* que representan o, en el caso de poemas o composiciones de más de tres caracteres, con el inicio del poema en cuestión, lo que condiciona al espectador, que intenta reconocer el ideograma en el papel. Este fue y es el principal punto de inflexión y objeto de numerosos debates entre el grupo de vanguardia de calígrafos japoneses; el lenguaje como material de trabajo implica ciertas restricciones a la hora de crear. Shiryû solventó el problema al principio de los sesenta manifestando que cualquier caligrafía que no cumpla con las características citadas anteriormente no debe ser considerada como obra caligráfica, si no como una composición abstracta a la tinta (*Bokushô*)

El *Sho* evoluciona para no morir a través de la investigación de nuevas formas e inspiraciones, analiza y presenta su versión válida de la estética y la filosofía del momento sin romper por ello con su tradición anterior. Si la pintura norteamericana se planteaba empezar desde cero, la caligrafía no descubre nada nuevo, si no que lo *orienta*, nunca mejor dicho, hacia un nuevo horizonte. Este movimiento vivió su propia revolución dentro del mundo caligráfico y, como ocurre con las vanguardias

³⁵ El árbol citado por Kandinsky o por Mondrian en sus ejercicios de abstracción. Para más información: MARCHÁN-FIZ, Simón: "Las poéticas auroras de la abstracción". En *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 2005.

³⁶ Sobre estos asuntos ver BOZAL, Valeriano: *El Tiempo del estupor*. Madrid: Siruela, 2004.

occidentales, fue muy criticado por rompedor entre los círculos más conservadores. A pesar de que una parte de la caligrafía de vanguardia, *Bokushō*, puede equipararse con ciertas expresiones abstractas de la posguerra al haber perdido cualquier referente al ideograma, sea cual fuere su evolución anterior, las muestras comunes se han reducido a exposiciones colectivas que tratan sobre el fenómeno del *Japonisme* o sobre las influencias mutuas de Japón y Occidente, entendiendo Occidente como un grupo inmenso que, sin embargo, no puede medirse como conjunto. Si la relación de la caligrafía japonesa de vanguardia con el expresionismo americano, decíamos, duró un suspiro, la relación de Shiryû, ya fuera a través de la revista o por sus viajes, con artistas no japoneses continuó hasta el fin de su vida. Pasados los años cincuenta, pese a que su estilo ya se había establecido, al igual que sus principios estéticos, Shiryû podía jactarse de haber conseguido su objetivo: a través del diálogo con el arte occidental, la caligrafía había experimentado en apenas dos décadas un desarrollo nunca visto hasta entonces. Ahora, la caligrafía japonesa de vanguardia podía incluirse en la Historia del Arte Contemporáneo como una peculiar forma de abstracción fiel a su tradición y naturaleza autóctona pero importante por su radicalismo e innovación estilística.