477ARTPSS_93_100.qxp_Mise en page 1 04/05/2020 16:37 Page93

Kazuo Shigara. «Tenisei Sekihatsuki ». 1959. Huile sur toile. (Collection Hyogo Prefectural Museum of Art). *Oil on canvas*

Jusqu'au 2 novembre, le Centre Pompidou-Metz présente *le Ciel comme atelier. Yves Klein et ses contemporains*. Parmi ces contemporains, les membres du groupe japonais Gutaï et les Allemands de ZERO bien-sûr. Une occasion pour Mattijs Visser de suivre, année par année, toutes les relations nouées entre ces artistes, et leurs aléas…

KLEIN, GUTAÏ, ZERO ET KAPROW dysfonctionnement de la communication

Mattijs Visser

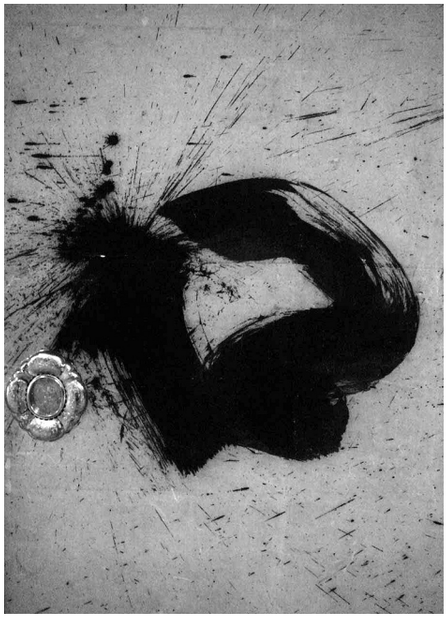
477ARTPSS_93_100.qxp_Mise en page 1 30/04/2020 01:49 Page94

■ Fondé en 1954 à Ashiya, près d'Ōsaka, par Jirō Yoshihara, Gutaï fut un important mouvement d'avant-garde japonais. C'est le critique français Michel Tapié (également commissaire d'exposition et conseiller pour des galeries) qui fait connaître Gutaï à Lucio Fontana ainsi qu'à divers artistes de l'art informel en France et en Italie. Et c'est par l'intermédiaire de Pierre Restany qu'Yves Klein et ses amis néerlandais et allemands de ZERO en prennent quant à eux connaissance. Aux États-Unis, l'artiste Alfred Leslie fait découvrir Gutaï à John Cage et à Allan Kaprow. Mais son influence ultérieure sur d'autres artistes reste sous-estimée.

Le présent article s'intéresse plus particulièrement à certains aspects liés à un dysfonctionnement de la communication, pour reprendre un concept inventé par Allan Kaprow à la fin de son article sur l'idée de « modern communications malfunctioning » (1).

TOKYO, 1953

Yves Klein est au Japon, avant tout afin d'obtenir sa ceinture de judo. Il organise en même temps plusieurs expositions pour ses parents, tous deux artistes (2), notamment à la célèbre Bridgestone Gallery de Tokyo. Jirō Yoshihara, qui fondera Gutaï en 1954, est également présent sur la scène artistique tokyoïte à cette période, dans les expositions des nombreux collectifs de la capitale. Toutefois, le journal d'Yves Klein ne mentionne pas Yoshihara parmi les nombreux artistes qu'il rencontre alors. Yoshihara vit loin de Tokyo, dans une petite ville de la banlieue d'Ōsaka nommée Ashiya, où se trouve également le temple de Tōjū Nantenbō (1839-1925), prêtre et artiste zen, auteur de la notion de « pinceau vivant ». Yoshihara admire manifestement Klein et s'efforce d'entrer en contact avec lui par l'intermédiaire de la Tokyo Gallery, afin de lui proposer d'exposer au Japon. Après que le critique Pierre Restany, proche ami de Shinichi Segi, a informé Klein de l'intérêt que suscite son œuvre au Japon, Yoshihara lui aurait confié des publications Gutaï pour qu'il les remette à l'artiste. Klein répond aimablement à ce témoignage d'intérêt mais meurt, dix ans plus tard, juste avant l'ouverture de son exposition à la Tokyo Gallery, sans avoir jamais rencontré Yoshihara.



PARIS, 1958

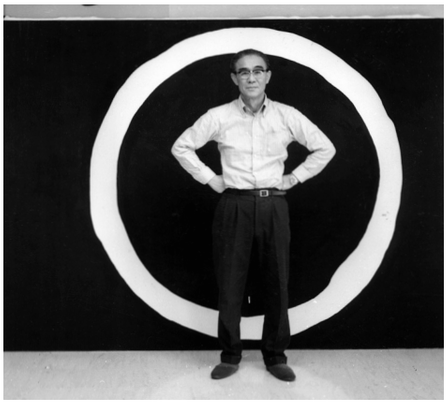
De retour en France, Klein installe un petit temple dans son atelier et lit la traduction française des *Essais sur le bouddhisme zen* (1927-34) de D. T. Suzuki en compagnie du poète Claude Pascal et des artistes Arman et Ben Vautier. Suzuki y évoque l'autobiographie de Tōjū Nantenbō, dans laquelle le prêtre zen se décrit peignant avec son corps, ne faisant qu'un avec son pinceau, devenant pinceau vivant. Klein réalise ses premières empreintes de corps sur un modèle vivant entièrement couvert de peinture et appliqué contre une grande feuille de papier étendue au sol. Après avoir commencé cette série, Klein lit, dans les périodiques Gutaï que Yoshihara lui a envoyés, des articles de Kazuo Shiraga intitulés « Only Action », dans lesquels l'artiste décrit ses propres expériences de peinture avec le corps. Selon Ben, Klein se serait montré extrêmement agacé d'apprendre que le groupe japonais produisait des œuvres similaires aux siennes, et lui aurait confié sa collection de publications Gutaï afin qu'il les revende dans son magasin. Fasciné par le groupe, Ben les conserva et les exposa par la suite à plusieurs reprises dans le cadre de ses propres installations.

DÜSSELDORF, 1960

C'est Yves Klein qui, le premier, parle de Gutaï à l'artiste néerlandais Henk Peeters, membre du mouvement ZERO. Alors que Klein et Peeters rendent visite aux artistes allemands ZERO Günther Uecker et Heinz Mack, Mack montre à Peeters un ouvrage récent de Michel Tapié présentant l'art japonais contemporain, dans lequel figurent notamment des images d'œuvres du mouvement Gutaï. Bien que Klein ait passé un certain temps au Japon et ait bien connu l'avant-garde locale, il affirma qu'il connaissait mal Gutaï et exprima le souhait d'en apprendre davantage lors d'un prochain séjour. Sous l'influence de Tapié, Gutaï traverse alors une phase informelle. Ce sont toutefois les images d'expositions en plein air – notamment les sacs plastiques remplis d'eau de Sadamasa Motonaga – qui intéressent Peeters. Celui-ci décide d'entrer en contact avec Tapié, qui le met en relation avec Yoshihara.

CHELSEA HOTEL, NEW YORK, 1961

Klein séjourne dans le célèbre hôtel des artistes, à l'invitation de la galerie Leo Castelli, où il expose ses peintures monochromes bleues. Durant son séjour à New York, de nombreux journalistes l'interrogent sur ses expériences japonaises, et lui cherchent volontiers des noises au sujet de son intérêt pour Gutaï et des similitudes entre son œuvre et celle des membres du groupe. Au même moment, à la galerie Martha Jackson (celle de Jackson Pollock), Michel Tapié organise la *6e exposition artistique Gutaï*, qui voyagera ensuite dans plusieurs villes. D'autres expositions d'artistes japonais lui font suite, et font l'objet de critiques élogieuses dans la presse et les revues d'art. Klein écrit alors son *Manifeste de l'hôtel Chelsea* : « Je n'aurais jamais cru, il y a quinze ans, à l'époque de mes premières tentatives, qu'il m'arriverait un jour, brusquement, d'éprouver le besoin de me justifier – la nécessité de satisfaire votre désir de savoir les pourquoi et les comment de tout ce qui s'est passé, et les pourquoi et les comment de ce qui est encore plus dangereux pour moi, à savoir l'influence de mon art sur



En haut/*top:* **Temple de Tōjū Nantenbō,** à Ashiya, près d'Osaka. (Ph. Tijs Visser/0-INSTITUTE)
De gauche à droite/*from left:* **Peinture** sur une porte du temple de Nantenbō. (Ph. Tijs Visser/0-INSTITUTE)
Jirō Yoshihara, fondateur de Gutaï en 1954, devant l'une de ses œuvres dans son atelier de/*in front of his work at his studio.* Ashiya, vers 1970. (Ph. Gutai Art Association)

477ARTPSS_93_100.qxp_Mise en page 1 30/04/2020 01:49 Page95

2e exposition Gutaï en plein air, Ashiya. 1956
Œuvres aquatiques de/*water works by* Sadamasa Motonaga. (Ph. Archiv Henk Peeters/0-INSTITUTE)
2nd Gutai Outdoor Show

les jeunes générations d'artistes à travers le monde d'aujourd'hui. »
Dans son manifeste, Klein se présente sans ambiguïté comme le premier artiste ayant associé l'immatérialité, le vide, le feu, l'eau, l'architecture et la musique dans sa pratique. Il suggère également que l'utilisation du corps comme pinceau vivant est son invention. Ici, il opère cependant une distinction majeure : il ne se considère pas lui-même comme un *action painter*, mais comme détaché de tout travail physique durant le processus de création. « Pour ne citer qu'un exemple des erreurs anthropométriques entretenues à mon sujet par les idées déformées répandues par la presse internationale, je parlerai de ce groupe de peintres japonais qui, avec la plus extrême ardeur, utilisèrent ma méthode d'une bien étrange façon. Ces peintres se transformaient tout bonnement eux-mêmes en pinceaux vivants. En se plongeant dans la couleur et en se roulant sur leurs toiles, ils devinrent les représentants de l'"ultra-action-painting" ! »

ŌSAKA, 1962

Yoshihara ouvre la Pinacothèque Gutaï dans un entrepôt appartenant à sa famille. Le lieu devient le nouveau quartier général du groupe et accueille également des expositions temporaires des membres du groupe, ainsi que d'artistes étrangers, parmi lesquels Lucio Fontana et Enrico Castellani, Sam Francis et Alfred Leslie. Peggy Guggenheim débarque avec John Cage et achète une œuvre du fils de Yoshihara, Michio, qui devint ainsi le premier artiste Gutaï dont une œuvre intègre une collection étrangère majeure. Cage retourne plusieurs fois à la Pinacothèque et déclare s'y sentir très à l'aise. Très intéressé par Gutaï, il utilise des objets trouvés à la Pinacothèque comme instruments dans ses concerts, faisant grande impression sur les artistes du groupe. Stimulé par l'intérêt suscité par les nombreuses activités de Yoshihara, Gutaï organise la troisième soirée Gutaï *Art on Stage*, durant laquelle Tsuruko Yamazaki fait de la « musique » en utilisant des marteaux et des perceuses électriques sur des tubes rotatifs en argent (Cage et Guggenheim sont dans le public). La revue publiée dans le cadre de la Pinacothèque par Yoshihara, en collaboration avec Shōzō Shimamoto, partiellement en anglais, fait connaître l'activité du groupe et lui permet d'entrer en relation avec des artistes d'autres pays, notamment, par l'intermédiaire de Tapié, Jasper Johns, Jean Tinguely et Pollock, ainsi qu'avec les critiques Clement Greenberg et Pierre Restany. Lorsque la compagnie de Merce Cunningham se produit avec Rauschenberg à Ōsaka, en 1964, une collaboration se met en place : un des films de Shimamoto est projeté sur scène. Le lendemain, sa visite à Yoshihara et à la Pinacothèque font dire à Rauschenberg : « Voilà l'origine du happening ! »

AMSTERDAM, 1965

Yoshihara et Peeters sont présents au Stedelijk Museum quand les caisses contenant la participation de Gutaï à l'exposition *NUL* (Zero en néerlandais) sont encore fermées. Avant qu'elles ne soient ouvertes, Peeters ne connaît des œuvres que des reproductions photographiques. À sa grande inquiétude, les œuvres qui sortent des caisses sont des peintures tachistes, informelles, très éloignées du style de ZERO. Avec Yoshihara, il choisit de reconstituer des œuvres anciennes de la première période de Gutaï, dans lesquelles le vide, l'air, la dégradation, le temps, la lumière, l'eau et la fumée jouent un rôle important. Peeters observe des similitudes entre ces anciennes pièces Gutaï et l'œuvre de ses collègues de ZERO, y compris Klein. Il décide alors de juxtaposer un grand ballon rempli d'air d'Akira Kanayama avec les œuvres de Klein choisies pour l'exposition. S'ensuit une âpre discussion avec la veuve de Klein, Rotraut Uecker, sœur de Günther Uecker. Peeters expliquera ensuite dans une interview que Klein s'était opposé à la participation de

1re exposition Gutaï en plein air, Ashiya. 1955.
Œuvre (planche de bois fendue) de Fujiko Shiraga.
(Ph. Archiv Henk Peeters / 0-INSTITUTE).
Wooden plank split by Fujiko Shiraga

477ARTPSS_93_100.qxp_Mise en page 1 30/04/2020 09:36 Page96

Gutaï à l'exposition, par crainte que les visiteurs ne pensent que les Japonais avaient influencé les artistes occidentaux (3). Toujours à Amsterdam, Yoshihara reçoit une lettre de Tapié lui demandant de se rendre à Paris au plus tôt, afin d'expliquer pourquoi Gutaï n'avait pas exposé des peintures informelles comme convenu (au risque de menacer le marché déjà existant pour ce type d'œuvres).

NEW YORK, 1965

La même année que la grande exposition *NUL* à Amsterdam, Kaprow termine l'écriture de son texte *Assemblages, Environments & Happenings*. « Je ne savais rien des activités de Gutaï avant qu'Alfred Leslie ne m'en parle deux ans plus tard, et ce n'est que fin 1963 que j'ai obtenu les informations présentées ici. » Kaprow avait suivi les cours de Cage au Black Mountain College, mais il n'y avait rien appris rien des expériences de Gutaï dans les domaines du cinéma, du théâtre, de la musique, de la peinture et de la performance. Dans un chapitre détaillé consacré à Gutaï, Kaprow présente des photographies d'expositions d'un jour, de performances théâtrales, d'environnements en extérieur et de l'*International Sky Event* organisé par Yoshihara. Kaprow voit dans Gutaï un précurseur méconnu du happening. Son chapitre conclut sur sa découverte tardive du travail du groupe : « C'est un cas rare de dysfonctionnement des communications à l'époque moderne. »

DYSCOMMUNICATION ?

Les transformations constantes de la production de Gutaï contribuent sans doute à expliquer que le groupe n'ait jamais connu la célébrité qu'il méritait. Ses membres ont produit de traditionnelles peintures tachistes informelles, mais aussi des performances, de l'*action painting*, des expositions en plein air sur des sites industriels ou dans des parcs, ou encore un magazine pour enfants. Les matériaux varient de la peinture sur toile en couches épaisses à des trous dans des panneaux de papier monochrome, des sons de cloches à des costumes de théâtre dans le style classique du kabuki, de la boue au vent, à la lumière, à l'eau et au vide. À peine un intérêt s'éveillait à l'étranger pour un aspect de leur travail, que le groupe était déjà passé à autre chose.

Surtout, l'histoire de l'art ayant tendance à traiter séparément la performance et la peinture – notamment, en Europe et en Amérique, après la rupture entre Kaprow et Tapié –, la renommée de Gutaï est (parfois délibérément) restée limitée à un petit cercle d'amateurs.

Tandis que Tapié mobilisait le champ artistique à des fins idéologiques et commerciales, Kaprow vit dans Gutaï un précurseur du happening – allant jusqu'à y reconnaître une combinaison de l'objectif et du performatif. Selon Ben Vautier, toutefois, « l'avant-garde n'arrive à l'existence que par l'immigration, tandis qu'au Japon la tendance était au maintien de la tradition. Cela ne devait pas changer avant les années 1970 et 1980, quand la puissance économique du Japon lui permit de s'ouvrir au monde occidental. Mais, à ce moment-là, Gutaï faisait déjà partie de l'histoire ». Ben conclut que le Japon doit apprendre à jeter un œil nouveau sur sa propre histoire, afin d'y reconnaître les véritables innovateurs et de les imposer face à l'histoire de l'art occidental.

Bien qu'Otto Piene n'a jamais considéré ZERO comme un groupe, mais comme un mouvement ouvert, un réseau auquel les artistes à l'esprit ouvert étaient invités à se joindre librement, le groupe Gutaï fut rarement invité à participer à ses expositions, en raison de la vive hostilité d'Yves Klein. La décision de Henk Peeters de présenter ensemble des œuvres de ZERO et de Gutaï en 1965 fut – et reste parfois – considérée comme arbitraire, en particulier du fait du choix d'œuvres japonaises très antérieures aux européennes. Les artistes de Gutaï et la puissance de leurs idées contrarièrent ainsi l'aspiration de ZERO à proposer « un nouveau départ », dont l'originalité pouvait dès lors être interrogée. Par ailleurs, tandis que l'ouverture de ZERO restait largement virtuelle, Gutaï invita Manzoni, Fontana, Castellani, Mack, Piene, Tinguely et Klein à les rejoindre au Japon.

En outre, Akira Kanayama, Saburō Murakami, Kazuo Shiraga et Atsuko Tanaka avaient fondé en 1952 le Zero-Kai (groupe Zero). C'est Murakami qui eut l'idée du nom, censé signifier un commencement à partir du néant, sans autre signification artificielle. Les premières œuvres du groupe étaient surtout des peintures abstraites et des monochromes. ■

Traduit de l'anglais par Laurent Perez

De haut en bas/*from top:*
Yves Klein. Séance d'« Anthropométrie » dans l'atelier. 1961
Kazuo Shiraga. « Challenging Mud ». 1955.
(Ph. Gutai Art Association)

477ARTPSS_93_100.qxp_Mise en page 1 04/05/2020 16:36 Page97

Klein, Gutai, Zero and Kaprow malfunctioning

Until November 2, the Centre Pompidou-Metz is presenting *The Sky as a Studio. Yves Klein and his Contemporaries.* Among these contemporaries, the members of the Japanese group Gutal and the Germans of ZERO of course. An opportunity for Mattijs Visser to follow, year by year, all the relationships forged between these artists, and their twists and turns.

Gutai was an important movement of the Japanese avant-garde, founded in Ashiya (near Osaka) by Jiro Yoshihara in 1954. Introduced to Lucio Fontana, and a circle of "art informel" artists from France and Italy, by French critic Michel Tapié (also exhibition curator and gallery advisor). Yves Klein and his Dutch and German "zero" friends were introduced to Gutai by French art critic Pierre Restany. In America, artist Alfred Leslie introduced the group to "fluxus" artist John Cage and "happening" artist Allan Kaprow. But its influence on (subsequent) artists remains underappreciated.

This short essay will focus on some of the aspects of mal communication, a term used by Kaprow near the end of an essay discussing the idea of malfunctioning (1).

TOKYO, 1953

Yves Klein is in Japan, primarily to obtain his Judo belt. At the same time, he organises various exhibitions for his parents, both also artists (2), including at the renowned Bridgestone Gallery in Tokyo. Jiro Yoshihara, who establishes Gutai in 1954, is also active in the city's art scene at this moment, exhibiting with one of the many artists' groups. From Yves Klein's diary, however, it appears that though he met many artists, Yoshihara was not among them. Yoshihara lived far outside Tokyo in Ashiya, a small suburb of Osaka. There stands the temple of Toju Nantembo, the Zen priest and artist who wrote about "the living brush." It is clear that Yoshihara admires Klein's work and is interested in meeting him: he urges the Tokyo Gallery,

(1) Allan Kaprow, *Assemblage, Environnements, and Happenings*, New York, 1966.
(2) Marie Raymond et Fred Klein, tous deux peintres.
(3) Yves Klein est mort en 1962. Il faut donc croire que le projet de l'exposition avait été long à se réaliser.

Ce texte se fonde sur plusieurs entretiens avec Ben Vautier, Atsuo Yamamoto, Takeshi Matsumoto, Kazuo Shiraga, Koichi Kawasaki, Shōzō Shimamoto, Laurence Yoshihara et Henk Peeters, conduits entre 2005 et 2009.

BIBLIOGRAPHIE

Michel Batlle, conversation avec Ben Vautier, *Aborigènes et exotiques*, Toulouse, 1986 ; Brisa Genoe, conversation avec Ben Vautier, *Autour de Gutaï*, 1986.
Gutai Magazines, édité par Jiro Yoshihara et Shozo Shimamoto, 1955-65, Osaka.
Yves Klein, *The Chelsea Hotel Manifesto*, New York 1961.
Henk Peeters, *Gutai en Nul, Gutai Groep Osaka in Rotterdam,* 1967.
Pierre Restany, *The Gutai Group, or Japan in the Vanguard, Gutai,* Mathildenhöhe, Darmstadt, 1991.
Paul Schimmel, *Out of action*, MOCA, Los Angeles, 1998.
Hirai Shoichi, *Gutaï,* Jeu de Paume, Paris, 1999 ; *What is Gutai,* Hyogo Prefecture Museum of Art, 2004.
Ming Tiampo, *Yves Klein, Corps, Couleur, Immatériel,* Centre Pompidou, Paris, 2007.
Mattijs Visser, *ZERO, Internationale Künstler-avantgarde*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2006.
Helen Westgeest, *Zen in the fifties*, Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen, 1996.
Atsuo Yamamoto, *Gutaï*, Jeu de Paume, Paris 1999.

De haut en bas/*from top:* **Yves Klein. « Peinture feu couleur, sans titre (FC 1) ».** 1962. Carton ignifugé. (Coll. privée)
Michel Tapié et Jirō Yoshihara à l'hôtel Chelsea, New York. À gauche : œuvre de Jackson Pollock

477ARTPSS_93_100.qxp_Mise en page 1 30/04/2020 01:50 Page98

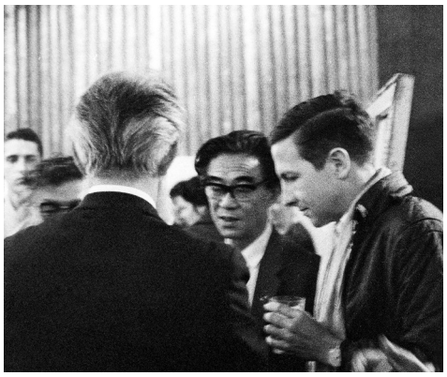
to contact Klein and offer him an exhibition in Japan. After the well-known French art critic (and close friend Segi Shinichi) Pierre Restany informs Klein of the interest in Japan about his work, Yoshihara is believed to have mailed a number of Gutai periodicals via Restany to the eminent artist. Klein responds to the interest in kind, but, nearly ten years later, just before his Tokyo Gallery debut opens, he dies. Yoshihara never gets to meet Klein.

PARIS, 1958

On his return to France from Japan, Klein sets up a small temple in his studio and—alongside poet Claude Pascal and artists Arman and Ben Vautier—reads the French translation of Daisetz T. Suzuki's book on Zen. Suzuki refers to the autobiography of Toju Nantembo in which the Zen priest describes how he painted with his body, how he was one with his brush and became a living brush. Klein makes his first body prints, getting a paint-smeared life model to press the substance into a large sheet of paper laid on the ground. Once he begins this series, Klein reads articles by Kazuo Shiraga, titled "Only Action" and included in the Gutai periodicals Yoshihara has sent, that describe his own experiences painting with his body. According to Ben Vautier, Yves Klein was very irritated that Gutai were making similar works and therefore received Kleins' set of Gutai periodicals to sell in his bookshop. But Vautier kept them in his shop, fascinated by Gutai and has since exhibited the magazines several times as part of his own installations.

DÜSSELDORF, 1960

The Dutch Zero movement artist Henk Peeters first hears about Gutai from Klein. Klein and Peeters are visiting the German Zero movement artists Günther Uecker and Heinz Mack, and Mack shows Henk Peeters the recently published book on Japanese art of today by the French critic, dealer, and curator Michel Tapié. The volume features illustrations of work by the Gutai group, amongst others. Although Klein had spent time in Japan and knew the country's avant-garde art scene well, he says that he does not know much about Gutai and vows to find out more on a subsequent visit. At that time, under Tapié's influence, Gutai is in an Informal phase. However it is the illustrations of works for the Gutai open-air exhibitions, including the plastic water bags by Sadamado Motonaga, that interest Peeters. He decides to make contact with Tapié, who puts him in touch with Yoshihara.



Paul Jenkins, Jirō Yoshihara et Robert Rauschenberg à la Pinacothèque Gutaï, Osaka, 1964

CHELSEA HOTEL, NEW YORK, 1961

Klein comes to the famous artists' hotel at the invitation of the Leo Castelli Gallery, where he shows his blue Monochrome paintings… During his stay in New York, Klein receives many enquiries from journalists about his experiences in Japan. However, they also annoy him with questions about his interest in Gutai and similarities between his work and that of the Japanese group's members. Gutai exhibited also in New York, on initiative of Michel Tapié, the *6th Gutai Art Exhibition* was hold at the renowned Martha Jackson Gallery, the gallery of Jackson Pollock, and then toured to several other cities.

More shows with Japenese artists followed and were reviewed by various art magazines and newspapers. Klein decides to write the *Chelsea Hotel Manifesto*: "I would never have believed, fifteen years ago at the time of my earliest efforts, that I would suddenly feel the need to explain myself—to satisfy the desire to know the reason of all that has occurred and the even still more dangerous effect, in other words—the influence my art has had on the young generation of artists throughout the world today." In his manifesto, Klein defensively presents himself as the first artist to combine immateriality, emptiness, fire, water, architecture, and music in an artistic practice. He also suggests that the use of the body as a living brush is his invention. Yet here he makes a major and important distinction. He does not see himself as an *action painter*, but rather he is completely detached from all physical work during the time of creation. Klein adds, "Just to cite one example of the anthropometric errors found within the deformed ideas spread by the international press—I speak of that group of Japanese painters who with great refinement used my method

Vue de l'exposition « NUL », Stedelijk Museum, Amsterdam, 1965. Œuvres de / *works by* groupe Gutaï, sélectionnées par Henk Peeters et reconstruites par Michio et Jirō Yoshihara. (Ph. Philip Mechanicus / 0-INSTITUTE)

477ARTPSS_93_100.qxp_Mise en page 1 30/04/2020 01:50 Page99

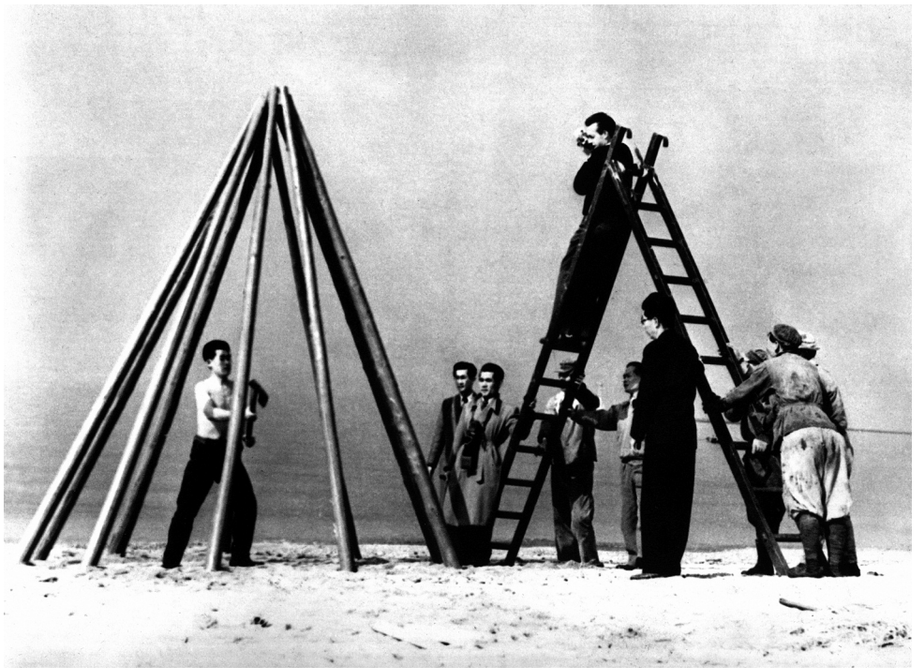
in a strange way. In fact, these painters actually transformed themselves into living brushes. By plunging in color and then rolling on their canvases, they became representative of ultra-action-painters!"

OSAKA, 1962

In a warehouse owned by his family, Yoshihara opens the Gutai Pinacotheca. This beco- mes the new social headquarters of the Gutai group and also serves as the host of temporary exhibitions by the Gutai group, individual Gutai artists, and foreign artists such as Lucio Fontana and Enrico Castellani, Sam Francis and Alfred Leslie. Peggy Guggenheim who arrives with John Cage, buys a work by Yoshihara's son Michio, who thus becomes the first Gutai artist with a piece in a major foreign collection. Cage—who returns several times to the Pinacotheca—announces that he feels very good in this place. He is very interested in Gutai, and at a concert uses objects found at the Pinacotheca as instruments, making a great impression on the Gutai artists. Prompted by the interest in Yoshihara his successful activities, Gutai organises a third Gutai Art on Stage night, where Tsuruko Yamazaki makes "music" using hammers and electric drills on rotating silver tubes (and Cage and Guggenheim are in the audience). The Gutai periodical published by Yoshihara with Shozo Shimamoto here at the Gutai Pinacotheca publicizes the group's efforts and helps it to establish contact with artists in other countries. The periodical is printed partly in English, and with the aid of Tapié it reaches artists such as Jasper Johns, Jean Tinguely, and Pollock, as well as critics such as Clement Greenberg and Restany. When Merce Cunningham's dance group appears in Osaka together with Rauschenberg in 1964, a collaboration takes place: one of Shimamoto's films is projected onto the stage. For Rauschenberg, his visit to Yoshihara and the Pinacotheca leads the next day to him saying, "Voilà l'origine du happening!"

AMSTERDAM, 1965

Yoshihara and Peeters are present in the Stedelijk Museum as the boxes with Gutai's contributions to the *NUL* exhibition are still unopened. Until the moment when the boxes are opened, Peeters had only seen the works in photographic reproductions. To Peeters's great alarm, the works that come out of the crates are absolutely not in the style of Zero; they are wet, informal tachist paintings. Together with Yoshihara, he decides to reconstruct old work from the early period of Gutai, works in which emptiness, air, decay, time, light, water, and smoke play an important part. Peeters sees similarities between these older Gutai pieces and the work of his Zero colleagues, including Klein. He decides to juxtapose a piece by Akira Kanayama, a large air-filled balloon, with Klein's contributions to the show. This gives rise to a fierce discussion with Klein's widow Rotraut Uecker, the sister of the Zero artist Günther Uecker. In a later interview Peeters said that Klein was against Gutai's parti- cipation in the exhibition for fear that visitors might think the Western artists had been in- fluenced by the Japanese (3). Yoshihara, still in Amsterdam, receives a letter from Tapié asking him to come to Paris as quickly as possible and clarify the matter that Gutai is not exhibiting the informal paintings (out of a concern that the market for informal Gutai works could be adversely affected).



De haut en bas/*from top:* **Festival international de ski, Osaka.** 1963. (Ph. Archiv Henk Peeters/0-INSTITUTE).
International Sky Festival, Osaka
1re exposition Gutaï en plein air, Ashiya. 1955.
Œuvre de Kazuo Shiraga. « Please Come In ».
(Ph. Archiv Henk Peeters/0-INSTITUTE)

477ARTPSS_93_100.qxp_Mise en page 1 30/04/2020 01:50 Page100

NEW YORK, 1965

In the same year that the great *NUL* exhibition opens in Amsterdam, Kaprow finishes his writing for his publication *Assemblages, Environments & Happenings*, "I knew nothing of Gutai's activities until [the artist] Alfred Leslie mentioned them to me two years later, and it was not until late 1963 that I obtained the information presented here [in the publication]." Although Kaprow attended Cage's class at the Black Mountain College to learn more about combining artistic disciplines he learned nothing about the experiments by Gutai in film, theater, music, painting and performance. In a detailed chapter dedicated to Gutai, Kaprow presents photographs of one-day exhibitions, theater performances, open-air environments and the "International Sky Event" organized by Yoshihara; in Gutai he sees an as-yet unrecognized precursor of the happening. Kaprow ends his chapter on Gutai, noting his tardy discovery of the group's work, with the words, "This is a rare case of modern communications malfunctioning."

NON-COMMUNICATION?

Gutai's constantly changing output is one of the prime reasons why the group has never gained the fame it deserved. Its members created traditional informal tachist paintings, but also happenings and painting actions, open-air shows in industrial landscapes and parks, exhibitions and a periodical for children. The means used varied from thick layers of paint on canvas to holes in monochrome paper panels, from the sound of bells to classic kabuki—like theater costumes, from mud, wind, light, and water to emptiness. And as soon as interest from abroad was growing in one aspect of its work, the group had already moved on to another phase.

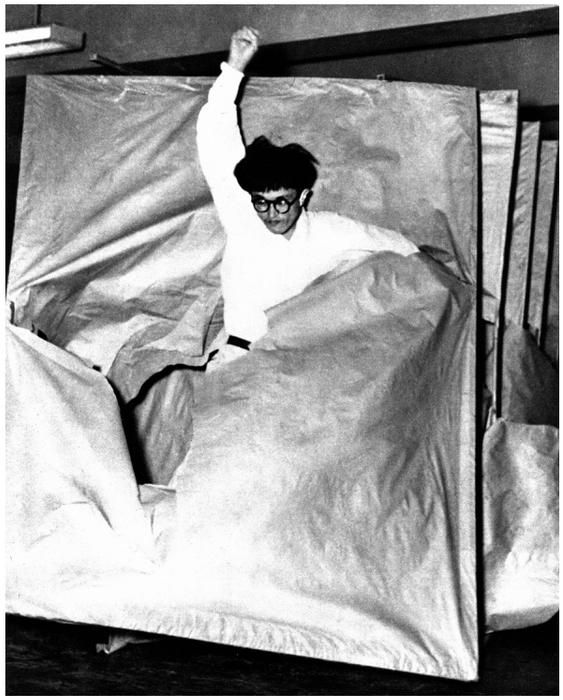
Above all, because art history is inclined to treat its painting and performance strands separately—a tendency that stems here in Europe and America from the break between Michel Tapié and Allan Kaprow—the fame of Gutai has (sometimes intentionally) remained limited to a small group of art connoisseurs. While Tapié used the strand of fine art for his ideological and commercial ends, Kaprow saw in the works of Gutai a precursor of the happening. At its best, he recognized in the works the combination of the objective and the performative.

Ben Vautier, however, believes "the avant-garde only comes into being with immigration, and in Japan, the tendency was to maintain the tradition. None of this would change until the 1970s and 1980s when the economic power of Japan enabled it to let the Western world know, but by then Gutai was already history." Vautier concludes that Japan had to look back into its history to find who its innovators were and to acknowledge them in the face of the history of Western art.

Although Otto Piene did not see ZERO as a group, but as a movement, an open movement with a network in which like-minded artists could freely join, the Gutai group was rarely invited to participate in ZERO exhibitions due to Yves Klein's strong aversion. It is seen—up to and including today—as a stubborn decision by Henk Peeters in 1965 to combine Gutai with works of the ZERO group, and in particular with works with a much earlier date of origin. ZERO, the "group" proclaiming a new beginning, was hampered by the similar strong ideas of the Gutai artists, where originality might raise questions. Where ZERO proclaimed openness, but only in word, Gutai invited Manzoni, Fontana, Castellani, Mack, Piene, Tinguely and Klein to join them in Japan.

Besides, in 1952, Akira Kanayama, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, and Atsuko Tanaka founded the Zero-Kai (Zero group). The name was Murakami's idea, who wanted to show that zero was a beginning from nothingness, without artificial meaning. (The group's first works were mainly abstract and monochrome.) ■

De haut en bas/*from top:* Yves Klein. « Le saut dans le vide ». 19 octobre 1960 (Ph. Shunk-Kender)
2e exposition Gutaï, Ashiya. 1956
Saburo Murakami. « Passage ».
(Ph. Archiv Henk Peeters/0-INSTITUTE)

(1) Allan Kaprow, Assemblage, Environnements, and Happenings, 1966.
(2) Marie Raymond and Fred Klein, both painters.
(3) Yves Klein died in 1962. It would therefore appear that the exhibition project was a long time coming.

This text is based on various conversations with Ben Vautier, Atsuo Yamamoto, Takeshi Matsumoto, Kazuo Shiraga, Koichi Kawasaki, Shōzō Shimamoto, Laurence Yoshihara and Henk Peeters, carried out between 2005 and 2009. Notes by Artpress.