



YASUO SUMI

(TE
NO
VA

MORE THAN THIS



ABC-ARTE, Genova

Direttore e Curatore ABC-ARTE
ABC-ARTE head Consultant & Curator
Antonio Borghese

Mostra a cura di
Exhibition curated by
Flaminio Gualdoni

Coordinamento generale
General coordination
Ciro Andrea Borghese
Andrea Mardegan
Ashley Shen
Davide Traverso

Progetto espositivo
Exhibition project
Alessio Borghese
Antonio Borghese
Flaminio Gualdoni

Allestimento
Exhibition setting up
Emanuel Fortes Brito

Testi di
Text by
Yasuo Sumi
Antonio Borghese
Flaminio Gualdoni
Jonathan Sisco

Traduzioni
Translation
Carla Campomenosi
Andrea Mardegan

Progetto Grafico
Art Direction / Graphic design
S.C. Artroom

Crediti Fotografici
Photo Credits
Ilaria Caprifoglio
Former Members of the Gutai Art Association
Itami City Museum of Art
Andrea Mardegan

Ringraziamenti
Thanks to

Ilaria Abignente di Frassello, Sara Abignente di Frassello, Costanzo Azza, Valentina Barotto, Alessio Dario Borghese, Giuseppe G.P. Borghese, Martino Borghese, Raffaella Borghi, Grazia Caracciolo, Stefano Lanotte, Roberto Mazzacurati, Valentina Moro, Matteo Negri, Alberto Pandolfo, Matteo Pellini, Diego Pizzeghello, Massimo Pollio, Luigi Tenti, Marzio Villari

Con il Patrocinio del
With the Patronage of
Assessorato alla Cultura Comune di Genova

Sponsor tecnico
Technical sponsor
Siat

©ABC-ARTE
www.abc-arte.com

Nothing but the Future
18 Febbraio 2016 - 27 Maggio 2016
18 February 2016 - 27 May 2016
ABC-ARTE Contemporary Art Gallery
Via XX Settembre 11A - 16121
Genova - Italia

Finito di stampare nel mese di Febbraio 2016
First published in Italy in February 2016
Erredi Grafiche Editoriali
www.erredigrafiche.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

All rights reserved under international copyright conventions. No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, or any information storage and retrieval system without permission.

Si ringrazia l'Archivio Yasuo Sumi di Andrea Mardegan (Ibaraki, Giappone) e l'Associazione Culturale Spazio Arte dei Mori per aver collaborato alla realizzazione della mostra, attraverso il prestito di un nucleo importante di opere

in copertina *on cover*
Work, 1978, 145.5 x 112 cm
oil, laquer on canvas

Yasuo Sumi

Nothing but the future

Introduzione

Introduction

Carla Sibilla p.07

Antonio Borghese p.09

Jonathan Sisco p.11

Nothing but the future

Flaminio Gualdoni p.16

p.24

Mostra

Exhibition

p.31

Opere

Works

p.52

Yakekuso-fumajime-charanporan

Yasuo Sumi p.166

p.182

Biografia

Biography

p.200

p.201

Mostre selezionate

Selected shows

p.202



Yasuo Sumi performance at Museo Magi 900 (Pieve di Cento 2008)

Yasuo Sumi è una figura centrale all'interno della grande avanguardia Gutai e nel panorama artistico internazionale degli ultimi sessant'anni.

Sumi ha tenuto moltissime mostre all'estero, così come quelle alla Galerie National du Jeu de Paume a Parigi; al New York's Martha Jackson Gallery, al New York Cultural Exchange Center negli Stati Uniti; presso l'Auckland Museum in Australia; a Roma al Museo di Arte Contemporanea, a Torino alla Galleria di Arti Figurative, al Torino International Aesthetic Studio, a Milano all' Art Center, alla Fondazione Morra in Napoli, ad Helsinki all' Art Academy; al Rotterdam Design House in Olanda; all' Off Center in Canada; ed ancora nel Regno Unito, ed in Cina. Molte delle sue opere sono divenute proprietà di musei nazionali e pubblici. Yasuo Sumi conosceva bene anche Genova: ebbe modo di visitare il ricchissimo patrimonio di arte giapponese ed orientale presente nel nostro museo Chiossone, di assistere alla performance all'interno di Palazzo Ducale, del suo amico e compagno di avventura Shozo Shimamoto, nonché visitare la mostra realizzata al Museo di Arte contemporanea di Villa Croce.

L'esposizione antologica che ABC-ARTE di Genova dedica al maestro giapponese intitolata "Nothing but the Future", costituisce una importante occasione per lo studio di una personalità artistica centrale nella storia dell'arte del novecento e permette di far luce su un particolare momento storico-politico, culturale ed artistico, che ha dato i natali a rivoluzionarie concezioni artistiche che parallelamente hanno toccato l'Europa, gli Stati Uniti ed il Giappone.

Un percorso espositivo di settanta lavori, suddiviso in decenni, prende avvio dalle opere risalenti ai primi anni '50 e mette a confronto i grandi eventi storico-artistici ed i maggiori protagonisti del secondo dopoguerra, al fine di ricostruire una mappatura adeguata e completa del panorama artistico dell'ultimo secolo. Ogni sezione della mostra sarà commentata da pannelli didattici e da ingrandimenti fotografici ricavati dalle performances dell'artista, per valorizzare la sperimentazione e la ricerca del nuovo, ispirare il giovane fruitore, e non solo, a scegliere la strada dell'evoluzione, lontano dagli stereotipi e dalla ripetizione sistematica, così come i lavori di Yasuo Sumi hanno ispirato ed ispirano generazioni d'artisti.

Con questo evento Genova dimostra ancora una volta di essere non solo detentrica di uno storico e prestigioso patrimonio artistico e culturale, ma di essere altresì predisposta ad aprirsi agli stimoli più innovativi: lo testimoniano i preziosi contributi atti a rievocare ed approfondire tendenze nate in passato ma che nel loro approccio con la città si dimostrano tutt'ora più che contemporanee.

Carla Sibilla

Assessore alla Cultura e al Turismo
Comune di Genova

Yasuo Sumi is a crucial figure of the great Gutai avant-garde and the last sixty years of international contemporary arts.

Sumi held many exhibitions abroad, such as the ones at Galerie National du Jeu de Paume in Paris; New York's Martha Jackson Gallery, New York Cultural Exchange Center in the United States; Auckland Museum in Australia; Museo di Arte Contemporanea in Rome, Galleria di Arti Figurative in Turin, Torino International Aesthetic Studio, Art Center in Milan, Fondazione Morra in Naples, Art Academy in Helsinki, Finland; Rotterdam Design House in the Netherlands; Off Center in Canada; and even more in the United Kingdom and China. Many of his works are now in national and public museums and collections.

Yasuo Sumi knew Genoa very well: he visited the rich heritage of Japanese and Eastern art exposed in our Chiossone Museum, he assisted at the performance of his friend Shozo Shimamoto in Palazzo Ducale, he also enjoyed the exhibition at our Villa Croce Museum of Contemporary Arts.

The anthological exposition, "Nothing but the future", dedicated to this Japanese master by ABC-ARTE gallery in Genoa, is an important occasion to study a central author in the history of art in the XXth century. It will highlight a special period for history, politics, culture and art, when revolutionary artistic concepts reached Europe, United States and Japan through parallel ways.

The exhibition is composed by seventy works, divided by decades, starting from the Fifties and comparing the major historical – artistic events and the most relevant postwar personalities, to create a complete and suitable profile of the last century. Each section will expose learning panels and photos of the artist's performances to underline the value of experimentation and the pursuit of new. The young visitor will be inspired to follow the evolution of art, far away from stereotypes or systematic repetitions, as Yasuo Sumi's works did for many generations of artists.

Through this event, Genoa proves once more to be not only the holder of prestigious artistic and cultural heritages, but it is open to innovation. This is a precious contribution to remember and study artistic movements coming from the past and still contemporary during our times.

Carla Sibilla

*Councilor of Culture and Tourism
City of Genoa*

Yasuo Sumi | Nothing but the Future, come ogni progetto espositivo organizzato dalla ABC-ARTE, nasce da una forte convinzione e necessità di partecipazione collettiva. Questa esposizione rappresenta un omaggio che non siamo riusciti a condividere con lo stimato Maestro Yasuo Sumi, scomparso il 12 ottobre 2015 mentre la mostra era in fase di preparazione. Speriamo attraverso questo libro che anche voi possiate essere permeati dall'amore e dalla forte ammirazione per il Maestro, che ha mosso il nostro lavoro.

ABC-ARTE, dopo avere coordinato nel 2008 l'organizzazione dell'evento dedicato a Shozo Shimamoto, con performance a Palazzo Ducale Genova e mostra a cura di Achille Bonito Oliva presso il museo di Arte Contemporanea di Villa Croce, presenta, all'interno della sede genovese della galleria, la mostra antologica del Maestro Yasuo Sumi, a cura di Flaminio Gualdoni.

La retrospettiva dell'artista giapponese, si propone di documentare antologicamente e cronologicamente il percorso del maestro Gutai, dalle prime opere, fino alle più recenti performances. La mostra esibisce dal vivo lavori molto rari e presenti in prestigiosi musei o collezioni internazionali ed è articolata secondo un itinerario didattico diacronico diviso per decenni che ricostruisce la carriera di Sumi in rapporto con i maggiori protagonisti del secondo dopoguerra (Fontana, Cage, Pollock, Kaprow, Mathieu) al fine di ricostruire una mappatura adeguata e completa.

Le opere presentate propongono i più disparati supporti utilizzati dal Maestro: tele, reti con inclusioni in carta e tessuto, cartoncini, primi lavori Gutai su carta, pergamene, tessuti.

Il catalogo è stato arricchito da una sezione di foto storiche scelte tra performances e momenti di vita quotidiana del Maestro Sumi e da una serie di testi estratti dal suo libro autobiografico per fornire, agli appassionati lettori, una immagine della sua concezione artistica più esaustiva possibile.

Credo fermamente che questo evento rappresenti una importante occasione per lo studio di una personalità artistica centrale nella storia dell'arte del Novecento, permettendo di far luce su un particolare momento storico-politico, culturale ed artistico che ha dato i natali a rivoluzionarie concezioni artistiche, toccando parallelamente Europa, Stati Uniti e Giappone.

Ringrazio l'Associazione Culturale Spazio Arte dei Mori di Venezia e Andrea Mardegan direttore dell' Archivio Yasuo Sumi di Ibaraki (Giappone), per la collaborazione nell'organizzazione della mostra nonché le istituzioni rappresentate in questo volume, per il sostegno all'iniziativa.

Antonio Borghese

Direttore e Curatore ABC-ARTE

Yasuo Sumi Sumi | Nothing but the Future, as any other ABC-ARTE event, comes from our firm belief in the need of collective participation. This exhibition represents a homage we cannot share with the esteemed Master Yasuo Sumi, who passed away on October the 12th 2015, when the show was still in progress. Through this catalogue, we hope you are going to feel our respect and strong admiration for this Master.

After coordinating the 2008 event dedicated to Shozo Shimamoto, including his performance at Palazzo Ducale in Genoa and the exhibition at the Villa Croce Museum of Contemporary Arts, curated by Achille Bonito Oliva, ABC-ARTE will present in Genoa the anthological exhibition of master Yasuo Sumi, curated by Flaminio Gualdoni.

The retrospective of this Japanese artist will show, through a chronological selection, the artistic career of the Gutai master, from his first works to his most recent performances. The exhibition includes very rare works, coming from international and prestigious Museums and private collections, divided by decades of realisation. Each section will follow an educational diachronic itinerary, comparing the major historical – artistic events and the most relevant postwar personalities (Fontana, Cage, Pollock, Kaprow, Mathieu), to create a complete and suitable profile of the artist.

The selected works have been made on typical supports used by Master Sumi: canvas, net with paper included, cardboard, his first Gutai works on paper, scroll and textures.

The catalogue will include a section with historical photos, showing performances and everyday life of Master Sumi, to illustrate his artistic concepts in the most complete way, plus a collection of texts from his autobiography.

I strongly believe this event is an important occasion to study a central author in the history of art in the XXth century. It will highlight a special period for history, politics, culture and art, when revolutionary artistic concepts reached Europe, United States and Japan through parallel ways.

Nothing but the future represents again another opportunity for ABC-ARTE to attract and engage the attention of great audiences, starting from our city and fellow citizens as well as art lovers and young people.

I would like to give a special thanks to Associazione Culturale Spazio Arte dei Mori (Venice) and the Yasuo Sumi archive by Andrea Mardegan (Ibaraki, Japan) for their collaboration to the organisation of this exhibition, and also to all institutions mentioned in our catalogue, for their full support towards our event.

Antonio Borghese

ABC-ARTE head Consultant & Curator

Continuità di Sumi Jonathan Sisco

La storia di Yasuo Sumi (Osaka 1925, Itami 2015) è una storia di fedeltà e di continuità, forse addirittura di persistenza e di perseveranza nel tempo lungo della propria durata. Nel 1955, Sumi entra a far parte del Gutai Bijutsu Kyokai (Gutai Art Association), e, nel segno di un'appartenenza mai messa in discussione, prende parte a tutte le ventuno mostre allestite dal gruppo Gutai, continuando poi, anche dopo lo scioglimento dell'associazione, a sviluppare la sua lenta e personalissima metamorfosi dell'arte Gutai. Del Gutai, infatti, Sumi incarna un aspetto molto particolare e per certi versi anomalo rispetto all'istrionismo, alla tensione e alla leggerezza avanguardista degli altri membri del movimento. Per lui, l'adozione di un linguaggio concreto e informale sembra quasi una scelta di mitezza, una ricerca di empatia, un modo per rispettare le proprie emozioni più intime. I suoi dipinti, con le loro cicliche simmetrie flessibili, esplodono sempre verso lo spettatore e lo coinvolgono nell'orchestrazione organica dell'opera, offrendosi a lui come cifre disarmoniche di un'osservazione profonda, in un circuito istintuale di impulsi biomorfi.

Artista silenzioso, Sumi, nelle rare occasioni in cui parlava di sé, lo faceva con quello spirito di serietà ironica così intrinsecamente giapponese da risultare a volte impenetrabile per noi europei. Sumi affermava di credere nella “disperazione” (*yakekuso*) e nella “frivolezza” (*fumajime*)¹. Spiegava di avere un temperamento “indolente e superficiale”² che lo avrebbe portato chissà dove. Diceva di sentirsi a volte presuntuoso ma di non sapere da dove altro partire se non dalle sue intime presunzioni e predilezioni³. “A me piace non pensare a nulla”, ha scritto in un breve testo intitolato *La forza della natura*, “proprio quando non penso a nulla mi viene in mente un nuovo modo di espressione e mi assale il desiderio di creare altre opere: è l'opera stessa che una volta completata risveglia il mio cuore e io raggiungo il massimo della felicità e della soddisfazione”⁴.

Anche se il movimento Gutai negli ultimi due decenni ha acquisito una visibilità internazionale sempre maggiore, le opere di Sumi non sono ancora molto note agli appassionati d'arte italiani. Dopo aver presentato i suoi lavori alla Biennale di Venezia nel 1993, Sumi è tornato più volte nel nostro paese. Lo Spazio arte dei Mori di Venezia, (l'associazione che nel 2007 lo aveva nuovamente ospitato in Italia per un significativo evento collaterale della Biennale), tiene aperta da circa dieci anni una mostra permanente delle opere di Sumi, periodicamente rinnovata in dialogo diretto con l'artista. Tuttavia, non è facile restituire pienamente l'idea della tensione e del sentimento di gioia che si nascondono fra le pieghe del lavoro di Sumi, il sottile e positivo senso di liberazione che pervade i procedimenti creativi del suo stile Gutai.

Nella sezione *Pictures with time and space* della grande mostra Gutai organizzata nel 2013 dal Museo Guggenheim di New York e intitolata *Gutai Splendid Playground*, (quasi a sottolineare la polifonia gentilmente iconoclasta del gruppo), era esposto un piccolo capolavoro di Sumi, intitolato *Torino no. 31*, (in evidente ricordo della prima mostra Gutai in Europa, organizzata a Torino da Luciano Pistoì nel 1959 alla galleria Notizie)⁵. Il dipinto fu realizzato da Sumi facendo scorrere sulla carta un abaco intriso di colori a olio, maneggiato dall'artista mentre un apparecchio vibrante provocava movimenti irregolari sulla superficie dell'opera.

La mostra *Nothing but the future*, che apre oggi a pochi mesi dalla morte dell'artista, documenta appunto questa linea creativa dell'esperienza di Sumi, stimolando lo spettatore a cogliere sia i fili formali di connessione interna fra le opere, sia le piccole mutazioni dei procedimenti creativi, nel confronto diretto, fra anni '50 e 2000, con tutti i supporti e i materiali preferiti da Sumi per realizzare il suo complesso dialogo col colore: la carta, la tela, la pergamena e la rete. A partire dalle sue origini fino agli esiti più maturi dei suoi materiali genetici, Sumi ha acquisito e approfondito alcuni dati essenziali del fare arte in modo moderno: il tempo della pittura, l'impronta del gesto, il gioco vicendevole dei piani e delle curve, la precisione e l'aleatorietà delle tinte e degli innesti tridimensionali e, non ultima, la fedeltà all'opera intesa come dipinto nel senso meno accademico ma più familiare e intimo del termine. "Più un'opera d'arte è sporca, più interessante diventa per me", scriveva Sumi nel 1957 sulle pagine della rivista *Gutai*, e concludeva: "Mi assumo quindi il compito di scoprire la bellezza sporca ed esprimerla; è questo l'unico oggetto in cui posso trovare il senso della vita" ⁶.

Il paradosso della bellezza nello sporco, del canto asimmetrico delle materie sulla tela è un segno di pathos formale autentico. Quando, nel 2009, durante un viaggio in Giappone, lo Spazio arte dei Mori arrivò a Osaka per incontrare l'artista e vederlo lavorare nel suo ambiente, l'emozione fu molto grande. Il particolare forse più commovente fu osservare che il luogo dove egli preferiva realizzare le sue opere è un piccolo giardino, un prato, dove Sumi restava inginocchiato all'aperto, utilizzando sulla tela stesa a terra i suoi strumenti di lavoro ormai tradizionali, i sandali, gli ombrellini, gli abachi. Nelle pieghe, nelle scalfitture e nelle sporcizie incessantemente trascinate e rimescolate nel vortice del divenire, nel fluire delle linfe e dei succhi terrestri, Sumi ha cristallizzato le sue speranze per il futuro, percepite "irresponsabilmente", come amava dire lui, a contatto diretto con la sostanza della terra, dell'erba, dell'aria e della luce, in una dinamica etica e percettiva tanto più urgente oggi, nel momento in cui varchiamo la soglia della mostra *Nothing but the future*, dove la presenza viva di Sumi viene sostituita, a pieno titolo, dall'emozione della sua assenza.

¹ Yasuo Sumi, *Yakekuso, fumajime, charamporan*, [Disperazione, frivolezza, irresponsabilità], Tokyo, Bungeisha, 2000.

² Dichiarazione dell'artista tratta dal catalogo *Gutai*, in "Notizie", II, 8, Torino, 1959.

³ Yasuo Sumi, *Alla ricerca della bellezza*, in "Gutai", 7, Luglio 1957; trad. it in *Gutai. Dipingere con il tempo e lo spazio*, Museo cantonale d'arte di Lugano/Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010, p. 234.

⁴ *Yasuo Sumi*, Spazio arte dei Mori, Venezia, 2009, p. 3.

⁵ Il dipinto è visibile nel catalogo *Gutai: Splendid Playground*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2013, p. 173.

⁶ Yasuo Sumi, *Alla ricerca della bellezza*, cit.

Sumi's Continuity **Jonathan Sisco**

Yasuo Sumi's story (Osaka 1925, Itami 2015) is about loyalty and continuity, and perhaps even persistence and perseverance spread all along his lifetime. In 1955, Sumi joined the Gutai Bijutsu Kyoaki (Gutai Art Association). As a symbol of his belonging to the group, which was never put into question, he was included into all twenty-one exhibitions organised by Gutai. He continued developing his slow and personal transfiguration of Gutai art, even after the group's dissolution. Compared to the histrionic, tense and light avantgarde of the other group members, Sumi embodies a peculiar and anomalous aspect of Gutai. His use of a concrete and informal language may be considered as a choice of mildness, a pursuit of empathy, a way to respect the most intimate feelings. His paintings stand out towards the observer with their flexible, cyclical harmonies and include him into their own organic orchestration. These works offer themselves as unbalanced codes of a deep thought, as part of an instinctive vortex of biomorphic impulses.

*Sumi was a quiet artist. The few times he talked about himself, he was so seriously ironic, as only Japanese people could be, that sometimes he appeared too cryptic to Europeans. Sumi said he believed into "desperation" (yakekuso) and "absence of seriousness" (fumajime)¹. He used to describe himself as "lazy and superficial"², so he could have gone anywhere. He admitted he did feel pretentious at times, but he did not know where else to start but from his own presumption and predilection³. "I love not to think about anything", he wrote in a short essay entitled *The power of nature*, "It is in such a situation that it occurs to me how and what to do. Then I feel a great desire to make a new work. When the work itself awakes my heart, I feel the utmost joy"⁴.*

Even though the Gutai movement acquired growing international interest, especially in the last two decades, Sumi's works are not well known by Italian art lovers yet. After exhibiting at the Venice Biennale in 1993, Sumi came back to Italy several times. The Spazio arte dei Mori in Venice (the association which invited the artist in 2007 for a significant collateral event of the Biennale) holds a permanent exhibition of works by Sumi which started ten years ago. The exposition has been periodically updated in direct collaboration with the artist. Nevertheless, it is difficult to reveal the full ideas of tension and joyful emotions hidden into Sumi's paintings. His subtle and positive feeling of liberation has always been part his own creative interpretation of Gutai style.

The section Pictures with time and space of the great exhibition Gutai Splendid Playground (to highlight the gentle iconoclast polyphony of the group), organised by the Guggenheim Museum in New York City in 2013, included a little masterpiece by Sumi, Torino n. 31 (a clear memory of the first European Gutai exhibition in Turin, organised by Luciano Pistoï at the Notizie art gallery in 1959)⁵. The painting was realised by the artist rolling an abacus soaked with oil colours on paper, while a vibrating device produced irregular movements on the work's surface.

The Nothing but the future exhibition, which opens only a few months after the artist passed away, shows the creative direction of Sumi's artistic experience. It encourages the observer to catch the formal connections between the works themselves. It underlines the small variations the artist applied to his creative methods, comparing all the supports and textures used by Sumi, between the Fifties and 2000, to build his complex exchange with

colour: paper, canvas, scroll and net. Since his first works to the most mature ones, Sumi focused and acquired some of the most essential ways of making modern art: the temporality of painting, the traces of gestures, the reciprocal game between curve and plane, the precision and casuality of colours and three-dimensional additions and, last but not least, the loyalty to his work of art, not in an academic sense, but following a more familiar and intimate intention. "The more soiled art is, the more I love it.", Sumi wrote on the Gutai magazine in 1957. He added: "I seek to discover and express soiled beauty; this is the only object where I can find the meaning of life"⁶.

The paradox of finding beauty in soil, in the texture asymmetry on the canvas is a sign of authentic formal pathos. In 2009, it has been a quite emotional moment when the Spazio arte dei Mori travelled to Osaka, met the artist and watched him at work in his environment. Perhaps, the most unique detail was visiting the place where he preferred working: a little garden, a field, where Sumi kneeled down and used his traditional tools over the canvas stretched on the ground: his sandals, umbrellas, abacus. Sumi fixed his hope for the future into the folds, scratches and soil constantly mixed into dynamic vortexes, through the flux of lymphs and terrestrial cores. He was "irresponsible", as he used to say, when he was in direct contact with the ground, grass, air and light. We can feel these urgent, ethic and perceptive dynamics when visiting the Nothing but the future exhibition, especially today, when the lively presence of Sumi is replaced by the emotion of his absence.

¹ Yasuo Sumi, Yakekuso, fumajime, charamporan, [Desperation, absence of seriousness, irresponsibility], Tokyo, Bungeisha, 2000.

² Quote by the artist from the Gutai catalogue, in "Notizie", II, 8, Turin, 1959.

³ Yasuo Sumi, The pursuit of beauty, in "Gutai", 7, July 1957; translated in Gutai. Painting with time and space, Museo cantonale d'arte di Lugano/Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010, p. 234.

⁴ Yasuo Sumi, Spazio arte dei Mori, Venezia, 2009, p. 3.



Nothing but the future Flaminio Gualdoni

L'8 dicembre 1957 il "New York Times" pubblica, a firma Ray Falk, l'articolo *Japanese Innovators*, in cui tra le altre cose viene descritta l'azione *Painting in Space* di Yasuo Sumi in seno all'iniziativa recentissima "L'arte Gutai in scena": "Sumi then moves into the cellophane box and with two ladles frantically throws colored water against the cellophane wall that separates him from the audience. The colors race down the transparent curtain, mixing into new tones".

Allan Kaprow racconterà di essere stato molto colpito da quell'articolo, e quanto esso possa aver contato nella concezione dei *18 Happenings in 6 Parts* del 1959 alla Reuben Gallery di New York è reso evidente dall'ampia presenza nell'installazione di superfici traslucide utilizzate come supporto pittorico¹.

Del resto Gutai, il gruppo in seno al quale Sumi opera stabilmente dal 1955, presenta il 25 settembre 1958 da Martha Jackson a New York la "Sesta mostra Gutai", organizzata da Michel Tapié e da Jirō Yoshihara replicando la sezione giapponese di *The International art of a new era (Informel and Gutai)* che si era tenuta in aprile al Takashimaya Department Store, e nella primavera successiva debutta in Europa, da Notizie a Torino².

Il biennio 1958-1959 è quello dell'effettiva ricezione di Gutai sulla scena dell'avanguardia internazionale. È con i viaggi in Giappone del 1957 di Georges Mathieu e di Tapié che la circolazione di notizie sulle attività del gruppo diventa stabile, e i rapporti non occasionali: mentre è evidente che il soggiorno giapponese di Klein, 1952-1954, ancora in qualità di jūdō-ka, è del tutto asincrono rispetto alla storia del gruppo, dunque in prima istanza ininfluenza su quella dell'artista.

L'azione di Sumi e le sue opere iniziali sono indicative del clima in cui egli si trova a operare, in una partita di dare e avere con le esperienze occidentali che andrà finalmente riletta a prescindere da ogni tentazione di competizione cronologica.

Egli, oltretutto, non proviene da una formazione accademica, e nel 1954 si trova ad affrontare la pratica, su istigazione di Shōzō Shimamoto, senza un background disciplinare canonico³. Gutai è agli inizi, ma ben chiaro è l'orizzonte dei suoi riferimenti intellettuali. La nuova tradizione dada-surrealista vivificata da figure carismatiche come John Cage nella sua esperienza al Black Mountain College, 1952, la pittura d'azione di cui è protagonista il precocemente eroizzato Jackson Pollock, le *Vehémences confrontées* e l'*Art autre* teorizzati da Tapié nella mostra e nel libro parigi-

no, soprattutto. Un'informazione internazionale non banale che proviene dai soggiorni frequenti di artisti giapponesi a Parigi e da manifestazioni come il Salon de Mai, cui nel 1952 prende parte lo stesso Yoshihara, che sarà il padre nobile di Gutai, oltre che dal fatto che in quelle date il Giappone è tecnicamente, suo malgrado, una sorta di colonia culturale statunitense, e dunque sta vivendo il passaggio più drammatico nella propria storia identitaria.

A fianco degli stimoli internazionali agiscono quelli del dibattito tipicamente autoctono, soprattutto per quanto riguarda l'evoluzione della calligrafia negli anni trenta e quaranta, che trova ora ragioni puramente estetiche, cioè legate alla tensione verso un concentrato automatismo pittorico in assenza di volontà significativa. Il ruolo di mediazione esercitato in tale ambito da un autore come Saburō Hasegawa, peraltro interlocutore di figure come Franz Kline e Mark Tobey oltre che dallo stesso Yoshihara, è fondamentale⁴.

Che Sumi inizi a cercare se stesso a partire dal rapporto con la carta, dunque da una pratica fisica di filigrana calligrafica, è nell'ordine delle cose. Non va d'altronde dimenticato che in quel tempo un'altra personalità, Yayoi Kusama, che muove i suoi primi passi debuttando nel 1951 alla galleria Takemiya di Tokyo, si rivolge a sua volta proprio a forme di iterazioni grafiche di segni sulla carta⁵.

Dunque, egli non ha precognizioni tecniche delle quali liberarsi ("il rifiuto o l'ignorare tutto ciò non è nient'altro se non il futuro", ha scritto⁶), e si trova da subito immerso in un clima di sperimentazione che non si pone remore, siano esse di ordine tecnico o, men che meno, stilistico.

Certo Shimamoto lo orienta verso un fuoco concettuale che si trovi autenticamente in bilico tra lo Shodo, la "via della scrittura" tradizionale, e la sua preziosa condizione di Mushin, di "non mente" in cui non hanno luogo pensieri, emozioni, intenzioni, e il "to find a point of indifference in my looking", generatore primo di "indeterminacy", di Marcel Duchamp, "a favorite of the interwar Japanese avant-garde"⁷.

La questione che si pone è una complessa, e per altri versi sottilissima, mise en abîme del gesto artistico. Deidentificare e azzerare l'intenzionalità del gesto e la sua anche inconsapevole abilità pone una questione di purezza e perfetta insignificanza, privandola di ogni fisicizzazione legata al gesto cosciente e orientato dell'artista e di ogni implicazione di soggettività. Il tema è antichissimo e insieme modernissimo. Antichissimo perché la tradizione dell'arte sacra occidentale considerava somma perfezione l'immagine per eccellenza, il volto di Cristo, "acheropita", cioè non dipinta da mano umana, in cui dunque il limite mortale della mediazione artistica, ove il principio di referenza è artificioso e dunque falso,

non sia presente. Modernissima, perché la lotta delle avanguardie artistiche del '900 ha avuto come bersaglio primario l'esibizione dell'abilità manuale, del talento, di quella forma esoterica di sapienza che decide il saper fare: molteplici sono le testimonianze di questa messa in scacco, dai *cadavres exquis* e dagli automatismi surrealisti all'*art brut* di Dubuffet, in cui "nous assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions."⁸, dall'*action-painting* di Pollock ai "buchi" che Fontana inizia a praticare nel 1949: su su sino al manifesto *Contro lo stile*, firmato nel 1957 da autori e critici come Baj, Arman, Klein, Manzoni, Koenig, Restany⁹.

Frapporre un oggetto non specifico tra il gesto della propria mano e il luogo dell'immagine, dunque non assumendo uno strumento tecnico canonico ma un ready-made operativo, pone definitivamente in mora l'idea stessa di pittorico: ed è ciò che Sumi fa, stendendo inchiostro e colore per il tramite di un abaco, così come in seguito con la *bangasa*, il tipico ombrellino giapponese, o con gli altrettanto tipici sandali di legno detti *geta*, o con un pettine largo, o ancora con uno strumento elettrico vibrante.

Dunque Sumi attua un ribaltamento compiuto del concetto di "achero-pita" tipico delle metafisiche occidentali, perché proprio l'interposizione di uno strumento in se stesso *autre* comporta lo straniamento d'ogni intento esecutivo e una precisa dichiarazione di an-artisticità.

Come Shimamoto ricorre allo sfregamento su fogli monocromi sino alla perforazione della superficie che si schiude in segni irregolari, così Sumi, ancor più radicalmente, strania il proprio corpo e il suo *stream* energetico, ponendo tra il se stesso agente e la fisiologia dell'opera un tramite tecnicamente disfunzionale, ma portatore di nuovi possibili d'immagine per via di alea e di indeterminazioni, di accidenti e movenze fisiche altrimenti orientate. Lo stesso principio agisce nella compresenza non progettata di materie come il tulle e la rete metallica, ai cui comportamenti affidare momenti cruciali del farsi dell'opera.

Mathieu è un precedente importante, per quella sua tensione a "retrouver le néant des limites de la liberté à partir de laquelle tout redevient possible. Ensuite, les notions de préméditation et de référence à un modèle, à une forme déjà utilisée se trouvent définitivement bannis"¹⁰: ma dipinge. Pollock è un padre fondatore, ma il suo agire prevede che, come altrimenti in Fontana, tra atto e immagine si mantenga una relazione, straniata ma sussistente.

Sumi fa sì che il supporto sia un campo di accadimenti in cui un'energia, quella del suo corpo accecata nei modi, si metamorfizza in energia visiva

pura, in una quantità ansiosa ed altrimenti vitale, in cui il fattore quantitativo conti più di qualsiasi speranza qualitativa.

Per altro verso diventa essenziale nel suo agire un aspetto di tipo spettacolare. La pittura non è che la risultante di un comportamento in cui il corpo è pienamente coinvolto, dunque l'esperienza dello spettatore non può prescindere dal mettersi in rapporto con la spazialità e la temporalità proprie dell'azione pittorica. In questo ambito entra in gioco un altro filone della tradizione dell'avanguardia, quello che pone al centro dell'esperienza dell'artistico la figura dell'autore stesso, imprescindibile in quanto il transito di senso non avviene più univocamente dall'autore all'opera, ma biunivocamente anche dall'opera all'autore.

Dalle serate zurighesi del Cabaret Voltaire ai *Ciné Sketch* di Picabia e René Clair, la teatralizzazione dell'artista diventa elemento essenziale dell'opera. Tutti gli esponenti di Gutai fanno ampio uso dell'enfaticizzazione performativa a partire dalla prima mostra del 1955, tenendo addirittura nel 1957 e 1958 le manifestazioni "L'arte Gutai in scena": l'azione di Saburō Murakami, *At one moment opening six holes*, alla "Prima mostra Gutai", 1955, è una sorta di emblema del gruppo.

Assai probabilmente molto conta, in questo ambito, proprio il precedente di Pollock e di Mathieu. Entrambi sono da subito ben consapevoli di tale aspetto. Pellicole come *Pollock painting* di Hans Namuth, 1951, e il lavoro filmico di Robert Descharnes, non a caso già collaboratore stretto di Salvador Dalì, con il Mathieu che realizza *La bataille de Bouvines*, 1954, cui seguono a stretto giro *Les Capétiens partout* e *Le Couronnement de Charlemagne*, 1956¹¹, operano insieme una demitizzazione del sapere pittorico e una reimpertizzazione dei suoi atti, per cui, scrive Harold Rosenberg in un testo fondamentale, "a painting that is an act is inseparable from the biography of the artist", perché "the act-painting is of the same metaphysical substance as the artist's existence"¹².

Nel caso di altri artisti Gutai l'accentuazione dei fattori spettacolari è presente sin dai primi film e nel tempo – man mano che anche la performance si carica delle implicazioni di un genere codificato – si fa vistosa, trasformandosi in vero e proprio evento dotato di una ricezione preventivabile¹³.

Nel caso di Sumi ciò non accade. Dalla memorabile *Painting in Space* del 1957 a quelle realizzate nei suoi ultimi anni egli non rende teatrale il proprio agire, ma semplicemente chiama lo spettatore a esserne complice, verificando l'energia del suo esistere e anche biologico sentirsi vivere mentre si manifesta in immediata, irrelata purezza.

Ciò che gli importa è una sorta di distillato pensare il caos, in cui le materie tutte e la facoltatività delle modalità d'approccio stabiliscano un

campo d'azione illimitato; in cui il tempo/spazio dell'esistere è quello stesso dell'atto creativo, e l'opera non trova mai un compimento effettivo perché è un continuo *unfinishing*; in cui anche la bellezza non si fa progetto e destino ma semplicemente accadimento, uno dei possibili del vivere in lucida, feroce auscultazione di sé: in cui, infine, per stare ancora a non improprie corrispondenze occidentali, non tanto conta il “what you see is what you see” che sarà di Stella, quanto il “non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere” di Manzoni¹⁴.

Ha scritto Sumi: “Mentre disegno, la mia mente è completamente libera e mi riempio solo di gioia. Il colore schizza qui e lì, in una condizione che comunemente viene considerata di non bellezza o disordine, ma al contrario per me è il prodotto diretto della forza naturale. Le mie opere, recanti i tratti dell'abaco, i tagli dovuti ai sandali giapponesi, i buchi o i danni creati dando colpi di ombrello sulla carta o sulla tela, sono semplicemente le tracce testimoni della mia forza naturale”.

¹ M. Tiampo, *Gutai: Decentering Modernism*, The University of Chicago Press, 2010. Kaprow pone Gutai come antesignano dell'happening in *Assemblage, Environment and Happenings*, Abrams, New York 1966.

² *Osaka International Festival. The International art of a new era (Informel and Gutai)*, numero speciale “Gutai”, 9, testi di M. Tapié, J. Yoshihara, D. Anderson e altri, Kyoto, 1958; la “Settima mostra Gutai” a Torino è documentata in *Gutai*, “Notizie – Arti Figurative”, 8, testi di L. Pisto, M. Tapié, J. Yoshihara e altri, Torino, aprile 1959. Sul ruolo di Tapié, *Tapié, un art autre: Torino, Parigi, New York, Osaka*, a cura di M. Bandini, catalogo della mostra alla Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Torino, 1997, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, Torino 1997. Sulla vicenda della galleria Notizie, M. Bandini, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Luciano Pisto. Inseguo un mio disegno*, Hopefulmonster, Torino 2008.

³ Y. Sumi, *La mia arte dal Gutai al presente* (2009), in Yasuo Sumi, catalogo della mostra allo Spazio Arte dei Mori, Venezia, 2009.

⁴ Utili indicazioni in K. Kawasaki, *Il soggiorno di Georges Mathieu in Giappone*, in *Georges Mathieu. Retrospettiva*, a cura di D. Abadie, D. Stella, catalogo della mostra alla Galleria del Credito Valtellinese, Milano, 2003, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2003.

⁵ In generale, *Tokyo 1955-1970. A new avant-garde*, a cura di D. Chong, catalogo della mostra al MoMA, New York, MoMA Publications, New York 2012.

⁶ Y. Sumi, *Il mio concetto di arte* (2006), in *Yasuo Sumi*, cit.

⁷ T.R.H. Havens, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts. The Avant-Garde Rejection of Modernism*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2006.

⁸ J. Dubuffet, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, catalogo della mostra alla Galerie René

Drouin, Paris, 1949.

⁹ La versione integrale in F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi, Monza 2013.

¹⁰ G. Mathieu, *Le privilège d'être*, Robert Morel, Paris 1967.

¹¹ H. Namuth, *Pollock painting*, Dodd, Mead and Company, New York 1980; su Descharnes, E.H. King, *Dali, Surrealism and Cinema*, Oldcastle Books, Harpenden 2007.

¹² H. Rosenberg, The American Action Painters, in “Art News” 51/8, New York, dicembre 1952.

¹³ A. Jones, *Body art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, parla specificamente di “Pollockian Performative” che si estende a Klein, Mathieu e Gutai; cfr. inoltre G. Berghaus, *Avant-Garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005.

¹⁴ La frase di Stella, 1964, si legge in H. Rosenberg, *The De-Definition of Art*, MacMillan, New York 1972, quella di Manzoni, 1960, in F. Gualdoni, cit.



Nothing but the future Flaminio Gualdoni

On December 8th, 1957 Ray Falk publishes the article *Japanese Innovators* on the “New York Times”. Among other things, he describes Yasuo Sumi’s *Painting in Space*, which is at the centre of the very recent “Gutai art on stage”: “Sumi then moves into the cellophane box and with two ladles frantically throws colored water against the cellophane wall that separates him from the audience. The colors race down the transparent curtain, mixing into new tones”.

Allan Kaprow told how deeply he was moved by that article. We can understand how it did influence the concept of *18 Happenings in 6 Parts* at the Reuben Gallery in 1959, through the intense use of translucent surfaces as pictorial supports¹.

On September 25th, 1958 the artistic group Gutai, joined by Sumi in 1955, presents the “6th Gutai Art Exhibition” at the Martha Jackson Gallery in New York City. It is organised by Michel Tapié and Jirō Yoshihara. The event replays the Japanese section of *The International art of a new era (Informel and Gutai)* exhibition held in April at the Takashimaya Department Store. The next spring it was shown in Europe, at the art gallery Notizie in Turin².

Gutai is actually recognized by the international avantgarde in 1958-1959. The group’s activity is monitored and promoted in a stable way thanks to the trips to Japan by Georges Mathieu and Tapié in 1957. At a first sight, it is clear that Klein’s stay in Japan between 1952 and 1954 as judoka had no influence on the group’s and artist’s history.

Sumi’s creative way and his first works may suggest the environment he has to deal with at the beginning. The exchange between Japan and the Western movements at the time should be now analyzed independently from any chronological basis.

Sumi has no academic education. He has no experience when, incited by Shozo Shimamoto, he begins performing in 1954³. Gutai is at its early stages, but it has a clear vision of its own intellectual references. These are the new dada-surrealist wave, refreshed by John Cage through his experience at the Black Mountain College in 1952, the action painting and its prematurely idolized Jackson Pollock, and especially the *Vehémences confrontées* and *Art autre* theorised by Tapié through his book and exhibition in Paris. Japanese artists stay quite frequently in Paris, where they have the chance to visit events such as the Salon de Mai, which in 1952 included Yoshihara, future father of Gutai.

These international references are truly important for these artists, since Japan was a kind of cultural colony of the United States and, during that period, lived a very dramatic identity crisis.

In addition to the international challenges, the artist is influenced also by the evolution of calligraphy in the Thirties and Forties. Japanese calligraphy is sustained by aesthetic reasons connected to the tensions derived by focusing on consciousness pictorial automatism. The mediation by Saburō Hasegawa, author appreciated by Franz Klein, Mark Tobey and Yoshihara, is of fundamental importance⁴.

Sumi begins searching for himself through his relationship with paper, a physical practice of calligraphy on filigree. In 1951, also the artist Yayoi Kusama debuts at the Takemiya gallery in Tokyo with works focused on graphic interactions between signs on paper⁵.

He has no technical knowledge to worry about (“The refusal of all those rules is nothing but the future”, he wrote)⁶. Since the beginning, he faces an environment open to technical or stylistic experimentations.

Shimamoto guides him towards the conceptual fire on the border between Shodo, the traditional “way of writing”, his precious condition as Mushin, “no-minded”, where there are no thoughts, emotions or intentions, and helps him to “find a point of indifference in my looking”, the first step to Marcel Duchamp’s “indeterminacy”, “a favourite of the interwar Japanese avant-garde”⁷.

This is a complex and subtle ‘mise en abyme’ of the artistic action. The de-identification and nullification of the action’s intention, and its own unaware tendency, puts a question regarding purity and perfect insignificance. The intention is deprived by any conscious or driven connection to the artist and subjectivity. It is an ancient and modern topic at the same time. Ancient because Western sacred traditional art used to consider the image of Christ as “acheiropoietia”, not painted by human hand. This kind of image excluded any artistic or human mediation, so the basics of this concept were inevitably artificial and, therefore, false.

It’s also a very modern concept because the XXth century’s avantgardes fought against the ostentation of manual skills and talent as an esoteric and exclusive form of knowledge.

We could mention the *cadavres exquis*, the surrealist automatism, the *art brut* by Dubuffet, where “nous assistons à l’opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l’entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions”⁸, but also Pollock’s action-painting, Fontana’s “holes” since 1949 up to the 1957 “Against Style” manifesto, signed by authors and critics including Baj, Arman, Klein,

Manzoni, Koenig, Restany⁹.

The insertion of an unusual object between the artist's hand and the image's location, the use of an operational ready-made instead of a canonical technical tool excludes the idea of painting itself. This is what Sumi does. He spreads ink and colours down using an abacus, or a *bangasa*, the typical Japanese umbrella, or *geta*, the typical wooden sandals, or even a large comb or vibrating device.

Sumi turns the concept of "acheiropoietia", typical of Western metaphysics, completely upside down. The intervention of a tool *autre* implicates alienation from any executive intent. It is a precise an-artistic declaration.

As Shimamoto used to scratch monochrome papers until surfaces broke through irregular signs, Sumi becomes estranged to his body and energetic *stream*. He inserts disfunctional means between himself and his work, bringing new possibilities for the image thanks to chance, indeterminacy, accidents and casual physical movements. The crucial phases of creating the work of art are assigned to the substances involved, like tulle and metal nets.

Mathieu is an important reference, especially for his interest in "retrouver le néant des limites de la liberté à partir de laquelle tout redevient possible. Ensuite, les notions de préméditation et de référence à un modèle, à une forme déjà utilisée se trouvent définitivement bannis"¹⁰: but he paints. Pollock is a master, but his way of thinking, as for Fontana, includes an estranged but still existing connection between action and image.

Sumi considers the support as a field where his body's blind energies become pure visuals. It is a restless and vital energy, its quantity counts more than its quality.

An essential element is the spectacular side of the performance. Painting is the consequence of the artist's body's full engagement with the event. The audience's experience cannot be separated from the space and time activated by the pictorial action. Another front of the avantgarde tradition is involved now: the author becomes the centre of the artistic experience himself. Communication of sense is not only given by the artist through his work, but also by the work through his author.

Since the Zurich nights at the Cabaret Voltaire and the *Ciné Sketch* by Picabia and René Clair, the theatricalisation of the artist becomes a basic element of the work. All Gutai artists emphasise their performative side since their first exhibition in 1955. In 1957 and 1958 they realised the show "Gutai art on stage": Saburō Murakami's action, *At one moment opening six holes* (First Gutai exhibition) was a kind of symbol for the group.

Probably, the previous experience by Pollock and Mathieu has been quite relevant. They were both aware of this aspect. Hans Namuth's *Pollock painting* (1951), together with the films by Robert Descharnes (collaborator of Salvador Dalí), Mathieu's *La bataille de Bouvines* (1954) and the following *Les Capétiens partout* and *Le Couronnement de Charlemagne* (1956)¹¹, reveal the de-idealisation of painting's wisdom and, at the same time, the re-idealisation of painting's action.

Harold Rosenberg wrote in a fundamental essay: "a painting that is an act is inseparable from the biography of the artist", perché "the act-painting is of the same metaphysical substance as the artist's existence"¹².

Regarding the other Gutai artists, the weight given to the spectacular side is evident since their first films. When performances gradually present more codified and emphatic elements, the event's reception becomes quite predictable¹³.

This does not happen with Sumi. Since his memorable *Painting in Space* (1957) to the events realised during his last years, he does not make theatrical actions, he just involves the audience like an accomplice. He shows the energy of his existence and creates the chance to feel alive, while this energy is immediately revealed in a free and unchained way.

What he cares for is a kind of essential way of thinking of chaos. All substances, including any optional way through which you can approach them, represent a limitless field of action. Time and space of existence belong to the creative action. The work of art is never completed because is a perpetual *unfinishing*. Beauty is neither planned or organised, it happens. It is one of the possible ways to live and ferociously feel yourself. When looking for not improper Western correspondences to this way of thinking, it is not "What you see is what you see" by Stella, but Manzoni's "There is nothing to say, one must simply be, one must simply live"¹⁴.

Sumi wrote: "While drawing, my mind is completely free and is only full of joy. The colour splashes here and there in a condition that is commonly considered no-beauty or disorder, but, on the contrary, for me is the direct product of natural strength. My works, bearing the marks of the abacus, the cuts of the Japanese sandals, the damages caused by the strokes of the umbrella on paper or canvas, prove my natural strength."

¹ M. Tiampo, *Gutai: Decentering Modernism*, The University of Chicago Press, 2010. Kaprow considers Gutai as precursor of the *Assemblage, Environment and Happenings*, Abrams, New York 1966.

² *Osaka International Festival. The International art of a new era* (Informel and Gutai), special issue "Gutai", 9, texts by M. Tapié, J. Yoshihara, D. Anderson and others,

Kyoto, 1958; the “Seventh Gutai Exhibition” in Turin is reported in *Gutai*, “Notizie – Arti Figurative”, 8, texts by L. Pistoï, M. Tapié, J. Yoshihara and others, Turin, April 1959. On Tapié’s role, *Tapié, un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka*, by M. Bandini, catalogue of the exhibition at Galleria civica d’arte moderna e contemporanea, Turin, 1997, Edizioni d’arte Fratelli Pozzo, Turin 1997. About the art gallery Notizie, M. Bandini, M.C. Mundici, M.T. Roberto, Luciano Pistoï. *Inseguo un mio disegno*, Hopefulmonster, Turin 2008.

³ Y. Sumi, *My art from Gutai up to the present* (2009), in *Yasuo Sumi*, catalogue of the exhibition at the Spazio Arte dei Mori, Venice, 2009.

⁴ Useful indications in K. Kawasaki, *Il soggiorno di Georges Mathieu in Giappone*, in Georges Mathieu. *Retrospectiva*, cyred by D. Abadie, D. Stella, catalogue of the exhibition at the Galleria del Credito Valtellinese, Milan, 2003, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2003.

⁵ In general, *Tokyo 1955-1970. A new avant-garde*, cured by D. Chong, catalogue of the exhibition at MoMA, New York, MoMA Publications, New York 2012.

⁶ Y. Sumi, *My concept of art* (2006), in *Yasuo Sumi*, cit.

⁷ T.R.H. Havens, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts. The Avant-Garde Rejection of Modernism*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2006.

⁸ J. Dubuffet, *L’Art Brut préféré aux arts culturels*, catalogue of the exhibition at the Galerie René Drouin, Paris, 1949.

⁹ The full version in F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d’artista*, Johan & Levi, Monza 2013.

¹⁰ G. Mathieu, *Le privilège d’être*, Robert Morel, Paris 1967.

¹¹ H. Namuth, *Pollock painting*, Dodd, Mead and Company, New York 1980; on Descharnes, E.H. King, *Dali, Surrealism and Cinema*, Oldcastle Books, Harpenden 2007.

¹² H. Rosenberg, *The American Action Painters*, in “Art News” 51/8, New York, December 1952.

¹³ A. Jones, *Body art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, specifically mentions the “Pollockian Performative” extended to Klein, Mathieu and Gutai; check also G. Berghaus, *Avant-Garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005.

¹⁴ Stella’s quote, 1964, can be found in H. Rosenberg, *The De-Definition of Art*, MacMillan, New York 1972. Manzoni’s quote 1960, in F. Gualdoni, cit.





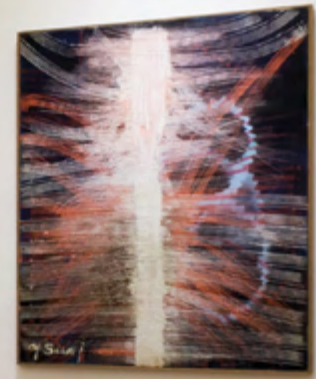
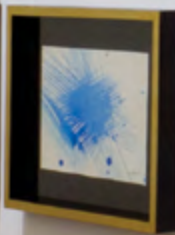
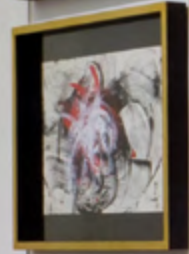
















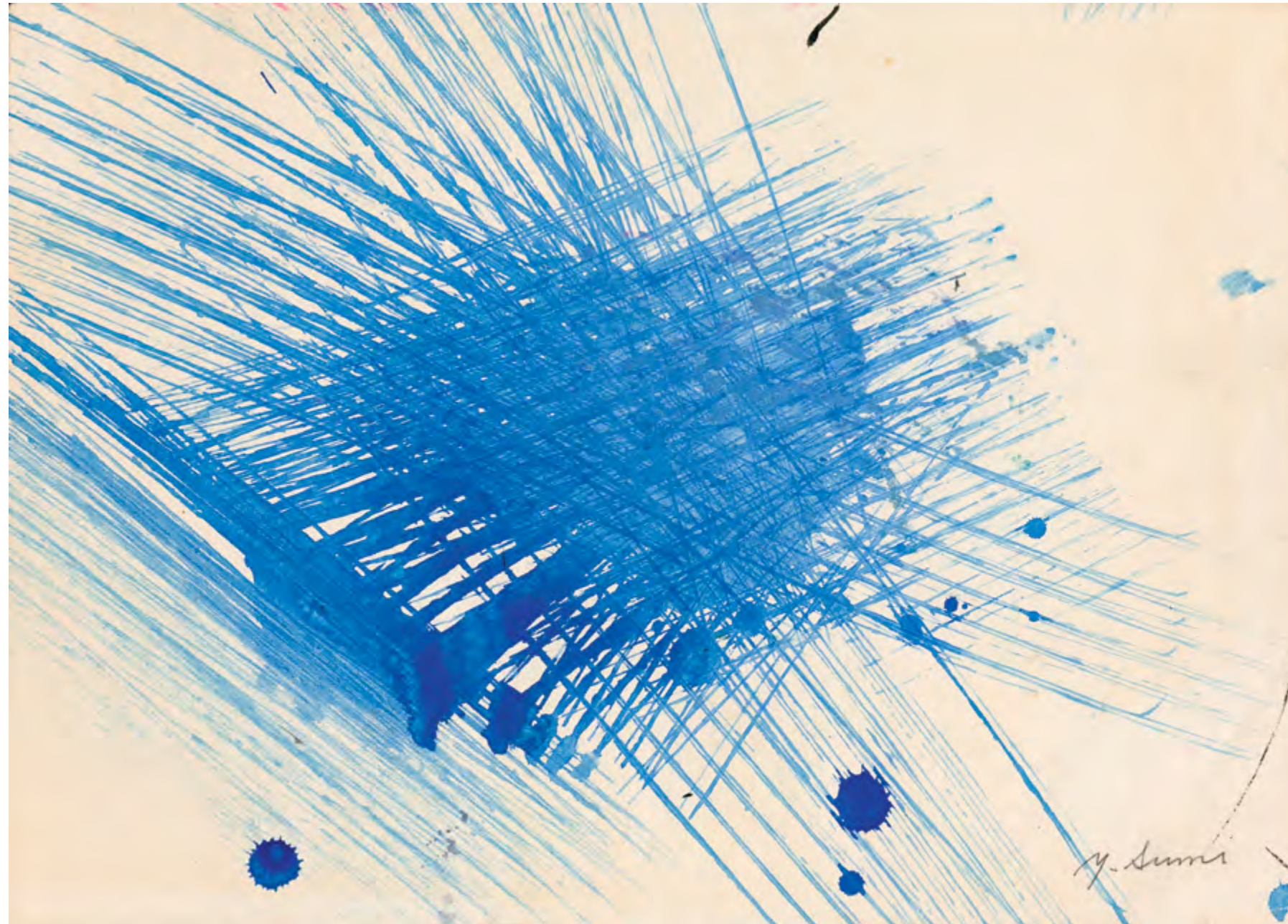




Early Gutai Work
1954
23.5x33.5cm
9 1/4x13 1/4in
ink on paper



Early Gutai Work
1954
25x35 cm
9 7/8x13 3/4in
ink on paper



Early Gutai Work
1954
26x36.9cm
10 1/4x14 1/2in
ink on paper



Early Gutai Work
1955
25x35cm
9 7/8x13 3/4in
ink on paper



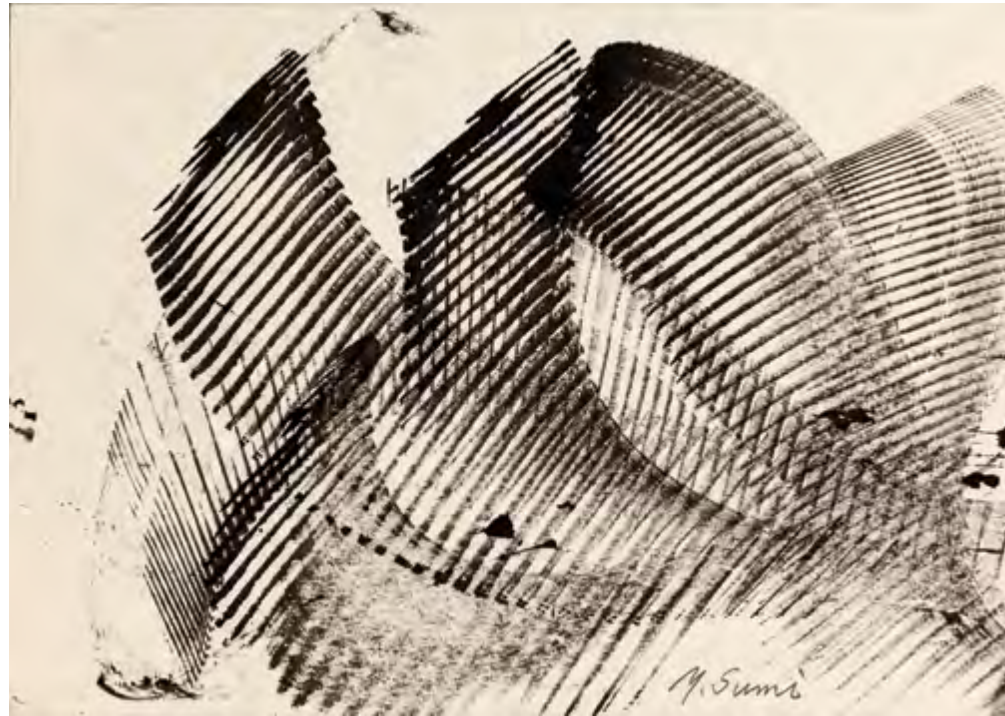
Early Gutai Work
1957
44x19.5cm
17 3/8x7 5/8in
ink on paper



Early Gutai Work
1958
25x18cm
9 7/8x7 1/8in
mixed media on paper



Early Gutai Work
1958
35x25cm
13 3/4x9 7/8in
ink on paper



Early Gutai Work
1958
25x35.5cm
9 7/8x14in
ink on paper



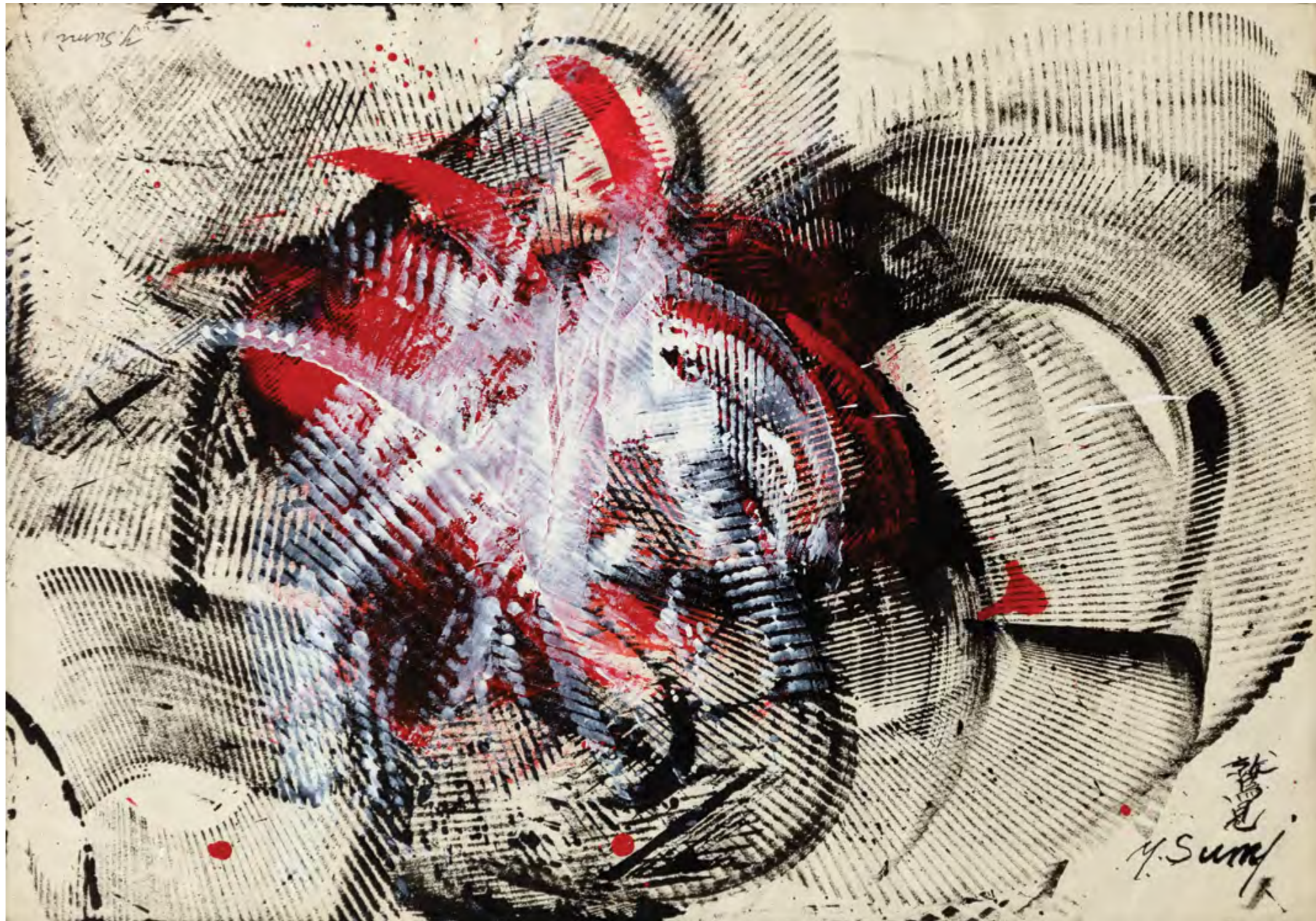
Early Gutai Work
1958
26.3x37.7cm
10 3/8x14 7/8in
mixed media on paper



Early Gutai Work
1965
25x35cm
9 7/8x13 3/4 in
mixed media on paper



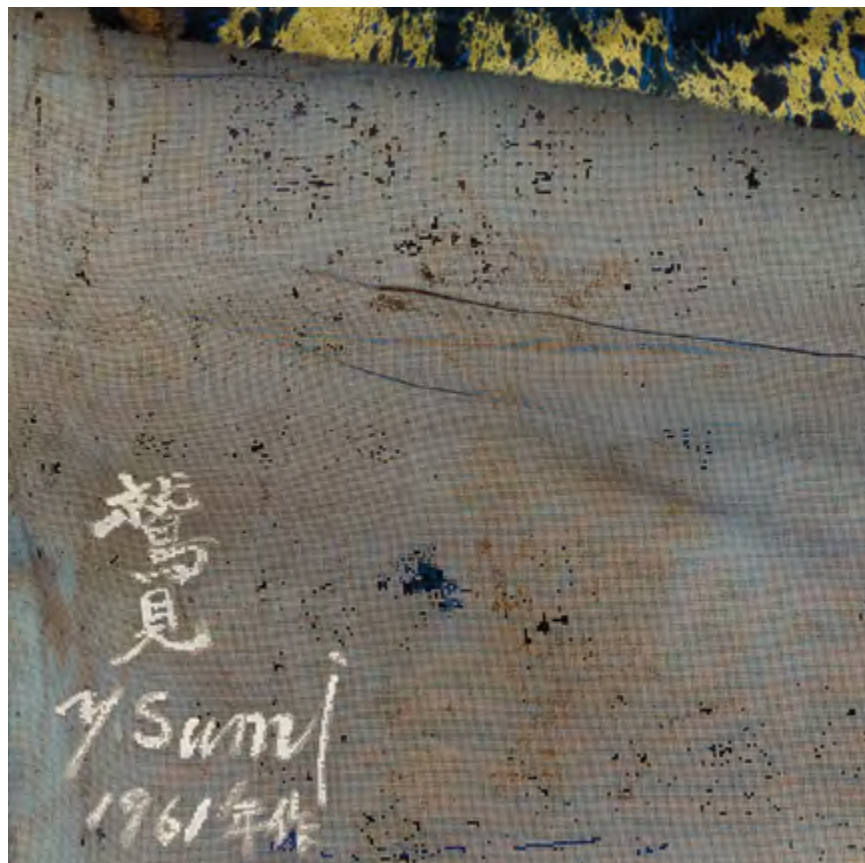
Early Gutai Work
1965
36.7x52.8cm
14 1/2x20 3/4in
mixed media on paper



Early Gutai Work
1965
37x52.8cm
14 5/8x20 3/4 in
mixed media on paper

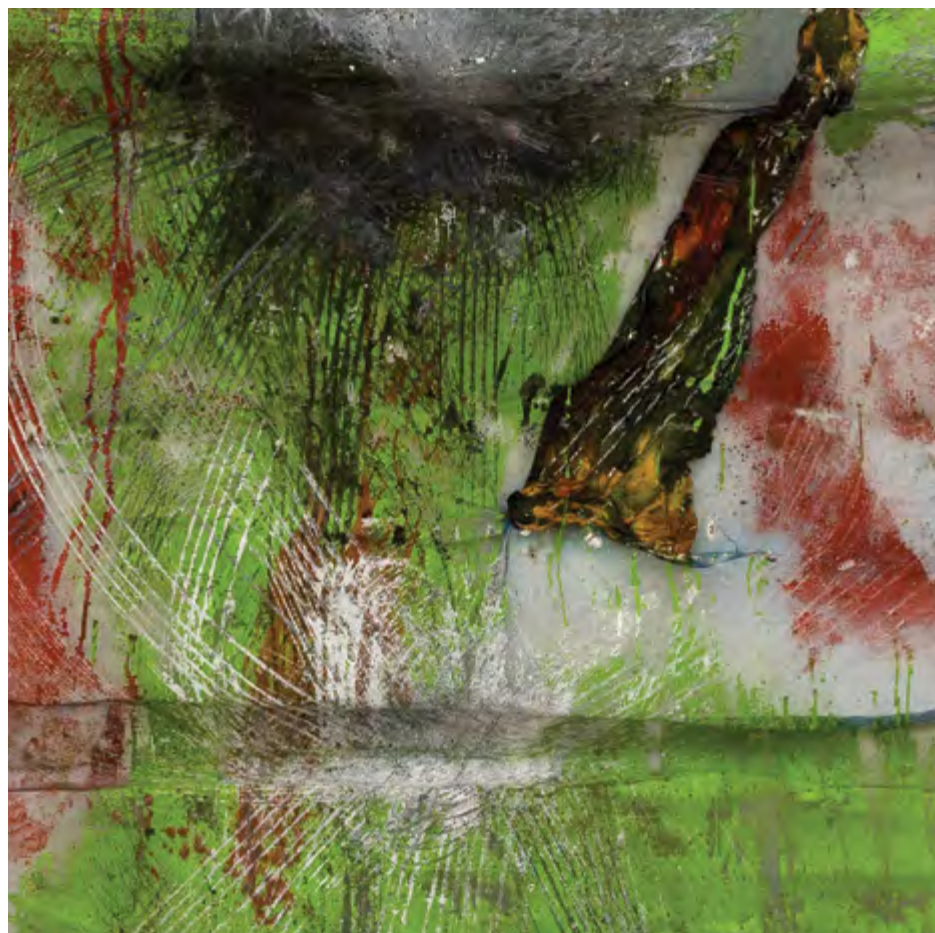
Early Gutai Work
1965
20x18cm
7 13/16x7 1/16 ins
mixed media on cardboard





Untitled 61
1961
130x90cm
51 1/8x35 3/8in
fabric and mixed media on net





Untitled
1968
180x90cm
70 7/8x35 3/8in
fabric and mixed media on net



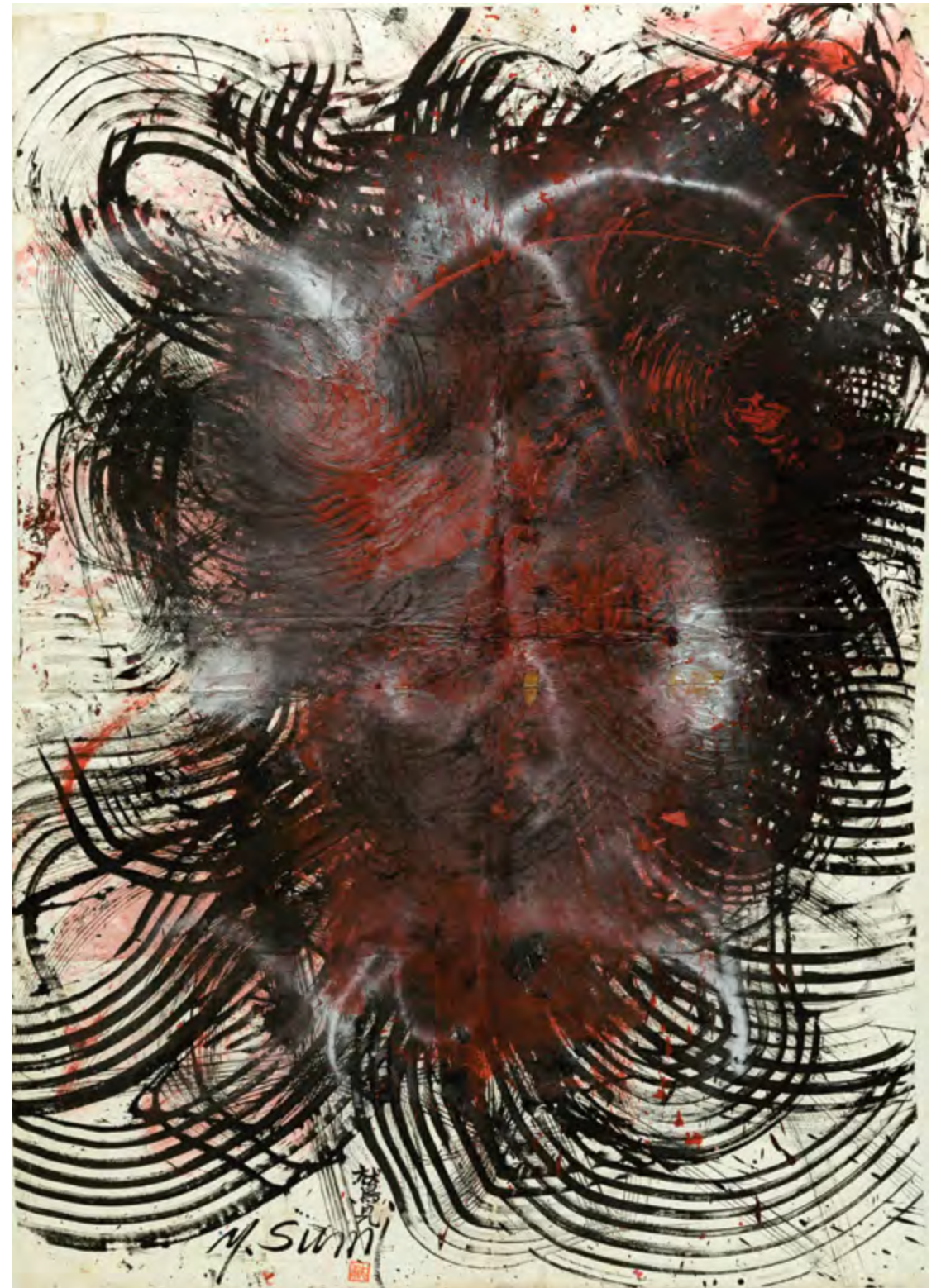
Work 28
1972
152x112cm
59 7/8x44 1/8in
Enamel and ink on paper



Work
1978
145.5x112cm
57 1/4x44 1/8in
oil, spray and laquer on canvas

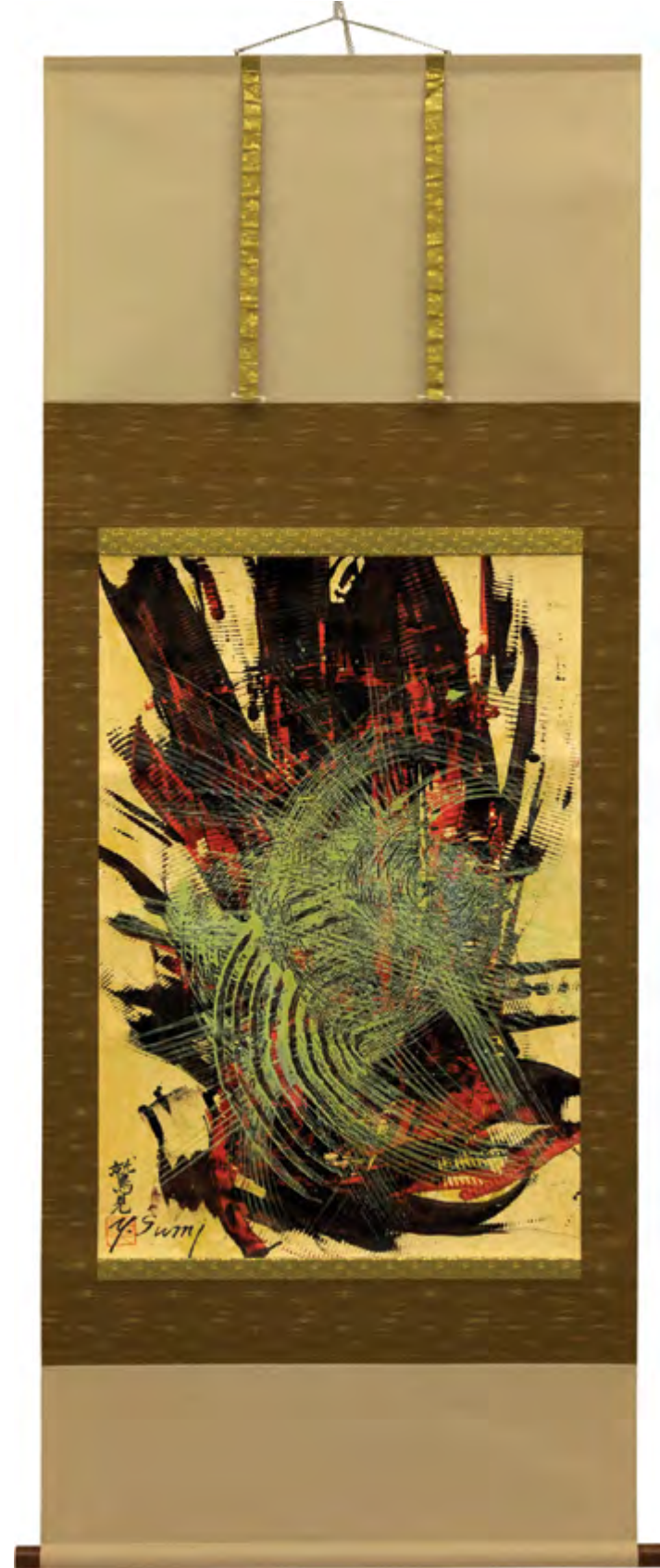


Work 30
1987
214x152cm
84 1/4x59 7/8in
enamel, ink and spray on Japanese paper





Work 12
1988
100x58cm
39 3/8x22 7/8in
enamel and ink on paper



Untitled 90
1990
190x70cm
74 3/4x27 1/2in
enamel and ink on parchment



Black work
2005
168x135cm
66 1/8x53 1/8in
mixed media on paper



Work 38
2005
67x59cm
26 3/8x23 1/4in
mixed media on paper



Untitled
2006
55x73cm
21 5/8x28 3/4in
mixed media on paper, verso



Untitled
2006
55x73cm
21 5/8x28 3/4in
mixed media on paper



Work 02
2005
114x58cm
44 7/8x22 7/8in
spray and ink on mesh



Work 48
2005
67x70cm
26 3/8 x 27 1/2 in
ink on paper



Work 53
2005
100x70cm
39 3/8x27 1/2in
acrylic and ink on paper



Work 17
2006
88x66cm
34 5/8x26in
enamel and ink on paper



Untitled
2006
61x86cm
24 1/16x33 13/16in
mixed media on paper

Work 47
2007
138x97cm
54 3/8x38 1/4in
enamel and ink on canvas





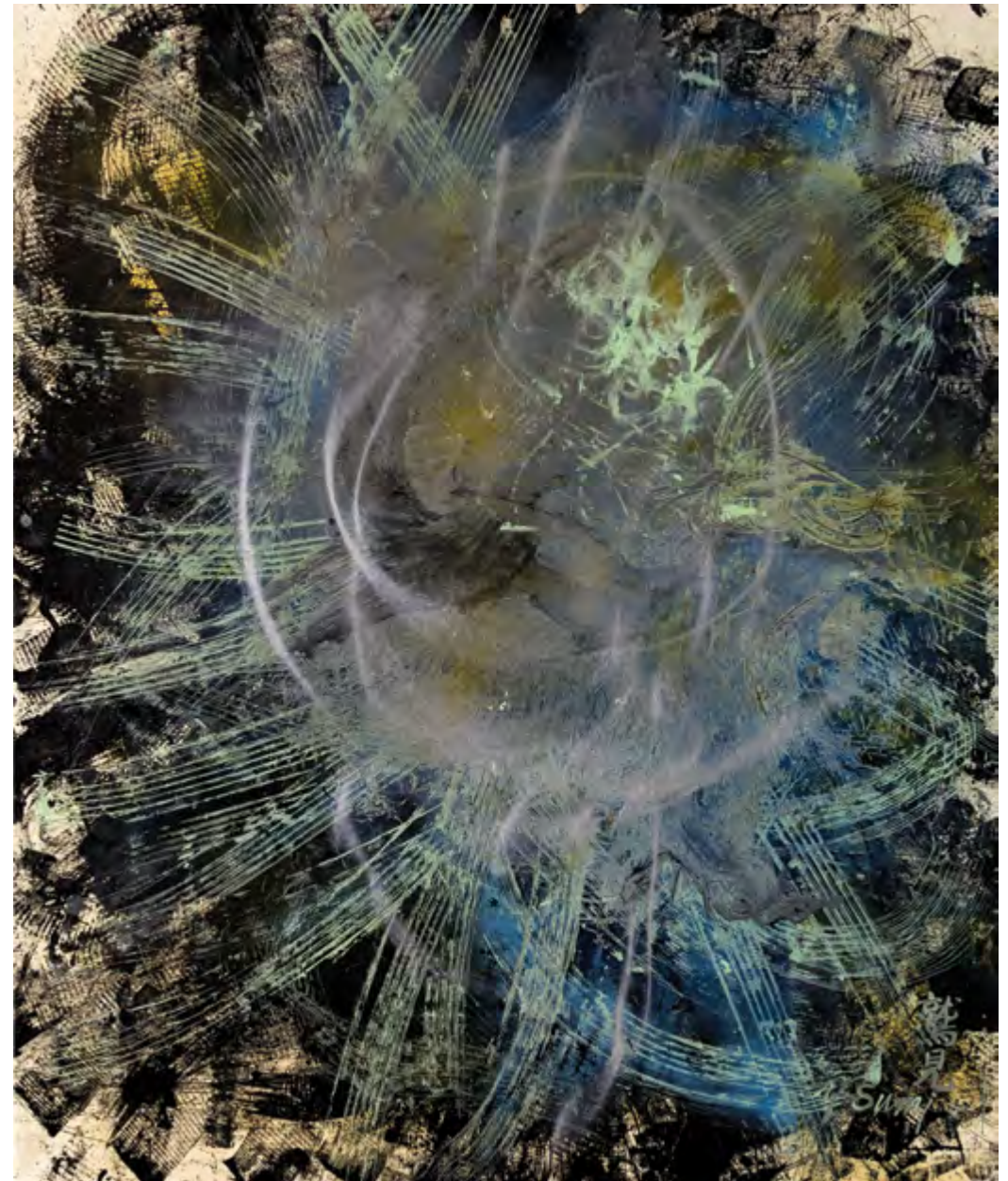
Work 34
2007
188x96cm
74 1/8x37 3/4in
enamel and ink on japanese paper



Work 36
2007
235x136cm
92 1/2x53 1/2in
enamel and ink on japanese paper



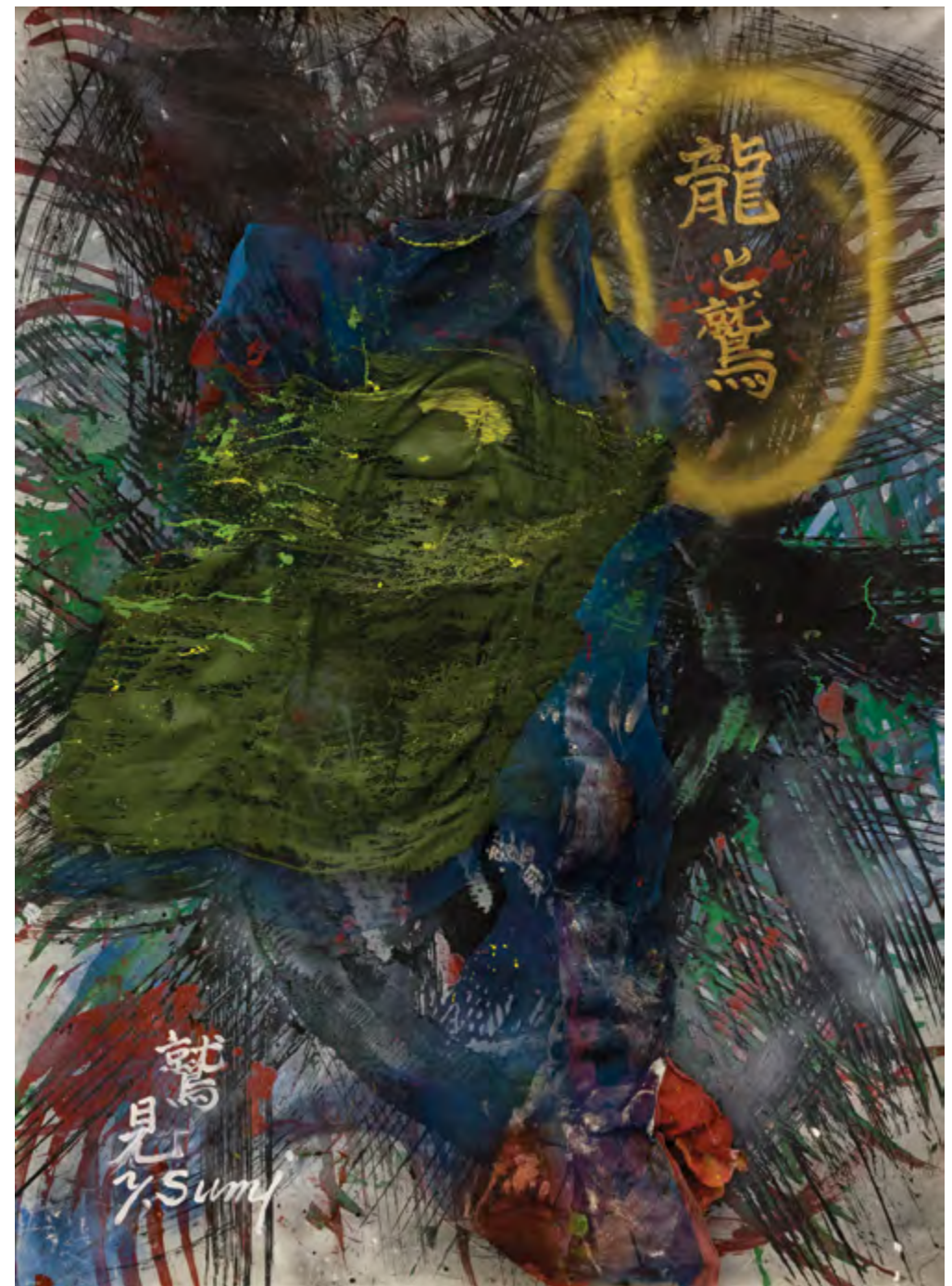
Work 46
2007
142x100cm
55 7/8x39 3/8in
enamel, ink and spray on canvas



Work 50
2007
166x139cm
65 3/8x54 3/4in
enamel and ink on japanese paper



Work 54
2007
120x41cm
47 1/4x16 1/8in
enamel and ink on hanging scroll



The dragon and the eagle
2008
143x104cm
56 1/4x41in
mixed media on canvas with net from the 1960s



Untitled
2008
85x85cm
33 7/8x33 1/8in
acrylic on fabric



Untitled
2008
98x96cm
38 5/8x37 3/4in
acrylic on fabric



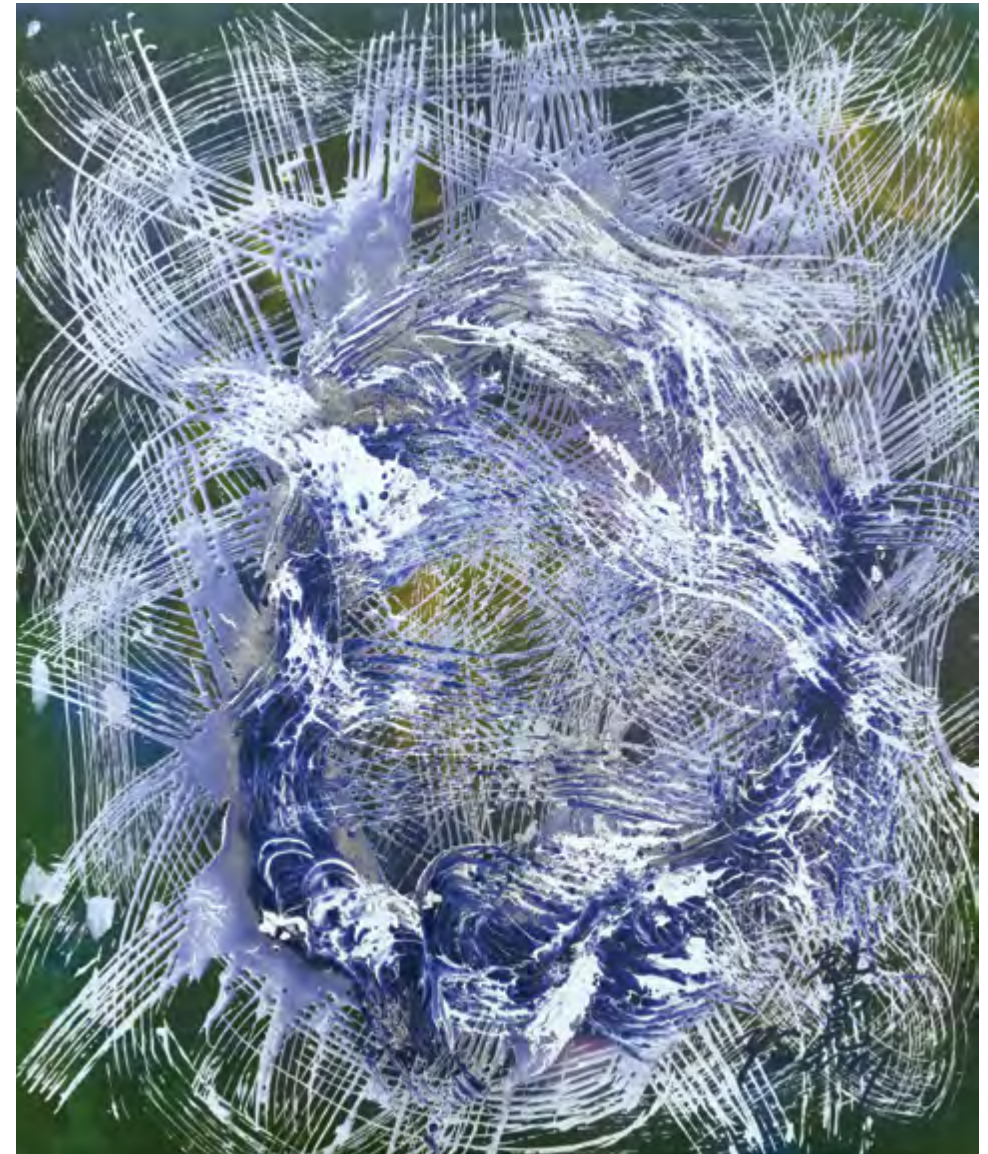
A homage to Venice 12
2009
83x70cm
32 5/8x27 1/2in
mixed media on canvas



Untitled (gold series n.9)
2008
80.4x52cm
31 5/8x20 1/2in
mixed media on paper



Untitled (gold series n.3)
2008
69x65cm
27 1/8x25 5/8in
mixed media on canvas



A homage to Venice 15
2009
85x70cm
33 1/2x27 1/2in
mixed media on canvas



Untitled
2008
142x77cm
55 7/8x30 1/4in
mixed media on canvas



Aka
2009
100x100cm
39 3/8x39 3/8in
acrylic and ink on canvas

Kiio
2009
100x100cm
39 3/8x39 3/8in
acrylic, ink and spray on canvas with net from the 1960s





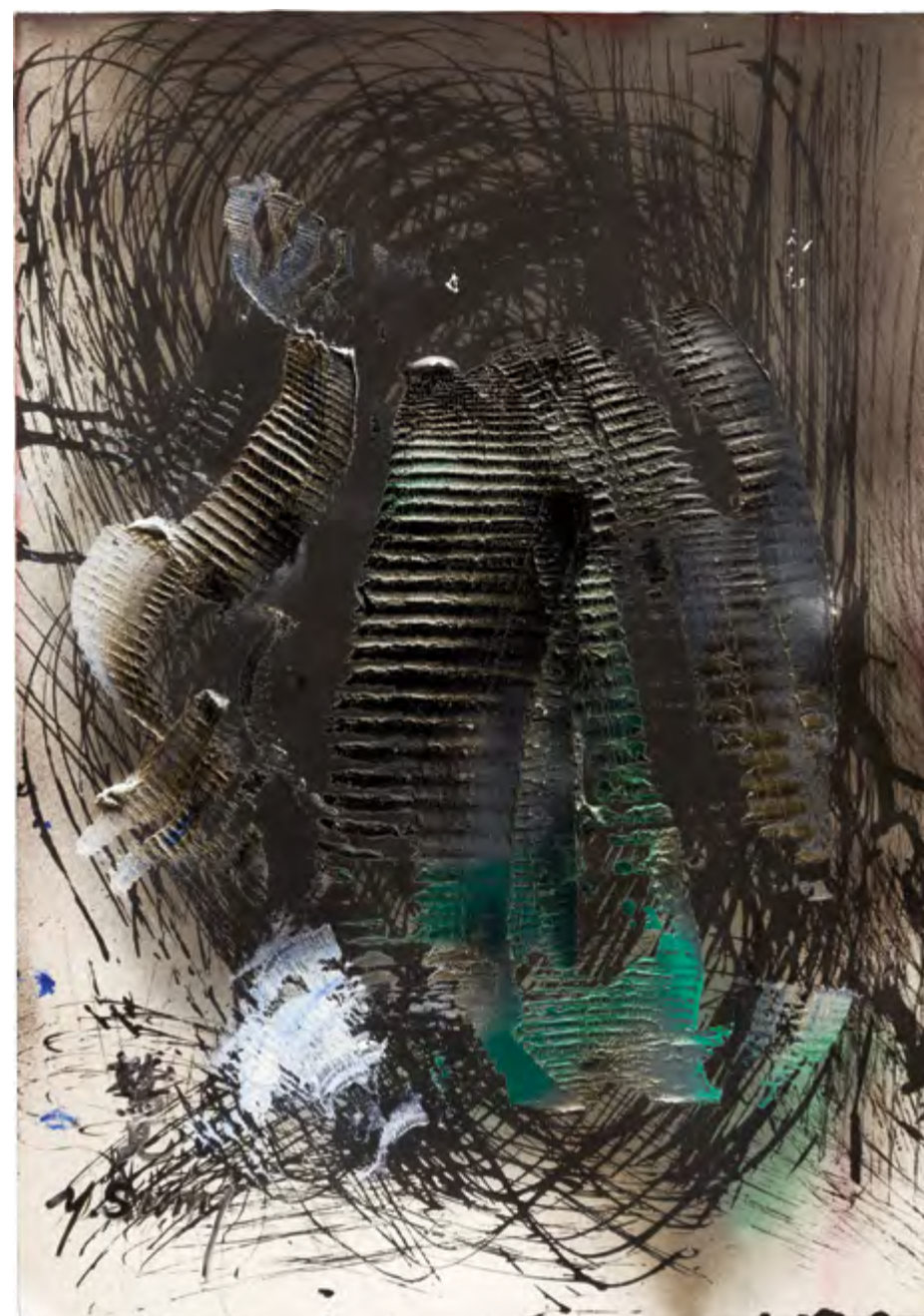
Untitled
2009-2010
100x70cm
39 3/8x27 1/2in
mixed media on canvas



Untitled
2009-2010
100x70cm
39 3/8x27 1/2in
mixed media on canvas



Untitled
2010
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



Untitled
2010
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



Untitled
2010
104x72cm
41x28 3/8in
mixed media on canvas



Untitled
2010
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper

Untitled
2010
98x68cm
38 5/8x26 3/4in
acrylic on canvas





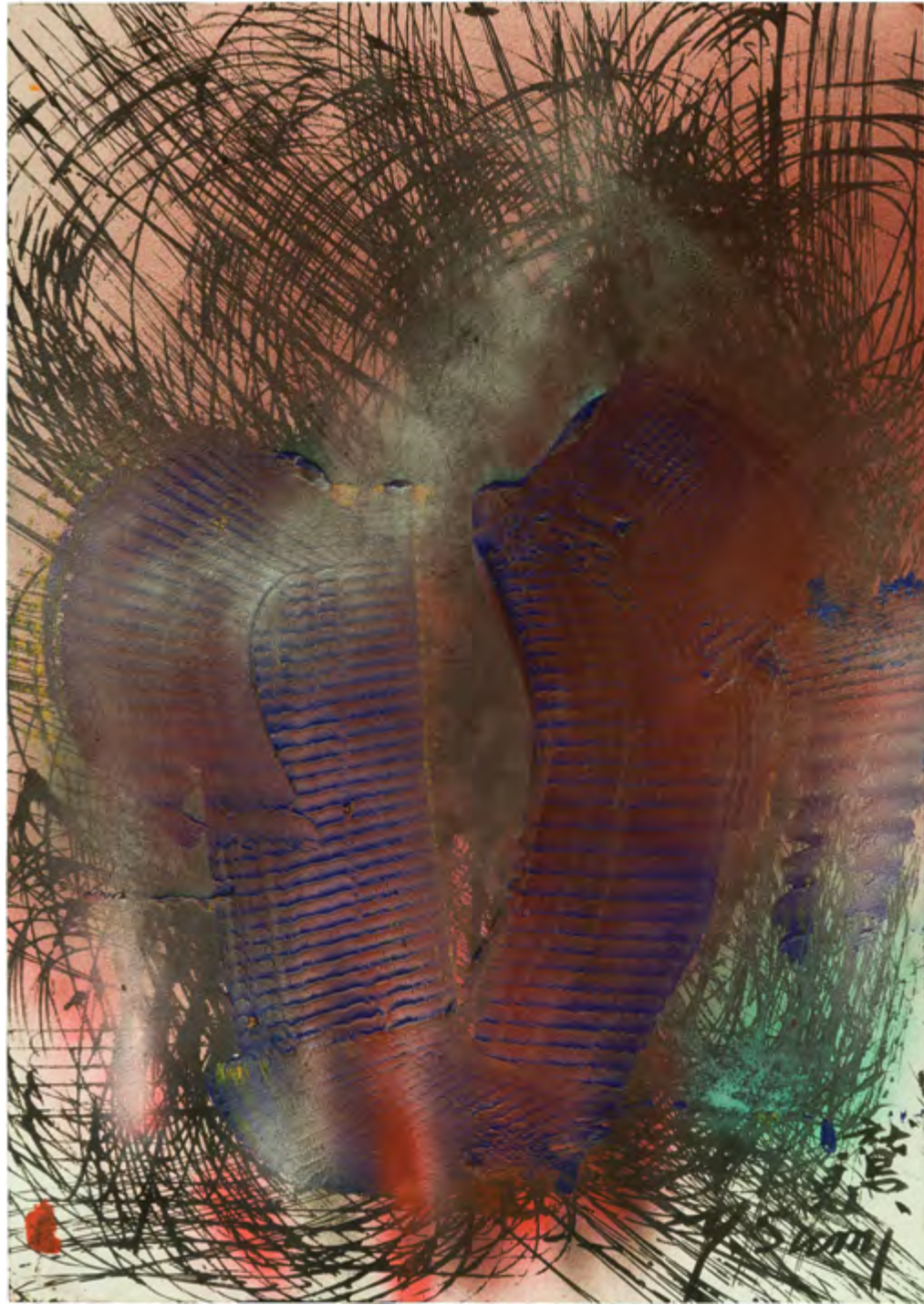
Untitled
2010
105x72.5cm
41 3/8x28 1/2in
mixed media on canvas



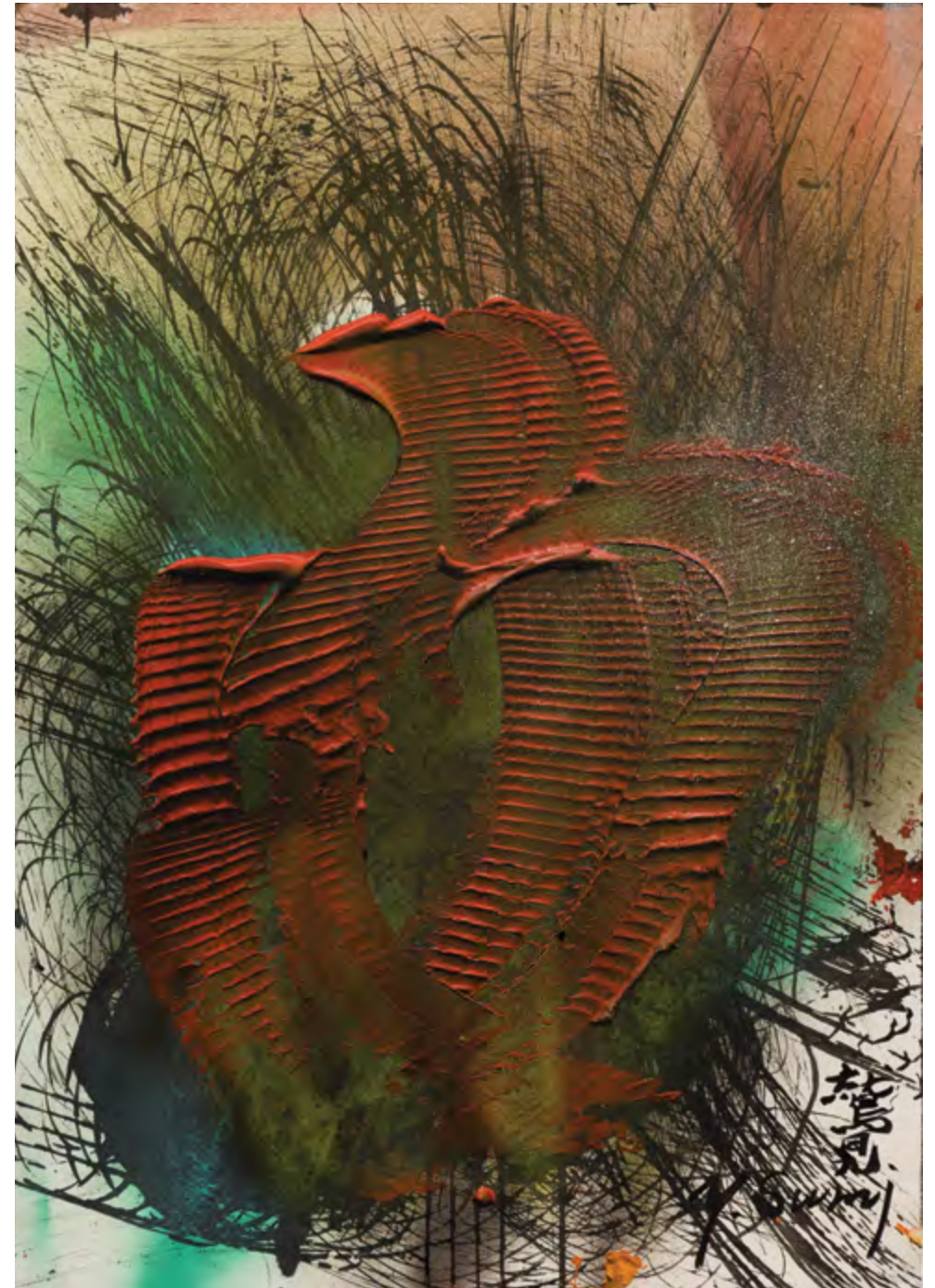
Untitled
2010
162x132cm
63 3/4x52in
mixed media on canvas

Untitled
2010
100x70cm
39 3/8x27 1/2in
mixed media on canvas





Untitled
2011
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



Untitled
2011
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



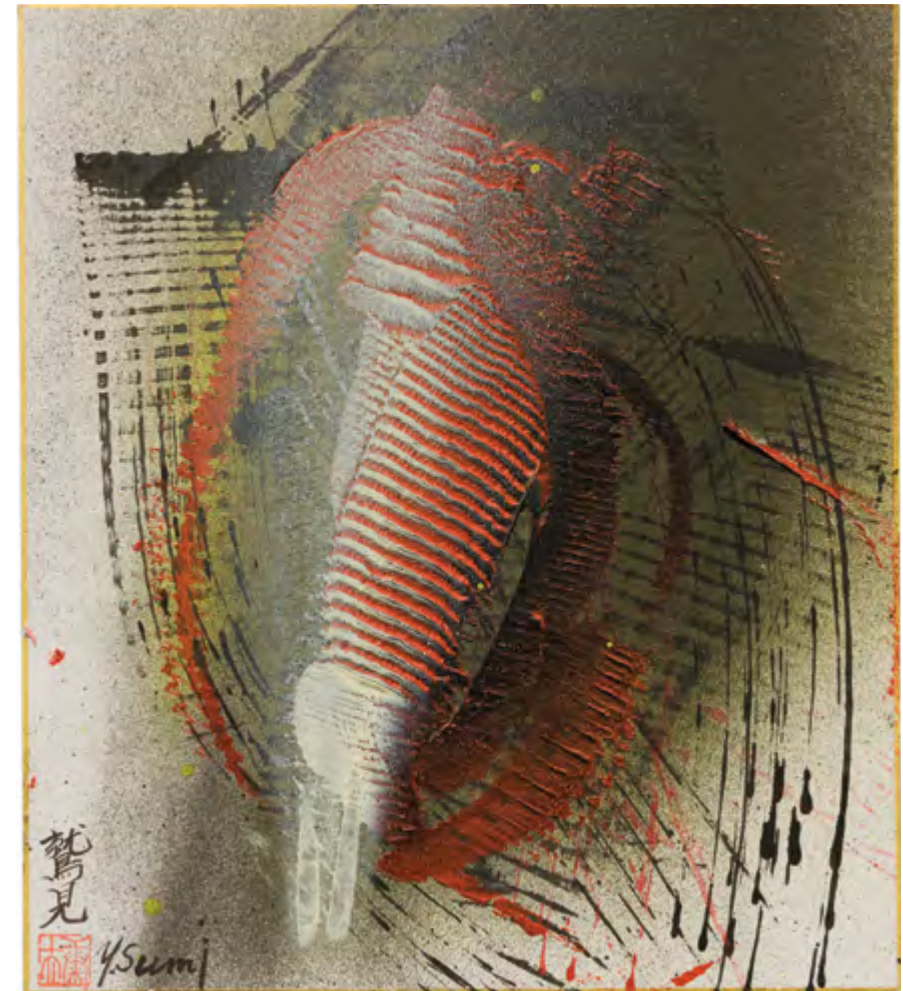
Untitled
2010
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



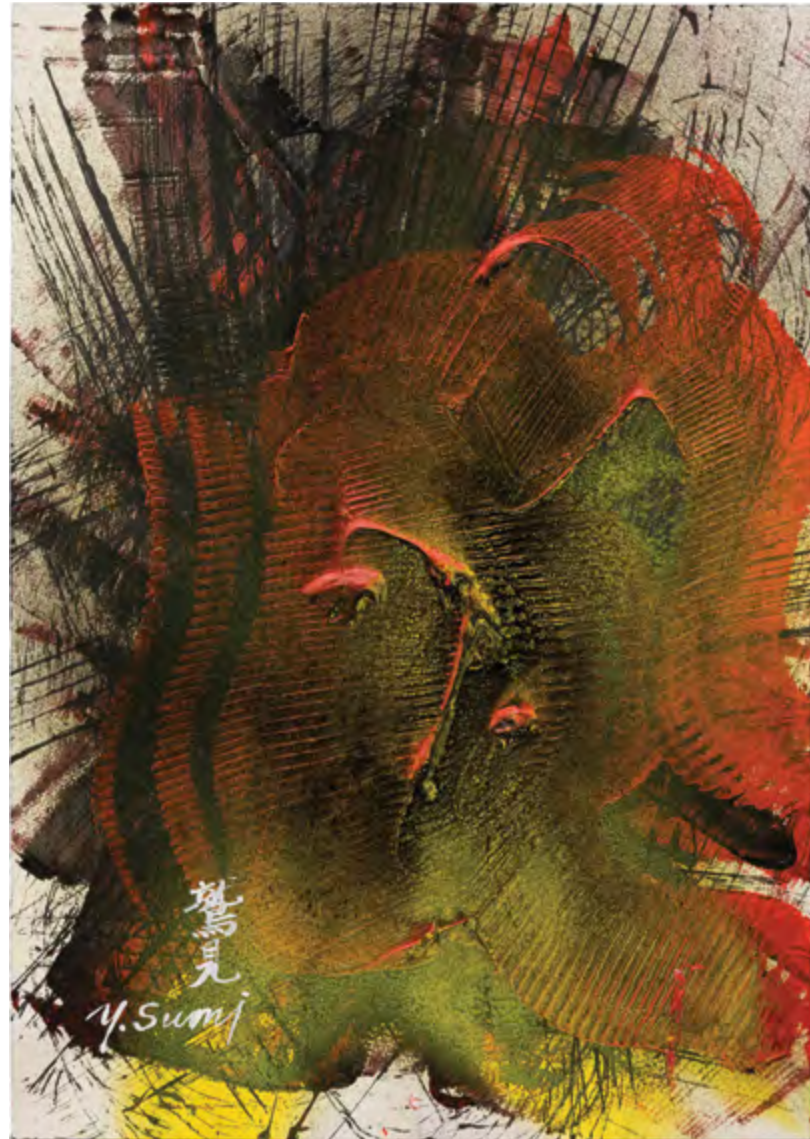
Untitled
2011
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



Untitled
2011
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



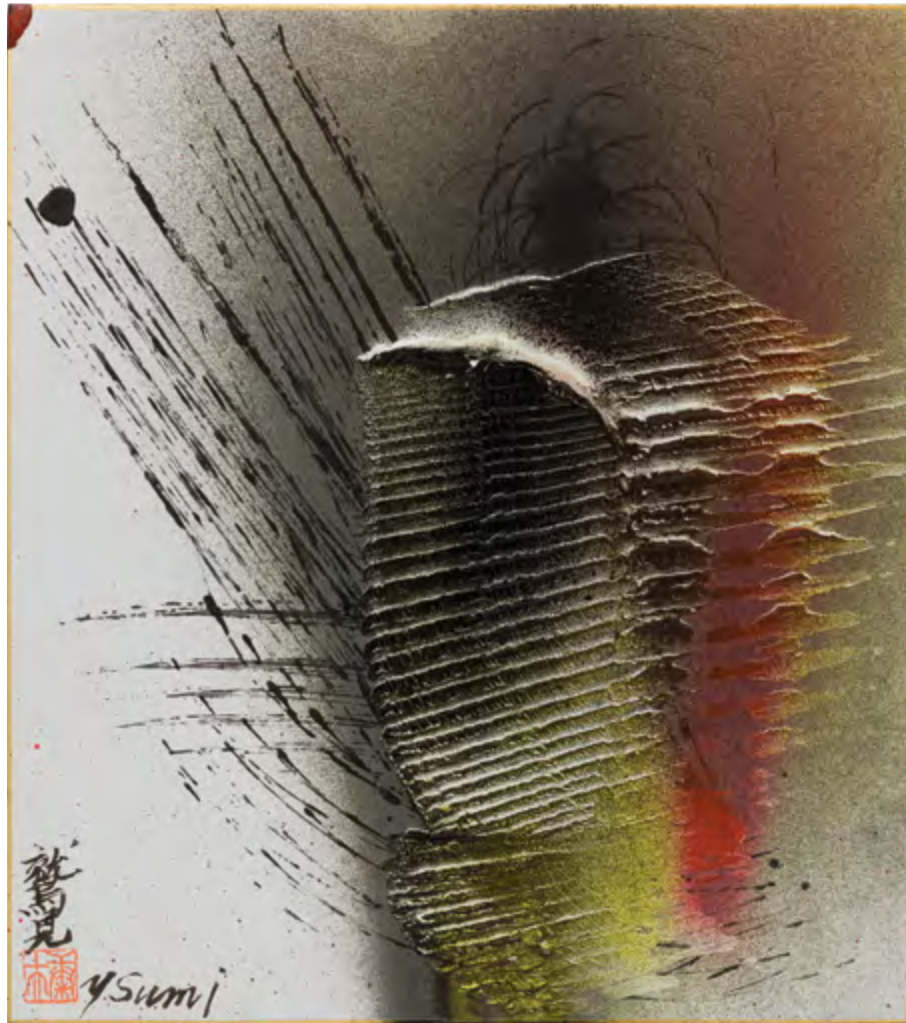
Work
2011
27x24cm
10 5/8x9 1/2in
mixed media on Japanese paperboard shikishi



Untitled
2011
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



Untitled
2011
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



Untitled
2011
27x24cm
10 5/8x9 1/2in
mixed media on Japanese paperboard shikishi



Untitled
2011
54x38cm
21 1/4x15in
mixed media on paper



Untitled
2011
27x24cm
10 5/8x9 1/2in
mixed media on Japanese paperboard shikishi



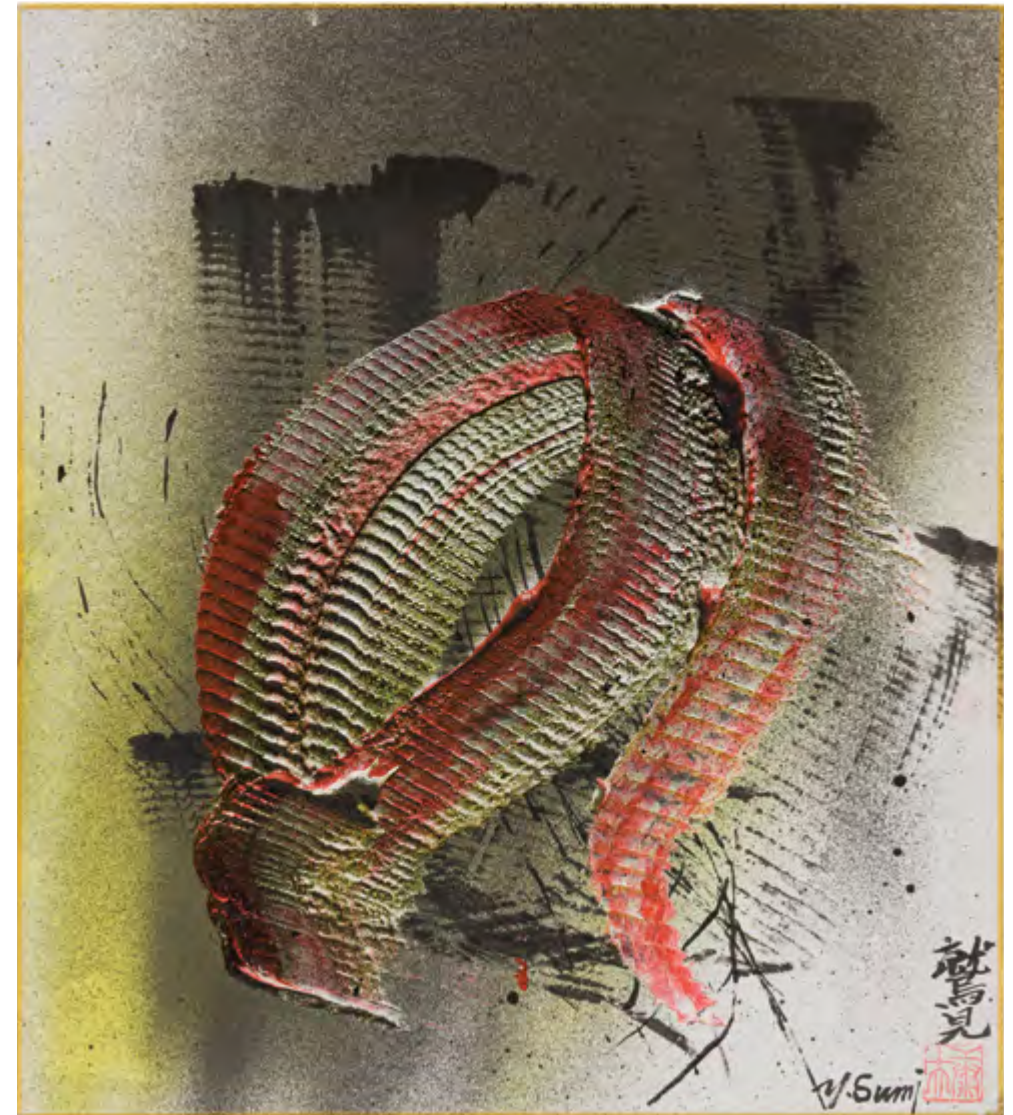
Work
2011
27x24cm
10 5/8x9 1/2in
mixed media on Japanese paperboard shikishi

Work
2011
27x24cm
10 5/8x9 1/2in
mixed media on Japanese paperboard shikishi

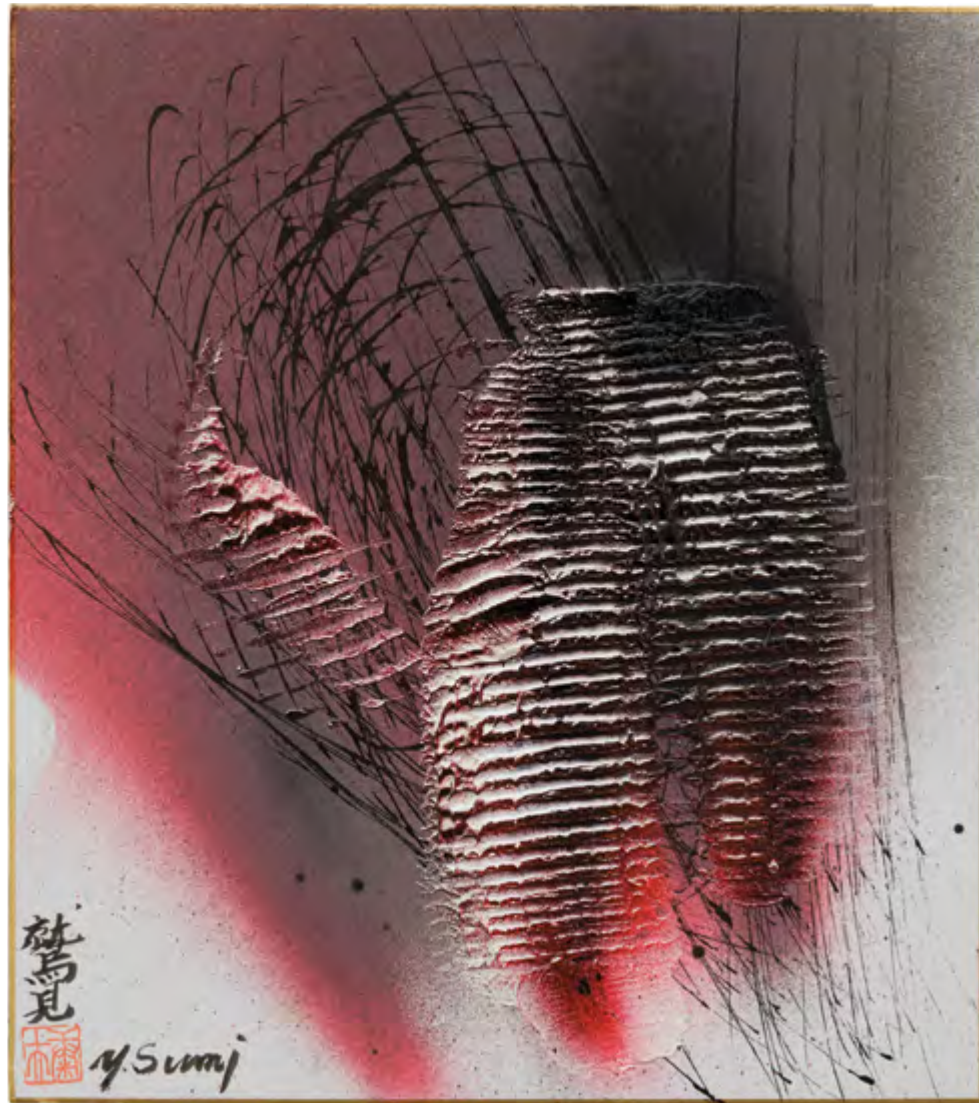




Untitled
2011
27x24cm
10 5/8x9 1/2in
mixed media on Japanese paperboard shikishi



Work
2011
27x24cm
10 5/8x9 1/2in
mixed media on Japanese paperboard shikishi



Untitled
2011
27x24cm
10 5/8x9 1/2in
mixed media on Japanese paperboard shikishi



Untitled
2011
27x24cm
10 5/8x9 1/2in
mixed media on Japanese paperboard shikishi



Untitled
2012
104x72cm
41x28 3/8in
mixed media on canvas

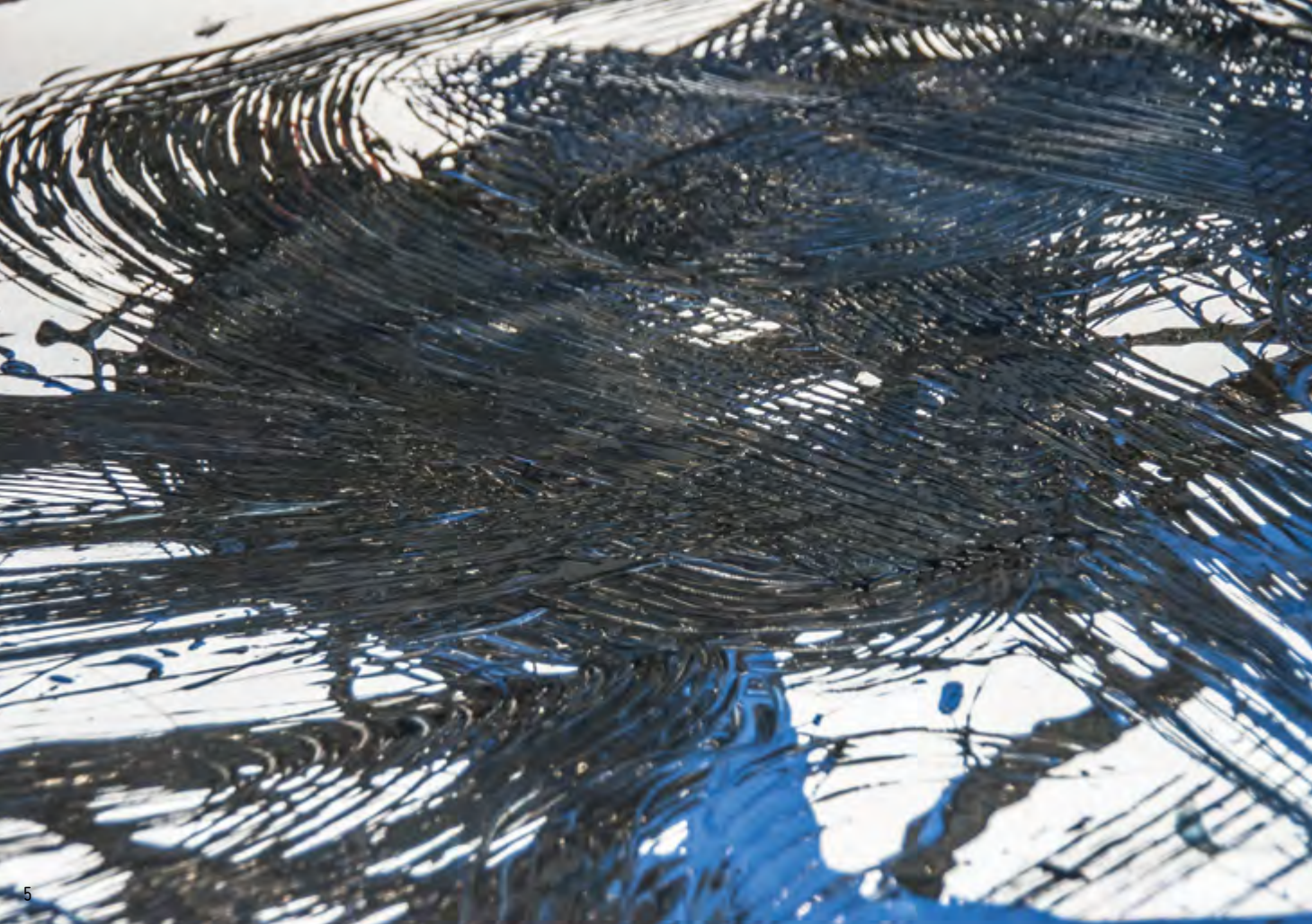


Untitled
2012
112x71cm
44 1/8x28in
mixed media on canvas

Untitled
2013
89x76cm
35 1/8x29 7/8in
mixed media on canvas

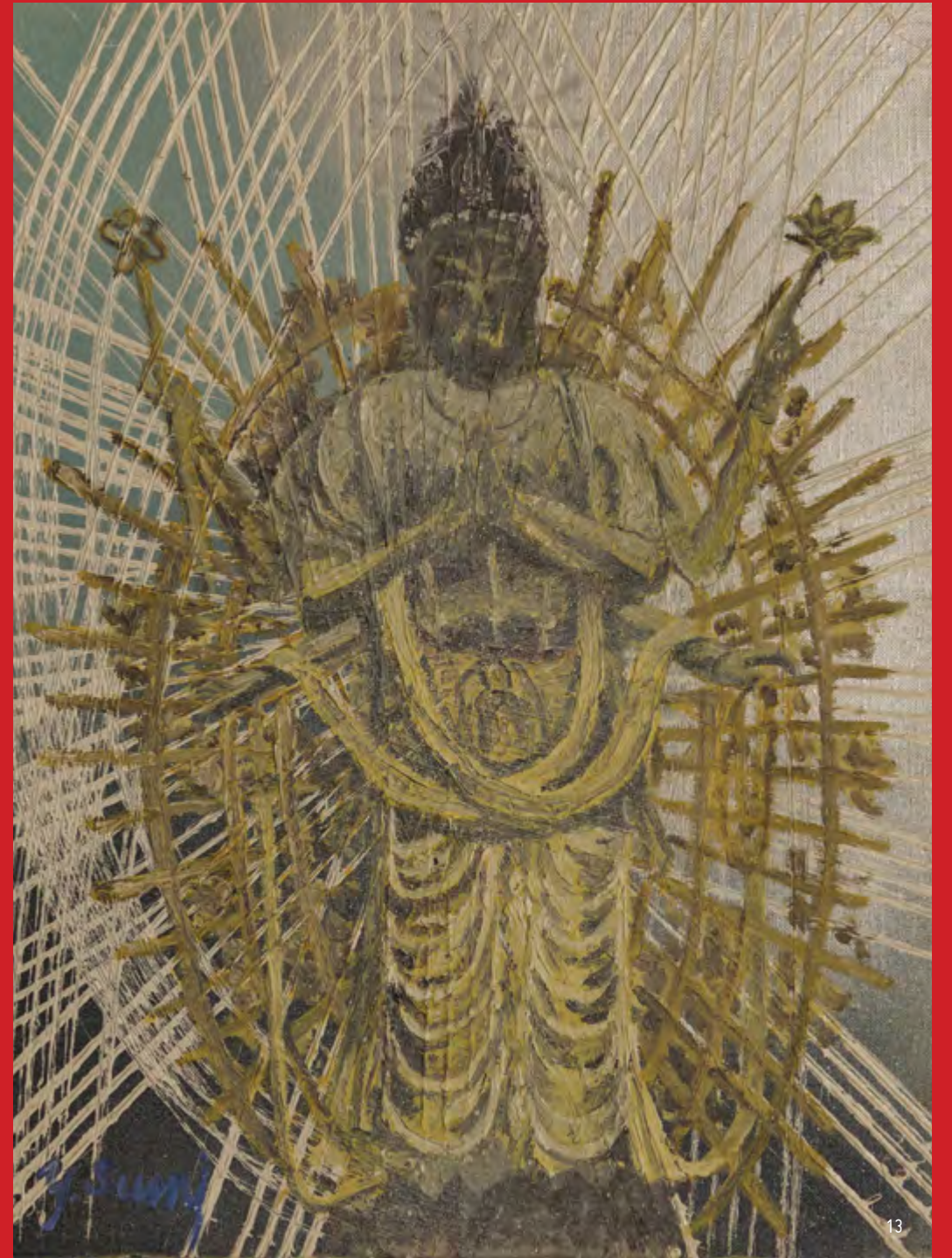










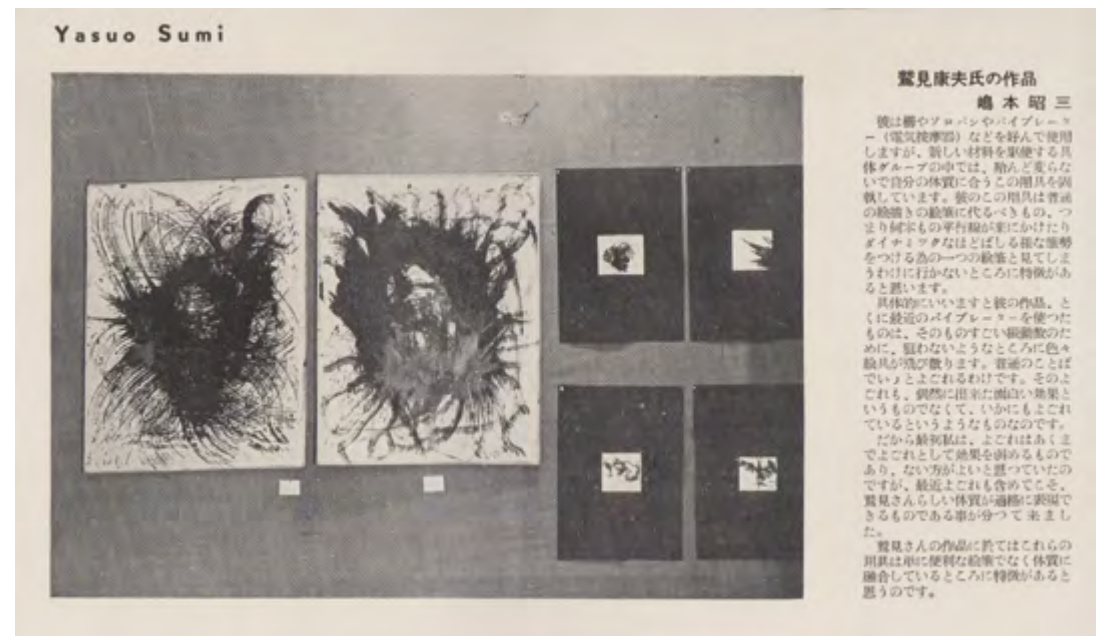








床の間の現代美術の掛け軸 1990年 現代美術コレクター山崎秀樹氏蔵



鷺見康夫氏作品

嶋本昭三

彼は筆やフロンペンやパイプレーター（電気捺印器）などを好んで使いますが、新しい材料を駆使する具体グループの中では、殆んど電気で自分の体質に合うこの用具を固執しています。彼のこの用具は普通の絵筆の絵筆に代るべくも、つまり何本もの筆行線が筆にかけたりマイクミツクなどはぼしぼしする様な筆勢をつける為の一つの絵筆と見てしまおうわけに行かないところに特徴があると語ります。

具体的にいいますと彼の作品、とくに最近のパイプレーターを使うものは、そのものすごい振動数のために、狂わないようなところに色や線が飛び散ります。普通のことばでいってよければ、そのよければ、偶然に出来た面白効果というものでなくて、いかにもよれているというふうなものなのです。だから絵筆は、よければあくまでよければとして効果を測るものであり、ない方がよいと思っていたのですが、最近よければを含めてこそ、鷺見さんらしい体質が適格に表現できるものである事が分かって来ました。

鷺見さんの作品に於てはこれらの用具は単に便利な絵筆でなく体質に適合しているところに特徴があると思うのです。



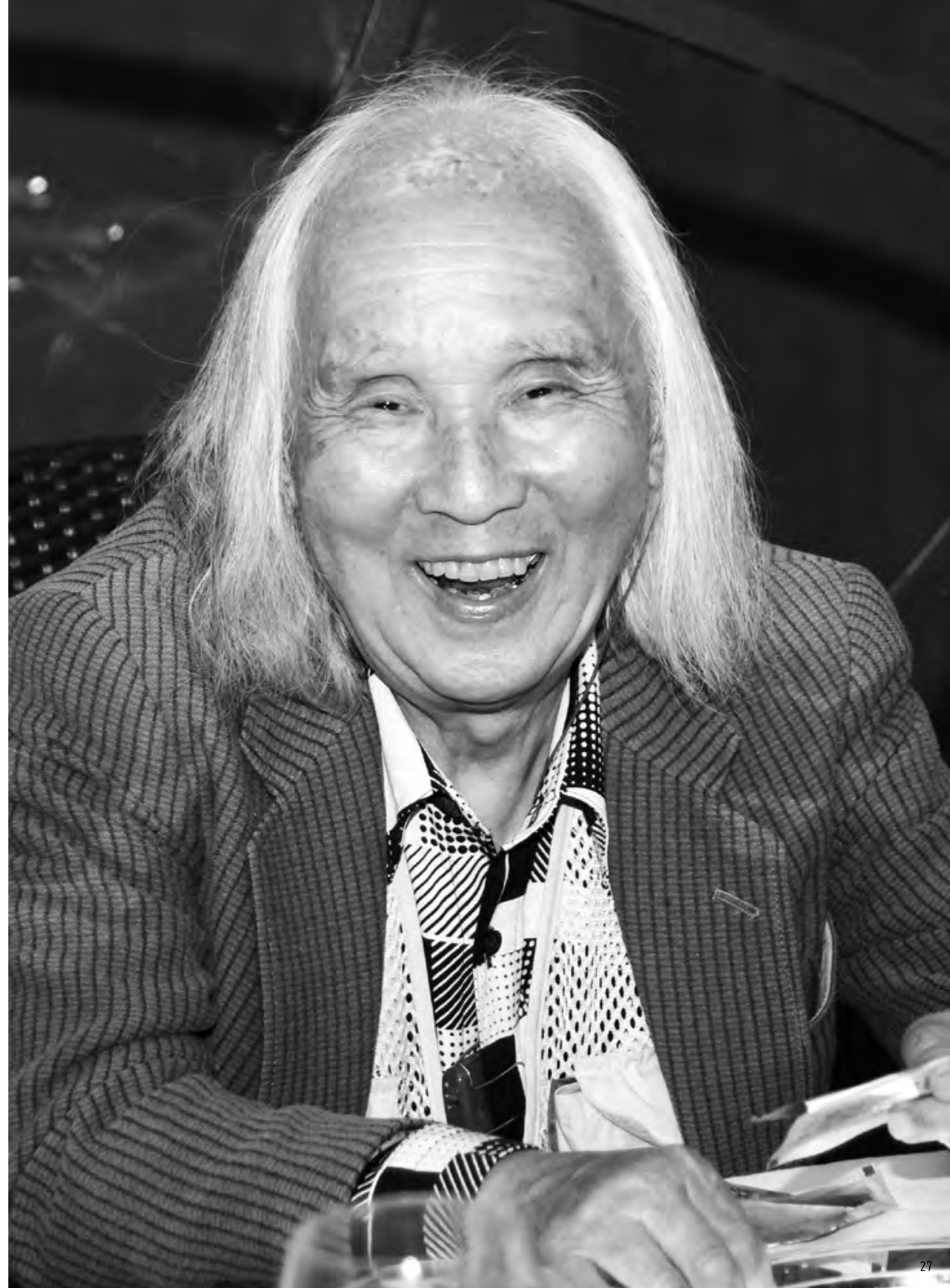




や
けくそ・ふまじめ・
ちやらんぼらん
驚見康夫◎著 *Yasuo Fumi*

文芸社

26



Yakekuso-fumajime-charanporan

Autore: Yasuo Sumi

Pubblicato da Bungeisha

Prima edizione: 1 Dicembre 2000

da

Digressioni: La mia filosofia

pag. 17-24

Ora voglio aggiungere una spiegazione riguardo la mia filosofia di *yakekuso-fumajime-charanporan*.

E' la mia filosofia di vita e la mia convinzione riguardo l'arte e le belle arti.

Infatti, per circa 50 anni fino ad oggi, ho dipinto quelli che sono chiamati quadri e che hanno partecipato a mostre sia in Giappone che all'estero, ma non ho mai pensato a me stesso come ad un pittore o ad un artista, e lo stesso pure oggi. Io sono stato felice dipingendo, provo gioia nel farlo, amo dipingere e per questa ragione ho continuato. Mi sono state date numerose opportunità di presentare i miei lavori in pubblico senza che io le cercassi. Il risultato è che gli altri mi chiamano pittore, creatore, e perfino artista.

Dunque parlando dei miei lavori essi sono *yakekuso*, *fumajime* e *charanporan*. Fatemi spiegare.

Yakekuso è per me uno stato di totale distacco spirituale e di libertà. Quando mi trovo in questo stato, posso sentirmi senza limiti e che il mio talento possa manifestarsi senza limiti. Riguardo a *fumajime*, intendo un completo rigetto del passato. Dal passato sino ad oggi, la società umana ha avuto una miriade di regole e regolamenti. Essendo *fumajime*, li rigetto e li ignoro. *Fumajime* significa essere proiettati verso il futuro. Per *charanporan* equiparo questo termine con un ritorno all'umanità. In altre parole, senza tutte le costrizioni imposte dalla società e dalla famiglia, tutto e tutti possono essere *charanporan*. Essere *yakekuso*, *fumajime* e *charanporan* vuol dire essere fedeli ad una forma umana originale. Io credo di aver cercato di esprimerlo a modo mio.

Shozo SHIMAMOTO, l'artista contemporaneo che è anche mio benefattore, mentore e caro amico (scriverò su di lui dopo), scrisse di me nel primo articolo (pubblicato il 25 agosto 1997) delle sue colonne seriali "*Zen-ei-no kokoro jissen*" (dieci Takes sul cuore dell'Arte di Avanguardia) sulle pagine culturali del *Nihon Keizai Shimbun*.

Scrisse:

L'arte di avanguardia è un atto estremamente leale per trovare forme totalmente nuove di espressione che mai sono state usate in precedenza, ma non è facile da capire. Puntiamo al cuore dell'arte di avanguardia, nella quale il normale modo di vita è percepito ed espresso senza alcun legame alla situazione attuale (...). Si dice che il movimento di avanguardia *Gutai Bijutsu Kyokai* (Gutai Art Association), che nacque nell'area del Kansai dopo la seconda guerra mondiale, abbia avuto un impatto sull'arte al di fuori del Giappone paragonabile a quello dell'*ukiyo*. Gli artisti Gutai crearono nuovi dipinti in rapida successione. Yasuo Sumi, uno di questi, cominciò la sua carriera ispirato dal motto "*yakekuso, fumajime, charanporan*". La sua intenzione è di essere *yakekuso*, avere totale libertà slegata da tutto, *fumajime*, girare al largo dai tabù della società, e *charanporan*, non conformarsi agli usi e alle convenzioni del passato.

Sumi una volta lacerò un tradizionale ombrello giapponese, lo immerse nel colore e, tenendolo con ambedue

le mani, lo urtò ripetutamente contro una tela per fare un dipinto. Un'altra volta attaccò un pezzo di carta ad una rete per zanzare e lo dipinse con un dispositivo per massaggi che produceva vibrazioni. L'artista e critico francese Michel Tapié (1909-1987; considerato uno dei tre più influenti critici al mondo del suo tempo, era nipote di Toulouse-Lautrec e faceva parte dell'aristocrazia francese), che era presente quando Sumi stava operando con la rete anti-zanzare, rimase attonito quando l'artista camminò, con i suoi zoccoli di legno, sull'opera che stava eseguendo per recuperare del colore. Questo lavoro venne esposto alla Biennale di Venezia nel 1993 e adornò un boschetto nella città. (Yasuo Sumi, "Work 1956", 1956).

A proposito, mentre espongo queste mie idee nella scrittura, sono sicuro che i lettori si stiano chiedendo come possano apparire questi dipinti, perchè io dipinga qualcosa che nessuno sembra capire, quale sia il significato del mio continuare a dipingere queste opere o a come possano servire alla società. Voglio allora spiegare cosa credo che l'arte debba essere.

In una parola, noi perseguiamo la felicità cercando la verità, il bene e la bellezza. Noi cerchiamo la verità nella cultura. Abbiamo imparato, attraverso dotte ricerche, che qualcosa che era considerato vero in passato era in effetti falso. Studenti studiano la medicina, che fa continui progressi, le scienze naturali, che concernono i fenomeni fisici nella natura, le origini e le condizioni dell'universo e così via, e le scienze sociali, sulle situazioni politiche ed economiche e trasformazioni della nostra società. Tutto per rendere l'esistenza umana più facile da sopportare e felice.

La virtù, la cerchiamo nei comportamenti umani. Abbiamo religioni delle quali seguiamo gli insegnamenti, impartiti da ciò che consideriamo essere l'Assoluto, Dio o Budda, alla ricerca della pace mentale e della felicità spirituale. Allo stesso modo la bellezza. Cerchiamo nuove forme di bellezza nell'arte, che percepiamo attraverso la vista il tatto o altri sensi. Ci sono diverse forme di arte: belle arti, musica, letteratura, danza e altre. Nelle belle arti ci sono lavori su superfici piane o tridimensionali, pittura e scultura. Nel mondo esiste ora una tendenza per cui gli artisti cercano di esprimere qualcosa che vada oltre la superficie piana e gli oggetti tridimensionali, usando movimenti del corpo umano e materiali maneggiati in modi diversi. Le belle arti avanzano nel campo della danza e della musica abbattendo i limiti convenzionali. La musica esprime la bellezza nell'universo dei suoni. Nella letteratura gli autori esprimono loro stessi descrivendo sensazioni, idee, situazioni di conflitto tra gli esseri umani. La danza persegue la bellezza nei movimenti del corpo umano.

In altre parole, credo che individuiamo la verità per portare felicità nella nostra vita quotidiana in un modo completamente nuovo. Cerchiamo il bene per rinvigorire i nostri cuori ed essere pieni di gioia, cerchiamo la bellezza per trovare bellezza, negli esseri umani e nel mondo, in una maniera mai realizzata prima. Questo deve essere detto, cioè che perseguiamo tutte queste cose soprattutto per scoprire e creare qualcosa di nuovo.

Ora parlerò delle arti che amo maggiormente, e voglio farlo raccontando come ho iniziato il mio percorso nelle belle arti.

Non avevo nessun rapporto col mondo dell'arte sino al mio incontro con Shozo Shimamoto. Per essere precisi, non conoscevo neppure l'esistenza di nuove forme di arte. Ero un profano totale. Comunque, quando ero al primo anno delle scuole elementari, parlavo a mia madre dei miei sogni per il futuro, dicendo: "Voglio essere un pittore. In futuro voglio assolutamente andare alla scuola d'arte". La risposta di mia madre era negativa al riguardo.

Al secondo anno delle elementari, ottenni buoni voti nelle materie legate all'arte. Nel terzo e quarto anno, la mia goffaggine prese il sopravvento e i miei voti peggiorarono. Durante il quinto e sesto anno, imparammo a dipingere con gli acquarelli nell'ora di arte. Più dipingevo, più i miei dipinti diventavano un pasticcio. In

quei giorni non mi era possibile dipingere nulla di decente, qualsiasi cosa facessi.

Scrissi il seguente saggio intitolato “L’Arte è Creazione e Scoperta della Bellezza”, per la serie “Io e l’Educazione: Incontro” in *Kyoiku Itami*, la rivista PR del Ministero dell’Educazione della città di Itami, dove vivo, su richiesta del Ministero:

Ho sempre amato disegnare e dipingere sin dall’infanzia, ma ero imbranato e la mia insegnante nella scuola media mi diceva sempre:

“Il tuo dipinto non va bene. Devi guardare con più attenzione l’oggetto. Devi studiare bene i lavori degli altri.” I miei dipinti, man mano che provavo, diventavano sempre più disordinati. Guardando indietro, penso che quel disordine rappresentasse la mia maniera unica di essere creativo. Siccome mi era stato detto di studiare con attenzione i lavori degli altri e di dipingere in modo più bello e accurato, sentivo l’imposizione di dover imitare gli studenti migliori. Non c’era originalità nè divertimento in quell’approccio. Credo che l’arte sia creazione e scoperta del bello, creare e scoprire un tipo di bellezza che non esisteva prima. Questo può provenire soltanto dalla creatività di ciascuno, e ciascuno deve sentirsi libero o libera di esprimere la propria personalità. Considerando che mi era stato imposto di imitare i migliori pittori e, pertanto, mi era stato insegnato come dipingere, penso di aver ricevuto un’educazione dal punto di vista tecnico, non artistico. Suppongo che la mia vita avrebbe potuto svolgersi in maniera diversa se qualcuno mi avesse fatto notare che una creatività speciale emergeva dalle mie immagini.

Rendendomi conto che non avevo talento artistico, mi laureai in economia all’università e presi una strada sbagliata. La grande importanza dell’educazione mi ha fatto tornare a casa.

Crebbi e divenni un insegnante a livello di medie, liceo e università. Ero qualificato per insegnare inglese e studi sociali, così all’inizio insegnai queste materie. In seguito, mi fu permesso di lavorare come insegnante d’arte per 25 anni. Questo avvenne grazie al benevolo trattamento che mi riservarono il preside della scuola ed il Ministero dell’Educazione della città di Osaka. Allora non avevo alcuna qualifica per insegnare arte e, per questo, sono molto riconoscente verso di loro ancora oggi. Le mie lezioni davano poca importanza ai normali libri di testo, perchè mostravo ai miei studenti come fare arte contemporanea, op art e action painting. A voltarsi indietro, credo di aver sconfinato dalle linee guida del Ministero dell’Educazione. Comunque credo che sia più importante fornire un’educazione orientata verso il futuro che verso il passato, considerando che gli allievi e gli studenti vivranno gli anni a venire. I miei studenti dicono con orgoglio che mi sono grati per averli resi capaci di apprezzare l’arte contemporanea, che molti non capiscono. Mi sento felice quando sento queste parole.

da

Digressioni: la mia visione sull’educazione

pag. 32-35

Se lasciati soli, i bambini si muovono sempre per loro natura. Tuttavia, nei tempi recenti è difficile vedere bambini giocare all’aperto. I bambini sono come masse di cellule che si rinnovano continuamente, una dopo l’altra, e si muovono con enorme vivacità. I bambini che siedono immobili agiscono contro natura. Non stanno fermi perchè lo vogliono, ma perchè costretti dagli adulti. Nella mia visione sull’educazione, non dobbiamo dimenticare che gli esseri umani vengono dalla Natura, sono parte della stessa Natura. La Natura ha un potere enorme, può persino respingere gli esseri umani. Tutti conosciamo la grandezza del potere della Natura e abbiamo imparato lezioni difficili. Siamo consapevoli della forza della Natura attraverso terremoti e tifoni, ma noi, esseri umani, sembriamo dimenticare di avere proprio dentro di noi parte del potere della Natura, che si manifesta in forme differenti da una persona all’altra. Credo che

ogni persona condivida con la Natura il suo potere, ed il modo in cui viene espresso siano la creatività e il talento eccezionali di quella persona.

Credo che l’educazione sia scoprire dove ed in quale forma si nasconda il talento di ogni studente, e che debba incoraggiarlo e svilupparlo. Quando il talento, proveniente dal potere della Natura, si evidenzia nell’infanzia o nell’adolescenza di qualcuno, gli adulti dicono che manca di senso comune e gli insegnano ad essere più seri, cercando di trasformarlo secondo modelli che esistono nella loro mente. Come risultato, i bambini imparano a controllarsi in base alle reazioni degli adulti, sopprimendo la scoperta del loro talento ed abbandonando la gioia dell’inseguimento della creatività. Ho sempre creduto che tutti i bambini siano geniali dai tre ai quattro o cinque anni, ai tempi dell’asilo, poi si trasformano in persone ordinarie tra la fine del liceo ed al raggiungimento dei venti anni.

Ho l’onore di servire come giudice alla Mostra Dobi, che si tiene a metà dicembre tutti gli anni, con la co-sponsorizzazione del Museo di Arte e Storia della città di Ashiya, Ashiya City Culture Foundation, Ashiya City Art Association ed il supporto del Ministero dell’Educazione della città di Ashiya. La mostra seleziona lavori di bambini in età prescolastica, quando in genere frequentano ancora l’asilo. Le opere arrivano non solo dalla regione di Osaka-Kobe, ma da un’area più vasta, arrivando ad un totale di circa 10.000 ogni anno. Siccome è impossibile esporre tutte le opere a causa dello spazio limitato, noi giudici visioniamo e selezioniamo circa 1000 lavori da esibire.

Le opere presentate sono tutte una chiara espressione del potere che la Natura condivide con i bambini. Sono tutti lavori artistici nei quali i bambini esprimono liberamente idee e sensazioni, completamente privi di pensieri impuri ed incontaminati da quello che gli adulti chiamano “senso comune”. Una volta un giudice riteneva un atto di presunzione da parte nostra giudicare questi lavori. Si tratta indubbiamente di manifestazioni del potere della Natura.

Per noi giudici è estremamente stancante vagliare questi lavori. Lo staff dispone circa 100 lavori su un ampio pavimento. I giudici ci camminano intorno guardandoli, alla ricerca di lavori che stimolino i nostri sensi. Durante questo tempo ci fermiamo e camminiamo, ci fermiamo e camminiamo. Quando abbiamo finito di esaminare i primi 100 lavori, più o meno altri 100 disegni sono stati stesi sul pavimento della stanza accanto. Cominciamo alle dieci del mattino e continuiamo sino alle 5 del pomeriggio, senza interruzione. Mentre osserviamo i lavori dei bambini, ci sentiamo travolti dal loro potere e rinfrescati di gioia allo stesso tempo.

Qualche volta, le madri portano i lavori fatti dai loro bambini chiedendo direttamente il parere dei giudici. Forse a causa del fatto che sono influenzati dal “senso comune” delle madri o di altri adulti, noi non percepiamo forza, divertimento o gioia in tali lavori. Alcuni disegni appaiono evidentemente ritoccati dagli insegnanti dell’asilo, animali disegnati o dipinti liberamente finiscono per avere piccoli occhi graziosi o bocche aggiunte successivamente. La forza preziosa dell’opera originale è stata quindi moderata, e la sua bellezza cancellata.

Osservando queste opere, mi rendo conto di quanto i bambini siano effettivamente geniali.

da

Guarire dalla tubercolosi pensando positivamente

pag.67-79

Mio padre morì giovane, quando io avevo sette anni. Morì di tubercolosi. Stando a mia madre, i genitori di mio padre erano mancati quando aveva solo cinque anni. Mio padre fu adottato da uno zio materno e crebbe

vivendo varie privazioni. Fortunatamente lo zio era un medico, e anche mio padre avrebbe voluto diventare medico. Dopo il diploma alla Toyo-oka Middle School, nella Prefettura di Hyogo, cercò di entrare nella facoltà di medicina, ma non ci riuscì. Allora entrò nell'istituto tecnico commerciale di Osaka.

Più tardi, mio padre trovò impiego in una ditta di Osaka. Ricordo di aver vissuto in modo benestante durante l'infanzia. Nel 1930 mio padre contrasse la tubercolosi polmonare. Allora non esistevano cure e una diagnosi precoce era pressochè impossibile. Quando ai pazienti veniva diagnosticata la malattia, spesso si trovavano nella fase terminale. L'unico trattamento per la tubercolosi polmonare era mangiare cibo nutriente ed evitare la fatica fisica. Era considerata un'emergenza nazionale, e le famiglie che avevano un malato erano stigmatizzate e aborrite dalla società. Si diceva che le famiglie con un malato di tubercolosi fossero condannate ad essere completamente distrutte.

Io stesso contrassi la tubercolosi da mio padre e mi ammalai durante l'infanzia. Tuttavia, questo non mi scoraggiò e mi ripresi naturalmente. Tempo dopo, quando mi fecero una radiografia, vennero notate tracce della malattia. Sembra che abbia avuto una ricaduta durante la seconda guerra mondiale, a causa della malnutrizione e della debolezza fisica. Mi rimisi di nuovo in piedi col pensiero positivo come descritto sopra, in altre parole, grazie all'effetto psicologico del mio *yakekuso-fumajime-charanporan*, tornai di nuovo attivo. Anche mia madre contrasse la malattia, ma rimase ignara e non ricevette alcuna cura nonostante alcuni lievi sintomi.

A ripensarci, mi sento un uomo fortunato, per ragioni personali, ad avere contratto la tubercolosi.

Un giorno mi sentivo giù, e il Shimamoto si rivolse a me con gentilezza.

Disse "Io dipingo quadri". Io avevo sempre amato disegnare e dipingere sino dall'infanzia. "Che tipo di pittura fai?", gli chiesi. Mi mostrò la fotografia di uno dei suoi lavori. Ne rimasi sbalordito. Accadde 45 anni fa, nell'aprile del 1954. La fotografia era una cartolina e Shimamoto me la regalò. So di non averla buttata via, ma purtroppo non so più dove si trovi oggi. L'opera nella fotografia sembrava come composta da numerose linee che si sovrapponevano l'una sull'altra. Non c'erano linee dritte o curve, ma misteriose linee che si sovrapponevano qui e si dividevano là. Ricordo che le trovai interessanti a prima vista. Shimamoto disse che per quel lavoro aveva vinto il premio più prestigioso presso la Mostra di Arte Moderna, tenutasi al Tokyo Art Museum (Ueno Park). Senza riflettere molto, dissi: "Questo è un dipinto?" "Questo è il nuovo dipinto." replicò. Impertinente, gli gridai: "Chiunque potrebbe dipingere in questo modo!" E Shimamoto disse "Chiunque può dipingere. Persino un bambino di due o tre anni" "Veramente? Allora potrei provarci anche io?" "Certo, dovresti." fu la sua risposta.

Mia sorella più giovane era dotata di buona manualità sin dall'infanzia e aveva buoni voti in materie artistiche, sia alle elementari che alla scuola superiore per ragazze (scuola secondaria superiore di cinque anni per ragazze, secondo il precedente sistema scolastico). Si laureò in belle arti presso la Facoltà di Formazione alla Shiga University. Ricordo di averla vista dipingere con difficoltà. Presentava i suoi lavori alle mostre della prefettura di Shiga, qualche volta erano accettati, altre no. Sapevo bene quanto fosse difficile ottenere i dipinti esposti alle mostre, per non parlare dei premi.

Comunque Shimamoto mi incoraggiava a dipingere, proprio io che non avevo alcuna esperienza. Non ero sicuro di poterlo fare. In quei giorni ero ancora convalescente e cominciai a vivere con mia madre in un appartamento a pochi minuti di cammino dalla scuola superiore dove insegnavo. Tornavo a casa da scuola intorno alle quattro e mezza del pomeriggio. Una volta a casa cominciamo a scarabocchiare con inchiostro

normale o indiano su carta da disegno o su carta di bassa qualità, usata allora a scuola per stampare testi o esercizi. Stendevo l'inchiostro sulla carta oppure lo mettevo sulle dita e sulle mani, e poi toccavo e distorcevo la carta. In questo modo, 10 o 20 secondi per foglio, producevo un lavoro dopo l'altro. Nonostante la mia goffaggine, riuscivo a produrre anche 50 lavori nel mio primo giorno semplicemente usando le mani senza pensare. Strane forme e strani eventi si manifestavano sulla carta tutte le volte che muovevo la penna o le dita o le mani. Mi sembrava divertente e interessante. Il giorno seguente portai con me a scuola 50 lavori per mostrarli a Shimamoto. Quando li vide, si complimentò con me: "Oh, hai del talento. Niente male davvero."

Ancora non capivo cosa stessi facendo, ma i suoi complimenti mi spingevano a fare di più.

Tutti i giorni, dopo il lavoro, lavoravo nel mio appartamento. Per me, che allora tornavo a casa intorno alle quattro e mezza, senza avere nessuno che mi aspettasse per farmi compagnia, era abbastanza piacevole dipingere così. Mi spingeva ad andare a lavorare con un senso di piacere. Poco dopo, presi l'abitudine di portare a casa gli avanzi dei fogli degli esami e le veline ed usarli per disegnare sui retri inutilizzati. Ciò mi permise di trattare circa 100 fogli al giorno. Un giorno versai accidentalmente l'inchiostro sulla carta direttamente dal calamaio. Mi guardai attorno pensando al da farsi e vidi un *soroban* (abaco giapponese). Lo presi e lo usai per stendere l'inchiostro..

Il risultato era qualcosa che non avevo mai visto prima: tante linee piene di forza che nessuna mano umana avrebbe potuto disegnare così, tutte perfette in una volta sola. Allora, quando non c'erano ancora calcolatrici tascabili, in ogni casa giapponese c'era un soroban. In un batter d'occhio creai circa 100 lavori di linee disegnate col soroban. Versare inchiostro sulla carta e scorrervi sopra il *soroban* - questo atto privo di pensiero divenne un'espressione della forza della Natura e della mia stessa gioia.

Portai quei fogli a scuola per mostrarli a Shimamoto. Disse: "Oh, hai lavorato bene." E mi chiese: "Come hai disegnato queste linee? Come è possibile fare una cosa di questo tipo?" Risposi: "Mentre disegnavo queste linee ho smesso di respirare". Prese le mie parole seriamente e mi chiese se non mi ero sentito male. "A dire il vero, dissi, ho usato un soroban." Quindi gli mostrai come disegnare molte linee misteriose tutte insieme, versando inchiostro dal calamaio che era sul tavolo su carta di bassa qualità, e ad usare l'inchiostro sulla carta rollandovi energicamente il *soroban*. Shimamoto si complimentò con me dicendo: "Hai fatto un bel lavoro." Ero molto contento.

Di fatto se uno ti dice che non sei bravo si pedono subito le motivazioni per andare avanti, anche se non ero del tutto sicuro su cosa ci fosse buono in quello che avevo fatto. Quando ti dicono che c'è qualcosa di buono in te, cominci a pensare che qualsiasi cosa tu faccia possa essere buona. E' importante essere estremamente positivo. Credo che la forza naturale fuoriesca quando ti senti positivo.

In quei giorni (1954), il nostro stile di vita era molto basso. Il mio salario mensile si aggirava sui 10.000 yen. Una tela poteva costare da qualche centinaio di yen a qualche migliaio. Era troppo cara da acquistare. Shimamoto mi mostrò come fare delle imitazioni di tela, costruendo telai con pezzi quadrati di legno e stendendovi sopra strati di vecchi giornali attaccati insieme con amido diluito. Il giornale era appiccicoso e floscio quando era umido, ma diventava teso una volta asciutto, e costituiva un buon sostituto della tela. Dipinsi su questo tipo di tela con smalto bianco e olio nero e li mescolai col soroban. Lo mostrai a Shimamoto che disse "Ottimo. Gran lavoro." A dire il vero, non capivo cosa ci fosse di così grande.

Un mese dopo si potevano presentare dei lavori per una mostra d'arte ad Ashiya, organizzata dal Ministero dell'Educazione della città. Shimamoto suggerì di presentare il mio lavoro. Mi chiedevo se davvero potessi

fare una cosa del genere, essendo che avevo cominciato a dipingere da un mese o poco più. Gli chiesi che persone presentassero il loro lavoro alle mostre. Disse: "Come puoi immaginare laureati delle facoltà di arte, e dai college di belle arti, e anche persone che hanno dipinto per anni." Come detto prima, sapevo molto bene osservando mia sorella, che si era diplomata in belle arti al college ed aveva continuato a dipingere per un certo tempo, come fosse difficile che i lavori venissero accettati nelle mostre artistiche pubbliche.

Comunque, siccome Shimamoto mi aveva invitato a farlo, compilai la mia domanda senza pensarci troppo, anzi con gioia e piacere. Ai primi di giugno, in una giornata di pioggia se ricordo bene, misi insieme tre lavori, un F10 (cm. 53 x 45,5) e due F30 (90,9 x 72,7), li legai con uno spago e li portai alla sede della mostra con Shimamoto. Allora aveva presentato suoi lavori come artista inedito (come membro dell'Associazione Ashiya City Art). Quando arrivammo alla sede c'erano molte persone con i loro lavori. Era la prima volta che mi trovavo in una situazione del genere. Vidi altre persone portare le loro opere - belle tele (genuine) con belle cornici. Alcune cornici erano così care che anche oggi costerebbero decine di migliaia di yen.

Riguardo ai miei lavori, il giornale era chiaramente visibile sul retro, i telai erano composti da rustici pezzi di legno, e le cornici erano puri assemblaggi di canniccio di legno tenuto insieme da chiodi. Ritenevo i miei lavori talmente inferiori agli altri che meditavo di riportarli a casa. Quando chiesi consiglio a Shimamoto, replicò: "Anche se i tuoi lavori non saranno accettati, non hai nulla da perdere. Proponili in ogni caso". Quelle parole che disse quel giorno, anche quando ci ripenso oggi, mi spingono ad affrontare nuove sfide perchè non ho nulla da perdere. Queste parole sono diventate il mio motto. In ogni caso, quel giorno presentavo i miei lavori ad una mostra pubblica per la prima volta in vita mia.

Circa 10 giorni dopo, Shimamoto venne a scuola con diversi giornali. Mi disse: "C'è il tuo nome sui giornali." Sorpreso, urlai subito: "Ma non ho fatto nulla di male". Appresi che i miei lavori erano stati accettati alla mostra di Ashiya e che avevo vinto un premio. Fui contentissimo. Pensavo che non ci potesse essere nulla di più piacevole, ancora più che giocare a mahjong o pachinko. Andai alla sede della mostra tutti i giorni giusto per il piacere di vedere i miei lavori esposti con una piccola striscia di carta che segnalava la vittoria di un premio.

L'ultimo giorno della mostra di Ashiya, ci fu una cerimonia seguita da un'informale riunione degli artisti partecipanti. Durante la riunione molti parlavano di arte e dei loro dipinti come se si fossero trovati ad un dibattito. Ascoltavo, non ero in grado di dire una parola. Comunque ebbi la fortuna di essere presentato da parte di Shimamoto al maestro Jiro Yoshihara (rappresentante dell'Associazione Arte Gutai), capo della commissione per l'accettazione delle opere alla mostra. Yoshihara mi incoraggiò dicendo: "La gente dice che non si può creare arte astratta senza una solida base tecnica. Credo che il tuo uso del soroban sia una tecnica superba. Se ti piace, continua a dipingere." Mi sentii davvero felice a sentire queste sue parole.

Tutto ciò accadde nel 1954. All'inizio di quell'anno, Il *Gutai Bijutsu Kyokai* (Gutai Art Association) si era affermato. Questo gruppo è ancora elogiato in tutto il mondo, ed i lavori dei suoi membri sono stati esibiti nei più importanti musei d'arte in tutta Europa.

da

Digressioni: la mia visione sulla storia dell'arte
pag.84-89

La seguente interpretazione della storia dell'arte può basarsi su un punto di vista personale e infondato, ma rappresenta quello in cui credo.

Nel quindicesimo secolo, circa 500 anni fa, non esisteva la fotografia. A quell'epoca, i dipinti venivano eseguiti da persone chiamate pittori che erano remunerati da re, regine ed altri chiamati aristocratici per fare loro dei bei ritratti o creare rappresentazioni di Dio. Leonardo da Vinci era uno di costoro. I suoi lavori, come "L'ultima cena" e "Monna Lisa", non avrebbero potuto essere compiuti senza studi ed una preparazione alle spalle.

Millet era un pittore attivo dall'inizio alla metà del XIX secolo, circa duecento anni fa. Dipingeva ciò che vedeva nel modo in cui lo vedeva. In quei tempi i contadini vivevano in estrema povertà, alcuni erano così poveri che andavano a raccogliere i chicchi di grano lasciati nei campi dopo la mietitura. Millet vide una potente bellezza in quei contadini, dipinse la scena e presentò il quadro al pubblico. Allora, coloro che sino a quel momento avevano visto solo dipinti di Dio, re e aristocratici, non videro la bellezza che Millet aveva scoperto e creato nella sua opera. Lo criticarono e non lo apprezzarono. L'arte di Millet venne riconosciuta come tale solo nei suoi ultimi anni di vita.

In pittura, l'uso diverso di pennelli e coltelli, degli olii, e la preparazione a base di strati creano differenze espressive. Dal XIX secolo ai primi anni del XX secolo pittori come Rouault, Cezanne, Van Gogh e Gauguin espressero la forza del loro talento attraverso differenti tocchi di pennello.

I dipinti di Rouault mostrano crude linee scure e i colori sembrano confusi perchè l'artista deve aver applicato il colore, poi lo ha graffiato via, riapplicato e rimosso sino a quando non era soddisfatto. Questo è molto simile al modo in cui usai gli acquerelli per la prima volta alla scuola elementare. L'originalità di Rouault sta in questo e solo Rouault avrebbe potuto realizzare questi quadri. Il lavoro di Cezanne sembra mal-equilibrato. Suppongo che fosse goffo e sciatto e questi tratti appaiano nei suoi quadri nella forma della sua particolare creatività. Guardando i dipinti di Van Gogh, posso vedere che dipinse con il pennello in fiamme e i colori in fiamme esprimendo la sua gioia interiore. Dipinse quadri che solo lui poteva dipingere. I suoi paesaggi hanno alberi di cedro che sembrano fiamme e cieli che diventano cerchi come se le stesse tele si agitassero con energia. Posso vedere come stendesse il colore velocemente, con pennelli rigidi sopra colori non ancora asciugati. Mi hanno detto che Van Gogh dipingeva sino a tarda notte mettendo candele sulla tesa del suo cappello. Deve aver provato una gioia profonda lavorando a questi dipinti, totalmente immerso nel suo universo senza occuparsi di ciò che gli altri pensavano di lui. Ora, riguardo ai dipinti di Gauguin, mi viene in mente che rigettò la civiltà europea, se ne andò a Tahiti - dove venne in contatto con la popolazione locale, vivendo in accordo con la Natura senza pensieri impuri- e, attratto dalle donne del luogo, fece correre i pennelli sulle sue tele in modo da esprimere la sua gioia. Quando raffigurava queste donne sembra non facesse bozzetti. Non si curava di ciò che gli altri avrebbero visto, lasciava esplodere la sua forza. Sembra persino che una persona non dotata abbia dipinto questi quadri, ma è un segno di libertà spirituale che gli fece ignorare il disegno convenzionale e le tecniche del dipingere. Mi dà l'impressione che il bisogno di bozzetti sia scomparso circa 100 anni fa.

Poi, all'inizio del XX secolo, apparve il movimento Fauve. Era una scuola di pittori che ignorava i colori naturali, misero insieme i loro colori originali e forme uniche ai loro occhi, ignorando quelle naturali. Dipingendo in questo modo, sembra che considerassero irrilevante la questione della buona o non buona rappresentazione secondo il senso comune. Infatti, sono convinto che artisti non dotati per la rappresentazione avessero invece a disposizione una grande libertà nell'esprimere la loro forza naturale e creativa. Credo che questi artisti fossero chiamati les Fauves perchè, quando presentarono i loro dipinti, la società rifiutò di riconoscerli come opere d'arte e paragonarono gli artisti a bestie selvagge.

Uno degli artisti Fauve era Matisse. Uno dei suoi lavori mostra una stanza rossa nella quale le pareti ed

il pavimento sono difficili da distinguere gli uni dagli altri, ammobiliati con forme semplificate di sedie, tavolo, dipinti, tappeto e altro. Tutte le tecniche convenzionali del disegno sono ignorate, come le regole della prospettiva e del chiaroscuro. Ma troviamo la vitalità, la creatività e la forza. Sono io l'unica persona a percepire umanità in questo dipinto, che potrebbe benissimo essere considerato "non qualificato" in termini di rappresentazione?

Allo stesso modo per Picasso, si dice che producesse i suoi dipinti trasferendo la realtà tridimensionale alle superfici bidimensionali. Dipingeva la visione frontale e laterale del medesimo viso sulla superficie del suo dipinto ed esprimeva le forme naturali con parallelepipedi rettangolari, coni circolari ed altre forme geometriche. E' per questo che venne chiamato Cubista. I lavori di Picasso mostrano la sua forza naturale ed originalità nelle forme innaturali deformate. Poi apparvero i pittori surrealisti come Dalì, Ernst e De Chirico. Dipinsero i segreti del cuore dei quali generalmente siamo ignari, l'universo inconscio e il misterioso mondo dei sogni in dipinti che sono stati generati dai loro stessi sogni. E' come se esprimessero la loro forza e creatività - allietando il mondo.

Dopo di loro si sviluppò l'astrattismo, del quale Mondrian fu uno dei pionieri. Credo che egli dipingesse le sue opere di linee verticali e orizzontali e sezioni usando un limitato numero di colori, quali rosso, blu, giallo, bianco, nero basandosi sull'idea che i dipinti includano forma e colore. Oppure fondò questo suo stile di dipingere, che consisteva soltanto in linee e colori all'inizio, semplificando gradualmente forme naturali, quindi continuando questa semplificazione sino al massimo possibile. Probabilmente espresse, in questo modo veramente originale, la sua coscienza esistenziale nel mondo con l'uso della sua forza. Questa sua scoperta e creazione di bellezza fece sì che coloro che vedevano i suoi quadri scoprissero un nuovo mondo nella pittura.

Nicholson fu un altro pittore astratto. Fu influenzato da Mondrian, ma creò i suoi dipinti usando forme semplificate simili a cerchi e rettangoli, con linee sottili che debolmente suggerivano forme originali all'interno di forme semplificate, dipinte con deboli e pallidi colori che non conservavano quasi alcuna traccia di pennellate. Come Mondrian, Nicholson continuò a dipingere questo tipo di quadri che non erano mai stati fatti prima. Lavori creati usando un simile approccio apparvero in scultura (opere d'arte tridimensionali). Arp fu uno scultore che scelse l'astrazione. Rese astratti oggetti naturali, invece di riprodurli come erano, dapprima gradualmente quindi a fondo, fino a creare semplici superfici curve. I suoi lavori sono come corpi lisci pieni di vitalità. Kandisky, Klee e Mirò inventarono forme che erano il loro segno originale per esprimere la loro stessa esistenza. Osservando i fenomeni esterni dal punto di vista di un bambino, dipinsero usando le loro proprie forme, liberamente, come piaceva a loro, ignorando le idee o distrazioni. Sembra ci sia qualcosa di comune tra il loro approccio e il mio *yakekuso-fumajime-charanporan*.

"I tuoi quadri diventano più attraenti man mano che diventano più confusi"

pag. 89-98

Come già detto, ho avuto la grande fortuna di incontrare Shozo Shimamoto, mio benefattore, mentore e caro amico che mi ha fortemente ispirato. Quando vidi i dipinti di Mondrian, e ogni volta che vidi altri dipinti che erano poveri in temporalità e mostravano poco di ciò che accadeva nella società moderna, come se tutto si fosse fermato, pensavo a come potessi esprimere il fatto che noi umani eravamo qui, a vivere il presente, presi dalle nostre attività, e finalmente arrivai ad una conclusione. E' così mi interessai a quella forma espressiva chiamata action painting. Mentre scrivo questo, potete supporre che io abbia avuto questo pensiero in un modo logico e chiaro. A dire il vero, sono arrivato così lontano senza pensare, ma

semplicemente dipingendo perchè mi piace e mi dà gioia. Il mio agire è andato di pari passo con la mia costituzione fisica pigra e goffa solo per caso. Ho semplicemente rollato le rotelle di un soroban, che si doveva usare per fare i calcoli, perchè era vicino a me, ho continuato a dipingere così perchè ho trovato le linee tracciate dal soroban interessanti, e non perchè avessi pensato a tutto questo.

Credo di aver scritto da qualche parte che pensare è noioso. Che cosa significa usare il cervello? Il vostro cervello è pieno di tutta la conoscenza e la cultura generale accumulata dal passato al presente. Alcune parti di questa conoscenza e cultura vanno bene. Tuttavia, considerando l'educazione in Giappone, che sembra enfatizzare l'originalità soltanto con slogans ma che in realtà, dal passato ad oggi, ha saputo solo imporre regole e regolamenti, usare il cervello vuol dire solo applicare regole e regolamenti. Tutto ciò non porta a nuove scoperte creative.

Quando ti accorgi che stai facendo qualcosa di interessante e divertente, puoi ben credere che questo sia in accordo con la tua costituzione fisica. Ho conosciuto i quadri e le belle arti quando studiavo al liceo. Più tardi, sono entrato nel mondo dell'arte senza capirci nulla. Credo di essere molto fortunato a poter stare oggi in questo mondo che ho trovato interessante per caso.

Poco prima che io cominciassi la mia action painting, Jackson Pollock aveva cominciato l'action painting negli Stati Uniti, sgocciolando il colore su grandi tele. Pare che Pollock apprezzasse il nostro action painting. Nel catalogo della mostra su Pollock, tenutasi al Museo di Arte Moderna presso il Centro Pompidou a Parigi dopo la sua morte, ci sono fotografie di Shozo Shimamoto che dipinge con bottiglie piene di colore, Kazuo Shiraga che dipinge con i piedi, Saburo Murakami che maneggia e straccia pannelli di carta con un'asta, e io (Yasuo Sumi) che sgocciolo colore su uno lenzuolo vinilico. Ho trovato questo catalogo molto tempo fa. Sono felice che Pollock apprezzasse il nostro approccio creativo quando era ancora in vita.

Così sono entrato nel mondo dell'arte, e non ho mai avuto la sensazione di farcela grazie ad uno sforzo conscio. Sono entrato in questo mondo unicamente per gioia e piacere, i miei dipinti venivano accettati alle mostre e vincevano premi. Questo è stato veramente divertente per me. Avevo cercato qualcosa che potesse divertirmi o piacermi, e finalmente ho trovato che nella vita c'era qualcosa di veramente interessante, molto di più che giocare a *mahjong* o *pachinko*.

Dopo aver lavorato col *soroban*, cominciai a guardarmi intorno alla ricerca di nuovi attrezzi. Un giorno un venditore venne alla scuola dove insegnavo per vendere attrezzi per il massaggio con vibrazioni (massaggiatori elettrici manuali) agli insegnanti che avevano le spalle rigide. Quando li vidi, pensai che avrei potuto disegnare cose interessanti con uno di essi e ne comperai uno senza pensarci su. Lo portai a casa, lo attaccai alla presa e lo accesi. Mescolai inchiostro indiano con la punta di gomma del dispositivo, concepito per migliorare la circolazione sanguigna.

Bizzarre forme di linee apparvero una dopo l'altra. Altre volte usai il tradizionale ombrello giapponese per spruzzare il colore, camminai attraverso la tela indossando sandali di legno per lasciare segni, dipinsi con pettini o cartoni fatti da me a forma di pettine, e applicai pezzi di cartone all'attrezzo per i massaggi.

Ricordo la prima volta che ho usato il tradizionale ombrello giapponese. Arrivai a casa da scuola e sentii il desiderio di dipingere. Mi accorsi che avevo un grande foglio di carta da pacchi e dello smalto, probabilmente giallo. Stesi lo smalto giallo sulla carta con un pennello e sopra spruzzai smalto nero. E adesso cosa faccio? Pensai e mi voltai. Un tradizionale ombrello giapponese, abbandonato in un angolo del giardino, mi saltò all'occhio. Decisi di usarlo per colpire la carta. Il colore era schizzato intorno e c'era un insieme di linee

dove le stecche dell'ombrello avevano colpito la carta. Per prolungare l'effetto dell'ombrello sulle zone vuote camminai sulla carta. Non ero conscio di questo, ma indossavo sandali di legno. Quando pestai la carta il colore, che si era attaccato ai denti dei sandali, lasciò dei segni regolari facendo due linee parallele. Le mie mani erano coperte di colore nero. Le strofinai sulla carta.

Mostrai al maestro Jiro Yoshihara il dipinto che avevo completato in questo modo. Si complimentò con me dicendo "Il tuo dipinto diventa più attraente man mano che diventa più confuso."

La seconda Mostra *Gutai* si tenne dall'11 al 17 ottobre 1956 nell'Ohara Hall, Aoyama, Tokio, a seguito della mostra *Gutai* di piccole opere, che si era tenuta dal 3 all'8 ottobre alla Sanseido Gallery in Kanda, Tokyo.

Nella rivista *Gutai* N. 6, un numero speciale per la seconda Mostra *Gutai*, pubblicata il 1 aprile 1957, Yoshihara-sensei scrisse sui miei dipinti le parole che riporto:

I lavori di Yasuo Sumi sono il risultato dei movimenti disordinati di vari attrezzi su una superficie bianca o gialla. In un lavoro, smalto nero viene messo su carta, colpito dalle stecche di un ombrello, sparso con un dispositivo vibrante per massaggiare e calpestata da sandali di legno. Per concludere, le dita macchiate dell'artista vengono asciugate sui bordi della tela. A parte i lavori che hanno forma di tele, ci sono lavori attaccati irregolarmente a reti di metallo. Sono confusi, come una stanza in cui si sia scatenato un bimbo indisciplinato, ma confusi in modo attraente. Stranamente, le opere di Sumi diventano più attraenti man mano che diventano più confuse. I suoi lavori recenti hanno ancora più profondità.

Anche io diedi il mio contributo con un articolo sulla medesima rivista. Voglio riprodurlo qui. Scrisi questo articolo di getto, intossicato dall'eccitazione della mia creazione.

Va bene se sono l'uomo più pigro del mondo (Yasuo Sumi).

Ricordo che ero alle medie quando cominciai a riconoscere la mia costituzione fisica: ero pigro. Le persone che mi circondavano mi consigliavano di correggere la mia pigrizia, mentre nessuno di coloro che mi avevano in cura mi consigliò di abbracciare la mia pigrizia.

Adesso, voltandomi indietro, avrei voluto che qualcuno mi dicesse di abbracciare la mia pigrizia. Se allora ci fosse stata una persona di questo tipo, avrebbe potuto rendermi un grande favore. A pensarci adesso, non posso farci nulla se non lamentarmi profondamente. Come Shozo Shimamoto scrisse riguardo ai miei dipinti nel dettaglio in *Gutai* (N. 5. [Probabilmente riferendosi al N.4; nota di Andrea Mardegan]), mi piaceva usare il soroban, un pettine, il massaggiatore (elettrico) che vibrava per dipingere. Essendo pigro, penso che non avrei potuto disegnare diligentemente belle linee una per una o disegnare forme intricate col pennello.

Preferisco dormire che fare queste cose.

Questi attrezzi non sono pennelli per dipingere. Possono finire con lo sporcare la tela. Recentemente ho scoperto un nuovo attrezzo sporca-tela. E' un caso fortuito che sia adatto alla mia costituzione fisica. E' il tradizionale ombrello giapponese. Quando provo soddisfazione a sporcare una tela con questo, va benissimo.

L'altro giorno, la casa di produzione cinematografica Chunichi è venuta per filmarci al lavoro. Questa occasione ha spinto la mia creatività ad una profondità inconscia che non ho mai provato in precedenza.

Dapprima, conscio del fatto che venivamo filmati, ho cominciato a recitare un pochino, e il mio livello di concentrazione sul lavoro è sceso. E' stato solo durante i primi due o tre secondi che recitavo. Me ne sono dimenticato subito perché ero troppo pigro per recitare. Invece mi sono gettato sulla tela, completamente assorto e concentrato.

Era meraviglioso.

A quell'epoca avevo pochi lavori tra le mani (un F50 e un F60 che avevo dipinto circa 10 giorni prima e che per me, non erano ancora finiti). Li misi su dietro di me. Senza che ne fossi conscio il colore si rovesciò su di essi. Le macchie (che non erano "macchie" per me) mi deliziarono e soddisfarono.

Penso sempre, "La tela si sporca ed abbraccia le macchie nel mio inconscio per darmi piacere"

Mi piace lo stato di totale assorbimento e concentrazione nel quale mi immergo quando dipingo. Mi piace spruzzare il colore ed il rumore dell'ombrello che colpisce la tela. Le mie mani si sporcano e i piedi diventano completamente neri. Senza accorgermene, li pulisco con la tela. Poi ritorno cosciente. Se la tela mi dà soddisfazione la presenterò come un mio dipinto. Se non mi piace, mi tuffo di nuovo nell'inconscio.

Vado avanti e indietro, tra lo stato di coscienza e l'inconscio in modo da completare il mio quadro.

La Seconda Mostra *Gutai* (mostra di piccoli e grandi lavori, entrambe nell'ottobre 1956) si tenne questo autunno alla Ohara Hall in Aoyama, Tokio. Io portai i dipinti che avevo realizzato usando un ombrello, un pettine, un vibratore ed un paio di sandali in legno. Avevo eseguito questi lavori tra la fine di agosto ed i primi di settembre. Feci il lavoro preparatorio come l'applicazione della prima mano di vernice all'interno. Dopo di ciò lavorai in giardino in attesa di fare i getti di colore. Generalmente, lavoro nel tardo pomeriggio quando diventa più fresco, quando mi sento meglio fisicamente o quando mi sento di dipingere. In un angolo del giardino all'imbrunire, la luce non è necessaria per le mie creazioni.

Non fa differenza, che sia scuro o chiaro.

Prima di tutto getto i colori di mia scelta sulla tela. Non so esattamente quanto colore io getti. Poi, smetto quando voglio smettere. Prendo un ombrello e mi piazzo davanti alla tela. Ho addosso i sandali di legno. Colpisco la tela con l'ombrello. Ci sono spruzzi di colore che si aggrappano fermamente - e sono trattenuti dalla tela in diversi posti. In questo modo agisco violentemente contro la tela, senza fermarmi.

Naturalmente, sono incosciente. Se non riesco a raggiungere la zona su cui voglio agire, cammino sulla tela con i sandali di legno. Lo sporco sui denti dei sandali si attacca alla tela. Questo mi piace. A sua volta il colore sulla tela si attacca ai denti dei sandali. Il colore viaggia verso gli angoli della tela senza legami con la mia coscienza, per adempiere il proposito di darmi una gioia selvaggia.

Come ho detto, le mie mani e i miei piedi si sporcano inevitabilmente. La mia creazione continua così. Alla fine sfrego le mani, i piedi e i sandali sulla tela. Preparare prima un asciugamano è troppo frustrante e noioso. A questo punto ritorno in me, ovvero recupero consapevolezza.

Alla mostra *Gutai* portai i dipinti che avevo creato in questo modo, pieno di fiducia, senza esitazione, senza curarmi di quello che qualcuno potesse pensare. E non ho rimpianti.

Era meraviglioso.

da

I miei dipinti *yakekuso* vennero elogiati proprio come mi aspettavo.

pag. 102-106

Era il 1961. Verso marzo, il maestro Jiro Yoshihara ricevette una lettera dal critico d'arte francese Michel Tapié. Tapié diceva che avrebbe gradito visitare il Giappone verso luglio ed incontrare i membri della Gutai Art Association. Yoshihara ci disse: "Quando Michel Tapié sarà qui, sono sicuro che chiederà di vedere i vostri ultimi lavori. Cercate di avere qualcosa da mostrargli. C'è tempo sino a luglio. Penso sia meglio se fate i vostri dipinti con attenzione, prendendovi tempo." Io ci pensai su seriamente, preparai le cose e cominciai a dipingere. Siccome c'era parecchio tempo, e potevo lavorare secondo il mio gradimento, finii col diventare serio. Questa è una debolezza umana.

Ora pensiamo all'essere seri. Essere serio significa pensare bene, usare la testa, paragonare questo e quello, decidere che cosa è meglio e perchè, basare se stessi su regole e regolamenti che esistono nella tua testa e fare riferimento ai tuoi lavori passati che la gente ha apprezzato e ammirato? Non significa questo dipingere dipingi senza spirito di avventura o piacere o gioia?

Non ricordo come li ho dipinti, e questo credo sia perchè non avevo piacere nel farlo. Ad ogni modo, lavorai duro e seriamente ed eseguii sei dipinti grandi come il F120 (cm.193,9 x 130,3) ed il F100 (cm. 162,1 x 130,3). Penso che questa fosse la cosa sbagliata da farsi.

Il tempo passò e giunse luglio. Michel Tapié arrivò in Giappone dalla Francia e venne ad Osaka. Io caricai i dipinti che avevo zelantemente fatto su un camion per portarli dal maestro Yoshihara. Guardando i miei dipinti, disse: "Mr. Tapié non ha detto una singola parola di apprezzamento su questi dipinti, Sumi-kun. L'ultima volta che era stato qui aveva amato molto i tuoi dipinti. Penso che si fermerà ad Osaka per un po', perchè non vai a casa e dipingi altre opere?" Poi aggiunse: "Portameli dopodomani."

Così io divenni *yakekuso*. Andai dritto a casa. Arrivai nel tardo pomeriggio intorno alle cinque. Il cielo era ancora chiaro perchè era estate. Cominciai a preparare le tele. Feci tre telai per il F100 con pezzi di legno squadrati, attaccai la tela e la campii. Una volta che il primo strato era pronto, immediatamente cominciai a dipingere. Lanciai pittura nera (smalto) sulla tela bianca e spinsi un pezzo di cartone a forma di pettine contro il colore e feci delle linee partendo da quella macchia, ripetendo questo gesto numerose volte. Feci lo stesso sulle tre tele. Una volta asciutte rollai un *soroban* sopra di esse. Infine, applicai una grande quantità di colore rosso e nero sulla tela (in effetti era colore da muratore molto simile ai colori a olio degli artisti; oggi si trova raramente, in quei giorni non era troppo caro), li lavorai col cartone-pettine per creare linee in forma di scanalature per finirli.

Poichè non avevo nè il tempo nè lo spazio mentale di dare uno sguardo ai miei dipinti li portai immediatamente al maestro Yoshihara con un camion e li mostrai a Tapié. Mi disse che questi tre nuovi dipinti erano molto meglio degli altri sei che aveva visto e che non c'era paragone. I dipinti che avevo completato in poche ore con il mio modo di pensare *yakekuso-fumajime-charanporan*, erano stati apprezzati di più degli altri dipinti che avevo eseguito in un tempo abbastanza lungo e con la determinazione di dipingere seriamente. Credo che questa sia la dimostrazione che i miei tre dipinti sono stati fatti con la forza derivante dalla Natura.

Uno dei tre dipinti F100 che creai a quel tempo si trova attualmente nella collezione Yamamura, che è conosciuta internazionalmente come la più ricca collezione di arte giapponese contemporanea. La collezione

Yamamura adesso appartiene allo Hyogo Prefectural Museum of Modern Art.

La collezione Yamamura venne iniziata da Tokutaro Yamamura, in passato presidente della Nihon Yamamura Glass Co., Ltd. Per più di 30 anni collezionò sistematicamente capolavori di artisti rappresentativi dell'arte astratta giapponese del dopo guerra. Quando morì nel 1986, l'intero mondo dell'arte era in allerta, domandandosi cosa sarebbe accaduto alla collezione. E' talmente ammirata che critici ed esperti al di fuori del Giappone dicono non si possa discutere di arte contemporanea giapponese senza aver visto la collezione Yamamura. In seguito alla morte del Sig. Yamamura, ci furono offerte di acquisto della collezione da parte di musei di tutto il mondo. Mi dissero che un museo collegato all'università di Oxford, e persino il Centro Pompidou, avessero chiesto informazioni.

Due dei miei dipinti si trovano in questa prestigiosa collezione, ed uno di essi lo avevo dipinto nel mio stato *yakekuso*. E' un vero onore per me, ne sono orgoglioso, e mi dà grande gioia. Il dipinto è stato esposto in numerosi musei e gallerie, sia in Giappone che all'estero: Hyogo Prefectural Museum of Modern Art; Chiba City Museum of Art; Shoto Museum of Art a Shibuya, Tokyo; Atelierhaus Hildebrandstrasse a Dusseldorf, Germania; Ashiya Civic Center; Itami City Museum of Art; Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma, Italia; Mathildenhöhe in Darmstadt, Germania (La Darmstadt Artists' Colony); il Museo Nazionale di Arte, Osaka. Li ho elencati man mano che mi venivano in mente. Non è necessariamente l'ordine cronologico delle mostre e probabilmente ho dimenticato alcuni nomi. Per me questa è una reale manifestazione della forza della Natura. Gliene sono grato.

Perchè dipingo

pag. 106-113

Spesso le persone mi chiedono perchè io dipinga o che significato si trovi nei miei dipinti. Io dipingo perchè mi piace. Se non fosse divertente non dipingerei. Quando la gente mi domanda cosa voglio dire con queste parole, rispondo come segue.

Nell'arte, l'artista mostra che è vivo e proprio qui. Significa questo, egli esprime la sua esistenza in questo momento e in questo luogo. Perciò credo sia importante creare qualcosa che non sarebbe esistito senza quell'artista, qualcosa che solo lui poteva creare, un lavoro che è unico al mondo.

Nel passato Cézanne, Van Gogh e Gauguin dipinsero quadri che soltanto loro potevano dipingere. I dipinti di Picasso e Matisse non avrebbero potuto esistere senza la loro venuta al mondo. Credo che la vera arte spinga a produrre qualcosa che porta alla scoperta e alla creazione di nuove forme di bellezza. In questo processo creativo deve esistere una liberazione e libertà totale e spirituale.

Ho appena parlato della scoperta e della creazione di nuove forme di bellezza. Ora potete chiedermi: "Cosa è la bellezza?" Studenti e ricercatori hanno studiato la bellezza da varie angolazioni. Leggendo i loro libri sembra di aver capito...o no. A mio parere, non è mai esistita una stabile definizione di bellezza nella storia umana, e non c'è mai stata una dimostrazione di bellezza definitiva scoperta dall'umanità.

Nell'ambito del dipingere, credo che un quadro debba essere descrittivo. In altre parole, i dipinti essenzialmente descrivono, su una superficie bidimensionale, ciò che si trova nel mondo tridimensionale con i suoi oggetti materiali di tutti i tipi. Per adempiere questo, i pittori si affidano ai colori come mezzo fondamentale. Per rendere un oggetto, l'artista usa la prospettiva ed il chiaroscuro. Si è detto che i dipinti abbiano il compito di esprimere un oggetto su una superficie piatta, di riprodurre un'immagine del mondo reale tramite l'uso di

colori e tecniche, quali la prospettiva ed il chiaroscuro. Tuttavia, credo che questo concetto fosse già obsoleto più di 100 anni fa.

Cezanne, Van Gogh e Gauguin hanno decostruito la tecnica della prospettiva e del chiaroscuro, mentre Picasso e Matisse sembra l'abbiano completamente ignorata.

Forse volevano modificare radicalmente il concetto del dipingere. Credo che oggi la gente non sia costretta nei modi di pensare e dovrebbe diventare maggiormente libera. E' ora di essere completamente liberi e spontanei.

Per quanto riguarda la bellezza, la gente può dire che i fiori di ciliegio siano bellissimi o che il monte Fuji sia talmente maestoso da essere la forma massima di bellezza. Ma questi sono preconcetti scontati sulla bellezza. Ci possono essere forme di bellezza che l'umanità non ha ancora scoperto, tipi di bellezza non ancora creati. Credo che sia questo il ruolo dell'arte, e che la missione dell'artista sia scoprire, creare e far vedere queste nuove forme di bellezza.

Tra il cercare la verità, il bene e la bellezza, l'arte ha il compito di raggiungere la bellezza per scoprire l'essenza della vita umana e sperimentare la gioia.

Incidentalmente ho pubblicato un saggio intitolato "Ricerca della bellezza" sulla rivista d'arte italiana *Notizie*. Era scritto in francese. Veramente lo scrissi in giapponese e il Prof. Toru Haga (professore emerito all'Università di Tokyo) lo tradusse in francese per me. E' di circa 30 anni fa, ma ciò che scrissi nel saggio è qualcosa in cui credo ancora. Non ho con me il manoscritto originale, ma ho fatto in modo da avere uno studente di letteratura francese che mi traducesse di nuovo in giapponese il saggio apparso su *Notizie*. Lo riproduco qui.

Credo che l'arte brutta esista. Più è brutta, più la amo. Grazioso per me è superficiale. Io cerco il brutto e lo spiacevole a vedersi perchè non è stato toccato dall'uomo.

E' come una grande e vergine miniera d'oro - naturale e mai sfruttata. Esisteva per tutto questo tempo, sconosciuta.

Adesso sto scavando oro brillante da questa miniera. Man mano che penetro nella scoperta di questo brutto tesoro, mi riempio con l'emozione della sua innocenza e purezza. Qualche volta gli altri mi dicono che sono auto-soddisfatto. Non sanno quanto sia bello essere auto-soddisfatti? Posso collocare il punto di partenza della mia arte nella mia auto-soddisfazione.

Credo di essere arrivato al controllo della mia compressione pigra, temeraria e nervosa. Vorrei continuare a lavorare, credendo che la bellezza che sgorga fuori da questa costituzione sia solo mia e mi guidi verso il futuro.

Ho un dipinto che può essere una prova di quanto ho scritto. Nel 1986, quando portai i miei dipinti alla mostra presso la galleria North Fort in Osaka, Hitoshi Yamazaki, critico e curatore del Museum of Modern Art nella Prefettura di Hyogo, scrisse il seguente articolo.

Yasuo Sumi è un artista il cui lavoro può essere classificato tra quelli della Gutai Art Association dal 1953.

Questa sede è divisa in tre sezioni, ciascuna mostra un gruppo di lavori, includendo gli ultimi eseguiti. Una sezione mostra i dipinti nel senso convenzionale del termine. Un'altra è per lavori su superficie piana che

possono essere chiamati in rilievo per la presenza di una rete di metallo piazzata approssimativamente nel mezzo. L'ultima sezione mostra strati di muro che sembrano larghi tessuti.

I pezzi di rete metallica lasciati all'aperto ed esposti agli elementi sono di colore sordo e non tutti esteticamente piacevoli. La ferma determinazione dell'artista nel rigettare la bellezza visiva fa sì che vari attrezzi e situazioni intervengano tra lui ed il suo lavoro. La sua intenzione di controllare indirettamente la completezza del lavoro permette di estendere ad attrezzi e metodi (azioni) la facoltà di agire in accordo con le loro leggi di autonomia. Per concludere con successo queste operazioni, è necessaria una forte tensione mentale.

Lo spirito dell'artista è incorporato in un attimo, quando, con gli occhi chiusi, sparge linee di colore o tracce violentemente curve o ancora linee parallele con un attrezzo simile ad un pettine. Ancora non conosciamo bene i vari attrezzi che governano la produzione dei lavori di Sumi, nè l'indulgenza che rende possibile la realizzazione delle sue performances coreografiche.

Credo che anche queste performances derivino dalla mia condivisione della forza della Natura.

Molti mi chiedono di andare a vedere le loro mostre. Quando vado, spesso vedo paesaggi e ritratti dipinti in modo serio, pulito e bello (in conformità con la convenzionale idea del bello). Quando vedo questi dipinti chiedo agli autori se provino gioia nel dipingere queste opere, se si divertano. Molti rispondono: "Comincio a dipingere pensando che sia piacevole ed è interessante, poi però è diventata la causa della mia sofferenza." Non posso aiutarli se non dicendo "Se è così, è meglio che smetti". Penso che molti di loro pensino di poter provare piacere e gioia solo dopo molta sofferenza e ripetuti sforzi, in una maniera tipicamente giapponese. In altre parole, questa è la caratteristica del giapponese, come lo definisco io, di basso livello culturale. In una situazione di questo tipo, esiste vera liberazione spirituale, libertà, gioia di nuove scoperte e creatività?

Ora come mi sento mentre dipingo? Mi piace non fare nulla e pigroneggiare. Mi piace molto stare seduto sulla mia sedia guardando il giardino col cervello vuoto, senza pensare a niente. Mi sento davvero bene in queste situazioni. Credo che sia grazie al mio talento che io sia capace di sentirmi bene in questo stato. Penso che molti giapponesi pensino di perdere tempo se non fanno nulla. Quando mi rilasso, molte idee divertenti mi vengono in mente. Idee su come possa dipingere la mia prossima opera e su cosa potrei fare prossimamente. E' un modo estremamente piacevole di passare il tempo.

Immagini di cose che non ho mai fatto cominciano a girare nella mia testa in tutte le direzioni. Quindi non posso contenere il mio desiderio di dipingere ancora. Una volta iniziati, tuttavia, i lavori completati non corrispondono mai alle immagini che avevo in testa. Una volta che comincio a lavorare, le cose si muovono sempre in direzioni totalmente inaspettate. Quello che ho in mente non è importante. Qualcosa di strano e bizzarro spesso spunta fuori mentre dipingo. E' prodotto dal caso.

Il caso è infinito e potrebbe essere il futuro. Sono in cerca di qualcosa che possa sorprendermi attraverso la casualità. Dipingo senza preoccuparmi di quello che sarà il risultato e trovo, per caso, colori interessanti e forme che appaiono sulla tela davanti ai miei occhi. Da quando ho sperimentato questa gioia non posso smettere di dipingere. Credo che la vita sia divertente se è piena di creatività e scoperte.

Sono anche pigro. Posso anche trovare piacere nell'essere pigro perchè la pigrizia è nella mia natura ed è parte della forza della Natura. Dopo che ho lavorato con una grande sensazione di piacere, posso decidere di avere una giornata di pigrizia. Quando prendo questa decisione da solo, mi sento felice al di là di ogni descrizione e passo l'intera giornata immerso in una pigra, tranquilla felicità.

Yakekuso-fumajime-charanporan

Author: Yasuo Sumi

Published by Bungeisha

First print: 1st December 2000

English translation: courtesy of A. Mardegan

from

Digressions: My philosophy

pag. 17-24

I now want to add an explanation about my philosophy of *yakekuso-fumajime-charanporan*.

It is my philosophy of life and my conviction about art and the fine arts. By the way, for about 50 years up to the present I have been painting what is called pictures and have been exhibiting them both in and outside Japan. But I have never consciously thought of myself as a painter or an artist, and this is still the same today. I have simply been happy to paint, enjoying it, loving it, and it is for this reason I have kept painting. Along the way I have been given, and have sought out of my own will, various opportunities to present my works in public. As a result, other people have come to call me a painter, a plastic creator, and even an artist.

Now, my works are *yakekuso*, *fumajime*, and *charanporan*. Let me explain. *Yakekuso* for me is a state of total spiritual detachment and freedom. I believe that in this state I can be without limits and my talent can manifest itself without limits. As for *fumajime*, I use this word to mean the complete rejection of the past. Since the past to the very present moment, human society has always had a myriad of rules and regulations. Being *fumajime*, I reject or disregard them all. So *fumajime* is nothing more than being oriented toward the future. As for *charanporan*, I equate this word with returning to humanity. In other words, without all the constraints imposed by society and family relations, everything and everyone can be *charanporan*. Human beings are essentially *charanporan*. Being *yakekuso*, *fumajime*, and *charanporan* is being true to the original human form, and I think I have been trying to express this, searching for my own unique ways of expression.

Shozo SHIMAMOTO, the contemporary artist who is also my personal benefactor, mentor, and close friend (I want to write more about him later), wrote about me in the first article (published on August 25, 1997) of his serial column “*Zen-ei-no kokoro jissen*” (“Ten Takes on the Heart of Avant-garde Art”) in the culture pages of the *Nihon Keizai Shimbun*. He wrote as follows:

Avant-garde art is an extremely straightforward act of trying totally new forms of expression that have never been tried before, but it is not easily understood. Let us get to the heart of avant-garde art, in which the essentially human ways of living are perceived and expressed with no connection to the actual situations. (...) The avant-garde movement of *Gutai Bijutsu Kyokai* (Gutai Art Association), which came into being in the Kansai area after World War II, is said to have had as much impact on the art world outside Japan as did ukiyoe. The *Gutai* artists created new paintings in rapid succession. Yasuo Sumi, one of them, began his career guided by the motto of “*yakekuso-fumajime-charanporan*.” His intention is to be *yakekuso*, to have total freedom unbound by anything, *fumajime*, to largely veer away from the existing taboos in society, and *charanporan*, to not conform to past customs and conventionalities.

Sumi once tore up a traditional Japanese umbrella, dipped it in paint, and, holding it with both hands,

struck it against a canvas repeatedly to produce a painting. Another time, he attached a sheet of paper to a mosquito net and painted on it with a vibrating massage device. The French art critic Michel Tapié (1909-1987; considered one of the world’s three most influential art critics in his lifetime; a nephew of Toulouse-Lautrec and a member of the French aristocracy), who was there when Sumi was working on the mosquito net, was astonished when the artist, with his wooden clogs on, walked across the work in progress to retrieve some paint. This work became an invited exhibit at the Venice Biennale in 1993 and adorned a grove of trees in the city. [Yasuo Sumi, “Work 1956,” 1956]

By the way, as I express my ideas like this in writing, I am sure that the readers are wondering what pictures should be like, why I paint something like pictures that nobody seems to understand, and what significance there is in my continuing to paint such pictures or what purpose they can serve in society. So I am now going to explain what I believe art should be like.

In a word, we pursue happiness by seeking truth, goodness, and beauty. We seek truth in scholarship. We have learned through scholarly research that some of what used to be considered true in the past was in fact false. Scholars study medicine, which is making constant progress, natural science, which is concerned with physical phenomena in Nature and the origin and conditions of the universe and so on, and the social sciences, about the political and economic workings and phenomena of our society – all in order to make human existence as easy to bear as possible.

As for goodness, we seek it in human behavior. We have religion, in which we follow the teachings of what we consider to be the Absolute, be it God or Buddha, in search of peace of mind and spiritual happiness. As for beauty, we seek new forms of beauty in art that we perceive through our visual, tactile, and other senses. There are various forms of art: the fine arts, music, literature, dance, and more. In the fine arts, there are works on flat surfaces and three-dimensional ones, painting and sculpture. There is a tendency now in the world whereby artists attempt to express something that is beyond flat surfaces and three-dimensional objects, using movements of the human body and materials handled in different manners. The fine arts are advancing into the realms of dance and music, removing conventional boundaries. Music expresses beauty in the universe of sounds. In literature, authors express themselves by depicting feelings, ideas, and situations of conflict between human beings. Dance pursues beauty in the movements of the human body.

In other words, I believe that we seek truth to bring about happiness in our daily life in a completely new way, seek goodness to be renewed in our hearts and to be joyful, and seek beauty to find beauty in human beings and in the world in a way that has never been done. That is to say, I believe that we pursue all these things mainly to discover and create something new.

Now I am going to discuss the fine arts that I love most, and I want to do this by describing how I became involved in the fine arts in the first place.

I had absolutely no connection to the world of fine arts until I met Mr. Shozo Shimamoto. To be precise, I was not even aware of the existence of new forms of fine art. I was a total layman. However, back when I was in the first grade of elementary school, I used to tell my mother about my dream for the future, saying, “I want to be a painter. I definitely want to go to art school in the future.” My mother’s response would be to utter words of objection. Up to the second grade of elementary school, I managed to get good grades in art-related subjects in school. As I advanced to the third and fourth grade, my natural clumsiness caught up with me and my grades began to deteriorate. In our fifth and sixth grade art lessons, we learned to paint with watercolors. The more I painted, the messier my paintings became. In those days, I just couldn’t paint

decent paintings no matter what I did.

I wrote the following essay, titled “Art is the Creation and Discovery of Beauty,” for the series “Education and I: Encounter” in *Kyoiku Itami*, the PR magazine of the Board of Education of Itami City, where I live, at the Board’s request:

I have always liked drawing and painting pictures since my childhood. However, I was naturally clumsy, and my teacher in junior high school used to say to me, “Your painting is no good. You must look at the object more carefully. You must study well the works of others.” But my pictures became messier and messier the more I tried. Looking back, I think that that messiness could have been my unique creativity. Having been told to study well the works of others and to paint more carefully and more beautifully, I felt as if I had been told to imitate other, better students. There would be no fun or originality in such an approach. I believe that art is the creation and discovery of beauty, creating and discovering the kind of beauty that has not existed before. This can only come from the unique creativity of each person, and a person must be free and liberated to let his or her personality be expressed. Considering that I was advised to imitate better painters and was even taught how to paint, I now think that I received technical education, not artistic education. I suppose that my life could have been different if there had been even one person who told me that my unique creativity showed through in my pictures.

Assuming that I had no artistic talent, I majored in economics in college and took a wrong turn. The great importance of education is now driven home to me. I grew up and became a teacher at the junior and senior high school and college level. Since I was qualified to teach English and the social studies, I first taught these two subjects. Later, I was allowed to work as an art teacher for 25 years. This is thanks to the lenient treatment that the school principal and the Board of Education of Osaka City afforded to me, who in those days had no qualifications for teaching art, and for which I remain very grateful to this day. The classes I taught had little relation to ordinary textbooks, since I provided demonstrations on how to do contemporary art, op art, and action paintings. In retrospect, I think I might have digressed from the curricular guidelines set by the Ministry of Education. Still, I believe that it is more important to provide an education that is more oriented toward the future than toward the past, considering that pupils and students have more years to live in the future. My former students tell me proudly that they feel grateful to me for enabling them to learn to appreciate contemporary art, which others often do not understand. I feel happy at hearing such words.

from

Digressions: My view of education

pag. 32-35

If left unattended, children will naturally move about. Recently, however, we hardly ever see children playing outdoors. Children are like masses of cells that are constantly renewed, one after another, and they move about with such vivacity. Children who sit still are going against Nature. They do not stay immobile of their own free will, but because adults make them. In my view of education, we must not forget that human beings are products of Nature, part of Nature itself. Nature is enormously powerful, powerful enough to repel human beings. We all know how we have been shown the enormity of Nature’s power and learned difficult lessons. We know Nature’s power through earthquakes and typhoons. However, we seem to forget that we human beings also have within us a part of Nature’s power, which takes various forms that differ from one person to another. I believe that each person’s share of Nature’s power and how it is expressed is that person’s unique creativity and talent.

I believe that education is about finding out where each student’s talent lies, and in what form, and encouraging and developing it. When someone’s talent, which comes from the power of Nature, is actively demonstrated from their childhood or adolescence, adults around them say that they lack common sense and tell them to be more serious, trying to reduce them to molds that exist within the adults’ consciousness. As a result, children learn to control themselves, carefully reading adult reactions, failing to discover their own talent and bypassing the joy of creative pursuits. I have always believed that all children are geniuses from around age three until around four or five, when they go to kindergarten or nursery school, and that they become ordinary people between graduating from high school and turning 20.

I have the honor of serving as a judge for the Dobi Exhibition, which is held in mid December every year under the co-sponsorship of the Ashiya City Museum of Art and History, Ashiya City Culture Foundation, and Ashiya City Art Association, with support from the Board of Education of Ashiya City. This exhibition solicits artworks by preschoolers, that is, children that would normally attend kindergarten and nursery school. Entries come from children not only in the Osaka-Kobe region but from a broader area, numbering nearly 10,000 each year. Since it is impossible to exhibit all the submissions because of the venue’s limited space, we, the judges, screen and select about 1,000 works for exhibition.

The submissions are all vivid expressions of the children’s share of Nature’s power. They are all works of art in which the young children freely express their ideas and feelings, which are totally devoid of impure thoughts and uncontaminated by what adults call “common sense.” So much so that one of the judges once said that he felt that it was presumptuous of us to judge these works. They are indeed manifestations of Nature’s power.

For us judges, it is extremely tiring to screen these works. The staff spread about 100 works out across the spacious floor. The judges walk around, looking down at them, to find works that strike our senses. During this time, we stand and walk, stand and walk. By the time we finish examining the first 100 works, another 100 or so have been laid out on the floor in the room next door. This begins at ten in the morning and continues until five in the afternoon without interruption. Looking at the children’s works, we are overwhelmed by their power and feel refreshing joy at the same time.

Sometimes mothers personally bring in pictures made by their children to ask the judges’ opinions directly. Perhaps because such works embody the “common sense” of the mothers or other adults, we perceive no power, fun, or joy in them. Some pictures are obviously touched up by kindergarten or nursery school teachers. Animals freely drawn and painted have nice little eyes or a mouth obviously added later. The precious power of the original pictures has been tampered with, obliterating all their charms. Looking at these pictures, I acutely feel that children are indeed geniuses.

from

Recovering from tuberculosis with positive thinking

pag. 67-79

My father died young, when I was seven years old. He died of tuberculosis. According to my mother, my father’s parents had died when he was only five years old. My father was adopted by his maternal uncle and grew up experiencing various hardships. Fortunately, the uncle was a doctor, and my father also wanted to be a doctor. After graduating from Toyo-oka Middle School in Hyogo Prefecture, he tried to enter medical college but failed. Instead, he entered a higher commercial school in Osaka.

Later, my father found employment with a company in Osaka. I remember living relatively comfortably in my childhood. It was in the 1930s that my father contracted pulmonary tuberculosis. In those days, there was no cure, and early detection was next to impossible. By the time patients were diagnosed, they were often already in the terminal phase. The only treatment for pulmonary tuberculosis was to eat nourishing food and avoid physical fatigue. It was called a national disease, and yet families who had patients among their members were abhorred and stigmatized by society. It was said that a family with a tuberculosis patient was doomed to be completely destroyed.

I myself contracted tuberculosis from my father and fell ill in my childhood. However, it did not bother me at all, and I recovered naturally. Much later, when I had an X-ray, I noticed traces of the disease. It seems to have recurred during World War II because of malnutrition and physical exhaustion. I recovered again with positive thinking as described above, in other words, thanks to the psychological effect of my yakekuso-fumajime-charanporan, and became active in society once more. My mother also contracted the disease but remained unaware and did not receive any treatment despite some mild symptoms.

In retrospect, I feel that I was fortunate, for personal reasons, to have had tuberculosis.

One time when I was feeling down, Mr. Shimamoto spoke gently to me. He said, "I paint pictures." I had always liked drawing and painting since my childhood. "What kind of pictures do you paint?" I asked. He showed me a photograph of one of his works. It struck me. This was 45 years ago, in April 1954. The photograph was a postcard, and Mr. Shimamoto gave it to me. I know I didn't throw it away, but unfortunately I don't know where it is today.

The picture in the photograph looked as if it had been made up of numerous overlapping lines. They were neither straight nor curved lines, but mysterious lines overlapping here and coming apart there. I remember finding them interesting, looking at them for the first time. Mr. Shimamoto said that for this work he had won the highest award in the Modern Art Exhibition, which was being held at the Tokyo Metropolitan Art Museum (Ueno Park). Without much reflection, I said, "Is this a painting?" "This is the new painting," he replied. Impertinent, I shouted, "Anyone could paint something like this!" Then Mr. Shimamoto said, "Anyone can paint. Even two- or three-year-old children." "Really? Should I paint too, then?" "Yeah, you should," was his reply.

My younger sister had been considered good with her hands since childhood and had good grades in art subjects in elementary school and at her higher school for girls (five-year secondary school for girls under the former educational system). She had majored in fine arts in the Faculty of Education at Shiga University. I remembered seeing her paint with difficulty. She used to submit works to Shiga prefectural exhibitions, sometimes to be accepted and sometimes rejected. I already knew too well how difficult it was to get your paintings accepted into exhibitions, let alone win awards.

Nevertheless, Mr. Shimamoto was telling me, someone with no knowledge, to paint pictures. I was not sure if I really could. In those days, I was still convalescing and had just started living with my mother in an apartment that was a few minutes' walk from the junior high school where I taught. I came home from school at around half past four in the afternoon. Once home, I began scrawling in regular or India ink on drawing paper or on the poor-quality paper that used to be used in school in those days to print tests and exercises on. I would be pouring ink on the paper or applying ink to my fingers and hands and touching and twisting the paper. In this way, I spent 10 to 20 seconds per sheet, producing one work after another.

Despite my clumsiness, I was able to produce some 50 works on my first day simply by moving my hands without thinking. I was not sure what I was doing, and because I was not sure, I didn't think. Strange shapes and strange phenomena appeared on the paper each time I moved pen, fingers, or hands, and it was fun and interesting to me. The following day, I took some 50 works with me to school to show them to Mr. Shimamoto. When he saw them, he complimented me, "Oh, you're quite talented. You're not bad at all."

I still didn't understand what I was doing, but his compliments made me want to do more. Every day after work, I worked in my apartment. For me, who used to go home in those days at around four-thirty, with nobody waiting for me to keep me company, it was sufficiently enjoyable to paint like this. It also enabled me to go to work with a sense of pleasure. Before long, I developed the habit of collecting leftover examination sheets and handouts to take home to draw on the blank back sides. This allowed me to treat about 100 sheets every day. One day, I accidentally spilled ink out of the bottle and over the paper. I looked around, wondering what to do, and noticed a *soroban* (Japanese abacus). So I grabbed it and used it to stir the spilled ink over the paper.

The result was something I had never seen before: numerous powerful lines that could not be drawn by human hands, perfected all at once. In those days, when there were no pocket calculators, almost every household in Japan had a *soroban*. In no time, I created about 100 works with lines drawn with the soroban. Pouring ink on paper and rolling the *soroban* over it – this act with no thinking involved became an expression of Nature's power and of my own joy.

I took those sheets to school to show Mr. Shimamoto. He said, "Oh, you did well," and asked me, "How did you draw these lines? How in the world is it possible to make such things?" I answered, "While I drew these lines I stopped breathing." He took my words seriously and asked if I had not fallen ill. "To tell you the truth," I said, "I used a soroban." Then I showed him how to draw many mysterious lines at once, spilling ink from the bottle that was on the desk onto poor-quality paper and energetically stirring the ink around on the paper with the soroban. Mr. Shimamoto ooh-ed and complimented me, saying, "You did a great job." I could not contain my happiness.

I think that you can go wrong if you are told that something about you is wrong. However, I was not sure at all then what was so great about what I had done. When you are told that something about you is good, you can begin to think that anything can be good. And it is important to become overly positive. I believe that your natural power gushes out when you get positively carried away.

In those days (1954), our living standards were very low. My monthly salary was about 10,000 yen. Canvas cost around several hundred to several thousand yen per piece. It was too expensive to buy. Mr. Shimamoto showed me how to make substitute canvases, by constructing stretchers with square pieces of timber and spreading over them layers of old newspaper stuck together with diluted laundry starch. The newspaper was sticky and slack when damp but became tightly stretched once dry and served as a good substitute canvas. I painted one such canvas with white enamel and black oil and stirred them with a *soroban*. I showed it to Mr. Shimamoto, who said, "This is very good. This is great." Truth be told, I really didn't understand what was so great about it.

About one month later, there was an open call for submissions for an art exhibition in Ashiya City organized by the city's Board of Education. Mr. Shimamoto suggested that I submit my work. Wondering if I could really do such a thing, thinking that it had only been one month or so since I began painting, I asked him what kind of people submitted their works to the exhibition. He said, "As you can imagine, graduates of art

universities and colleges of fine arts and people who have been painting for years also submit their works.” As already stated, I knew very well from seeing my sister, who had majored in fine arts in college and had been painting for a long while, how difficult it was to get your works accepted for open art exhibitions.

Nevertheless, since Mr. Shimamoto had made the suggestion, I worked on my entries, without thinking too much but filled with joy and pleasure. In early June, on a rainy day I think, I put three works together, one size No. 10 (53.0 x 45.5 cm) and two size No. 30 (90.9 x 72.7 cm), tied them up with a rope, and carried them to the exhibition venue with Mr. Shimamoto. At that time, he had already been submitting his works as an unscreened artist (as a member of the Ashiya City Art Association). When we arrived at the venue, many people were also there with their own works. It was the first time for me to find myself in such a situation. I saw other people carrying their works – fine (that is, genuine) canvases in fine picture frames. Some of the frames were expensive ones that would cost several tens of thousands of yen even today.

As for my works, the newspaper was clearly visible from the back, the stretchers were made of pieces of rough, unpolished timber, and the picture frames were mere assemblages of wooden lath barely held together with nails. I thought that my works were already so inferior to others that I felt like taking them back home. When I asked Mr. Shimamoto’s advice, he replied, “Even if your works don’t pass, you have nothing to lose. Submit them anyway.” These words that he uttered on that day, when I recall them even today, make me feel like taking on new challenges because I have nothing to lose. These words have become my other motto. In any case, on that day, I submitted my works to an open exhibition for the first time in my life.

About 10 or so days later, Mr. Shimamoto came to the school with several newspapers. He said to me, “Your name is in the papers.” Surprised, and without thinking, I cried, “I’ve done nothing wrong.” It turned out that my work had been accepted for the Ashiya City exhibition and had won an award. I had entered my works in an exhibition for the first time and had already won an award. It was amusing. I thought that there could be nothing more amusing than this, far more amusing than playing mahjong or pachinko. I went to the exhibition venue every day just for the pleasure of looking at my work with its little slip of paper indicating that it was an award winner.

On the final day of the Ashiya City exhibition, there was an award ceremony followed by an informal gathering for the exhibited artists. At the gathering, many people spoke about fine arts and their paintings as if they were in a debate. I just listened and was unable to utter a word. However, I had the good fortune of having Mr. Shimamoto introduce to me Mr. Jiro Yoshihara (representative of Gutai Art Association), who was the chairman of the screening committee for the exhibition. Yoshihara-sensei encouraged me, saying “People say that you can’t create abstract works without a solid technical foundation. I think your use of a soroban is a superb technique. If you enjoy it, continue painting.” I felt truly happy at hearing these words.

All this happened in 1954. In the beginning of that year, the *Gutai Bijutsu Kyokai* (Gutai Art Association) was established. This group is still highly praised all over the world and the artworks of its members have been exhibited by invitation at major museums of fine arts across Europe.

from

Digressions: My view of art history

pag. 84-89

The following interpretation of art history may be my personal and unfounded view, but this is what I believe.

In the 15th century, about 500 years before now, there was no photography. In those days, pictures were painted by people called painters who were paid by kings, queens, and others called aristocrats to render their beautiful portraits or create representations of God. Leonardo da Vinci was such a painter. His works, such as “The Last Supper” and the “Mona Lisa,” could not have been completed without repeated studies as preparation.

Millet was a painter who was active from the early to mid 19th century, about 200 years before now, and who painted what he had seen as he had seen it. In those days, farmers lived in extreme poverty, and some were so poor that they had to pick up the bits of grain left in the fields after the harvest. Millet saw a powerful beauty in those farmers, painted such a scene, and presented the picture in public. However, those who until then had only seen pictures of God, kings, queens, and aristocrats did not see the beauty that Millet had discovered and created in his painting. They criticized it and did not appreciate it. Wasn’t it only in his last years that Millet’s art was finally recognized?

In pictures, differences in the use of brushes and knives, the handling of oils, and the preparation of base layers create differences in expression. From the late 19th to early 20th century, painters such as Rouault, Cézanne, Van Gogh, and Gauguin expressed the strength of their unique creativity through differences in brushwork.

Rouault’s paintings features bold black outlines, and the colors seem messed up because the artist must have applied paint, scraped it off, and reapplied it and removed it until he was satisfied. This is very similar to the way I used watercolors for the first time in elementary school. Rouault’s originality is there, and only Rouault could paint those pictures. Cézanne’s works seem ill balanced. I suppose that he was clumsy and sloppy and these traits appeared in his pictures in the form of his unique creativity. Looking at Van Gogh’s paintings, I can see that he painted with burning brushwork and burning colors, expressing his inner joy. He painted pictures that only he alone could paint. His landscapes have in them cedar trees that look like burning flames and skies turning in circles as if the whole canvases were moving about energetically. I can see how he applied paints quickly with hard brushes over colors that had not yet dried. I was told that Van Gogh used to paint until very late into the night, placing candles on the brim of his hat. He must have felt deep joy when he worked on his paintings, totally submerged in his own universe, without caring what others thought of him. Now, about Gauguin’s paintings, I think that he rejected European civilization, moved to Tahiti – where he came into contact with local people living in tune with Nature without impure thoughts – and, attracted by the local women, ran his brushes over his canvases as he pleased in order to express his joy. When he drew those women, it seems that he did not bother with rough sketches. He did not care about what others would see, letting his natural power explode. It also seems as if an unskilled person made these pictures, but it is a sign of his spiritual liberation, which let him ignore the conventional drawing and painting techniques. It seems to me that the need for rough sketches had already disappeared about 100 years ago.

Later in the early 20th century, Fauvism appeared. This was a school of painters who ignored natural colors and came up with their own original colors and even forms that were unique to them, ignoring natural forms. Painting like this, they seem to have considered the question of being good or not good at representation in the conventional sense irrelevant. In fact, I think that artists who were unskilled in representation had greater freedom in expressing their natural power and unique creativity. I think that those artists were called les Fauves because when they presented their paintings society refused to recognize them as works of art at all and compared the artists to wild beasts. One of the Fauvist artists was Matisse.

One of his works shows a red room in which the wall and the floor are hard to distinguish from each other, furnished with simplified forms of chair, desk, painting, carpet, and so on. All the conventional drawing techniques such as rules of perspective and chiaroscuro are ignored, but Matisse's vitality, unique creativity, and power are there. Am I the only one who feels the humanity in this painting, which could well be considered "unskilled" in terms of representation?

As for Picasso, it is said that he produced his paintings by transferring three-dimensional realities onto two-dimensional surfaces. He depicted front and side views of the same face on a single surface in his painting and expressed natural forms with rectangular parallelepipeds, circular cones, and other geometric shapes. This is why he was called a Cubist. Picasso's works show his natural power and originality in deformed unnatural forms. Later, Surrealist painters appeared, such as Dalí, Ernst, and de Chirico. They depicted the secrets of the heart that we are usually unaware of, the unconscious universe, and the eerie world of dreams in paintings that could only have been produced by them. It was as if they were expressing their natural power and unique creativity – appealing to the world.

After this, abstract painting developed, of which Mondrian was one of the pioneers. I think that he composed his paintings of horizontal and vertical lines and sections using a small number of colors such as red, blue, yellow, white, and black based on the idea that paintings are comprised of form and color. Or he established his unique style of painting consisting only of lines and colors first by gradually simplifying forms and conditions in nature and then continuing to simplify to the maximum extent possible. He probably expressed in his truly original manner his existential consciousness in this world using his natural power. His unique discovery and creation of beauty made his viewers discover a new world of painting.

Nicholson was another abstract painter. He was influenced by Mondrian but created his unique paintings using simplified forms that were close to circles and rectangles, with thin lines faintly suggestive of original forms inside the simplified forms, painted in weak, pale colors that retained almost no traces of brushwork. Like Mondrian, Nicholson continued to paint the kinds of pictures that had never been painted before. Works created using similar approaches also appeared in sculpture (three-dimensional works of art). Arp was a sculptor who chose abstraction. He abstracted objects in nature, instead of reproducing them the way they were, first gradually and then thoroughly, until he created simplified curved surfaces. His works are like smooth bodies full of vitality. Kandinsky, Klee, and Miró invented forms that were like their own original signs to express their own existence. Observing external phenomena from a childlike perspective, they depicted them using their own forms, freely as they liked, disregarding distracting ideas. It seems there is something common between their approaches and my yakekuso-fumajime-charanporan.

"Your painting becomes more attractive as it gets messier."

pag. 89-98

As already stated, I had the good fortune of meeting Shozo Shimamoto, my personal benefactor, mentor, and closest friend, who inspired me enormously. When I saw Mondrian's paintings, and every time I saw other paintings that were poor in temporality and showed little of what was going on in modern society, as if everything in it had stopped, I thought about how I could express the fact that we humans were actually here, living in the present moment, engaging in some activity, and I finally reached a conclusion. This is how I got into the form of expression called action painting. As I write like this, you might think that I had thought about it in a clear logical manner. Truth be told, I have only come this far by not thinking, but by simply painting just because I loved and enjoyed it. My action has happened to agree with my lazy and clumsy physical constitution really by chance. I simply rolled the beads of a soroban, which was supposed

to be used for calculation, because it happened to be nearby, and I continued painting this way because I found soroban-drawn lines interesting, and not because I had carefully thought about it.

I think I already wrote somewhere that thinking is boring. What does it mean to use your brain? Your brain is filled with all the knowledge and general culture that you have accumulated from the past up to the present. Some portions of such knowledge and culture are good. However, considering that education in Japan, which seems to have emphasized originality only in slogans but from the past till now has actually focused on imposing rules and regulations, using your brain can only mean applying rules and regulations. This does not lead to new discoveries and creations.

When you find you are doing something interesting and amusing, you can trust that it agrees with your physical constitution. I gained knowledge about painting and the fine arts when I studied them in junior high school. Later, I entered the world of art without understanding anything. I think that it is truly pleasant and fortunate to be able to stay in this world today that I found interesting by chance.

By the way, a little before I began my action painting, Jackson Pollock had begun his action painting in the United States, sprinkling paint over large pieces of canvas. It seems that Pollock appreciated our action painting. In the catalog of the Pollock exhibition that was held at the National Museum of Modern Art at the Centre Pompidou in Paris after Pollock's death, there are photographs of Shozo Shimamoto painting with bottles filled with paint, Kazuo Shiraga painting with his feet, Saburo Murakami striking and tearing paper panels with a pole, and me (Yasuo Sumi) sprinkling paint onto a vinyl sheet. I found this catalog a long time ago. I was pleased that it suggested that Pollock appreciated our creative approaches during his lifetime.

So I was able to enter the world of fine arts as already stated, and I have never felt that I succeeded through conscious effort. I have entered this world solely for joy and pleasure, getting my paintings accepted for exhibitions and winning awards. This has really been amusing for me. I had searched for something that could amuse me or please me, and I finally found that there was such an interesting thing in life, far more entertaining than playing mahjong or pachinko.

After working with a soroban, I began looking around in search of new tools. One day, a vendor came to the school where I worked to sell vibrating massage devices (handheld electric massagers) to teachers who had stiff shoulders. The moment I saw them, I thought that I could draw interesting pictures with one of them and bought one without much thought. I took it home, plugged it in, and turned it on. I stirred India ink with the rubber head of the massage device, which was designed to improve blood circulation. Bizarrely shaped lines appeared one after another. At other times, I used a traditional Japanese umbrella to splash paint, walked across the canvas wearing wooden clogs to leave marks, painted with a comb or a comb-shaped piece of cardboard that I had made, and applied a sheet of cardboard to the massage device to paint.

I recall the first time I used a traditional Japanese umbrella for painting. I had come home from school and happened to feel like painting. I noticed that I had a large sheet of packaging paper and enamel, probably of a yellow color, at home. I applied the yellow enamel to the paper with a brush and sprinkled black enamel over it. Now what shall I do next? I thought and turned, and a traditional Japanese umbrella left standing in a corner of the garden jumped into view. I decided to use it to strike the paper. The paint was splashed about, and there was a pattern of lines where the umbrella's ribs hit the paper. To extend the umbrella to bare areas, I walked on the paper. I was not aware of it, but I was wearing wooden clogs then.

When I stepped on the paper, the paint that had attached to the teeth of the clogs left regular marks of two parallel lines. By then, my hands were covered with black paint. I wiped them on the paper.

I showed the painting I had completed in this way to Jiro Yoshihara-sensei. He complimented me, saying “Your painting becomes more attractive as it gets messier.”

The Second *Gutai* Exhibition was held from October 11 to 17, 1956, in Ohara Hall in Aoyama, Tokyo, following the *Gutai* exhibition of small works, held from October 3 to 8 at Sanseido Gallery in Kanda, Tokyo.

In the *Gutai* magazine No. 6, a special number of the Second *Gutai* Exhibition published on April 1, 1957, Yoshihara-sensei wrote a review of my paintings, which I allow myself to reproduce here:

Yasuo Sumi’s works are the result of disorderly movements of various tools on a white or yellow background. In one work, black enamel is placed on paper, which is hit then with umbrella ribs, spread by a vibrating massage device, and stepped on with wooden clogs. To conclude, the artist’s stained fingers are wiped on the edge of the canvas. Besides works that have the form of a canvas, there are works attached irregularly to metal mesh. They are messy, like a room in which an undisciplined kid has run amok, but messy in an attractive way. Strangely, Sumi’s paintings become more attractive as they get messier. His recent works even have a rich depth.

I too contributed an article to the same issue. I want to reproduce it here. I wrote this article in a single burst, still intoxicated by the excitement of my creation.

It’s okay if I am the world’s laziest man (Yasuo Sumi)

I recall that it was when I was in middle school that I began to recognize my physical constitution: that I was lazy. People around me advised me to correct my laziness, and none of those who truly cared about me advised me to embrace my laziness.

Looking back now, I wanted someone to tell me that I should embrace my laziness. If there had been such a person, he could have done me a great service. Thinking about it now, I cannot help but lament it deeply. As Mr. Shozo Shimamoto wrote about my paintings in detail in *Gutai* (No. 5 [Probably referring to No. 4; notice by Andrea Mardegan]), I like using a soroban, a comb, and a vibrating (electric) massager to paint. Being lazy, I don’t think I can painstakingly draw beautiful lines one by one or take care to draw intricate shapes with a brush.

I prefer sleeping to doing such things.

Such tools are not painting brushes. They can end up soiling the canvas. Recently, I have discovered a new canvas-soiling tool. It would be fortunate if it suited my physical constitution. It is a traditional Japanese umbrella. If I can get satisfaction from soiling a canvas with it, that’s perfect.

The other day, Chunichi Movie Productions came to film us at work. This occasion took my creative attitude to an extreme depth of unconsciousness in a way I had never experienced before. At first, conscious that we were being filmed, I began to act a little bit, and my level of concentration on the work dropped. But it was only during the first two to three seconds that I was acting. Quickly, I forgot to act.

I was too lazy to act. Instead, I threw myself at the canvas, totally absorbed and concentrated.

It was wonderful.

At that time, I had a few works at hand (a No. 50 work and a No. 60 work that I had painted about 10 days earlier; for me, they were not yet finished). I put them up behind me. Without me being aware, paint splashed on them. The stains (which were not really “stains” to me) made me wildly delighted and gave me satisfaction.

I always think, “Canvas, get soiled and embrace the stains in my unconsciousness to please me.”

I love the state of total absorption and concentration that I get into unconsciously when I paint. I am delighted at splashing paint and the sounds of umbrella hitting canvas. My hands get soiled, and my feet become completely black. Unaware, I wipe them with the canvas. Then, I regain my awareness. If I am satisfied with the canvas before my eyes, I will exhibit it as my painting. If it does not give me pleasure, I plunge into unconsciousness again.

I go back and forth between consciousness and unconsciousness repeatedly, moving about toward the completion of my painting.

The Second *Gutai* Exhibition (exhibition of small works and main exhibition, both in October 1956) was held this autumn at Ohara Hall in Aoyama, Tokyo. I exhibited my paintings that I had produced using an umbrella, a comb, a vibrating massage device, and a pair of wooden clogs. I created these works from late August to early September. I did preparatory work, like applying the undercoat, indoors. After that, I worked in the garden in anticipation of paint splashes. I worked usually in the late afternoon when it became cooler, when I felt best physically, or when I most felt like painting. In a corner of the garden in the gathering dusk, light is unnecessary for my creation. It makes no difference, dark or light.

First of all, I throw the colors of my choice at the canvas. I don’t know exactly how much I throw. Then, I stop when I want to stop. I grab an umbrella that touches my hand and stand in front of the canvas. I already have on wooden clogs. I strike the canvas with the umbrella. There are splashes of paint, which firmly hold onto – and are held into – the canvas at various places. In this manner, I act violently toward the canvas without stopping.

Of course, I am unconscious. If I can’t reach the area I want to touch, I walk on the canvas with the wooden clogs on. Dirt on the teeth of the clog sticks to the canvas. I take pleasure in this. In turn, the paint on the canvas sticks to the teeth of the clogs. The paint travels to all corners of the canvas, unrelated to my consciousness, to fulfill the purpose of bringing me wild joy.

As I already said, my hands and feet inevitably get soiled. My creation continues in this way. Finally, I rub my hands, my feet, and the clogs against the canvas. Preparing a hand towel in advance is too frustrating and tedious for me. At this point, I come to myself, that is, regain consciousness.

At the *Gutai* Exhibition, I exhibited my paintings that I had created in this manner, with confidence, without hesitation, without caring about what somebody might think of them. And I have no regrets.

It was wonderful.

from

My paintings were praised just as expected

pag. 102-106

It was 1961. Jiro Yoshihara-sensei received a letter from the French art critic Michel Tapié around March. In the letter, Mr. Tapié said that he wished to visit Japan around July and meet the members of Gutai Art Association. Yoshihara-sensei said to us, “When Michel Tapié is here, I’m sure he’ll ask to see your latest works. So make sure you’ll have something to show him. There’s still plenty of time till July. I think it’d be better if you painted with care, taking your time.” So I reflected seriously, made preparations, and began painting. Since I had plenty of time and was able to work at my leisure, I ended up being serious. This is a human weakness.

Now let us think about being serious. Doesn’t being serious involve thinking well, using your head, comparing this and that, deciding which is better and why, basing yourself on the rules and regulations that exist in your head, and referring to your past works that people praised and admired? Doesn’t this then mean that you paint with no spirit of adventure, no enjoyment, no joy?

I don’t recall anymore how I painted them, and I guess this is because I didn’t enjoy myself. Anyway, I worked very hard and seriously and produced six paintings of rather large sizes, such as No. 120 (193.9 x 130.3 cm) and No. 100 (162.1 x 130.3 cm). I suppose that was the wrong thing to do.

Time passed and it was July. Mr. Michel Tapié arrived in Japan from France and eventually came to Osaka. I loaded the paintings I had so earnestly produced onto a truck to be taken to Yoshihara-sensei. Looking at my paintings, he said, “Mr. Tapié didn’t say a single word of praise about these paintings, Sumi-kun. The last time he was here, he really liked your works. I think he’ll stay in Osaka for a while, so why don’t you go home now and paint a few pictures?” Then he added, “Bring them to me the day after tomorrow.”

So I became yakekuso. I went straight home. I got home in the late afternoon, at around five. The sky was still clear, for it was summer. I began by making canvases. I made three stretchers for No. 100 canvas with square pieces of timber, attached the cloth, and primed it. Once the undercoat was finished, I immediately began painting. I threw black paint (enamel) at the white canvas and pushed a comb-shaped piece of cardboard against the paint and made lines from that spot, repeating this several times. I did the same on the three canvases. Once they were dry, I ran a soroban over them. Finally, I placed great quantities of red and black paint (in fact, it was house painter’s paint that was very similar to artist’s oil paint; rarely manufactured now, it was relatively cheap in those days) on the canvas and stirred them with the cardboard comb to create lines in the form of “grooves” to finish them off.

Since I had neither the time nor the mental space to take another look at my paintings at that time, I took them immediately to Yoshihara-sensei by truck and also showed them to Mr. Tapié. He told me that the three new paintings were far better than the six others he had already seen and that there was no comparison. Rather than the paintings I had produced by taking lots of time and with a determination to paint seriously, the works I had completed within a few hours with the yakekuso-fumajime-charanporan attitude were praised more. I still believe that this was proof that I had made the three paintings with my share of Nature’s power.

One of the three No. 100 paintings that I created at that time is presently in the Yamamura Collection, which

is known internationally as the largest collection of contemporary Japanese works of art. The Yamamura Collection now belongs to the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art.

The Yamamura Collection was originally started by Mr. Tokutaro Yamamura, former president of Nihon Yamamura Glass Co., Ltd. For over 30 years, he systematically collected masterpieces by artists representative of post-war abstract art in Japan. When Mr. Yamamura passed away in 1986, the entire art world watched closely, wondering what would become of the Yamamura Collection. It is so highly appreciated that even art critics and experts outside Japan say that you cannot discuss contemporary Japanese art without having viewed the Yamamura Collection. Following Mr. Yamamura’s death, offers to purchase the collection poured in from museums all over the world. I was told that even a museum attached to Oxford University and Centre Pompidou sent inquiries.

Two of my paintings are in this prestigious collection, and one of them is the one I painted in my yakekuso state. It is truly an honor for me, and I take much pride and joy in this fact. The painting has been exhibited at numerous museums and art galleries both in and outside Japan, including the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art; Chiba City Museum of Art; the Shoto Museum of Art in Shibuya, Tokyo; Atelierhaus Hildebrandstrasse in Dusseldorf, Germany; Ashiya Civic Center; Itami City Museum of Art; the National Gallery of Modern and Contemporary Art in Rome, Italy; Mathildenhöhe in Darmstadt, Germany (the Darmstadt Artists’ Colony); and the National Museum of Art, Osaka. I have enumerated these names as they came to mind. This is not necessarily the chronological order of the exhibitions, and I have probably omitted a few names. For me, this is a true manifestation of Nature’s power. I feel truly grateful.

Why I paint

pag. 106-113

People often ask me why I paint or what significance there is in my painting. I paint because it is fun for me. I don’t think I would paint if it were not fun. When people ask me what I mean by that, I usually answer as follows.

In art, the artist expresses that he is alive and he is right here. That is, he expresses his very existence at the present moment and place. For this, I believe that it is important to create something that could not have existed if the artist had not been born, something that only he could create, a work that is unique in the world.

In the past, Cézanne, Van Gogh, and Gauguin painted pictures that only they could paint. The paintings by Picasso and Matisse could not have existed if they had not come into this world. I believe that true art involves producing something that leads to the discovery and creation of new forms of beauty. In this process, there must be total spiritual freedom and liberation.

I have just mentioned the discovery and creation of new forms of beauty. You might now ask me, “What is beauty?” Scholars and researchers have been studying beauty from various angles. Reading their books, you feel as if you have understood it ... or not. In my opinion, there has never existed a fixed definition of beauty in human history, and there has never been any demonstration of the ultimate beauty that humanity has found.

In the realm of painting, I believe that paintings should be descriptive. In other words, paintings essentially describe, always on two-dimensional surfaces, what takes place in the three-dimensional world with its

material objects of all kinds. To fulfill this purpose, painters rely on colors as their fundamental means. To render an object, the artist uses perspective and chiaroscuro. It is said that paintings are essentially charged with the mission of expressing an object on a flat surface, as if to reproduce a tentative image of the real world through the use of color and techniques such as perspective and chiaroscuro. However, I believe that this concept was already obsolete more than 100 years ago.

Cézanne, Van Gogh, and Gauguin deconstructed the techniques of perspective and chiaroscuro, while Picasso and Matisse seem to have totally ignored them. Perhaps they wanted to radically modify the concept of painting. I believe that people today are not as constrained in their ways of thinking and should become freer and more liberated. It is now time to be totally free and liberated.

As for beauty, people may say that cherry blossoms are beautiful or that Mt. Fuji is so majestic that it is the ultimate form of beauty. But these represent only preconceived notions of beauty. There may be forms of beauty that humanity has not yet discovered, kinds of beauty that nobody has produced yet. I believe that it is the role of art and the mission of artists to discover, create, and demonstrate such new forms of beauty. Among the pursuits of truth, goodness, and beauty, art is charged with the pursuit of beauty, to discover the essence of human life and experience joy.

Incidentally, I once published an essay titled “Pursuit of Beauty” in the Italian art magazine *Notizie*. It was written in French. Actually, I wrote it in Japanese and Prof. Toru Haga (professor emeritus at the University of Tokyo) translated it into French for me. It is already over 30 years ago, but what I wrote in the essay is what I still believe. I don’t have my original manuscript with me, but I managed to get a student of French literature to translate the essay as it appeared in *Notizie* back into Japanese. I am reproducing it here.

I believe that ugly art exists. The uglier it is, the more I love it. Pretty for me is superficial. I seek out the ugly and unsightly because it has not been touched by man.

It is like a huge virgin gold mine – natural and unexploited. It has existed all this time, unnoticed.

I am now striking shining gold from this mine. As I take one more step deeper into the discovery of this ugly treasure, I am filled with emotion at its innocence and purity. Sometimes, others tell me that I am self-satisfied. Don’t they know how great it is to be self-satisfied? I can’t locate the starting point of my art anywhere but in my self-satisfaction.

I believe that I have now come to grips with my lazy, foolhardy, and yet nervous constitution. I wish to continue working, believing that the beauty that gushes out of this constitution is mine alone and guides me toward the future.

I have since presented paintings that may serve as proof of what I wrote above. In 1986, when I exhibited my works in the art gallery North Fort in Osaka, Mr. Hitoshi Yamazaki, art critic and curator at the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, wrote the following article.

Yasuo Sumi is an artist whose works can be classified along with those of Gutai Art Association since 1953.

The exhibition venue is divided into three sections, each featuring a group of works, including newly composed ones. One section features paintings in the conventional sense of the term. Another section is for works on flat surfaces that can be called reliefs because of a metal mesh placed roughly in the middle. The

last section features layers of walls that resemble large textiles.

The pieces of metal mesh, left outdoors and exposed to the elements, are dull in color and not at all aesthetically pleasing. The artist’s firm determination to reject visual beauty allows various tools and media to intervene between him and his works. His intention to indirectly control the completion of his works gives way to some extent to tools and methods (actions) that operate according to their autonomic laws. To successfully lead these operations, fierce mental tension seems to be required.

The artist’s spirit is embodied in a moment, as he, with eyes closed, sprays lines of paint or traces wildly curved yet expected parallel lines with a comb-like tool. We are yet to know well the various tools that govern the production of Sumi’s works and his indulgence in choreographic performances that make the production possible.

I believe that these performances also came from my part of Nature’s power.

Many people often ask me to view their exhibitions. When I go, I often find landscapes and portraits that are seriously, neatly, and beautifully (conforming to the conventional ideas of beauty) painted. When I see such paintings, I ask them if they enjoy painting such pictures, if they have fun. Many people reply, “I began painting thinking that it would be pleasant and interesting. It’s become the cause of my suffering.” So I cannot help but say, “If that’s the case, perhaps it’s better you quit.” I suppose that many of these people assume that they can experience pleasure and joy only after much suffering and repeated effort, in a typically Japanese way. In other words, this is a characteristic of the Japanese, whose “cultural level,” as I define it, is low. Is there in such a situation true spiritual liberation, freedom, or the joy of new discovery and creation?

Now, in what situation do I feel like painting? I love doing nothing and just lazing away. I enjoy very much sitting in my chair, looking at the garden absent-mindedly without thinking about anything. I feel really great doing this. I think that it is thanks to my talent that I am able to feel great in this state. I suppose many Japanese people think that they are wasting time if they do nothing. When I am simply lazing about, various amusing ideas come to my mind. Many ideas are about how I can paint my next picture and what I should make next. This is an extremely enjoyable way to spend time.

Eventually, mental images of things I have never done begin running around in all directions in my head. Then I can’t contain my desire to paint anymore. Once I begin, however, the works I complete never correspond to the images I had in my head. Once I start working, things usually move in totally unexpected directions. What I have in my mind is not important. Something odd and bizarre often comes out while I paint. It is a product of chance.

Chance is infinite, and it may be the future. I search for something that can surprise me through chance. I keep painting without worrying about what I will get as a result and find, by chance, interesting colors and shapes appearing on the canvas before my eyes. Since I have experienced this joy, I can’t stop painting. I believe that life is fun if it contains creation and discovery.

Also, I am lazy. I can take great pleasure in being lazy because laziness is in my nature and it is part of Nature’s power. After I have worked with a great feeling of pleasure, I can decide to have a lazy day. When I make this decision on my own, I feel happy beyond description and spend a whole day in lazy, leisurely happiness.



28

1. Yasuo Sumi making works in his garden (Itami City, 2009)
2. Japanese umbrellas (bangasa) (Itami City, 2006)
3. Japanese abacuses (Itami City, 2006)
4. Geta (2006)
5. Design (2008)
6. Geta, Kadono (2008)
7. Performance at Certosa di Capri, 2008
8. Comb (Itami City, 2009)
9. Performance at Certosa di Capri, 2008
10. Performance Itami (Itami City 2001) (Copyright Itami City Museum Of Art)
11. Performance Itami (Itami City 2001) (Copyright Itami City Museum Of Art)
12. Yasuo Sumi making works in his garden (Itami City, 2006)
13. Fuku Kensaku Kannon, 1973, 45,5x38 cm
14. Japanese abacus and Indian Ink (Venice, 2007)
15. Japanese bangasa (Venice, 2007)
16. Japanese geta and bangasa (Venice, 2007)
17. Work (Rauma Art Museum 1997)
18. Yasuo Sumi solo exhibition at Shozo Shimamoto's Artspace (Nishinomiya City, 1981)
19. With the master Shozo Shimamoto, after their performance at Museo Magi 900 (Pieve di Cento, 2008)
20. Yasuo Sumi solo Exhibition at Tokyo Metropolitan Museum (Tokyo, 1982)
21. Yasuo Sumi solo Exhibition at Tokyo Metropolitan Museum (Tokyo, 1982)
22. Yasuo Sumi work published on his book and presented as a "contemporary art hanging picture"
23. Master Shimamoto's text about Mr. Yasuo Sumi's works, published on Gutai Journal No. 4, 1956
24. Yasuo Sumi's Signature
25. Performance (Venice Biennale 1993)
26. Cover of his book "Yakekuso, Fumajime, Charanporan" (Bungeisha, 2000)
27. Yasuo Sumi, in Naples, 2008
28. Performance (Venice Biennale 2007) (Copyright Spazio Arte dei Mori)

Biografia

Yasuo Sumi nacque nel 1925 a Osaka, nel sudovest del Giappone. Si laureò in economia nel 1947 presso l'università Kansai e nel 1950 presso l'università Ritsumeikan.

Nel 1949 diventò insegnante all'attuale Scuola Superiore Yodo di Osaka dove nel 1954 incontrò Shozo Shimamoto che era insegnante nella medesima scuola. Shimamoto, affascinato dalla sua vocazione naturale per un uso selvaggio e "sporco" del colore, lo coinvolse nel movimento Gutai, e Sumi entrò ufficialmente a far parte del Gutai nel luglio del 1955 partecipando alla prima Esposizione Sperimentale all'Aperto nella città di Ashiya.

I suoi quadri densi e disarmonici vennero ben presto riconosciuti in tutta la loro originalità istintiva e spontanea, sulla scia di alcuni importanti giudizi espressi dallo stesso Jiro Yoshihara, che citò Sumi fra i protagonisti del Gruppo in tutti i suoi interventi teorici pubblicati fra anni Cinquanta e Sessanta nel Bollettino Gutai, a cominciare dal fondante Manifesto dell'arte Gutai del dicembre 1956 (uscito sulla rivista Geijutsu shincho) dove Sumi fu citato per l'originalità del suo dipingere utilizzando un vibratore per spandere freneticamente il colore sulla tela.

Sumi si trasferì nella città di Itami nel 1959 dove visse il resto della sua vita, con la moglie Yoko.

Dopo aver aderito al Gutai, Sumi divenne membro anche del gruppo internazionale Art Club rappresentato da Taro Okamoto. Entrambi i gruppi si sciolsero in un secondo momento e nel 1975 Sumi si unì al gruppo Artist Union. Il gruppo fu poi rappresentato da Shozo Shimamoto e rinominato come Art Unidentified. Sumi partecipò a tutte le successive esibizioni AU.

Negli anni 2000 la sua attività espositiva fu prevalentemente centrata in Italia.

Collezioni in Giappone

Tokyo Metropolitan Art Museum, Kyoto National Museum of Art, Hyogo Prefectural Museum of Art (Yamamura Collection), Osaka National Museum of Art, Ashiya City Museum of Art and History, Miyagi Museum of Art, Fukuoka Art Museum, Shoto Museum of Art (Shibuya), Itami City Museum of Art, Kitakyushu Municipal Museum of Art, Chiba City Museum of Art, Tanabe City Museum of Art, Urawa Art Museum, Nakamoto Seishi Art Museum (Sendai), Gendaikko Museum, Itami Town Hall, Itami Hospital, Itami City Hotel

Biography

Yasuo Sumi was born in Osaka, in the southwestern part of Japan, in 1925. He graduated in economics from the Kansai University in 1947 and from the Ritsumeikan University in 1950. He became a teacher at the present Yodo Commercial High School in Osaka in 1949 and met Shozo Shimamoto in 1954, who was working as a teacher at the same school.

Shimamoto, fascinated by Sumi's natural vocation in using the colors in a wild and dirty manner, involved Sumi in the Gutai group, and Sumi was officially part of the group in July 1955 attending the first Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art in Ashiya.

His paintings, disharmonious and dense, were soon appreciated for all their instinctive and spontaneous originality thanks to the important reviews of Jiro Yoshihara. Yoshihara quoted Sumi among the members of the Group in all his public interventions, issued among the '50s and 60s' within the Gutai Journal. In the essential Manifesto of Gutai art, dated December 1956, (published in Geijutsu shincho magazine), Sumi was mentioned for his original way of painting by using a vibrator to spread frantically the colour on the canvas.

He moved in Itami City in 1959 where he lived the rest of his life, spent with his wife Yoko.

After joining Gutai, Sumi became a member of the International Art Club, the group represented by Taro Okamoto. Both the groups broke up later and he joined Artist Union in 1975. The group was then represented by Shozo Shimamoto and renamed as Art Unidentified. Sumi participated consecutively to all the exhibitions. In the 2000s his activities were mainly centered in Italy.

Collections in Japan

Tokyo Metropolitan Art Museum, Kyoto National Museum of Art, Hyogo Prefectural Museum of Art (Yamamura Collection), Osaka National Museum of Art, Ashiya City Museum of Art and History, Miyagi Museum of Art, Fukuoka Art Museum, Shoto Museum of Art (Shibuya), Itami City Museum of Art, Kitakyushu Municipal Museum of Art, Chiba City Museum of Art, Tanabe City Museum of Art, Urawa Art Museum, Nakamoto Seishi Art Museum (Sendai), Gendaikko Museum, Itami Town Hall, Itami Hospital, Itami City Hotel

Mostre Exhibitions

- 1954 Wins Sakura Prize at the 7th Ashiya Exhibition (Awarded the prize also for the following 5 years)
2nd Genbi Exhibition (Osaka, Matsuzakaya)
- 1955 7th Yomiuri Independent Exhibition (Tokyo Metropolitan Art Museum)
Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art to Challenge the Mid-Summer Sun.
Enters Gutai Movement
1st Gutai Exhibition (Tokyo, Ohara Kaikan). Participates consecutively to all the following Gutai Exhibitions
5th Modern Art Association Exhibition (participates consecutively up to 1959)
- 1956 Outdoor Gutai Art Exhibition (Ashiya)
- 1957 Performance "Work by Automatism" at the first Gutai Art on Stage exhibition (Osaka, Sankei Kaikan; Tokyo, Sankei Hall)
- 1958 Performance "Painting in the air" at the second Gutai Art on Stage Exhibition (Osaka, Asahi Kaikan)
"International Art of a New Era: Informel and Gutai" (touring exhibition starting from Osaka, Takashimaya department store)
"The Gutai Group Exhibition" (New York, Martha Jackson Gallery)
- 1959 Covered by the BBC
"The Seventh Gutai Art Exhibition" (Turin, Galleria Arti Figurative)
Moves house to Itami City and becomes judge of Itami exhibitions.
- 1960 Fourth "Asahi New Talents" exhibition (Osaka, Takashimaya)
- 1961 "Continue' et avant-garde au Japon" exhibition, organised by Tapie' (Turin, Center of Aesthetic Research)
- 1962 "Don't Worry, the Moon Won't Fall Down: Gutai Art and Morita Modern Dance" (Osaka, Sankei Hall)
- 1965 "Groupe Gutai - Gutai Art Exhibition in Paris" (Paris, Galerie Stadler)
"65 Japan; Today's Exhibition" (Tokyo, Muramatsu Gallery)
- 1966 "NUL66. Mul Negentienhonderd Zesenzestig" (Den Haag, Galerij Olez)
- 1967 "Gutai in The Netherlands: small works" (Rotterdam, Design House)
"Gutai Art Exhibition in Austria" (Klagenfurt, Hildebrandt Gallery)
"The 18th Gutai Art Exhibition" (Osaka, Gutai Pinacotheca)
"The 19th Gutai Art Exhibition"(Tokyo, Central Museum; Osaka, Gutai Pinacotheca)
- 1970 "Japan Expo '70 - Garden on Garden" Gutai Group show (Osaka, Expo Museum)
- 1971 The first "Festival of Hyogo Prefecture Art" (Hyogo Prefectural Museum of Art)
- 1972 "The Circle Surrounding Jiro Yoshihara" exhibition (Osaka, Fujimi Gallery)
- 1974 The fourth "Festival of Hyogo Prefecture Art" (Hyogo Prefectural Museum of Art)
- 1975 Joins Artist Union (then called AU group = Art Unidentified) and participates consecutively to all the exhibitions
- 1976 "Japan Now" exhibition (San Francisco, Kaplikon Gallery, Embassy Gallery)
"Eighteen Years of Gutai Art" (Osaka, Prefectural Gallery)

- The 12th "Today's Notion of Space" exhibition (Yokohama, Municipal Gallery of Art)
- 1977 International Peace Exhibition in Moscow
"Green Activities" exhibition (Stuttgart, Germany)
"Sign Symbol" exhibition (New Zealand, Wellington)
- 1979 "Jiro Yoshihara and Today's Aspects of Gutai" (Hyogo Prefectural Museum of Art)
"World Symposium Invitaton Show" (Alberta, Canada)
- 1981 Solo Exhibition (Nishinomiya, Shozo Shimamoto Artspace)
- 1982 Solo Exhibition at Tokyo Museum of Art
- 1983 The first "Japan Week" (Dusseldorf, Atelier Hildebrandt)
"6 Artists of Gutai-AU" exhibition (Itami, Municipal Art Gallery)
- 1984 "Modern Art in Hyogo Prefecture" exhibition (Hyogo Prefectural Museum of Art)
"Vancouver Modern Art" exhibition (Canada, Vancouver Art Gallery)
- 1985 "The First Ten 1975-1985" exhibition (Canada, Off Center)
"Modern Art in Hyogo Prefecture - Music" exhibition (Hyogo Prefectural Museum of Art)
"Jiro Yoshihara and Gutai:1954-1972" exhibition (Ashiya, Ashiya Civic Center)
"Action and Emotion, Paintings of the '50s, Informel, Gutai Cobra" exhibition (Osaka, National Museum of Art; Madrid, Museo Espanol de Arte Contemporaneo; Belgrade, Muzej Savremene Umetnosti)
- 1987 Solo Exhibition (Itami, Itami Municipal Art Gallery)
Solo Exhibition (Osaka, North Fort)
- 1988 Solo Exhibition (New York, Japanese-American Artist Cultural Center)
Solo Exhibition (Ashiya, Grace Human Life)
"Gutai Artists" exhibition (Hyogo Prefectural Museum of Art)
Solo Exhibition (Amagasaki, Seibu Department Tsukashin Store)
- 1989 "The Yamamura Collection Complete Works" exhibition (Hyogo Prefectural Museum of Art)
Solo Exhibition (Itami, Itami Municipal Art Gallery)
- 1990 "Gutai. The Unfinished Avant-Garde Group" exhibition (Shibuya, The Shoto Museum of Art)
Solo Exhibition (Ikeda, Buranju Gallery)
"Japanese Avant-garde – Gutai Group the '50s" exhibition (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna)
- 1991 "Gutai Japanische Avantgarde 1954-1965" exhibition (Darmstadt, Institut Mathildehohe)
"Gutai - Adventurers of Paintings" exhibition (Fukuoka, Fukuoka Art Museum)
"Currents of the 20th Century Art" exhibition (Miyazaki, Kyuden Community Plaza)
- 1992 "Artists of Gutai Art Association" exhibition (Miyagi, The Miyagi Museum of Art)
Gutai Exhibition (Milan, Milan Art Center)
"Gutai I: 1954 - 1958" exhibition (Ashiya, Ashiya City Museum of Art and History)
"Itami Modern Art" exhibition (Itami, Central Community Center)
"Outdoor Exhibition 1955, 1956" (Ashiya, Ashiya City Museum of Art and

History)
 Solo Exhibition (Ashiya, Gallery Second House TWO)
 Performance (China, Foshan City Cultural Department)
 “The World of Modern Art” exhibition (Shimane Art Museum)
 Solo Exhibition (Itami Lustre Hall)
 1993 “Gutai II: 1959-1965” exhibition (Ashiya, Ashiya City Museum of Art and History)
 The 45th La Biennale di Venezia, “Passaggio a Oriente” (Venice)
 “Gutai III: 1965-1972” exhibition (Ashiya, Ashiya City Museum of Art and History)
 “Gutai 1955-1956: A Restarting Point in Japanese Contemporary Art” exhibition (Tokyo, Penrose Institute)
 1994 “Gutai 1955-1956: A Restarting Point in Japanese Contemporary Art” exhibition (Osaka, Kirin Plaza Osaka)
 Solo Exhibition (Osaka, Lads Gallery)
 Solo Exhibition (Tokyo, Mitaka City, Gallery Yume)
 1995 Solo Exhibition (Osaka, ABC Gallery)
 1996 “Section of Post-War Art” exhibition (Chiba, Chiba City Museum of Art)
 1997 Solo Exhibition “New Works by Yasuo Sumi” (Osaka, Lads Gallery)
 4-man Exhibition, (Finland, Rauma Art Museum)
 1998 “Works from the Fifties by Yasuo Sumi” solo exhibition, (Osaka, Shimanouchi Gallery)
 1999 Gutai Exhibition (Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume)
 “Works by Yasuo Sumi” (Osaka, Kuruse Gallery)
 2000 Exhibition “Gutai and Informel” (Osaka, Art-U Gallery)
 Publishes the book “Yakekuso, fumajime, charanporan” Bungeisha Editions
 2001 Solo Exhibition (Osaka, Lads Gallery)
 Solo Exhibition (Itami City Museum of Art)
 2002 “Collection Masterpieces II” exhibition (Hyogo Prefectural Museum of Art) Solo Exhibition (Osaka, Lads Gallery)
 Exhibition (Sendai, Sendai Mediatheque)
 2004 “Traces: Body and Idea in Contemporary Art” exhibition (Kyoto, The National Museum of Modern Art)
 2005 Exhibition and performance (Trevi Flash Art Museum)
 Performance (Reggio Emilia, Pari&Dispari Agency)
 Performance (Venice, Liceo Artistico)
 “AU” exhibition (Kobe, Haradanomori Gallery)
 “AU and Gutai” exhibition (Modena, Spazio Fisico Gallery)
 2006 “New Spring Small Works” exhibition (Tokyo, Mitaka City, Gallery Yume)
 “Collection 4” exhibition (Osaka, The National Museum of Art)
 Exhibition and performance (Napoli, Fondazione Morra)
 “Itami Art Association” exhibition (Itami, Central Community Center)
 Tokyo International Art Fair (Tokyo Big Sight)
 Group exhibition (Beijing, Exhibition Center)
 “AU” exhibition (Kobe, Haradanomori Gallery)
 Solo Exhibition (Venice, Spazio Arte dei Mori Gallery)
 2007 La Biennale di Venezia “P3” Side event

Solo Exhibition (Venice, Spazio Arte dei Mori Gallery)
 2008 Solo Exhibition (Osaka, Shimanouchi Gallery)
 Performance (Napoli, Punta Campanella)
 Exhibition (Capri, Blue Lizard Gallery)
 Exhibition and performance (Capri- Saint Giacomo’s Charterhouse)
 Exhibition and performance (Miyazaki, Gendaikko Museum)
 Performance (Kyushu, Aoshima; Sakurajima and Miyazaki Kanko Hotel)
 Performance and “Shimamoto-Sumi” exhibition (Bologna, Museo Magi900)
 “Padova Arte 2008” art fair (Padua, Art Fair)
 2009 Solo Exhibition (Osaka, Lads Gallery)
 Solo Exhibition (Venice, Spazio Arte dei Mori Gallery)
 2010 Solo Exhibition (Osaka, Shimanouchi Gallery)
 Solo Exhibition (Venice, Spazio Arte dei Mori Gallery)
 “Gutai: Painting with Time and Space” exhibition (Lugano, Museo Cantonale d’Arte)
 2011 Solo Exhibition (Itami, Yoshida Gallery)
 “Yasuo Sumi, Early Gutai Period” solo exhibition (Venice, Spazio Arte dei Mori Gallery)
 “Gutai, Between Past and Present” exhibition (Venice, Spazio Arte dei Mori Gallery)
 2012 “Un Art Autre?” exhibition (Paris, Christie’s Paris)
 “GUTAI: The Spirit of an Era” exhibition (Tokyo, The National Art Center)
 “GUTAI at 32 East 69th Street” exhibition (New York, Hauser and Wirth)
 2013 “Gutai: Splendid Playground” exhibition (New York, Guggenheim Museum)
 “Gutai’s Color” two man exhibition (Venice, Spazio Arte dei Mori Gallery)
 Solo Exhibition (Tokyo, Whitestone Gallery)
 2014 “The Armory Show” exhibition (New York)
 “Expo Chicago” exhibition (Chicago)
 “Art in the World” exhibition (Okayama, Tenmaya Store)
 Solo Exhibition and performance (Karuizawa, Karuizawa New Art Museum)
 “GUTAI- Scream of matter - Shozo Shimamoto, Yasuo Sumi” (Berlin, WeGallery)
 “Yasuo Sumi - Special Works” exhibition (Venice, Spazio Arte dei Mori Gallery)
 2015 “The Armory Show” art fair (New York)
 “Art Cologne 2015” art fair (Koln)
 “Masterpiece 2015” art fair (London)
 “ArtRio 2015” art fair (Rio de Janeiro)
 “Abu Dhabi Art 2015” art fair (Abu Dhabi)
 “Enchanting Mess: Yasuo Sumi in the 1950s” solo exhibition (Itami City Museum of Art)
 “Yasuo Sumi - Full Immersion” solo exhibition (Ferrara, Mazzacurati Fine Art)
 Passes away on the 12th of October at the age of 90.
 2016 “Nothing but the future” Solo Exhibition (Genoa, ABC-ARTE Gallery)
 Gutai Gallery Collection, Solo Exhibition (Hong Kong, Whitestone Gallery)

