

**Revisitar *La cosa de les coses*.**

**Tornar a mirar les coses**

*La cosa de les coses* va ser una visita a partir de l'exposició «La mirada de les coses. Fotografia japonesa entorn de Provoke» (febrer del 2019 - febrer del 2020) que es va fer en diverses ocasions en les naus de l'antiga fàbrica de Bombas Gens.

**Laura Pastor**

Equip de mediació de Bombas Gens Centre d'Art



FUNDACIÓ  
PER —  
AMOR A  
— L'ART



El motiu de la visita era entrar en la perspectiva de l'escola Mono-ha (Escola de les coses), un col·lectiu artístic sorgit en els anys seixanta, al Japó, en un context afectat pels esdeveniments bèl·lics, polítics, econòmics i socials, que havien portat el país a una industrialització accelerada i amb això a una crisi dels valors tradicionals alhora, sense referències ideològiques amb les quals identificar-se en eixe present. Els artistes que formaven part del moviment van investigar, principalment, amb la matèria a través de la pintura, la instal·lació artística i la performance, estudiant com es comportava la matèria des d'allò físic i allò filosòfic. Combinaven materials d'origen orgànic o natural amb materials industrials, i reflectien així el que suposava entrar en contacte amb una societat industrial sobrevinguda des d'allò fisiològic, perceptiu, emocional, gestual, espiritual o polític.

Les dos úniques obres pictòriques de l'exposició en Bombas Gens Centre d'Art eren de Kōji Enokura -component de l'escola Mono-ha- que, amb els seus llenços contrastats, ens atreia cap a ell. Dos llenços que tal com van ser concebuts mostraven l'expansió de la pintura en l'espai.



Kōji Enokura, *Figura B - N.º 6*, 1983

Mentre escric açò, avance completant el text negre amb lletra Calibri sobre fons blanc en la pantalla en vertical; damunt la taula i davall dels braços en horitzontal jau el catàleg de l'exposició, obert per la pàgina 186: un rectangle negre sobre el fons blanc de la paret o marges de paper que ara ocupa dos pàgines. Hi ha *Figura B - N.º 6*, 1983.<sup>1</sup>



Catàleg de l'exposició «La mirada de les coses. Fotografia japonesa entorn de *Provoke*»

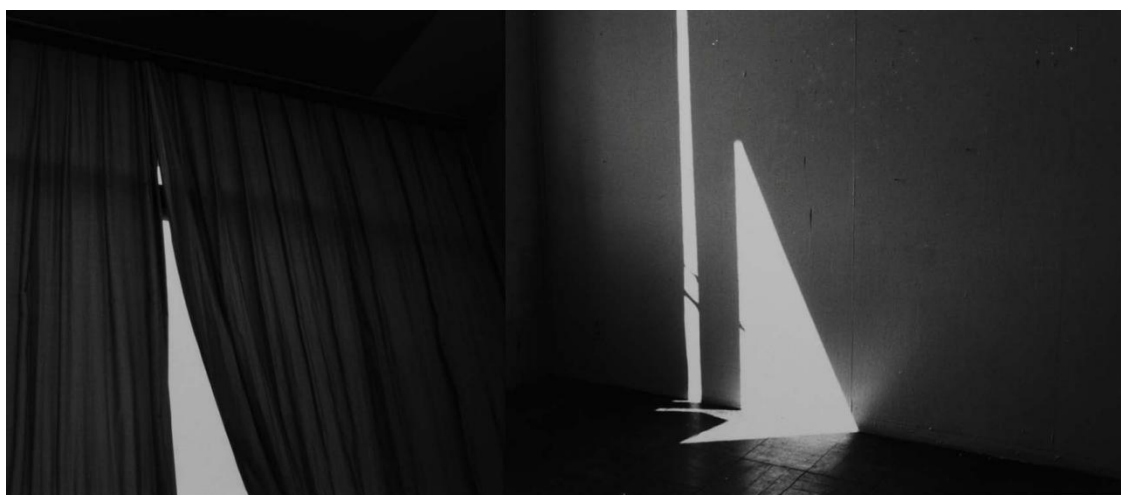
Una obra que m'encantava explicar: la fisicitat que té em transmetia al cos una activació gestual que feia que qui es trobava al final de la Nau 2 del centre d'art poguera entendre la meua traducció de l'obra a través dels moviments que la peça em produïa (o això em pareixia). A vegades fins i tot persones que no estaven apuntades a la visita s'acostaven quan l'explicava per l'energia que es creava davant d'eixa superfície.

*Figura B - N.º 6* era molt atractiva, però requeria vanar-se'n, et demanava estar allí davant i contemplar-la, i per això crec que era una obra molt coherent. En la seua senzillesa trobava la complexitat, just transmetia el pensament de l'escola Mono-ha. Des de lluny veies una gran taca negra sobre el blanc de la paret, amb una franja blanca que no sabies si era una altra taca superposada o una reserva de matèria que et deixava respirar. Tall a tall que t'acostaves a la peça, començaves a

<sup>1</sup> Els títols de les obres que s'anomenen en el text s'han traduït a valencià per a una lectura més lleugera, encara que els títols originalment siguen en anglés o japonés.

endinsar-te i relacionar-te físicament amb ella: trobaves la lluentor de la pintura acrílica negra, apareixia la tela original i l'estat actual, els reblons cosits dels diferents fragments de tela que formaven un tot, com eixa unitat oriental. T'hi acostaves més i apareixia la història d'eixa pintura que tenia més anys que jo, perquè les arrugues, els difuminats i l'encunyació feien que es delatara. Em vaig detindre en eixa encunyació perquè em parlava de la vida de l'obra, del pas del temps i de com la pintura no deixava de mutar.

Per a explicar o traduir l'obra, el cos se'm transformava en una tela penjada en un balcó onejant per la brisa del carrer que de sobte es quedava petrificada i atrapada per eixe amerament de quasi un pot sencer de pintura negra. El meu cos es quedava engarrotat: ara ja no es podia moure i es trencava, volent eixir de la quietud imposada, però pareixia que hi havia certa esperança de moviment, com es veia en la projecció del raig de llum que entrava per la finestra en *Història i memòria* (P.W. - N.º 119, 1994), una de les seues obres fotogràfiques.

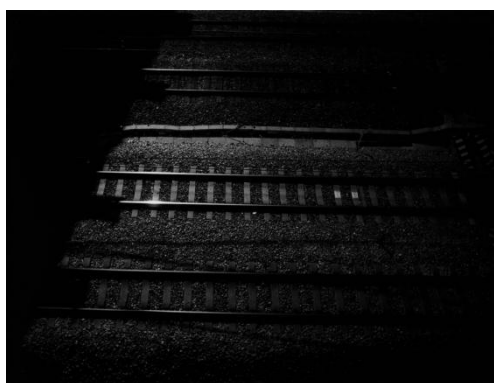


Kōji Enokura, *Història i memòria* (P.W. - N.º 119), 1984

L'absència, el no-res, el blanc es fon amb el tot, amb el ple, i el principi japonès del «MA» (interstici) apareix. Hi ha una transició on la pintura es fon entre el blanc -que seguim sense saber si és una concentració pictòrica blanca o absència, i heus ací la cosa interessant, perquè el tot i el no-res són el mateix- i el negre, creant una descomposició química que se'ns mostra com una dissolució líquida, com unes aigües en les quals apareixen els diferents estats de la pintura: pols, lluentor i fluids. Una transformació o mutació viscuda a pèl que va fer que m'endinsara en l'estudi d'eixe univers meravellós. Ressonaven per totes les parets de la Nau 2 [les paraules de Myriam Sas](#) que transmetien admiració per una filosofia i una manera d'estar en el món que travessava tots els llenguatges i matèries: el cos de Sas, ja

absent, amb un butoh ballat en el passat, els gestos en parlar agafant-se les ulleres per a explicar-nos la relació que van tindre els artistes amb els objectes...

Quan em quedava a soles, m'acostava caminant al final de la nau i sentia les seues paraules, eixint pel racó, al cantó que formava la junta entre les dos parets. Els meus passos es paraven davant de *Lloc* (1970), *P.W. - N.º 20* (1972), *P.W. - N.º 105* (1985) i *Història i Memòria* (*P.W. - N.º 119*) (1994). Parle de P.W.<sup>2</sup>, un conjunt de treballs en els quals Enokura conjumina les accions que desplega sobre l'entorn, arreplegant com l'ombra d'una estructura arquitectònica projecta de nit sobre unes vies de tren (*P.W. - N.º 20*) o com són, de prop, les taques de pintura caigudes sobre el selló de l'escala. Es tractava de registres fotogràfics que ens obligaven a fixar-nos en les menudeses dels espais, en el rastre de l'acció humana, en les conseqüències i marques dels gestos d'Enokura previs a la seua mirada, i ara a la nostra.



Kōji Enokura, *P.W. - N.º 20*, 1972



Kōji Enokura, *P.W. - N.º 105*, 1985

Em trobava davant de fotografies que ens donaven pistes del que Enokura buscava i cavil·lava, de com es relacionava amb els materials que tocava. Llavors en soledat, i en silenci, m'imaginava com sonarien les planxes metàl·liques rectangulars de diferents grandàries que ell col·locava delicadament en terra per a crear eixe anomenat *lloc* de la fotografia. Podia ser perfectament l'espai que ocuparia l'ombra en terra de les quatre obres disposades a la paret que els meus peus llavors xafarien en eixe fragment del formigó de la nau. Com si Kōji fora un xiquet, el veia jugant a construir amb les peces un espai inexistent fins llavors. A partir d'eixa idea vaig buscar altres obres seues i vaig descobrir que, potser, part de la seua investigació desprenia un interès per preguntar-se com la matèria crea els espais o com intervenim i influïm en l'espai donat. Si som matèria, ¿com

---

<sup>2</sup> P.W. són les sigles per a Photographic Works i que Enokura utilitzava per a numerar els «treballs fotogràfics» que feia.

interaccionem amb la resta d'elements? Això em portava a alentir els passos, a fer que els meus moviments hagueren de detindre's per a escoltar, per a tindre un altre nivell d'atenció, percebre quines masses toca el meu cos i quines masses em toquen el cos... ¿Pot ser que preguntar-nos de què estan fetes les coses no influisca en la manera com ens relacionem amb elles? ¿Pot ser que fer una anàlisi química dels cossos que els nostres ulls travessen no faça que tot es diluísca i que, alhora, provoqe que tot tinga una altra consistència?

Després d'endinsar-me en eixes escenes — que en altres ocasions eren registres de xicotetes accions quotidianes performatives, com ara el cos de l'artista mimetitzant-se amb una ona de la mar, la mà ombrejant-se amb la lluentor d'una superfície o l'aigua desbordada sobre el terra mostrant ser un accident estàtic —, em vaig adonar que, en cada gest de cada fotografia de la resta de la mostra, hi havien coses que tenien eixa «cosa». És a dir, coses que contenien objectes, gestos, mirades que deixaven una empremta en els contorns... ¿De què estava feta la matèria d'eixe objecte?, ¿com afectava eixe objecte la resta d'elements presents en el moment capturat?

Tota una ambientació que feia entrar en una esfera que, com un gas, m'entrava per les fosses nasals i em feia veure que al meu voltant tot eren coses fetes de matèria. Això em portà a preguntar-me: de què estan fetes eixes coses, de què estic feta?

En el seu moment, com a introducció de la visita, vam dir:

*«De carn, d'os, de múscul, de sang que ens recorre amunt i avall el cos, travessem les portes de fusta, de metall, d'oli que fa girar les juntes. La tela que ara és pell, la pintura que ara és superfície... Totes juntes fan ara un reflex conjunt que no ens permet veure'ns sinó entrar a ser aquell animal dret, envoltat de l'algeps blanc de les parets de la fàbrica, hui amb altres colors.*

*La nostra sola la marca el ciment, el mateix que va patir l'empremta circular d'aquella maquinària que li va donar forma»*

Encara que hi ha qui diu que l'escola Mono-ha no tenia intencions explícitament polítiques, era inevitable no deixar eixir les preguntes que vindrien tot seguit: qui fa les coses, per què les fa, com es fan?

Furgar en els materials dels objectes que ens envolten, empatitzant amb ells, suposava arribar a Lee Ufan (creador de la Teoria de la Trobada i el major teòric del moviment Mono-ha) o entendre les influències culturals dels artistes transitant pel budisme zen o el sintoisme.

## REVISITAR LA COSA DE LES COSES. TORNAR A MIRAR LES COSES

De segur que no era casual que la primera obra dins de l'escola Mono-ha, de Nobuo Sekine en 1968, es titulava *Fase Mare Terra*. La peça consistia a tallar de manera cilíndrica un tros de terra per a extraure'l i presentar-lo de manera anàloga, com una antítesi complementària amb el buit o espai buit-ple que deixava: dins i fora eren el mateix. Es tractava de palpar eixa terra i veure que era impossible separar-la de l'origen.



Nobuo Sekine. *Fase Mare Terra*, 1968. Foto: Osamu Murai.

Per eixa classe d'accions, s'associaran els principis del col·lectiu Mono-ha amb moviments com el Land Art o l'Art Povera, perquè tots ells treballaven a partir del que la terra proporcionava.

Mentre les persones que participaven en l'activitat La cosa de les coses entraven a la sala d'exposicions, es creava un clima amb una veu tènue que acompanyava la concentració. Es tractava de sintonitzar, amb eixa simbiosi, el que els artistes Mono-ha pretenien amb els materials i accions triats en les obres, entre el seu cos, els materials tractats i l'entorn en el qual es trobaven. Alguns dels creadors eren Kishio Suga, Susumu Koshimizu, Jiro Takamatsu, Noriyuki Haraguchi o Noboru Takayama, junt amb la resta d'autors esmentats del moviment.

Vam viatjar per diferents «mirades de les coses»: es tractava de mostrar com l'escola Mono-ha pretenia sintonitzar amb els materials. Per a contextualitzar començarem parlant, des del present, amb la fotografia exposada dels membres de l'agència VIVO (1959-61), aliens encara a l'escola Mono-ha (que es va formar posteriorment, a la fi dels anys seixanta). En la visita, passarem per les mans i



## REVISITAR LA COSA DE LES COSES. TORNAR A MIRAR LES COSES

objectes continguts en les fotografies dels convents d'Ikkō Narahara (*Dominis*, 1956-58) o pels objectes oblidats a Hiroshima de Kikuji Kawada (*El mapa*, 1959-65), per a arribar als residus plàstics com a reflex de la nostra societat de consum de Shōmei Tōmatsu (*Plàstics, platja de Kujukurri*, 1988-89). Uns plàstics que lligaven amb les cadires de polipropilè disposades per tot el centre d'art i que ens solen acompanyar en les diferents activitats.

Dins de la visita, llavors, convidàvem a observar eixes cadires, l'espai i els materials que teníem al voltant, per a retornar la nostra mirada a la realitat de la matèria física palpable. Ens assentàvem, escoltàvem les paraules reflexives de Kōji Enokura i féiem una meditació mentre el nostre cos es fonia en eixe plàstic del seient alhora que el calfava.

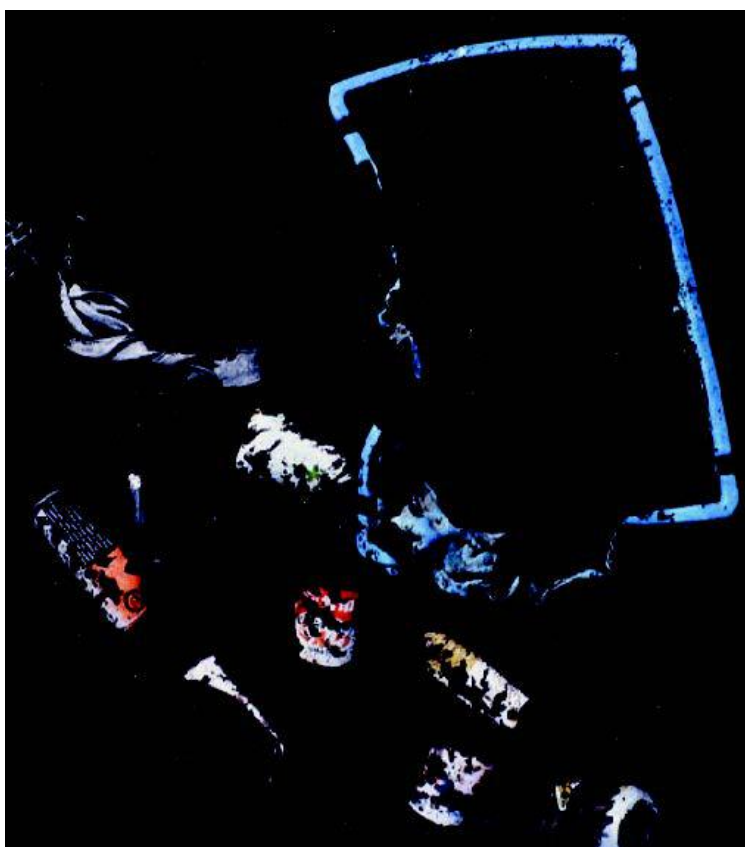


Ikkō Narahara, *Dominis*, 1956-58





Kikuji Kawada, *Lucky Strike - El mapa*, 1959-65



Shōmei Tōmatsu, *Plàstics, platja de Kujukurri*, 1988-89

## REVISITAR LA COSA DE LES COSES. TORNAR A MIRAR LES COSES

Tornant a l'activitat La cosa de les coses, direm que tractarem d'acostar-nos als artistes i a la seua filosofia. En vam veure les inspiracions, el treball dels diferents creadors inclosos en el corrent -que realment no va ser un grup o col·lectiu artístic com a tal sinó una agrupació d'artistes- i que en diferents generacions van tractar d'experimentar amb eixos espais intermedis esmentats entre la naturalesa i la tecnologia.

A través de la mediació vam comprendre la importància del cos per als moviments de *Provoke* (fotografia), *butoh* (dansa) i *Mono-ha* (pintura, instal·lació i performance), i vam prendre consciència que, en realitat, parlàvem del mateix des de diferents llocs i llenguatges: l'espai compartit era la carn. No obviar la guerra i l'ocupació era inevitable i, de nou, l'art va ser la manera de processar i entendre tot el que els seus cossos transitaven, ja fora fragmentant la realitat viscuda com recomponent-la.



Eikoh Hosoe, *Abrçada*, 1969-70

## REVISITAR LA COSA DE LES COSES. TORNAR A MIRAR LES COSES

Una «mirada de les coses» que servia per a veure la realitat cap arrere, cap avant o cap al costat, de prop o des de lluny, des d'una perspectiva conscient de les juntes, frecs i plecs.

Des del teu cos present, convidem a fixar la mirada en un punt aleatori i deixar que els ulls travessen la matèria cap a la qual projecten (pany de paret, ordinador, moble, planta, ésser humà, llum...). Simplement pregunta a eixe cos, a eixe punt: de què estàs fet?



Takuma Nakahira, *Circulació: data, lloc, esdeveniments*, 1971