Shōzō Shimamoto, *Werk (Löcher)*, ca. 1950.
Museum of Contemporary Art, Tokio

Gefängnis der flachen Oberfläche entkomme ... Pollock schleuderte dann Farbe auf die Leinwand. Er suchte nach einer neuen räumlichen Dimension, doch alles, was er erzeugen konnte, war Postimpressionismus, weil er die Farbe *auf* die Leinwand schleuderte, obwohl er doch *über* die Leinwand *hinaus* gehen wollte ... Deshalb ist das ›Loch‹ ein freier Raum, der daher Pollock weit voraus ist.« Und tatsächlich erwiesen sich Fontanas durchlöcherte und zerschnittene Oberflächen als eine äußerst vielseitige Anregung für Künstler wie La Monte Young und Peter Weibel, und seine stillen Zeichen standen dem flüchtigeren Geist von Fluxus näher als die große Geste, die Pollocks Beitrag ausmachte.

Zeitgleich mit Fontanas Experimenten in Italien schuf auch Shōzō Shimamoto in Japan die innovative Serie seiner Collagebilder *Löcher* (ca. 1949–52). Shimamoto begann einfach und tastend, indem er mehrere Schichten Zeitungspapier übereinanderklebte. Dieser Vorgang erinnerte an die japanische Tradition der Papierbespannungen, wie sie beispielsweise für die Konstruktion der *Shōji*-Wandschirme verwendet wird. Nachdem Shimamoto auf der zarten Papieroberfläche zunächst gemalt und dann gezeichnet hatte, durchlöcherte er sie mehrere Dutzend Male – zunächst zufällig und dann entschiedener.[16] Wie bei vielen künstlerischen Experimenten, die als Zufallsereignisse begannen, so zum Beispiel Fontanas erste Schnitte, wurde der Zufall solange wiederholt, bis er sich in ein formales Mittel verwandelte, das die Bildoberfläche aufriß und eine Spur der körperlichen Aktion des Künstlers hinterließ. Obwohl sie weniger gestisch als Fontanas Werke sind, weisen Shimamotos rissige und zerfurchte Oberflächen gewisse Ähnlichkeiten mit ihnen auf. Nach eigenen Aussagen war er sich jedoch der damaligen parallelen Entwicklungen in Europa, wie etwa derjenigen Fontanas, nicht bewußt. Vielmehr hat er betont, Fontanas Werk erst ein Jahrzehnt später kennengelernt zu haben. Die Tatsache, daß auf einigen Werken noch die Daten der Zeitungen, die er verwendete, erkennbar sind, und diese zeitlich vor der Entstehung von Fontanas *Buchi* und *Tagli* liegen, bestätigt seine Aussage.

Aus diesen bescheidenen und subtilen Anfängen heraus entwickelte Shimamoto *Eine begehbare Arbeit* (1956). Das ohne besonderen Aufwand konstruierte und primitiv gebaute Werk bestand aus einem schwankenden, knarrenden Laufsteg aus einer Reihe quadratischer Holzblöcke von jeweils dreißig Zentimetern Seitenlänge, die auf Sprungfedern montiert waren; die Zuschauer wurden zu einem Versuch aufgefordert, darüber zu gehen; sie sollten das Werk aktiv erfahren, anstatt es nur passiv zu betrachten.[17] Die partizipatorische Natur dieser Arbeit wird nicht nur durch den Vorrang der performativen Dimension gegenüber der materiellen Beschaffenheit verdeutlicht; sie bot auch Anlaß für ein verstärktes Interesse der Medien. Es ist faszinierend zu sehen, welche Bedeutung die mediale Berichterstattung für Shimamoto hatte (zweifellos angeregt durch Namuths Photographien und dessen Filmaufnahmen von Pollocks Malaktionen); die nächste wichtige Technik, die Shimamoto einsetzte, war die Herstellung von Gemälden durch den explosiven Kontakt der Farbe mit der Bildoberfläche. Aus Anlaß einer Gutai-Ausstellung, die extra für die Photographen von *Life* organisiert wurde, wiederholten Shimamoto und seine Kollegen einen Tag lang ihre vorangegangene performative Arbeit. Bei dieser besonderen Ausstellung, die am Ufer des Flusses Muko in der Präfektur Hyogo stattfand, schuf Shimamoto noch einmal sein *Werk (gemalt mit einer Kanone*, 1956), indem er Farbe in einen Zylinder füllte und diesen mit einer Kanone auf eine Leinwand abfeuerte. (Nur eine Arbeit aus dieser Serie ist erhalten geblieben, da sie sehr fragil waren, und viele schon bei der Herstellung zerstört wurden.) Diese nach den Gesetzen des Zufalls ausgeführten, extrem schnellen und explosiven Bilder hoben die »Aktion« auf ein Niveau von Theatralität, das sich die New York School nicht hatte vorstellen können; gleichzeitig enthielten sie mechanische Elemente, die die spezifische künstlerische Kontrolle über das Endergebnis verhinderten – eine Methode, die Pollocks kontrollierter Linearität zuwiderlief.

In den späten fünfziger und bis in die sechziger Jahre hatte Shimamoto die Verwendung der Kanone nahezu aufgegeben und stattdessen Gläser mit Farbe gefüllt, die er gegen flach auf dem Boden ausgebreitete Leinwände warf. Während Pollock Zigarettenstummel als Spuren des Entstehungsprozesses hinterließ, wie man etwa in *No. 1* sehen kann, hinterließ Shimamoto glasverkrustete Oberflächen. Bei der Aus-

16 Alexandra Munroe, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. Ausst.-Kat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1977, S. 13.

17 Ibid., S. 90.