

Японското движение Гутай

Японският авангард и „излишната“ периферия на изкуството

Людмила Георгиева

Резюме: Текстът разглежда японското авангардно движение Гутай, активно в следвоенния период, между 1955 и 1972 г., фокусирайки се върху неговите връзки с големите западни движения (и тенденции) в изкуството по това време и позицията му на периферия по отношение на основните културни центрове като Ню Йорк, Париж, Лондон и пр. Тази позиция предопределя за движението, без значение колко иновативни, радикални и нови са артистите от него, придатъчно място в „Големия наратив на изкуството“ през XX в. Това означава, че със или без присъствието на това движение в историографията на изкуството, основните процеси и наративи няма да се променят и ще останат завършени. Основният проблем е трудността да се мислят модерността, модернизмът и авангардът в геополитически територии, различни от западните; Западът и модернизмът се възприемат като две части на едно цяло – неразделими.

Ето защо движения като Гутай стават ненужни и в повече, те служат основно като допълнителна информация, като любопитен факт. Настоящият текст разглежда движението в две линии – рецепцията му, основно на Запад, и неговата идентичност – самоосъзнаването му. Периферната позиция и представата за ненужност и допълнение, аргументира текстът, са основните проблеми, пред които възприемането на движението и собственото му виждане за себе си стоят.

Ключови думи: Япония, авангард, периферия, модерност, рецепция, идентичност

Людмила Георгиева е завършила специалност Културология към Философския факултет на СУ и по настоящем учи в магистратурата „Изкуства и съвременност (XX и XXI век)“. Интересува се от проблема за срещата и възприемането на Другостта и различието, връзката Запад-Изток, модерно и авангардно изкуство.

През 2013 и отново през 2015 г., в два от важните музеи за съвременно изкуство в САЩ, бяха поставени ретроспективни изложби, посветени на „първия японски авангард“ – групата Гутай. Става дума за изложбата *Gutai: Splendid playground*¹ в музея Гугенхайм, Ню Йорк, с куратори дългогодишните изследователи на съвременно изкуство в Япония, Александра Мунро и Минг Тиампо, и *Between Action and the Unknown*² в Художествения музей в Далас, с творби на Ширага Казуо и Мотонага Садамаса³, двама от първите, най-популярни и най-радикални членове на групата.⁴

Рецепцията и на двете изложби, ако се съди както по медийната реакция⁵, така и по наградата за тематична изложба на годината АИСА, която *Gutai: Splendid playground* получи, надхвърля и най-смелите мечти от първото представяне на Гутай в западното полукълбо в средата на миналия век. За първи път в САЩ техни творби биват поставени през 1958 г. в галерията „Марта Джаксън“ в Ню Йорк, където движението е отхвърлено като „нищо ново“, „подражаващо“ и затова „безинтересно“. Арт критикът Дор Аштън пише:

*Автоматизмът е необуздан и младите хора, които открито са повярвали в неортодоксалността, са се оказали напълно ортодоксални в отдадеността си на това, което са смятали, че Джаксън Полък представлява.*⁶

По същото време в Европа с помощта на Мишел Тапие се организират изложби в Париж, Кьолн, Торино и други европейски културни центрове. Макар и приети с по-голям

¹ Gutai: Splendid Playground, Solomon R. Guggenheim museum, 2013, <https://www.guggenheim.org/exhibition/gutai-splendid-playground>, посл. пос. 30.03.2018 г.

² Between Action and the Unknown: The Art of Kazuo Shiraga and Sadamasa Motonaga, Dallas Museum of Art, 2015, <https://www.dma.org/art/exhibitions/between-action-and-unknown-art-kazuo-shiraga-and-sadamasa-motonaga>, посл. пос. 30.03.2018 г.

³ Всички японски имена в текста ще бъдат изписвани по японски стандарт – с фамилното име преди собственото.

⁴ През 2017 г. също така, в галерията Аксел Херхурдт (Axel Vervoordt), Белгия, както и в галерията Леви Горви в Лондон, също бяха поставени изложба с творби на Ширага

⁵ Виж например линковете към статии за изложбата в Художествения музей в Далас: <https://www.dma.org/art/exhibitions/between-action-and-unknown-art-kazuo-shiraga-and-sadamasa-motonaga>

⁶ “Automatism is rampant, and the young people who have put their faith squarely in unorthodoxy turn out to be completely orthodox in their devotion to what they believe Jackson Pollock represented.”, цитирано в: • Munroe, Alexandra, All the Landscapes: Gutai’s World, originally published in: Gutai: Splendid Playground, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2013, << <http://www.alexandramunroe.com/all-the-landscapes-gutais-world/>>>, посл. пос. 30.03.2018 г.

Виж оригиналната статия на: Ashton, Dore, Art: Japan's Gutai Group; Exhibition of Unorthodox Paintings by Young People Is at Martha Jackson's, The New York Times, 1958, <<<https://www.nytimes.com/1958/09/25/archives/art-japans-gutai-group-exhibition-of-unorthodox-paintings-by-young.html>>>, посл. пос. 30.03.2018 г.

успех, творбите на Гутай биват възприети като „японско *art informel*“, а артистите отново като подражатели.

Проблемът за мисленето на модернизма, авангардните движения, „модерното“ в една не-западна перспектива, което естествено не означава изолирано от Запада въобще, не е нов. Не са нови и опитите този проблем да бъде преодолян. Във визуалните изкуства опити за това се правят както с ретроспективни изложби (като изложбите на Гутай през ХХІ в.), така и с изложби на съвременно изкуство – като многократните опити творчеството Гутай да бъде „доведено“ на запад от 1950-те до 1970-те, все неуспешни. Въпреки тези усилия, всяка нова изложба сякаш запознава отново, пре-открива движението, поставя го „най-накрая“ на правилното място в историята, контекстуализира го правилно и доказва защо трябва да се интересуваме от него по отношение на цялата модерна история на изкуството. Всички „поправят грешките на миналото“, но то сякаш остава непроменено. Христоматиен пример за това е, че в учебника *Art after 1900*, издаден през 2004 г. и претърпял три допълнителни издания, последното от което през 2016 г., Гутай е поставен в главата „Разпространението на Модерното изкуство посредством медията и неговите интерпретации от артисти извън САЩ и Европа“.⁷ Документираната история за експериментите в Япония върху пърформанса и инсталацията, предшествващи тези в западните артистични кръгове, изтъкването на уникалността и оригиналността на японския авангард, неговата иновативност и радикалност, не довеждат до преосмисляне на историята; в най-добрия случай дават повод за шокиращи заглавия като: „Първите хепънинги са били японски!“⁸

Въпреки че опити не липсват, включването на група като Гутай в един вече структуриран и кохерентен наратив на историята на модерното изкуство като друго освен вторично явление, изглежда не-вероятно. Новите изследвания и информация, които получаваме за подобни авангардни, неоавангардни, модернистични и постмодернистични периферни движения, обогатяват, но не променят, нито разклащат изградения наратив. Истината е, че за него периферията е излишна. Движенията в изкуството, появили се извън основните културни центрове, но никога неустановили се в тях (неемигрирали), допринасят единствено като потвърждение и вариация на вече изградената структура на

⁷Tiampo, Ming, *Decentering Modernism*, The University of Chicago Press, 2010, p. 3

⁸ Gutai: The First Happenings Were Japanese!, *Artopia*, 2013,

<<<http://www.artsjournal.com/artopia/2013/03/gutai-center-stage.html>>>, посл. пос. 30.03.2018 г.

изкуството. Ако те бъдат изтрети от нея, не само, че нищо съществено не би било отнето или променено, но нищо не би липсвало.

В настоящия текст се интересувам на първо място как това възприемане за излишността на периферията влияе, по-скоро сякаш несъзнателно, отколкото целенасочено, върху нейната рецепция – основно в срещите ѝ с центъра. Също така ме интересува как „излишните“ се справят със своята излишност, какви са проблемите пред изграждането на тяхната идентичност и как успяват или как не успяват да се справят с тях. Настоящият текст е прекалено ограничен, за да може да се справи с тези проблеми въобще, по отношение на следвоенния авангард в Япония или за движението Гутай. Това, което той представя, е нахвърляни точки за движението, рецепцията и самосъзнанието на изкуството в Япония след Втората световна война, като няма претенция за всеобхватност и се съсредоточава единствено върху една от японските авангардни групи, съществувала от 1954 до 1972 г. Същевременно трябва да се видят и общите тенденции в културата и изкуство на 50-те и 60-те години, в които групата е поставена в Япония и навън, заедно с историческите процеси, довели до тях.

Като източници използвам основно текстове на Александра Мунро и Минг Тиампо – и двете дългогодишни изследователки именно на мястото и идентичността на Гутай от гледна точка на неговата дистанция от Запада.

На последно място е добре да бъде отбелязано, че интересът и значението на изследването на възприятията на модернизма извън центъра и проблемите пред идентичността в периферията на основните процеси, са проблеми, които засягат и България и нейната художествена сцена. Особено от 1990-те години насам в българските визуални изкуства можем да наблюдаваме сходни, макар и естествено неидентични, процеси на търсене на съпоставка и връзка с артистите и тенденциите в културните и артистични центрове, както и проблеми как да се мисли българското изкуство като автентично, а не производно, и как тази идентичност да бъде намерена и легитимирана при разрушената традиция и силните влияния отвън.

Гутай

Кръгът Гутай, създаден близо до Осака през 1954-55 г. има достатъчно много преимущества, които могат да му помогнат да преодолее дистанцията, която географската

отдалеченост предполага. Наречено „първото японско авангардно движение, което започва да придобива някакво международно признание“⁹, то се оформя около фигурата на Йошихара Джиро – признат художник от преди Втората световна война (представител на предвоенния фовизъм в Япония) и след войната член на набиращото популярност движение Вокүјин-кай – модерно калиграфско изкуство. Това, което може би изиграва още по-голяма роля, е, че Йошихара е наследник на богат търговец, което му позволява издържането на резиденция за артистите на Гутай в гр. Ашия, както и поддържане на единството на групата, за която той играе ролята на патрон, спонсор, член, но и на учител, критик, вдъхновител.¹⁰ Йошихара посвещава времето си на създаване, развиване и поддържане на контакти в центрите както в Япония, така и в чужбина, установява контакти с критици на Запад, опитвайки се постоянно да даде видимост на това, което Гутай прави. Когато през 1955 г., започва да се печата списание „Гутай“, той пише предговор на английски език за всеки брой и изпраща всяко ново издание до най-важните културни центрове в чужбина – Ню Йорк, Лондон, Париж; списанието достига както до Джаксън Полък, така и до Мишел Тапие, и макар първият да не индикира по никакъв начин знание за групата до скорошния край на живота си през 1956 г., Тапие ще изиграе решаваща роля в развитието на движението.

През 1956 г. Йошихара пише и манифеста на групата:

Изкуството на Гутай не променя материята, а я съживява. Изкуството на Гутай не я покрива. В изкуството на Гутай човешкият дух и материалното протягат ръце един към друг, независимо че са иначе противоположни. Материалното не е претопено в духа. Духът не се налага върху материалното. Ако някой остави материалното както е, то започва да разказва и говори с могъщ глас. Оставяйки материалното живо също означава да съживиш духът и да повдигнеш духът, означава също да повдигнеш материалното до неговите висини.¹¹

⁹ “... as the first Japanese avant-garde movement that had begun to achieve some international recognition”, in: Arata, Isozaki, As witness to postwar Japanese art, in: “Japanese art after 1945: Scream against the sky”, 1994, p. 28

¹⁰ Munroe, Alexandra, To challenge the midsummer sun: The Gutai group, in: “Japanese art after 1945: scream against the sky”, 1994

¹¹ “Gutai art does not change the material but brings it to life. Gutai art does not falsify the material. In Gutai art the human spirit and the the material reach out their hands to each other, even though they are otherwise opposed to each other. The material is not absorbed by the spirit. The spirit does not force the material into submission. If one leaves the material as it is, presenting it just as material, then it starts to tell us something and speaks with a mighty voice. Keeping the life of the material alive also means bringing the spirit alive, and lifting up the spirit means leading the material up to the height of the spirit.“, в: Yoshihara, Jiro, The Gutai manifesto, 1956, <<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/yoshiharo_gutaimanifesto.pdf>>, посл. пос. 30.03.2018, proclaimed in October 1956, published in December 1956 in the art journal "Geijutsu Shincho"

„Гутай“ етимологично произлиза от два отделни японски йероглифа: ‘gu’, което означава материал, като нещо, от което се оформя друго, и ‘тай’, означаващо тяло. Заедно ‘Гу-тай’ придобива смисъла на „конкретност“, което е и основният призив на артистите му.¹² Гутай призовава към радикално обръщане на отношението на изкуството към материята, от която се твори. Във фигуративното изкуство материалите, бои, камък, метал и пр., са били, по думите на Йошиахра: като „трупове в своите гробници“.¹³ Напротив, сега материята е видяна като носител на специфичен дух, който трябва да бъде оставен да говори чрез изкуството. Вместо да бъде променян, поставян в граници и в услуга на твореца, материалът трябва да бъде срещнат и отключен от артиста. Изкуството е среща между твореца, разбран като дух и тяло, и материята, разбрана като дух и тяло. В тази среща духът и на двете се освобождава.

Едно от най „култовите“ произведения на Гутай е пърформансът на Ширага Казуо *Challenging mud* от първата изложба на Гутай в Токио през 1955 г. Пред публика той влиза в голям ринг, пълен с кал, и започва да се движи в нея – буквално да се бори с материята ѝ. Отказвайки се напълно от материалите за рисуване и потапяйки се изцяло в материала, той визуализира по най-буквален начин срещата между артиста и материята в процеса на съ-битието – произведението. Ширага постепенно се отказва от най-координаните части на своето тяло, започва да рисува първо с ноктите на ръцете си, а по-късно развива метода, с който е най-известен – рисува с крака.¹⁴ Други известни произведения на групата включват: „Електрическата рокля“ на Танака Атсуко, „Пробиване на шест дупки по едно и също време“ на Шимамото Шозо, механичните рисунки с вибриращи устройства и машини на Суми Йасуо и Акира Канаяма и инсталацията на Мотонага Садамаса, с висящи прозрачни силиконови туби с оцветена в тях вода.

Забележително е как въпреки манифеста си, артистите на Гутай, особено развивайки се от 1950-те към 1970-те години, имат все по-малко допирни точки. Средствата им варират от бои, през дърво, скулптура, от инсталация до пърформанс. Идеите им засягат както метафизичните измерения на отношението между тяло и дух, така и отношението към миналото (например късните „Кръгове“ на самия Йошихара) или

¹² Munroe, Alexandra, To challenge the midsummer sun, p. 84

¹³ "corpses in(to) their tombs", Yoshihara, Jiro, The Gutai manifesto

¹⁴ Виж например произведенията на Ширага: Work II, Nyogo Prefectural Museum Of Art - рисуване с крака и Red III, 1953 - нарисувана с нокти

към настоящето и бъдещето (например „Електрическата рокля“ на Танака, която препраща към модернизацията на Япония с електрическата си светлина). Погледнато през методите, Гутай се разпада в множественост. Фигурата на Йошихара е онова, което сякаш го удържа, дава му общо място, реална физическа заедност. Факт е, че след смъртта му през 1972 г. движението се разпада бързо, още същата година.

Идеята за уникалността на всеки творец е заложена в самата идея за Гутай. Сформирайки групата, Йошихара Джиро призовава артистите да правят „това, което не е било правено досега“, да достигнат до уникален нов път към изкуството и до уникална експресия на собствената си индивидуалност¹⁵ (още повече че произведението на изкуството според Гутай е среща между Аза и материята, и двете страни – уникални). Идеята за изкуството като експресия индивидуалността на Аза и следващото я разбиране за човека на изкуството като самотник от своя страна е тясно свързана с разбирането на модерното японско изкуство изобщо. И макар тази идея по принцип да стои в центъра на модернизма, в Япония ѝ се придава допълнителна цел и затова – допълнителна тежест.

В отделянето на японското изкуство от класическата традиция още във времето между двете войни (1920-те и 1930-те години) и търсенето на възможност въобще за модерно японско изкуство, художниците и критиците от това време я откриват в идеята за произведението като чиста експресия на артиста – негов уникален и интимен светоглед, поглед към индивидуалността му и към уникалността на неговия собствен Аз.¹⁶ Един от най-известните и влиятелни текстове в този аспект е манифестът „Зеленото слънце“ на Такамура Котаро. Зеленото слънце, което трябва да бъде позволено на художника в неговото творчество е символ на собствения му уникален поглед към света, на отделяне от традицията и от изградените правила и следване единствено на собствения си усет. За Такамура това би дало възможност японското изкуство да се изравни с модернизма, развиващ се по това време в Европа.¹⁷

Същевременно уникалността, още от „Зеленото слънце“ (и това е идея споделяна както от артистите и критиците в междувоенния период, така и от Йошихара, Гутай и авангардните кръгове след Втората световна война) не е сама за себе си, не е само

¹⁵ Alexandra Munroe, “To challenge the midsummer sun: The Gutai group”, in: *Japanese art after 1945: scream against the sky*, ed. Alexandra Munroe, H.N. Abrams, 1994

¹⁶ Penelope Mason, “Painting to 1945 in The Taisho (1912-1926) and Showa (1926 - 1989) eras”, in: *History of Japanese Art*, Prentice Hall Art, 1993

¹⁷ Пак там. Оригинално: Kotaro, Takamura, Midori iro no taiyo, published April 1910 in Subaru 2:3

прокламиране на „изкуство за самото изкуство“. Всъщност, настояването, че изкуството е експресия на индивидуалността на артиста и може да бъде разбрана през него, а не от традицията и контекста му, се вижда като възможност то да бъде разбрано и оценено, без да преодолява пространствени и времеви дистанции и с това предопределя възможността на японското изкуство да участва на равно с артистичните движения на запад. Уникалността е път към световната релевантност, а тя - доказателство за „модерност“.

Изкуството след Втората световна война

Стремежът към едно „всеразбираемо“ изкуство се запазва и след Втората световна война, като става още по-видим след като светът се смаява и осъзнава взаимосвързаността на различните си, преди разделени, точки.

Втората световна война е за всички, независимо победител или победен, горчив опит, който ни събира заедно в стремежа да намерим средствата за мир и кооперация и да избегнем повторението на подобна и същевременно – още по-разрушителна, катастрофа.¹⁸

Случващото се в Япония след 1945 г. може да бъде съотнесено към случващото се в Европа, тя е част от разрушения свят, най-малкото е свидетел и потърпевш на двете атомни бомби, които слагат окончателен край на войната. След войната са разрушени социалните структури, преобръща се животът на държавата, поставят се под въпрос основите на японската модернизация – силната имперска власт, национализма в японската политика и силната линия на влияние между Япония и Запада.¹⁹ В сферата на изкуството, както и във всички други засегнати държави, се поставя проблемът как може да се твори след дехуманизиращите ужаси на войната, на които Далечният изток също става свидетел.

Общо чувство е, че изкуството се нуждае от нови форми и нови начини на експресия. Творците се обръщат по-радикално към абстрактното, живописата на действието и автоматизма (наследен от сюрреализма отпреди 1939 г.), отдръпват се от традиционните форми, материали и техники, залагат на емоционалността и случайността срещу разума и предварителното планиране. Новите нагласи ясно личат в радикалния акт

¹⁸ The Second world war was for everyone, victor and vanquished alike, a bitter experience that has drawn us together in an attempt to find the means of accord and cooperation to avoid repetition of a similar, yet certainly more destructive catastrophe, in: Guilio C. Argan, “Japan’s contribution to Contemporary art”, in: *Dialogue in Art: Japan and the West*, ed. Chisaburō Yamada, Kodansha International, 1976, p. 192

¹⁹ Alexandra Munroe, “On Interpreting the Japanese Avant-garde”, in: *Japanese art after 1945: scream against the sky*, ed. Alexandra Munroe, H.N. Abrams, 1994

на Джаксън Полък да свали платното от статива и да рисува така, че произведението да изразява по-скоро акта на творене, отколкото идеята, заложена предварително в него.²⁰ Можем да ги видим също така в Европа, където движения като CoBrA и Art informel се обръщат към „нецивилизовани творения“²¹ - детските рисунки, „примитивното изкуство“ на Африка и Азия, творенията на душевноболните. До голяма степен в Европа това е реакция срещу рационалисткото изкуство, оставено в наследство от Баухаус, а след 1945 г., видяно като дехуманизиращо.²²

Същите линии за справяне с кризата пронизват и Япония, където артистите се обръщат към абстрактното, случайното, неконтролируемото. Шимамото Шозо пише през 1957 г. и публикува в „Гутай“ статия, озаглавена „Екзекутирането на четката за рисуване“²³, поставяйки акцент върху автоматизма, ирационалността и експресията на творческата индивидуалност в акта на рисуване. Почти всички артисти на Гутай експериментират със случайността на произведенията си. Отново се търси по сходни линии друг път на и до изкуството, унищожено по време на войната, Йошихара пише в манифеста на Гутай:

*Под покривалото на интелектуалните цели, материалите са били убити и не могат повече да ни говорят. Затворете тези трупове в гробници. Гутай не иска да променя материала, а да му придаде живот.*²⁴

Вместо тази близост на търсенията обаче да се мисли в рамките на един общ процес, обусловен от споделен исторически опит, тя се обяснява по-често с термини като влияние, взимане, присвояване. Тук не се настоява върху изолираността на Гутай спрямо изкуството на запад, както се твърди в увода на *Dialogue in art. Japan and the West*²⁵, където бива заявено, че едва ли не по чудо артистите достигат до живописата на действието без абсолютно никаква допирна точка с абстрактния експресионизъм и движенията в

²⁰ Abstract Expressionism, Royal Academy of Arts. Exhibition in Focus, <<https://royal-academy-production-asset.s3.amazonaws.com/uploads/ed9eb3a2-fa72-4be4-9441-9b41c43acab2/ABSTRACTEXPRESSIONISM_EGvF2.pdf>>, посл.пос. 25.03.2018 г.

²¹ „uncivilized' creations“: The CoBrA Group, The Art story, <<http://www.theartstory.org/movement-cobra-group.htm>>>, посл. пос. 25.03.2018 г.

²² Пак там.

²³ Оригиналното: Shimamoto, Shizo, Efude Shokei-ron (Idea of Executing the Paintbrush), published in 1957 in "Gutai" v.6

²⁴ “Under the cloak of an intellectual aim, the materials have been completely murdered and can no longer speak to us. Lock these corpses into their tombs. Gutai art does not change the material but brings it to life.“, в: Yoshihara, Jiro, The Gutai manifesto

²⁵ Yamada, Chisaburō, Dialogue in Art : Japan and the West, ed. Chisaburō Yamada, Kodansha International, 1976, p. 11

Европа и разбират за него едва с идването на Мишел Тапие в Япония през 1957 г.²⁶ Ясно е, че както новите постижения в Европа, така и вече старите майстори, представени в Токио на *Salon de Mai* през 1951 г., дават тласък и мотивация на творбите на японските артисти. Но същевременно техните експерименти в пърформанса, живописата на действието и инсталацията понякога се отклоняват от, понякога дори предшестват процесите на запад.

Нито пълната изолираност, нито обаче и директното влияние са добри обяснителни инструменти на случващото се. Трудно бихме могли да се обясним изкуството на Гутай в цялата негова множественост чрез вторичността му спрямо процесите в Европа и САЩ – пърформансите на Ширага и на Мотонага, инсталациите на Танака Атсуко, както и късните творби на Йошихара, които съчетават в себе си авангарден стил и обръщане към източното дзен изкуство, излизат от такава предпоставена схема. Авангардът на Гутай не е нито абстрактен експресионизъм, нито ар информел, нито ар брут, нито нещо между тях. Проблемите и насоките на търсенето са сходни поради наследството на Втората световна война, те са общи за САЩ и Европа. Същевременно обаче материалите, специфичните контексти, а с тях и резултатите са очевидно различни.

Тук е релевантен въпросът: „Как мислим Гутай като вторичен спрямо Полък, но не и Полък като вторичен спрямо Кандински?“²⁷ Трудно е да се мисли автентична модерност, а оттам и автентичен авангард извън западната култура, той винаги бива подведен „под“ някакво западно разбиране, а следователно видян като вторичен. Тази, изглежда, непреодолима нагласа на погледа влиза в директен конфликт със стремежа за „световна релевантност“, от която зависи признанието въобще на периферното изкуството.

Авангард извън Запада

Мин Тиампо, една от основните изследователки на Гутай, в книгата си *Gutai: Decentering Modernism*²⁸ определя две основни точки на наратива за модерното: 1) „модернизмът е затворена система, ситуирана на Запад и разпространяваща се без реципрочна връзка“, 2) „веднъж „трансплантиран“, модернизмът се е разпространил в света, което обаче не е довело до никакви оригинални приноси, които да заслужават място

²⁶ Твърдение опровергано от самия манифест на Гутай, написан през 1955-56 г., където биват споменати както Полък, така и Джорж Матю.

²⁷ Tiampo, Ming, *Decentering Modernism*, p. 5

²⁸ Пак там

в неговата история“.²⁹ В отношенията между Изтока и Запада активна роля се пада само на Запада. Тиампо говори за „културен меркантилизъм“³⁰ – процес, при който „суров материал“ (в случая на културата и изкуство – идеи, техники, образи) преминава от Изток на Запад, където материалите биват превърнати в произведения на изкуството, получавайки по този начин по-голяма стойност от тази на използвания материал. Подобна теория добре обяснява явление като т.нар. „японизъм“ в артистичните кръгове на късния XIX в., където японските дървени гравюри имат голямо влияние както над импресионистите, така и над фигури като Ван Гог. Активни реакции при преобразуването на западните идеи от страна на Изтока, от друга страна, не се предполагат. Имплицитно се предполага, че тези реакции са маловажни, защото източните държави, в стремежа си да наподобят възможно най-много Запада, приемат идеите безкритично и се стремят към цялостна модернизация (което е само за тяхно добро). Произведенията, възникнали от тях, са по-скоро имитации, отколкото претворяване на „сурови“ идеи в нов контекст.

Александра Мунро също проследява как „модерно“ бива положено като еквивалент на Западно – веднъж и завинаги. Естествено, не може да се отрече, че „модерният“ начин на живот и „модерното изкуство“, заедно с модернизмите и авангардите през XX в., не биха се случили без процесите в западната култура през XVIII и XIX в. и нейното разпространение навън. В този смисъл няма как да се отрече, че „първоизточникът на модерността“ е Запада. Напрежението се появява, когато модерността, а с нея и модернизмът и авангардът в изкуство, се мислят изключително като принадлежащи на западните културни центрове, без това да отчита вече разпространената модерна култура извън Европа и Америка. Ако „модерно“ и „Западно“ станат понятия, които са неоспоримо свързани едно с друго, в определен смисъл – еквиваленти, то отрицанието „не-модерно“ започва да се мисли като „не-западно“, независимо дали говорим за традиционните практики, или за съвременно изкуство.³¹ Модерността се налага винаги да бъде мислена във връзка с Европа. Модернизмът и авангардът, дори разроени в многото си течения, експерименти, идеи, е невъзможно да се мислят като произхождащи от не-западни култури; теченията и идеите на изток или в периферията на запада, например на

²⁹ “(1) that modernism was a closed system, located in the West and relentlessly disseminated to its territories with no reciprocal exchange, and (2) that once “transplanted,” modernism was replicated around the world, resulting in no original contributions worthy of inclusion in its history.”, пак там, с.3

³⁰ “cultural mercantilism”

³¹ Alexandra Munroe, On Interpreting the Japanese Avant-garde

Балканите, се мислят винаги като вторични. А вторичността в една световна обща история на изкуствата, каквато се опитват да изградят курсовете и учебниците по изкуствознание, е в най-добрия случай любопитна, но като цяло ненужна.

Дори при разпространяващата се, в сърцето си политическа, идея за интернационалност, международно сътрудничество и ново обединение, включително в изкуствата, след Втората световна война се вижда как предпоставената идея за модерност пречи включването като автентични и „нови“ движения извън основните образувани и образувачи се културни центрове в САЩ и Европа.

След Втората световна война, през 50-те години, започва да се прокарва нова идея за нужното обединение на разрушения от войната свят, свързана с геополитическата ситуация и оформянето на Източния блок. Идеите за интернационалност, мултикултурализъм, над-националност стават проект и линия на развитие, които пронизват множество социални сфери, включително и тази на изкуството – не само художниците и визуалните артисти, но и критици, куратори, завеждащи галерии и музеи. В тези идеи обаче, във вече смалилия се свят след войната, „обединение“ се предвижда не само в страните от Европа и Северна Америка, а и в държави от Изтока и Юга, в това число - Япония.³²

Ако се проследи исторически, ще се види, че опитът на САЩ да обедини следвоенния свят и да го постави „под свое крило“, е всъщност силно централизиран. В сферата на изкуството бурно развиващият се абстрактен експресионизъм, както и американската абстрактна живопис по-общо, биват привидени като възможност за универсален глобален език на изкуството, който не би се затворил до САЩ и Европа, но който същевременно има ясен център в Ню Йорк.³³ В *All the Landscapes: Gutai World* Мунро разглежда фигурата на Джеймс Суини (James Sweeney), тогавашният директор на

³² Alexandra Munroe, *All the Landscapes*

³³ Идеята за глобалната възможност на абстрактната живопис излиза и извън политиката на САЩ. След войната тя бива видяна като възможност да се заобиколи контекста и традицията на изкуството. В книгата си „*Japanese art in World perspective*“ влиятелният критик Терада Тору обсъжда как фигуративната рисунка винаги би препращала към определено място, с неговата география, контекст, спомени. От това е освободена абстрактността, където няма никаква референция към външна предметност. Това той обвързва с намаляването на националната принадлежност на художника след войната. Силата на тази теория е фактът, че се появява силно в японската критика и в японското изкуство, което се движи от фигуративност и реализъм към абстрактност след 1945 г. Същевременно обаче, в Япония, отново чрез стремежа за световна релевантност, абстрактността като че ли е възможност за „приближаване към“, доколкото от САЩ тя се мисли като „обединение под“ (Американското изкуство): в: Terada, Toru, *Japanese Art in World perspective*, Weatherhill/ Heibonshha, New York, 1976, p.30.

музея Гугенхайм, като изпълнител на тази линия: „Суини конструира културния интернационализъм на Америка с поглед към Изтока”.³⁴ В Гугенхайм през 1956 г. се създава Международната награда „Гугенхайм“ (Guggenheim International Award), с цел „да поправи световното разделение чрез обединяващата сила на човешката изразност“³⁵. И макар първата награда да е дадена на британския художник Бен Никълсън, през 1959 г. в Гугенхайм са изложени творби на няколко японски модерни художника като Окада Кензо и Ямагучи Такео.

По същото време в Европа ар информел има претенция да обхване в себе си художници от отдалечени географски ширини, включително и абстрактните експресионисти в Америка. Идеята за интернационално изкуство, за визуални артисти, които преодоляват географските дистанции и се свързват посредством своето творчество, се съчетава успешно с нуждите на Европа в края на 40-те и началото на 50-те години. Същевременно, тежкото следвоенно положение води до скептицизъм спрямо европейските ценности, рационализма, технологичния напредък, смятани за принадлежащи към западния свят. Именно от гледна точка на тази разколебана вяра в европейската култура може да се разбере мотивацията за вглеждане в изкуството на държави, отдалечени от европейската традиция, сред които и Япония, без желанието те да бъдат третираны през западна ценностна оценка³⁶. През 1952 г. Япония за първи път участва с произведения на Венецианското биенале, през 1956 г. за първи път добива свой собствен павилион. Същата година Мунаката Шико, част от модерното артистично „фолк“ движение в Япония печели „Награда за отличие“ (Price of Excellence) на фестивала за ксилография (дървени гравюри) в Лугано, Швейцария. В последващите години награди печелят Кензо Окада (Венецианското биенале, 1958), Куми Сугай (Бианалето в Сао Поуло, 1965 г).

Интересно е обаче да се погледне контекстът на тези „първи признания“ на съвременното японско изкуство. От една страна и Окада, и Сугай са емигрирали извън Япония преди получаването на наградите си. През 1950 г. Окада емигрира в Ню Йорк, където завързва контакти с фигури като Марк Ротко и Клифорд Стил и се включва в

³⁴ “Sweeney was constructing America’s cultural internationalism with an eye to the East”, in: Munroe, Alexandra, *All the Landscapes*

³⁵ “...of repair the world’s divisions through the unifying power of human expression”, пак там

³⁶ Yamada, Chisaburō, *Dialogue in Art*, p. 16

движението на абстрактния експресионизъм.³⁷ Сугай пък емигрира в Париж през 1952 г. и бързо, със самостоятелна изложба в *Galerie Craven* още през 1954 г., става част от Есколе де Париж и Новия реализъм.³⁸ От друга страна, първият японски артист, получил награда на интернационален фестивал, Мунаката Шико, представя именно дървени гравюри (или шампи) – изкуство, с което Япония бива позната и ценена още през XIX век, което е един от центровете на японизма в Европа. Това е изкуство, запазило своя традиционен и екзотичен привкус от миналото, изкуство, в което Япония е вече приета, дори да се наблюдава промяна на изображението в модернистична посока при артисти като Мунаката.

В световен контекст, Гутай още от началото си, с целенасочени действия, завързват силни контакти със западни артистични кръгове. Това им помага да бъдат в ползрението на фигурите, които работят за идеята за интернационално изкуство. През 1963 г. Лоуренс Алоуей (Lawrence Alloway) пътува до Осака и подбира за Интернационалната изложба в Гугенхайм творби на Йошихара и Танака Атсуко – това е второто показване на групата в САЩ, след провала на изложбата в „Марта Джаксън“ почти десетилетие по-рано. Изложбата обаче отново свързва творбите на японските артисти с тези на абстрактния експресионизъм³⁹, видяно като тенденцията, която ще обедини глобално различни визуални артисти „под крилото“ на едно появило се първо в САЩ движение.

Мишел Тапие все пак остава основна фигура за групата и рецепцията ѝ на запад. Според Александра Мунро именно Тапие формира „погледа на Запада“ за Гутай, неговата гледна точка оформя представата за японските артисти и е влиятелна и до днес.

Тапие е изключително влиятелна фигура в европейското изкуство. Той е теоретик и критик на следвоенните посоки на развитие, които събира в представата си за ар информел – не толкова конкретен артистичен кръг (макар и да функционира като такъв с фигурите на Карел Апел, Жан Дюбуфе др.), а тенденции на изкуството, включващи деформация, абстракция, скъсване с формата и традицията, връщане към първичното и неразумното, които Тапие открива както в творбите на множество европейски артисти (сред художниците в Париж, в Арт брут, в кръга CoBRA), така и в тези на абстрактните

³⁷ Kenzo Okada, Solomon R. Guggenheim museum, <<<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kenzo-okada>>>, посл. пос. 30.03.2018

³⁸ Kumi Sugai, Solomon R. Guggenheim museum, <<<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kenzo-okada>>>, посл. пос. 30.03.2018

³⁹ Alexandra Munroe, All the Landscapes

експресионисти в САЩ. Тапие се опитва да събере цялото следвоенно изкуство в едно. Гутай попада в полезрението му именно като Арт Информел в Япония - изкуство, което изразява тенденциите, вече определени от Тапие. През 1957 г. той пътува до Япония, където се среща с Йошихара, започва да работи с движението, публикува (самостоятелно и съвместно с артистите) статии в списание „Гутай“, през 1959 г. курират съвместна изложба в Япония, където съвременни европейски визуални артисти биват представени заедно с произведения на Гутай⁴⁰, и междуременно започват да промотират движението на Запад.

През 1959 г. Тапие поставя изложба в *Galleria Norizie* в Торино, на която биват представени творби на Йошихара, Мураками Сабуро, Мотонага, Ширага, Шимамото Шозо и др. Това е първата изложба на Гутай в Европа. Същата година, отново в Торино, се организира изложбата *Art autre*, която материализира интернационалната проекция – представени са творби на Европейски, Американски и Японски артисти⁴¹. Тези две изложби запознават арт кръговете в Европа с японското съвременно изкуство, а също така постигат една от целите на критиката на Тапие – изкуство трябва да се мисли в един широк, интернационален контекст: „След Гутай изкуството може да се мисли само глобално“.⁴² След Торино, общи и самостоятелни експозиции следват във Франция, Германия, Холандия и др.

При цялото това „турне“ на Гутай в Европа обаче Тапие се запазва като основен посредник на групата, а той е склонен да промотира по-скоро интернационалността на принципите на ар информел и близостта на художниците с тях, отколкото експериментите им в инсталация, пърформанс и ленд арт, които не се вписват добре във вече изградената структура.

... ако, от една страна, стратегията и връзките на Тапие са се доказали като незаменими за промотиране творчеството на японските артисти от Гутай в Европа и в САЩ, от друга страна, съставената от него практика, критическа и комерсиална, която значително ограничава потенциала и характера на групата, като я поставя в естетическите граници на Информализма, редуцира революционния ѝ потенциал и тенденцията ѝ да се противопоставя на всяко

⁴⁰ Изложбата *The International Art of a New Era: Informel and Gutai*, открита през 1958 г. в Осака, на която са представени произведения на Карел Абел, Капогроси, Де Куунинг, Патю, Полък, Антони Тапие и др.

⁴¹ Bruno Cora, “Gutai in Europe, starting from Italy”, originally published in: *Painting with Time and Space, Silvana Editoriale*, 2010

⁴² “...art after Gutai can only be approached on a global scale (1958)”, пак там

*определение – автентична цел на Йошихара, включена в стремежа за уникални артистични практики.*⁴³

В началото на 60-те години, навлизайки във втория си период и присъединявайки множество млади артисти, Гутай се отказват от експериментите на Мишел Тапие и се оттеглят в Осака, създавайки своята Пинакотека (*Gutai's Pinacotheca*)⁴⁴ като локално място за интернационални контакти (в нея гостуват и поставят изложби европейски и американски артисти до 1972 г., когато бива закрыта).

Флуксус, в лицето на Алън Капров, се явява приемник на проекциите на Тапие. Както за Тапие Гутай представлява възможност ар информел да се види като глобална следвоенна тенденция в изкуството, заради което той е склонен да изведе на преден план едни характеристики на движението и да игнорира други, така за Флуксус Гутай е едно от средствата, с които американското движение иска да докаже глобалното значение на своите идеи за новото изкуството. Специално Алън Капров се обръща към експериментите на японската група и е отговорен до голяма степен за „култовия им статус“ в определени артистични среди от 1960-те нататък.⁴⁵ Този култов статус третира изкуството на Гутай като вече завършена форма („легенда“ както казва Александра Мунро), която не се променя (изследванията на Капров датират от преди 1972 г.). От друга страна погледът на Капров, както този на Тапие, е обърнат към една част от изкуството на групата – техните експерименти в инсталацията и пърформанса, пренебрегвайки голямото количество картини и скулптури, върху които работят едни от най-големите имена на Гутай. Още по-интересно е да се проследи реакцията, или липсата на такава, на Капров, на факта, че експериментите в пърформанса в Япония, датират от по-рано отколкото тези в САЩ и в Европа.

Флуксус възниква като движение, което се стреми из основа да промени изкуството, противопоставя се на „европоцентризма“, на „европейската култура“, видяна като обвързана преди всичко с обективизирането и рационализма, и чийто продукт са все

⁴³ „...if on the one hand Tapié's strategy for critique and communication proved invaluablely effective in terms of promoting the work of the Japanese members of Gutai in Europe and the USA, on the other the cultural and commercial praxis he developed, and which limited the considerable potential and attitudes of the group by confining it within the aesthetic boundaries of Informel, reduced the revolutionary potential of Gutai and its tendency to resist all labels – an initial characteristic sought by Yoshihara to match the adoption of unprecedented artistic practices.“, пак там

⁴⁴ За повече инф. виж: Gutai Pinacotheca, Artrip museum, Museum of Modern art, Osaka city, <<http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_pinacotheca.html>>, посл. пос. 30.03.2018

⁴⁵ Alexandra Munroe , All the Landscapes

повече разширяващите се през 60-те години милитаризъм, технология и стремеж за културно и политическо влияние на САЩ⁴⁶. Същевременно, пърформансите на Гутай като *At One moment opening Six Holes* на Мураками Сабуро (1955), *The Modern-Transcendent Sambaso* на Ширага Казуо (1957), *Smoke* на Мотонага Садамаса (1957) още преди началото на Флуксус и експериментите в пърформанс-изкуството на Запад (които се развиват в началото на 60-те години) следват характеристиките за уникалност, моментност на изкуството, приближаване на изкуство и живот, изкуството като съ-битие, което се случва само веднъж и др., но са поставени в един извън-европейски контекст. Капров обаче нито взима под внимание, нито коментира тези документирани пърформанси. Прокламирайки нуждата изкуството да се отдели от европейската култура, все пак за него центърът на това ново начало стои вътре в Запада, в „неговата култура“. Той не коментира откритията на пърформанси в Япония, задоволява се (и показателно е, че за критиците на изкуството това бива достатъчно) да отрече да знае нещо за пърформансите на Гутай преди 1963 г., странен факт, имайки предвид изложбата на движението в Ню Йорк още през 1957 г. и последващите им участия в Европа.

Гутай наистина е едно от малкото японски авангардни движения, които успяват да излязат извън Япония и да бъдат показани на Запад във времето на тяхната активност. При все това обаче на Запад тяхното изкуство бива винаги ре-конструирано и интерпретирано за нуждата на артистичните кръгове в самата западна култура. Винаги е нужен посредник на движението, който му е външен – Тапие и ар информел, Капров и Флуксус, дори Полък при първото им появяване в САЩ се явява индиректен такъв, по-късно групата Нул. Винаги е нужна готова парадигма, в която то да бъде поставено, не е възможно самостоятелното му, отделено съществуване.

Макар и критики на подходите на Тапие и Капров да се появяват още през 60-те години, посредничеството не отпада. Един от контактите, които обикновено се сочат като ревизиране на Гутай и желание за възприемането му като автентично движение, а не като „част“ от нещо друго и западно, е с групата Нул (Nul), ситуирана в Амстердам и част от движението *New Tendencies* в Европа. Някои от неговите представители като Хенз Мак

⁴⁶ “Purge the world of bourgeois sickness, ‘intellectual’, professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, PURGE THE WORLD OF ‘EUROPANISM’!” – Allan Kaprow, script of “The International Set in Painting”, cited in: Munroe, Alexandra, All the Landscapes

(Heinz Mack) и Хенк Питърс (Henk Peeters) предлагат на Йошихара артистите да се включат във второто изложение на групата през 1965 г. Те настояват да бъдат възстановени някои от първите творби на групата, от изложението в Токио и откритата изложба в Ашия през 1956 г.⁴⁷, като по този начин се стремят да покажат „автентичното изкуство“ на Гутай. Същевременно обаче са отхвърлени съвременни картини на Йошихара, Ширага, Мотонага и други и по този начин движението бива затворено в миналото, без да бъде показано (възможността за) развитие от изминалото десетилетие. Добронамереността на Нул и стремежа на Мак и Питърс да не затварят Гутай в предварително изработени граници, все пак не пречи да се осъществява не само вече станалата нужна роля на посредник между японското авангардно изкуство и западната публика, но и да се формулира дискурс за групата от външни за нея лица.

Ако обърнем поглед към рецепцията на групата в самата Япония, ще видим, че по някакъв начин, до голяма степен поради стремежа на Йошихара да излезе на Запад, Гутай остават периферни на основните тенденции и в самата си държава. Когато движението бива създадено през 1954 г., то е географски и идейно отдалечено от тенденциите в японското изкуство и остава такова до края си. Вероятно значение има и ситуираността на групата в Осака и отдалечеността ѝ от Токио, където се намират основните критически и артистични кръгове.

В центъра на японското следвоенно изкуство все още попадат реалистични, фигуративни картини. През 1947 г. голямата централизирана изложба от преди Втората световна война – Бунтен, се преименува на Нитен (Nitten), отделя се от Министерството на образованието в Япония и започва да се спонсорира частно. И същевременно до края на 50-те години правителството на Япония, както и изискванията към изкуството, остават консервативни и пропагандни. През 1953 г., две години преди официалното формиране на Гутай и началото на списанието, в Токио бива поставена изложбата *Art Witness Japan*, с т.нар „репортажни картини“, използващи реалистични техники, за да предадат ужаса на войната и атомната бомба в Япония. Дори още през 1953 г. да се вижда промяна в реалистичното представяне на репортажните картини и все по-явна деформация на образа, голям е скокът от *The history of akebono village* на Йамашита Кикуджи през 1953 г. и

⁴⁷ Alexandra Munroe, *All the Landscapes*

пърформанса *Challenging mud* на Казуо Ширага през 1956 г. Тамасаки Тсууроко пише за първата изложба на Гутай в Токио:

По време на изложбата (в Токио), критиците често отбелязваха, че произведенията на Гутай нямат „никакво съдържание“. „Няма нищо“ и „Празно е“ – колко прекрасно звучаха тези думи за мен.⁴⁸

От друга страна самата връзка на Гутай с паралелни западни течения в очите на тогавашните критици отдалечава групата от изкуството на Япония. В есето си *As witness to postwar Japanese art*⁴⁹ Арата Исозаки, освен че определя групата локално – чрез „хумора на Осака“, също така я вижда като напълно повлияна от западните тенденции, посредством западната идея за „неустойчивост на структурата“ и заради това неучастваща в процеса на „търсене на идентичност“ на японското изкуство през 50-те и 60-те години.

През 1956 г., Гутай организира своята първа самостоятелна изложба в брезовия парк на Ашия, озаглавена *To challenge the mudsummer sun*. Изборът на тогава напълно иновативната локация има двойно значение. Първо, това е още един експеримент на групата, тя е принудена да работи с природно пространство, да изложи произведения, които или да бъдат променени, или да устоят на природните условия. Второ, избирането на обществения парк, показва ясният стремеж на групата за достигане до възможно най-много публика, стремеж, който Йюшихара в лицето си на ръководител запазва до смъртта си и разпада на Гутай през 1972 г. Тъжна ирония е, че търсенето на контакт, макар че успява да популяризира групата, я оставя като периферна на всеки контекст, в който тя иска да се включи, по някакъв начин тя бива „загубена“. В Япония Гутай бива видяна или като локална и същевременно прекалено западна, едва ли не недостатъчно японска. На Запад нейната рецепция през 50-те години минава през фигури като Тапие и Капров; в САЩ тя бива отхвърлена като вторична и повтаряща абстрактния експресионизъм и подражаваща на откритията на Полък. В крайна сметка Гутай остават периферни, а по отношение на „големите“ процеси на изкуството – излишни – недаващи и неотнемащи, нито на Запад, нито на Изток.

⁴⁸ During the exhibition (in Tokyo), critics frequently remarked that Gutai's work had 'no content'. "There is nothing" and "It is empty" – how delightful these words sounded to my ear" - Yamasaki Tsureoko, "Gutai artist in Tokyo", 1956, cited in: Critical Artology, "Japanese art after 1945: Scream against the sky", 1994, p. 373

⁴⁹ Arata, Isozaki, *As witness to postwar Japanese art*

Излишността

Не би било достатъчно обаче да посочим „излишността“ на периферната група посредством нейните рецепции и външните ѝ интерпретации. Излишността се проявява не само в начина на третиране, но и като определено самосъзнание, представа за себе си и собственото си място. Още повече – начина на контакт, начина на представяне и търсенето на публичност показват определено разбиране за мястото и идентичността на движението. С други думи – постоянният стремеж за излизане извън границите на Япония, стремежа за „световна релевантност“ и сравняването с и реферирането към западни тенденции показва, че артистите от Гутай се чувстват недостатъчни сами за себе си, устремени са отвъд своя собствен контекст. Мишел Тапие, колкото и да деформира облика на групата, е в близки отношения с Йошихара Джиро: Тапие публикува множество текстове в списание Гутай, сред които *Hommage à Gutai* в изданието от 1957 г. и *The International Art of a New Era, U.S.A., Japan, Europe*, както и текстове за ар информел.⁵⁰ Йошихара сам е заинтересуван от връзка, включително и концептуална, със западните движения като абстрактния експресионизъм, ар информел, по-късно движението *New Tendencies* в Европа и пр. От самото си начало движението оперира вече със съзнание за друга, изградена и по-важна сцена, към която то иска да се присъедини.

Макар и групата Zero, която се присъединява към Гутай през 1955 г. с артисти като Ширага и Танака, иска да започне изкуството си „на чисто“, без традиция и без външни препращания – изкуството като поле на чистия експеримент и артистична експресия⁵¹, това в крайна сметка се оказва невъзможно. Препращания винаги се правят, сравнения – също. Гутай има съзнание за своята последователност спрямо движенията в Европа – не толкова по отношение на съвременното, паралелно на Гутай изкуство, а по-скоро по отношение на връзката им с традицията на модернизмите, която прави това изкуство възможно. Това прераства в стремеж да бъде признато като такова движение – признание, че групата е част от наследството на този модернизъм. Борбата за външния поглед и външното признание на групата е борба за нейното признание като авангард въобще, защото Западът запазва правото си да включва и изключва от понятието.

...като дошли в модерността късно, действащи в периферията, как могат те да създадат самостоятелна автентична култура на модерното изкуство? А сега,

⁵⁰ Alexandra Munroe, *All the Landscapes*

⁵¹ Alexandra Munroe, *To challenge the midsummer sun*

*сред неудържаната американизация, как могат да артикулират автономна артистична идентичност и културни ценности?*⁵²

Тези въпроси не са външни за Гутай, а вътрешни – самата група поставя проблема за своята легитимност. Широките ѝ контакти със Запада могат да бъдат мислени именно като опит този проблем да бъде преодолян.

Добър инструмент за проникване в подобно самовъзприятие е поставен в текста на Александър Кьосев „Метафората „Самоколонизация““⁵³. Той говори за държави, обикновено малки, които са периферни спрямо централните процеси и конфликти на „световната сцена“ – те не са нито от страната на колонизиращия и цивилизоващ Запад, нито от страната на колонизираните територии, борещи се за своя политическа и културна автономия. Периферните държави се раждат едва ли не като страничен ефект от цивилизаторската дейност на Европа, те не присъстват в нейното ползрение. Със своята поява обаче, те съдържат идеята за „цивилизацията“ като принадлежаща на Запада, Европа се превръща за тях в „Голям друг“, идеал, убежна точка. Мястото на своето и чуждото са променени, европейското се вижда като идеалната „истинната форма“, към която „нашето“ изглежда недоразвито, по-низше. Липсата на преки конфликти с Европа не позволява тези разбирания да бъдат проблематизирани. Тези държави приемат в себе си йерархичните западни ценности, където те са описани пейоративно (а още по-лошо за тях, ако въобще не са споменати). Идентичността на периферните „самоколонизирани“ държави минава през признанието на Големия друг, през тяхното забелязване, през засвидетелстване тяхната роля на „световната сцена“, от която те са изключени. Естествено това няма как да се случи – от една страна Европа е прекалено заета със собствените си конфликти. От друга страна обаче, може да се добави, че наративът на световната история е толкова добре изграден без участието на тези периферни националности, че той няма нужда от тях, те биха му били само в добавка.

Естествено трябва да се има предвид, че текстът за самоколонизацията е писан основно реферирайки към малките периферни европейски държави – Балканите и Източна Европа. Япония е географски (културно и исторически) далеч от тях; нейните контакти

⁵² “as latecomers to modernity operating at the periphery how could they create their own authentic culture of modern art? And now, amid rampant Americanization, how could they articulate an autonomous artistic identity and cultural values?”, в: Alexandra Munroe , All the Landscapes

⁵³ Александър Кьосев, „Метафората "Самоколонизация"“, в: *Нова Публичност*, Отворено общество, София, 1998

със Западния свят за по-сложни и нюансирани, преминават през множество етапи – от пълна изолация до пълно приемане; тя никога също така не е напълно периферна на ползрението на Запада, отдалечеността и „екзотичността“ ѝ гарантират това. Мисля обаче, че теорията за самоколонизацията и особено за проблемите, които тя поражда пред идентичността на периферията, служи за добър инструмент за проникване в конкретно разглеждания проблем.

Япония не е типичен потърпевш от колонизацията на Запада. Излизайки от изолацията си през 1868 г. с т.нар. „Рестаурация Мейджи“, Япония запазва своята политическа автономия и същевременно започва процес на активно, постъпателно и енергично приемане на европейския политически и социален ред, иницирайки реформи на всички обществени нива, приемайки множество чужди посланици и изпращайки част от висшата японска администрация в чужбина. Това е напълно съзнателен стремеж за промяна и приближаване към „новата сила“ в Далечния изток – Европа и САЩ.⁵⁴ Последната цел естествено е превръщането на самата Япония в световна сила, особено що се отнася до Азия, нещо което те постигат, макар и със спорен успех и без да губят „екзотичността си“ за Запада, през първата половина на ХХ в.

Същият процес на заемане на западните структури и стремеж за подражание, заедно с разколебаване на традицията, се вижда и в културата. През 1907 г. бива създаден Художествен ревизионен комитет (Fine Arts Reviewing Committee; Bijutsu Shinsa Inkai) към Министерството на образованието, чиято ежегодна изложба има за цел и реално служи като Салона в Париж през ХІХ в. и да централизира изкуството под императорски контрол. В „салона“ са включени три секции в направленията nihonga (традиционна японска живопис), uoga (западна живопис) и скулптура. Трябва да се отбележи обаче, че нито nihonga е традиционна „стара“ живопис – в нея са проникнали техниките на перспективата от западното изкуство – нито uoga е паралел на модернистичните движения, развиващи се в Европа – развива се основно маслената реалистична живопис;

⁵⁴ За повече информация виж напр. Ian Nish, *Books on Google Play The Iwakura Mission to America and Europe: A New Assessment*, Taylor & Francis, 1998: “In this Eurocentric model (of civilization in XIX c.), the only nations subject to international law are those inheriting the mantle of European civilization. [...] for equal treatment alongside the European nations “they (Japan) must do something”, i.e., remake themselves in line with European standards.”, p. 6

модернистичните движения, макар и съществуващи, не успяват да се превърнат в тенденция в Япония.⁵⁵

Идентичността на Япония в началото на ХХ в. е раздвоена. От една страна тя е насочена към Запада с желанието си да бъде „играч на световната сцена“, от друга страна поемането на западните идеи и желанието за признание засилват до крайност национализма в държавата, чиято култура започва да се основава все повече на силната императорска власт, идеята за нация и националната гордост, доведени до край. В изкуството проникват западните техники, но те действат в традиционната живопис, която започва да бъде фаворизирана от консервативното правителство; търси се автентичен традиционен японски стил, който обаче се „мери“ със западния. Идеята на Франц Фанон⁵⁶ и описанието му на колониалната борба, отърсването от ценностите на метрополията, тяхното „повръщане“ и намиране на нова идентичност в съвременната борба, тук не работи. В лекцията си *Asia as Subject?: Towards a phenomenological analysis of Self-Alienation*⁵⁷ проф. Нуки Шигето взема метафората на Хиденага Охтори за „киборговото тяло“ за да опише културата на Япония – построена със западни техники и понятия, но запазваща традиционните си маниери и фоново знание. В този случай обаче можем да предположим, че с напредване на тази европейска официална култура, традиционното тяло все повече ще се забравя, ще се „само-отчуждава“, без същевременно да успее да въплъти напълно Западните структури.

След 1945 г. именно такава криза наблюдаваме в японското изкуство и в нея трябва да поставим и експериментите на Гутай. Ако преди войната японската култура се е удържала в гореописаното напрежение от императорската институция, тази опора е премахната. Изкуството на следвоенна Япония, авангард или не, е изправено пред тази липса на удържача сила, видяна едновременно като въпрос за идентичността и като освобождение – модернизмите след 1945 г. се обявяват именно против императорската власт, против безрезервния национализъм и против силната централизация. Още повече – присъствието на американски военни части на територията на държавата, както и шокът

⁵⁵ Takashina, Shuji, *New Directions in Japanese Art*, in: *Dialogue in Art : Japan and the West*, ed. Chisaburō Yamada, Kodansha International, 1976

⁵⁶ Fanon, Fr. (1997) *On National Culture*. In: *The Wretched of the Earth*, Harmondsworth, Penguin, 1967, pp. 167–189, reprint in: *Postcolonial Criticism*, London and New York, Longman, 1997, pp. 91–111.

⁵⁷ Shigeto, Nuki, 'Asia' as Subject? *Towards a phenomenological analysis of Self-Alienation*, in: *Identity and Alterity: Phenomenology and Cultural Traditions*, ed. Guoying Liu, Canhui Zhang, Ziyin Guan, Königshausen & Neumann, 2010

от капитулацията на Япония след войната, довеждат до сложни и обтегнати отношения със Запада, проблематизират неговите влияния в японското изкуство.

Японското изкуство, както и другите сфери на японската култура, започва да търси някаква „автентична идентичност“, която обаче по-скоро се налага да бъде изобретена, отколкото намерена. Проблематично е как това да бъде направено, след като в гореописания исторически процес са повлияни самите структури и основополагащи техники на японското изкуство. Созаки Арата например е впечатлен от *Law of the jungle* на Окамото Таро, в която той вижда отделяне от западната традиция и път към нещо автентично японско:

Методологията на Окамото от този период е тази на „биполарните опозиции“, противопоставяне на всички възможни дихотомии като рационалност/ ирационалност, фигуративност/ абстракция, реализъм/ сюрреализъм и реалност/фантазия, като ги оставя разкъсани, вместо да ги обединява. Това може да бъде видяно като произлизащо от японския термин bishu-ichi (едновременността на красотата и грозотата), едно от традиционните японски разбирания за красотата; в тази картина Окамото видимо се опитва да защити Японската уникалност срещу Западната модерна живопис.⁵⁸

Но това противопоставяне на Япония и Запада е прекалено насилено – Окамото използва концепта на западния структурализъм за биполарните опозиции, като същевременно самият той е ученик на Марсел Мос. По-скоро в картината наблюдаваме същото обединение на японско и западно, които не могат да бъдат разделени едно от друго.

Александра Мунро описва три основни направления в следвоенното изкуство в Япония: 1) нативизъм – обръщане към корените, търсене на изкуство извън западните техники и търсене на „логиката на Изтока“ (модерните течения в калиграфията и керамиката); 2) марксистката социална критика, развиваща се основно в Токио – срещу имперската власт в Япония и срещу западните влияния; 3) авангардни движения – опит да се изгради ново съвременно изкуство в Япония, което да е отделено от политическите процеси.⁵⁹

Гутай естествено попада в третото описание. Макар да се опитва да изгради „ново съвременно авангардно изкуство“, то не може да се мисли изолирано от западния авангард, още повече – от западното понятие за авангард. Идентичността на групата не е

⁵⁸ Arata, Isozaki, As witness to postwar Japanese art

⁵⁹ Alexandra Munroe, On Interpreting the Japanese Avant-garde

самостоятелна, не е сигурна сама в себе си – основанията ѝ са външни въобще на нейната култура и контекст, легитимацията ѝ като авангард идва отвън, от външното ѝ признание като такъв. Въпреки че не бива да мислим творчеството на групата като „вторично“ на нещо вече създадено на запад, показателно е, че аргументирайки собствените си търсения, Гутай реферират в своя манифест (който би трябвало да отхвърли всичко предишно и да постави изкуството в нулева точка) към Джаксън Полък и Джорж Матю:

В този смисъл, ние много ценим произведенията на (Джаксън) Полък и (Джордж) Матю. Техните работи разкриват вика на самата материя, вика на боята и емайла.⁶⁰

За Гутай сравнението между това, което те правят, и работите на Полък и Матю означава легитимация на тяхното изкуство. Движението, опитващо се да създаде нещо автентично и същевременно съвременно, без да се обръща към традицията, без да се старее да „възроди нещо“, все пак има своя убежна точка – западното изкуство. Самосъзнанието му минава през понятия и фигури, изградени от и за чужда култура и работещи в чужд контекст и това е историческо следствие, което не може да бъде избегнато. Японският авангард едновременно се опитва да опровергае чуждите понятия – опитвайки се да открие автентичното японско изкуство, отговарящо на проблемите след Втората световна война и същевременно им се подчинява – съотнася и сравнява се с паралелните движения на запад, очаквайки признание и легитимация на идентичността си.

Движението Гутай, което се появява край Осака през 1954-55 г. и което днес е наречено „първия японски авангард“, не е нито вторично на западните тенденции, нито напълно отделено от тях. В себе си то съдържа нуждата за приближаване до „първообразите“. През 60-те и 70-те години, когато новите му членове се отдалечават от Тапие, престават постоянните участия на запад и се създава „Пинакотеката“ на Гутай, като постоянно помещение и творческа работилница на групата, движението е все още устремено към интернационалната сцена – Пинакотеката се превръща в интернационална локация за множество артисти от Европа и САЩ например.⁶¹ Късното творчество на Йошихара, което свързва Дзен, калиграфическия жест и авангарда в едно (със своята поредица от „Кръгове“), все пак се опитва да докаже уникалността на подобен тип изкуство – основано на японската традиция, но сравнено със световната цена.

⁶⁰ “In this sense, we highly regard the works of [Jackson] Pollock and [Georges] Mathieu. Their work reveals the scream of matter itself, cries of the paint and enamel.” , в: Yoshihara, Jiro, The Gutai manifesto

⁶¹ Alexandra Munroe, All the Landscapes

Излишността е форма както на рецепция отвън, така и на самоосъзнаване. Тя остава без място на „световната сцена“, но още по-лошо – проблематизира легитимността въобще, значението на това, което изкуството прави, на откритията на периферното движение и на неговата възможност да създаде традиция и наследство след себе си. Външният проблем „Как да мислим модерното извън европейската култура?“ и вътрешният проблем „Как да се самоосъзнава модерното, когато то е извън Запада?“ са взаимосвързани и две страни на един процес, който тепърва (отново) ще се развива.

Използвана литература:

Кьосев, Александър, „Метафората "Самоколонизация"“, в: *Нова Публичност*, Отворено общество, София, 1998

Abstract Expressionism, Royal Academy of Arts. Exhibition in Focus, <<https://royal-academy-production-asset.s3.amazonaws.com/uploads/ed9eb3a2-fa72-4be4-9441-9b41c43acab2/ABSTRACTEXPRESSIONISM_EGvF2.pdf>>, посл. пос. 25.03.2018

Arata, Isozaki, “As Witness to Postwar Japanese art”, in: *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, 1994

Argan, Giulio C., “Japan’s contribution to Contemporary art”, in: *Dialogue in Art : Japan and the West*, ed. Chisaburō Yamada, Kodansha International, 1976

Cora, Bruno, “Gutai in Europe, starting from Italy”, originally published in: i, Silvana Editoriale, 2010

Fanon, Fr. (1997) “On National Culture”. In: *The Wretched of the Earth, Harmondsworth*, Penguin, 1967, pp. 167–189, reprint in: *Postcolonial Criticism*, London and New York, Longman, 1997, pp. 91–111.

Kenzo Okada, Solomon R. Guggenheim museum, <<<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kenzo-okada>>>, посл. пос. 30.03.2018

Kumi Sugai, Solomon R. Guggenheim museum, <<<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kenzo-okada>>>, посл. пос. 30.03.2018

Mason, Penelope, “Paintint to 1945 in The Taisho (1912-1926) and Showa (1926 - 1989) Eras”, in: *History of Japanese Art*, Prentice Hall Art, 1993

Munroe, Alexandra, “All the Landscapes: Gutai’s World”, originally published in: *Gutai: Splendid Playground*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2013, <<<http://www.alexandramunroe.com/all-the-landscapes-gutais-world/>>>, посл. пос. 30.03.2018

Munroe, Alexandra, “On Interpreting the Japanese Avant-garde”, in: *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe, H.N. Abrams, 1994

Munroe, Alexandra, “To challenge the midsummer sun: The Gutai group”, in: *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, 1994

Shigeto, Nuki, “‘Asia’ as Subject? Towards a phenomenological analysis of Self-Alienation”, in: *Identity and Alterity: Phenomenology and Cultural Traditions*, ed. Guoying Liu, Canhui Zhang, Ziyin Guan, Königshausen & Neumann, 2010

Takashina, Shuji, "New Directions in Japanese Art", in: *Dialogue in Art : Japan and the West*, ed. Chisaburō Yamada, Kodansha International, 1976

Terada, Toru, *Japanese Art in World Perspective*, Weatherhill/ Heibonshha, New Yourk, 1976

The CoBrA Group, *The Art Story*, <<http://www.theartstory.org/movement-cobra-group.htm>>>, посл. пос. 25.03.2018

Guta, The University of Chicago Press, 2010

Yamada, Chisaburō, "Dialogue in Art" : *Japan and the West*, ed. Chisaburō Yamada, Kodansha International, 1976

Yoshihara, Jiro, *The Gutai manifesto*, 1956,

<<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/yoshiharo_gutaimanifesto.pdf>>, посл. пос. 30.03.2018, proclaimed in October 1956, published in December 1956 in the art journal "Geijutsu Shincho"

Референции:

Ashton, Dore, Art: Japan's Gutai Group; Exhibition of Unorthodox Paintings by Young People Is at Martha Jackson's, *The New Yourk Times*, 1958, <<<https://www.nytimes.com/1958/09/25/archives/art-japans-gutai-group-exhibition-of-unorthodox-paintings-by-young.html>>>, посл. пос. 30.03.2018

Between Action and the Unknown: The Art of Kazuo Shiraga and Sadamasa Motonaga, Dallas Museum of Art, 2015, <<<https://www.dma.org/art/exhibitions/between-action-and-unknown-art-kazuo-shiraga-and-sadamasa-motonaga>>>, посл. пос. 30.03.2018

Gutai Pinacotheca, Artrip museum, Museum of Modern art, Osaka city, <<http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_pinacotheca.html>>, посл. пос. 30.03.2018

Gutai: Splendid Playground, Solomon R. Guggenheim museum, 2013, <<<https://www.guggenheim.org/exhibition/gutai-splendid-playground>>>, посл. пос. 30.03.2018

Gutai: The First Happenings Were Japanese!, *Artopia*, 2013, <<<http://www.artsjournal.com/artopia/2013/03/gutai-center-stage.html>>>, посл. пос. 30.03.2018

Kotaro, Takamura, *Midori iro no taiyo*, published April 1910 in *Subaru* 2:3

Nish, Ian, Books on Google Play *The Iwakura Mission to America and Europe: A New Assessment*, Taylor & Francis, 1998

Shimamoto, Shizo, *Efude Shokei-ron (Idea of Executing the Paintbrush)*, published in 1957 in "Gutai" v.6