

»Sanjski grad vsakega umetnika« – Japonski avantgardni center v 60. letih 20. stoletja

Klara HRVATIN*

Izvleček

Članek predstavlja uvod v predstavitev umetniškega gibanja Sōgetsu (1958–1971), njegovega mesta v zgodovini japonske avantgardne scene, pomembnosti umetniškega centra Sōgetsu (Sōgetsu Art Center ali SAC), kjer se je gibanje odvijalo, in njegovega mecena Sōfūja Teshigahare. Ob pregledu prvih obstoječih dokumentov o SAC-u, prvega, ki je služil kot uvodni vodič Centra (objavljen 1. septembra 1958), in drugega, ki je bil ekskluzivno izdan ob njegovem odprtju (13. septembra 1958), bomo lahko natančneje razkrili SAC-ovo podobo in kapacitete ter opredelili cilje, ki si jih je postavil pred začetkom delovanja. Kaj je Center nudil, da je bil razglašen za »sanjski grad vsakega umetnika«?

Ključne besede: japonska avantgardna umetnost, umetniško gibanje Sōgetsu, umetniški center Sōgetsu, Sōfū Teshigahara, šola ikebane Sōgetsu

Abstract

This article is an introduction to the Sōgetsu art movement (1958–1971): its importance in the history of the Japanese avant-garde, and the significance of the Sōgetsu Art Center (SAC) itself, including its patron Sōfū Teshigahara. By examining the first two printed materials on SAC, the first of which served as an introductory guide to the Center (published on September 1st, 1958), and the second printed exclusively for the Center's opening (September 13th, 1958), we will consider the Center's appearance and facilities and point out its functions, which Teshigahara assigned from its beginning. What were the Center's particular features by which it got called "the dream castle of every artist"?

Keywords: Japanese avant-garde, Sōgetsu art movement, Sōgetsu Art Center (SAC), Sōfū Teshigahara, Sōgetsu *ikebana* school

* Klara HRVATIN, dr., Oddelek za azijske študije, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani. ribica_2000[at]yahoo.com



Umetnost v sodobni japonski kulturi je zašla v slepo ulico. Potrebuje priložnost za istomisleče umetnike, za morebitne naslednje generacije umetnikov, da se združijo in vzajemno delujejo. [...]
Kljub siceršnji ekonomski in umetniški revščini, če bi bil SAC lahko uporabljen v ta namen, bi prinesel nov zagon prihajajočim umetniškim kreacijam.
(Okamoto v *Sōgetsu* 1958a, 5)

Umetniško gibanje Sōgetsu kot del japonske avantgarde 60. let: oris in umestitev gibanja glede na pretekla vizualna in glasbena avantgardna gibanja

Umetniško gibanje Sōgetsu (*Sōgetsu geijutsu undō* 草月芸術運動) se je izkazalo kot eno ključnih dogajanj in stičišč v širokem spektru japonske avantgardne umetnosti v zgodnjih 60. letih 20. stoletja. S svojim »uradnim« začetkom v letu 1958 in s koncem 1971. je skoraj desetletje in pol nudilo bogato eksperimentalno in inovativno platformo japonskim umetnikom, zbranim v krog kolektivnega ustvarjanja, z močno mednarodno interakcijo in sodelovanjem. Kljub temu se je raziskovanje samega fenomena gibanja začelo precej pozno in se je razširilo šele na začetku 21. stoletja oziroma je dobilo svojo javno platformo na spletnem omrežju na začetku leta 2013.¹

Gibanje je prevzelo ime po umetniškem centru Sōgetsu (*Sōgetsu āto sentā* 草月アートセンター), ki bi ga površno lahko opisali kot »klet« s koncertno dvorano, z rdečim ekstravagantnim, provokativnim in redkim klavirjem znamke Bösendorfer, s tehničnimi sobami za snemanje, z razsvetljavo in s projektorji ter z elektronskim glasbenim studiem, torej kot prostor, ki je služil skupnim namenom umetniškega

1 Japonske publikacije, ene prvih, ki se ukvarjajo s tematiko umetniškega centra Sōgetsu, so *Kagayake 60 nendai Sōgetsu a-to senta-no Zenkiroku* (2002), *Production note* (2007) in katalog *Sōgetsu to Sono Jidai (1945–1970)*, ki sta ga izdala Ashiya Municipal Art Museum in Tchiba City Art Museum leta 1998. Leta 2009 je bila razstavljen prva rekonstrukcija plakatov in drugih tiskanih virov, ki služijo kot prikaz delovanja umetniškega centra Sōgetsu (*Into the Penumbra of Printed Matter: Sōgetsu Art Center, 1958–1971* (Mining Art Resources Minato in Keio University Art Center, 2009). RCAA (Archives at Research Center for the Arts and Arts Administration), arhiv univerze Keio, je prevzel precejšen del arhiva Sōgetsu ter ga dokončno kronološko dokumentiral in uredil okrog leta 2013. Istega leta so se povezali z muzejem moderne umetnosti MoMA v New Yorku in objavili kronološko dokumentacijo tiskov umetniškega gibanja Sōgetsu (okrog 600 različnih tiskov: plakatov, brošur, vabil, letakov, revij itd.) na njihovi strani *post*, ki deluje v obliki spletnih virov, posvečenih umetnosti in zgodovini modernizma (za podrobnejše informacije glej »Sōgetsu Art Center« (2013)).

gibanja.² Glede na glavne aktivnosti v Centru gibanje delimo na dva dela: obdobje od leta 1958 do 1965., ko je imela glavno vlogo glasba v serijah eksperimentalnih jazzovskih koncertov Sōgetsu Music Inn (*Sōgetsu myūjikkū in* 草月ミュージックイン) in recitalov novih sodobnih skladb Sōgetsu Contemporary Series (*Sōgetsu kontenporarii shiriizu* 草月コンテンポラリー・シリーズ), ter obdobje od leta 1965 do 1971., ko so glasbo »prehiteli« eksperimentalni filmi in animacija ter underground gledališče v sklopu Sōgetsu Cinematheque (*Sōgetsu shinematēku* 草月シネマテーク).

Arhitekt Arata Isozaki (磯崎新), ki je bil tudi eden pomembnejših članov gibanja, pravi, da bi Center lahko orisali kot »srce umetniškega gibanja na Japonskem« (*Abe and Teshigahara* 2007). Center je umetnikom pomagal preseči okvire tradicionalne umetnosti in omogočil umetniško inovativno izražanje ne samo v glasbi, ampak tudi v plesu, gledališču, filmu, animiranem filmu, arhitekturi, grafični umetnosti ter drugih zvrsteh umetnosti, tako iz domačih kot iz tujih krogov umetnikov. Oblikoval se je v kreativni prostor naslednje generacije japonske umetnosti, obdan s številnimi mednarodno priznanimi umetniki, kot so filmski režiser Hiroshi Teshigahara (勅使河原宏) in novelist Kōbō Abe (安部公房), ki sta za filmsko adaptacijo Abejevega dela *Ženska s peščin* (*Suna no onna* 砂の女) dobila mednarodno priznanje; ugledni avantgardni glasbeniki Tōru Takemitsu (武満徹), Toshi Ichianagi (一柳慧) in Yūji Takahashi (高橋悠治); Yōji Kuri (久里洋二), eden najpomembnejših neodvisnih animatorjev in pionir v animacijah, ki so bile namenjene odraslim; grafični oblikovalci Kōhei Sugiura (杉浦康平), Kiyoshi Awazu (粟津潔) in Tadanori Yokoo (横尾忠則); dramatik Shūji Terayama (寺山修司).

Gibanje je podpiralo politične vzgibe tistega obdobja, vključno z gibanjem Anpo (安保),³ političnim protestom, ki so ga vodili levo usmerjeni intelektualci in študentje in je bilo naperjeno proti obnovitvi ameriško-japonske varnostne zakonodaje; ta je omogočala Američanom postavljanje vojaških enot na Japonskem in obenem Japonski prepovedovala pošiljanje njenih enot na tuje. Japonska je takrat že vstopila v obdobje hitre rasti (1955–1973) in se osvobodila vojaške okupacije zavezniških sil (SCAP,⁴ 1945–1952). Umetniki so se končno osvobodili omejitve tujega režima, kar je močno vplivalo na japonsko umetnost in ji prineslo nekakšno renesanso (*Abe and Teshigahara* 2007). To obdobje je prav tako prineslo močno avantgardno umetniško gibanje, katerega del so bili tudi »underground gledališče

2 Kot okrajšavo za umetniški center Sōgetsu bom uporabila prve začetnice iz angleškega prevoda oziroma naziva Centra – SAC. V tem primeru ne gre za ime publikacije umetniškega centra Sōgetsu, ki se je prav tako imenovala SAC, dokler je niso preimenovali v *SAC Journal*.

3 *Nippon-koku to Amerika-gasshūkoku to no Aida no Sōgo Kyōryoku oyobi Anzen Hoshō Jōyaku* (日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約).

4 Kratica za Supreme Commander of the Allied Powers.

(Angura Engeki), filmi novega vala, temni butoh (Ankoku Butoh) ter hepeningi in Fluxus« (Everett 2009, 188), za katere je SAC služil kot osrednje prizorišče.

To pa ni bil prvi val japonskega avantgardnega (*zen'ei* 前衛) gibanja. Že v obdobju Taisho (1912–26) smo se lahko srečali z umetniškimi skupinami: *Mavo* (マヴォ) nas je vznemirjala s svojimi provokativnimi slikami, knjižnimi ilustracijami in performansi; *Klub japonskih avantgardnih umetnikov* (*Nihon avangyarudo bijutsuka kurabu* 日本アヴァンギャルド美術家クラブ, 1947–49) sta vodila Shūzō Takiguchi (瀧口修造), osrednja figura pred- in povojnega surrealizma, in slikar Jirō Yoshihara (吉原治良), ki je postal viden takoj po drugi svetovni vojni in je posvečal pozornost kreativnemu procesu v umetnosti; zadnja med njimi pa je mednarodno priznana skupina *Gutai* (具体) iz leta 1954.⁵

Vse zgoraj omenjene skupine so vključevale strogo vizualno avantgardno umetnost. Prvo sled japonske glasbene avantgardne umetnosti pa je leta 1951 prinesla »družčina«, imenovana Jikken Kōbō (実験工房) ali Eksperimentalna delavnica.⁶ Zasnoval jo je neprecenljivi surrealist Shūzō Takiguchi, ki je vpeljal glasbo v središče nekaj multimedijskih kolaborativnih projektov. Njegovemu prizadevanju se je pridružilo štirinajst mladih neakademskih umetnikov⁷ z različnih področij: skladatelj Tōru Takemitsu, Jōji Yuasa (湯浅譲二), Kazuo Fukushima (福島和夫), Keijirō Satō (佐藤慶次郎) in Hiroyoshi Suzuki (鈴木博義), pianist Takahiro Sonoda (園田高弘), kritik in skladatelj Kuniharu Akiyama (秋山邦晴), strojni inženir Hideo Yamazaki (山崎英夫), tehnik za razsvetljavo Naoji Imai (今井直次), fotograf Kiyoji Ōtsuji (大辻清司), slikar in ilustrator Tetsurō Komai (駒井哲郎), fotograf in kipar Shōzō Kitadai (北代省三), slikar Hideko Fukushima (福島秀子) in priznani medijski umetnik Katsuhiko Yamaguchi (山口勝弘).⁸

Skupina je težila k interdisciplinarnemu sodelovanju različnih umetnosti in naznanila začetke pojava resnične avantgarde. Hoteli so se oddaljiti od predvojnih tradicij in nacionalističnih modelov, pri čemer so jih podpirala tudi pravila okupacijskih sil; ta so omejevala nacionalizem in omogočala dostop do novih umetnostnih smernic, ki so takrat vladale v Evropi in Ameriki. Veliko umetnikov iz skupine je nadaljevalo svojo pot v okolju SAC-a.

5 Gutai je bilo eno redkih avantgardnih združenj, ki ni izhajalo iz Tokia, ampak s področja Kansai. Delovalo je vse do leta 1972.

6 Tako kot Gutai je ta skupina delovala relativno dolgo, skoraj vse do konca 50. let.

7 To so bili skladatelji brez (oziroma skoraj brez) formalne izobrazbe in umetniki – pisatelji, slikarji, kiparji in filmski direktorji, ki so delovali v drugih medijih.

8 Zadnja obsežna retrospektiva na temo Eksperimentalne delavnice z danes še aktivnimi in živečimi umetniki iz skupine je bila leta 2013 v Muzeju sodobne umetnosti v Kanazawi ter nato konec leta 2014 do januarja 2015 v Muzeju umetnosti v Setagayi v Tokiu.

Eksperimentalna delavnica se je v marsičem razlikovala od umetniškega gibanja Sōgetsu. Če povzamemo v nekaj točkah: ni bila izrecno politična; ni imela lastnih stalnih prostorov za svoje delovanje; sledila je idealom predvojnega evropskega Bauhauasa; okvir njenih sodelujočih je bil ožji ter manjši po številu, četudi so bili člani precej interaktivni in so spajali različne zvrsti umetnosti ter bili pionirji na področju intermedijske umetnosti. Poleg tega Eksperimentalna delavnica ni obrodila sadov pri vzpostavljanju direktnega umetniškega sodelovanja z zahodno avantgardo, čeprav je bil prav tako kot pri gibanju Sōgetsu eden njenih glavnih interesov usmerjen v zahodno umetnost.

Lahko bi rekli, da so bile aktivnosti Eksperimentalne delavnice »neprekinjeno eksperimentalno raziskovanje novega umetniškega medija« (Burt 2001, 40), kar so predstavljali tako recitali konkretne glasbe kot tudi bolj konvencionalno zastavljene glasbeni nastopi, ki so omogočili predstavitve na Japonskem takrat še ne dobro poznanih zahodnih skladateljev, kot sta bila Messiaen in Schoenberg, in dela mladih članov Eksperimentalne delavnice. Yayoi Uno Everett je vzporedila SAC in Eksperimentalno delavnico; Eksperimentalna delavnica, obdana z evropskimi vplivi, se je v svojem glasbenem delovanju nagibala k serializmu in h konkretni glasbi, medtem ko se je umetnost pod okriljem SAC-a premaknila z območja oziroma »nad formalnost koncertne glasbe« (Everett 2009, 189) in namesto tega skladatelje in glasbenike povezala v »multimedijskih dogodkih, hepeningih, dogodkih, konceptualni umetnosti in skupinski improvizaciji« (ibid.).

SAC je omogočil tesnejšo interakcijo ali, boljše, simbiozo z zahodnimi avantgardnimi glasbeniki. Najvplivnejši med njimi je bil John Cage, čigar koncepti, kot so »nedoločenost«, nestandardna uporaba inštrumentov, poudarek na vsakdanjem življenju oz. zvokih in njihova povezanost z glasbo, so vodili do tako imenovanega »Cageovega šoka«, ki se je globoko dotaknil glasbenih aktivnosti v SAC-u in se razširil tudi v vse druge zvrsti umetnosti, ki so vladale v Centru. Končni rezultat je pripeljal do japonske sodobne umetnosti, ki se je prvič lahko merila s svojimi zahodnimi tekmeci.

Center pa so poleg Johna Cagea obiskali tudi drugi tuji umetniki, ki so tudi vplivali na gibanje Sōgetsu; med drugim pianist in skladatelj David Tudor, koreograf Merce Cunningham, glasbeni teoretik in skladatelj Iannis Xenakis, slikar in kipar Robert Rauschenberg, francoski pisec in esejist, poet in igravec Théo Lésoualc'h, jazzovski klarinetist Raymond Conte ter dirigent in skladatelj Aaron Copland.

Umetniško gibanje Sōgetsu je zraslo iz sinergije sotočij različnih umetniških skupin. Ena najpomembnejših na poti do ustanovitve gibanja je bil Stoletni klub (*Seiki no Kai* 世紀の会) iz leta 1948, katerega aktivnosti so se nadaljevale v letu 1947 z Večernim združenjem (*Yoru no Kai* 夜の会), skupino, ki so se ji pridružili

pesniki in pisatelji, kot sta Abe Kōbō in Hiroshi Teshigahara, ki je tudi eden prvih vizualnih umetnikov. Drugi vplivni člani, ki so se pridružili, so bili še literarni kritik in esejist Kiyoteru Hanada (花田清輝), umetnik in pisec Tarō Okamoto (岡本太郎), kritik in umetnostni zgodovinar Shin'ichi Segi (瀬木慎一) ter umetnik Shūzō Takiguchi. Odlikovali so se po tem, da so svojo politično progresivnost transformirali tako, da so povezovali svoje ideologije v umetniškem eksperimentalizmu (*Abe and Teshigahara* 2007). Tako kot kasneje SAC so dajali prednost celostni umetnini (*sōgō geijutsu* 総合芸術), pomembnemu konceptu v japonski rekonstrukciji povojne umetnosti.

Umetniški center Sōgetsu (SAC) kot skupni prostor umetniškega gibanja Sōgetsu in del šole ikebane Sōgetsu pod mecenstvom Sōfu Teshigahare

Omenili smo že, da je imelo umetniško gibanje Sōgetsu odločilno prednost pred Eksperimentalno delavnico v povezovanju z zahodno umetnostjo, natančneje pri vzpostavljanju neposrednega umetniškega sodelovanja z Zahodom. Oseba, ki je bila zaslužna za takšno internacionalno usmerjenost, je Sōfu Teshigahara (勅使河原蒼風, 1900–1979), pobudnik in ustanovitelj umetniškega centra Sōgetsu (SAC) oziroma »prvi resnični mecen sodobne glasbe na Japonskem« (Havens 2006, 104).

Umetniški center Sōgetsu, katerega glavni pomen je bil vzpostavljanje prostora za druženje ter predstavljanje novih umetniških del in je bolj kot katerikoli drug prostor simboliziral avantgardno gibanje na Japonskem, je bil nastanjen v kleti Sōgetsu Kaikana (草月会館) v Akasaki v Tokiu in je deloval pod okriljem Sōfuja Teshigahare. Sōgetsu (草月) v dobesednem prevodu lahko pomeni »travnji mesec«, obenem pa tudi aludira na umetnost oblikovanja cvetja ali *ikebano* (生け花), medtem ko Kaikan (会館) predstavlja dvorano, halo, zgradbo ali sedež podjetja.⁹ Povedano drugače, SAC je imel svoje mesto v kletnih prostorih šole umetnosti oblikovanja cvetja ali ikebane stila Sōgetsu (*Sōgetsu-ryū*, 草月流), ki jo je imela v lasti družina Teshigahara (勅使河原) in jo je takrat vodil še njen ustanovitelj Sōfu Teshigahara. Tako ime gibanja kot ime Centra je prevzelo ime šole ikebane stila Sōgetsu: umetniško gibanje Sōgetsu in umetniški center Sōgetsu.

9 Glede na današnjo velikost bi stavbo lahko poimenovali poslopje Sōgetsu.



Slika 1: Vhod v današnje enajstnadstropno zgradbo Sōgetsu (1978–).

Skozi steklo lahko vidimo »kamniti vrt«, prostor, namenjen aranžiranju in razstavljanju rož, ki ga je oblikoval Nosamu Iguchi. (Vir: avtor)



Slika 2: Sobotni razstavljeni prostor pod vodstvom Akane Teshigahara. (Vir: avtor)

Vse od svojega začetka leta 1958 pa do danes je zgradba Sōgetsu ostala šola ikebane stila Sōgetsu. Šola, utemeljena na sistemu *iemoto* (家元),¹⁰ je bila ustanovljena leta 1927. Sōfu Teshigahara ni bil samo mojster aranžiranja cvetja, ampak tudi kipar in kaligraf, ki je z revolucionarnim pristopom ustanovil moderno šolo ikebane z motom: »Ikebana bi morala biti razumljena kot umetnost, ne samo kot dekoracija, in bi se morala uveljaviti po celem svetu, ne samo na Japonskem«. (Teshigahara v Sōgetsu o shiru 2011) Vodenje SAC-a je Sōfu zaupal svojemu sinu Hiroshiju Teshigahari, ki se je v letih delovanja Centra razvil v mednarodno priznanega filmskega režiserja.

S svojim pristopom je Sōfu Teshigahara ikebano povzdignil v »skulpturo« in nje-no estetiko razširil zunaj Japonske. Čeprav je izhajal iz družine mojstra ikebane Hisajija Teshigahare, se je pri šestindvajsetih letih odločil kreniti po lastni umetniški poti in ustanoviti svojo šolo ikebane. Kot umetnik je bil priznan tudi na Zahodu, bil je namreč kolega Michela Tapiéja, kuratorja in zgodnjega teoretika tašizma. Uspeh Sōfujeve prve razstave v Parizu leta 1955 je avtorju prinesel naziv »Pablo Picasso rož«.

Šola ikebane Sōgetsu je s svojimi aktivnostimi začela v najemnem stanovanju v Aoyami v Tokiu in se je leta 1933 prvič preselila v stavbo Sōgetsu, takrat na naslovu Kōjimachi Sanbanchō. Pozneje, leta 1958, je arhitekt Kenzo Tange (丹下健三) naredil načrte za modernejšo stavbo Sōgetsu, ki je služila kot »skupna streha« tako za šolo ikebane kot za prihajajoče japonsko avantgardno gibanje. Po letu 1971, ko je SAC zaključil svoje aktivnosti, je družina Teshigahara vse svoje moči usmerila samo v poučevanje umetnosti ikebane. Leta 1978 je stavbo Sōgetsu ponovno moderniziral arhitekt Kenzo Tange (slika 1); spremenil jo je v enajstnadstropno, moderno stekleno poslopje, sedež podjetja v Akasaki v Tokiu; kot takšno jo lahko vidimo in obiščemo še danes.¹¹

Videz, kapacitete in funkcije SAC-a, kot jih lahko razberemo iz prvega tiskanega vira

Eden izmed dveh prvih izdanih tiskanih virov o SAC-u je njegova publikacija, brošura z naslovom *Sōgetsu Art Center* 「草月アートセンター」, objavljena 1.

10 Sistem, po katerem se vodstvo tradicionalne japonske umetnosti prenaša skozi generacije in je utemeljen na določeni hierarhiji; njen najpomembnejši člen je *iemoto*, ki mu je bila predana zaupna tradicija šole od prejšnjega *iemoto*.

11 Po smrti Sōfuja Teshigahare sta aktivnosti nadaljevala njegova hčerka Kasumi Teshigahara (勅使河原霞, 1933–1980, drugi *iemoto*) in sin Hiroshi Teshigahara (1980–2001, tretji *iemoto*), medtem ko je današnja voditeljica šole Hiroshijeva hčerka in Sōfujeva vnukinja Akane Teshigahara (勅使河原茜). Ustanova Sōgetsu ima danes 49 vej svoje šole na Japonskem (tri v Tokiu in po eno v vsaki prefekturi) ter 120 vej in študijskih skupin v tujini.

septembra 1958, ki služi kot uvodni vodič po Centru.¹² S fotografij, ki so poleg teksta glavni sestavni del publikacije, in njegovega načrta (tlorisa) je razvidna takratna podoba te stavbe. Prav tako so poleg fotografij natančno opisane kapacitete Centra. V brošuri je tudi bogat uvod s Centru posvečenimi spremnimi besedami iz palete priznanih umetnikov in eminentnih osebnosti, ki nam omogočijo jasnejši pogled na prvotne naloge in pričakovanja, ki si jih je začrtal Center.

Publikacija je z bogatostjo barv in dizajna prvi dober primer tiskanih materialov, po katerih se je odlikovalo umetniško gibanje Sōgetsu. Na straneh publikacije so poleg teksta in fotografij v barvah natiskane velike črke »S-Ō-G-E-T-S-U A-R-T C-E-N-T-E-R«, ki služijo kot številčne koordinate.

Fotografije, katerih večina je verjetno z odprtja stavbe Sōgetsu (28. junija 1958), služijo kot dobra podpora besedilu in predstavljajo podobo stavbe Sōgetsu, tako notranjo kot zunanjo, ter nudijo vpogled v tehnične sobe SAC-a.

Na prvi in zadnji strani publikacije sta fotografiji centra: detajl z vhoda v Center, kamnita skulptura, aranžirana z rastlinami, in fotografija celotnega Centra na zadnji strani, s katere je razvidna moderna oblika z neklasičnimi okni, odeta v majhne ploščice sinje-modro-vijolične barve.

Prikličemo si lahko podobo celotne stavbe: avantgardno streho z razstavnimi ekspozicijami; zunanji »kamniti vrt«, opremljen s stolčki in z mizicami v slogu kavarne, okrašen tudi s Sōfujevimi skulpturami; razstavni prostor v tretjem nadstropju s Sōfujevim *One-man* razstavo za počastitev obletnice ustanovitve šole ikebane Sōgetsu. Vsa tri prizorišča lahko služijo kot razstavni prostori. Prisotnost tako zahodne kot japonske arhitekture je čutiti tudi v veži drugega nadstropja. V tem nadstropju je poleg drugega prostorna učilnica, namenjena učenju umetnosti ikebane.

Na fotografijah lahko vidimo tudi dvorano SAC-a (tako z razgledom z odra kot na oder ter s fokusom na zidno poslikavo, ki služi kot razpoznavni znak dvorane), v drugem nadstropju pritličja gledališko avlo s premičnim lestencem (mobil), ki ga je oblikoval Sōfu Teshigahara, ter stensko poslikavo francoskega kiparja in režiserja Fernanda Légerja. Avla je služila kot kreativen prostor za čaj in preprost obrok med odmori predstav ali enostavno kot prostor za debate. Natančno poslikani in opisani so tudi prostori bolj tehnične narave, med drugimi soba za snemanje, elektronski studio ter soba za projekcijo in osvetljavo, pomembno pa je omeniti tudi ultra moderen klavir znamke Bösendorfer.

12 Sen Uesaki, kurator arhiva RCAA univerze Keio, zagotavlja, da je to prvi tiskani vir o umetniškem centru Sōgetsu. Najden je bil nedolgo tega in ga hrani arhiv univerze Keio. Sen Uesaki, v pogovoru z avtorjem, 24. junij 2011.

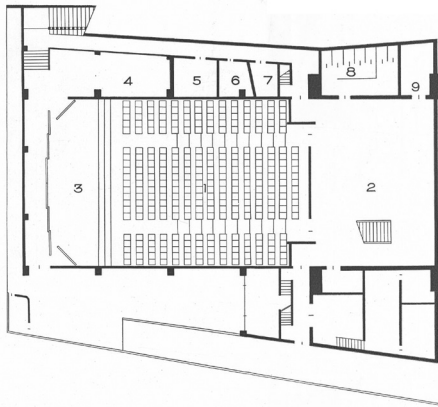


Slika 3: Dvorana SAC-a z razgledom z odra. Na levi strani lahko vidimo delček zidne poslikave, ki je služila kot razpoznavni znak dvorane.

(Vir: Noboru Kawasumi v *Sōgetsu* 1958a)

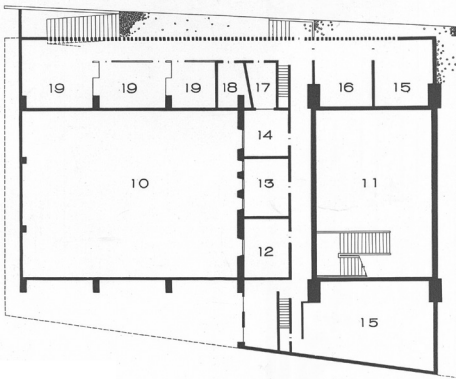
S fotografije in iz opisa klavirja je razvidno, da gre za živo rdeč koncertni klavir, narejen po naročilu. Verjetno so bili narejeni samo trije takšni klavirji na svetu. Razstavljen je bil v bruseljskem Expo parku leta 1958. Nima klasične dolge oblike klavirja in simetrije, ampak je oblikovan v bolj zaobljenem stilu, ki je prav tako kot takrat moderen še dandanes. Postavljen je na treh nogah, pri čemer je prva noga klavirja združena s pedalom. (*Sōgetsu* 1958a) Poleg tega je SAC nudil še moderni čembalo (znamke Neupert) in dodatni klavir, na katerem so lahko eksperimentirali, o katerem pa v brošuri ni govora (Yūji Takahashi, v pogovoru z avtorjem, april 2011).

Če si natančneje pogledamo tloris SAC-a, nam bo jasneje, kaj vse so imeli na razpolago umetniki (slika 4, slika 5).



Pritličje, DRUGO nadstropje

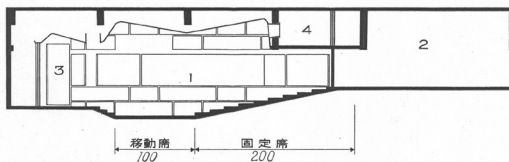
1. gledališki stoli
2. gledališka avla
3. gledališki oder
4. skladišče
5. zakulisje
6. soba za proizvodjanje odmevov
7. kopalnica
8. stranišče
9. kuhinja



Pritličje, PRVO nadstropje

10. zgornji del gledališke dvorane
11. avla
12. soba za razsvetljavo
13. soba za projekcijo
14. soba za snemanje
15. shranjevalnica
16. zakulisje
17. napovedovalnica
18. tehnična soba (prostor za stroje)

Slika 4: SAC – razporeditev prostorov (1. in 2. nadstropje kleti). (Vir: Kenzo Tange's office v Sōgetsu 1958a)



PRESEK DVORANE

1. gledališka dvorana
2. gledališka avla
3. oder
4. tehnične sobe (za snemanje, osvetljavo, projekcijo)

Slika 5: SAC – presek dvorane¹³ (Vir: Kenzo Tange's office v Sōgetsu 1958a)

13 Tako v prvi kot v drugi publikaciji o umetniškem centru Sōgetsu lahko najdemo njen načrt (*Sōgetsu* 1958a; *Sōgetsu* 1958b). Podroben tloris in fotografije Centra so dosegljive pri avtorici.

Razvidno je, kaj vse je umetnikom nudil SAC: oder (12,7/4,5/4 m) v kleti z dvorano s 360 sedeži (169 od njih premičnih), snemalno sobo, sobo za projekcijo, sobo za razsvetljavo in dvorano v tretjem nadstropju, ki je služila kot učilnica. Ko omenjamo snemalno sobo, imamo v mislih kapacitete, primerne za video produkcijo (Bor Turel, v pogovoru z avtorjem, januar 2016). Poleg tega so bile tu tudi avle in prostori bolj tehnične narave. Sama dvorana je bila prvotno namenjena predstavam šole ikebane in so jo lahko najeli tudi zunanji umetniki.

Iz besed širokega kroga umetnikov, ki so prispevali k odprtju Centra, lahko sklepamo o vzgibih obdobja oziroma pričakovanjih, ki so jih gojili do Centra.

Sōfu Teshigahara si je Center zamišljal kot »novo rožo«:

Ko sem tako sedel v stavbi Pariške opere, ki bi bila lahko dolgočasno opisana kot tista, ki »ovene z leti«, sem se zalotil pri misli: Ta stavba, ki je bila resnično edinstvena in sveža v času svojega nastanka, dandanes privlači tiste, ki imajo radi in spoštujejo antične umetnine. Takšna mera antičnosti je seveda razumljiva, ampak stvari, ki so videti stare že v času, ko so zgrajene, so enostavno ostudne.

Ne vem, katere značilnosti umetniškega centra Sōgetsu bodo najbolj cenjene. Kakorkoli že, stavba je bila zgrajena z odločnim ciljem ne slediti nobenim stereotipom.

Mogoče je dejstvo, da sta Georges Mathieu in Sam Francis prispevala svojo zidno poslikavo, že ena od lastnosti, po kateri se Center razlikuje od Pariške opere. Ne vem, kaj bo nastalo iz Centra. Prepričan pa sem, da so nekateri, če ne mnogi, ki bodo lahko ta prostor oživili. Počutim se razočarano, že če samo pomislim, da se ga ne bi nihče veselil.

Rad odkrivam nov material, medtem ko delam z rožami; večkrat čutim, kakor da bi rože čakale na svoje oblikovanje. Rože, ki jih poznamo, bo mogoče lažje oblikovati, ampak tako rože kot oseba, ki jih oblikuje, se lahko naveličajo drug drugega. Zame je uspeh to, da sodelujejo oseba, ki želi oblikovati material, in rože, ki se veselijo stila, v katerem bodo aranžirane.

Gospod Tange, ki je tako svobodomiseln in srčno delal na stavbi, bo razočaran, če se Center ne dokaže kot nova roža. Vsi, ki so se zbrali v tem Centru, se morajo zavedati vsaj tega.

Za zaključek naj prosim publiko za globoko razumevanje in prijazno podpora. (*Sōgetsu* 1958a, 1–2)

Uvodnemu govoru Sōfuja Teshigahare v angleščini sledi prevod v japonskem jeziku, poleg katerega so natisnjene tudi vrstice takratnega rektorja tokijske umetniške akademije Seiichirōja Takahashija (高橋誠一郎):

Upajmo, da se dvorana s polno opremljenim eksperimentalnim odrom in zidnimi poslikavami izvirnih zahodnih umetnikov razvije v dvorano z neštetimi prijetnimi umetninami, kakršnih svet še ni videl. (ibid., 4)

Naslednje strani prve publikacije o SAC-u prinašajo ideje in misli različnih umetnikov, ki dandanes spadajo v sam vrh japonskih ustvarjalcev: slikar in kipar Tarō Okamoto, pisec in dramatik Kōbō Abe, grafični oblikovalec Yūsaku Kamekura (亀倉雄策), plesalec in koreograf Michio Itō (伊藤道郎), sooblikovalec stavbe Sōgetsu, arhitekt Centra Kenzo Tange (丹下健三), skladatelj Makoto Moroi (諸井誠), Sōfujev sin in direktor SAC-a Hiroshi Teshigahara ter Noaji Imai, umetnik in nekdanji član Eksperimentalne delavnice.

Kenzo Tange povzame, da je v petih letih, od začetka načrtovanja stavbe do njenega zaključka, izoblikoval številne vizije, tako za nov razvoj združenja Sōgetsu kot za jedro novega umetniškega gibanja. Te vizije naj bi ga tudi vodile pri načrtovanju same stavbe. Pozornost usmeri na njeno prvo nadstropje oziroma vrt, ki ga opiše kot prostor, ki lahko služi kot razstavni prostor ali prostor za zbiranje ljudi, ali kot vhod in izhod iz stavbe. Zgornji del stavbe predstavljajo učilnice, salon in pisarna, v pritličju v nadstropju pod prvim nadstropjem pa opozori na avditorij za tristo ljudi. Avditorij opiše kot majhen prostor, ki pa naj bi bil takšen, ker je bila njegova velikost zamišljena za različne eksperimente. V njem je mogoče predvajati filme, uporabi se ga lahko kot glasbeni in gledališki prostor, okrogle mize ter video in glasbeno produkcijo. Na ta način naj bi omenjeni prostor, kot ena od učilnic ustanove Sōgetsu, omogočil poskuse, ki se jih doslej še ni ne videlo ne slišalo v japonskem prostoru. Tange izrazi veliko pričakovanje, da se bo tu rodilo bogato in vplivno umetniško gibanje. (ibid., 8)

Kōbō Abe (ibid., 9) je stavbo označil kot mušnico, katere kreativna atmosfera bo omogočila, da bo na površje prišla sveža, široka paleta dejavnosti, in uresničitev želja po poskušanju nečesa drugačnega.

Tarō Okamoto je opozoril na krizo v japonski umetnosti, ki bi jo lahko zapolnil Center:

Umetnost v sodobni japonski kulturi je zašla v slepo ulico. Potrebuje prilžnost za istomisleče umetnike, za morebitne naslednje generacije umetnikov, da se združijo in vzajemno delujejo. [...] Kljub siceršnji ekonomski in umetniški revščini, če bi bil SAC lahko uporabljen v ta namen, bi prinesel nov zagon prihajajočim umetniškim kreacijam. (ibid., 5)

Yūsaku Kamekura dopolni misli Okamota: »Zelo me razveseljuje, da je japonska nova umetnost naredila en korak naprej« (ibid., 6). Makoto Moroi (ibid., 10) pa novo umetniško prizorišče poetično poimenuje »sanjski grad vsakega umetnika«.

Umetniško gibanje Sōgetsu ni nastalo naenkrat, njegova vizija se je natančno pripravljala okrog pet let, v veliki meri s podporo pokroviteljev Sōfuja Teshigahare in arhitekta Kenza Tangeja.

SAC-ov drugi tiskani vir – odprtje SAC-a in SAC kot del šole ikebane Sōgetsu

Druga publikacija SAC-a je bila pripravljena izključno za odprtje Centra, ki je bilo 13. septembra 1958. Izdana je v drugačnem formatu, zgibanki, ki se odlikuje po bogatem slikovnem materialu. V primerjavi s prvo publikacijo pa ni tako obsežna in se ne posveča objektu in njegovi razpoložljivosti za namene ustvarjanja.

Tako kot prva se tudi druga publikacija začne z uvodnim govorom Sōfuja Teshigahare:

Ob odprtju umetniškega centra Sōgetsu bi rad izrazil iskreno zahvalo vsem, ki ste nas zadnja štiri leta vseskozi spodbujali pri načrtovanju, gradnji in končanju stavbe.

Stavba je bila ustvarjena predvsem s skupnimi močmi članov šole Sōgetsu, da bi z njo posvetili 30. obletnico ustanovitve šole. Že odkar je bila stavba prejšnjega centra šole med vojno uničena, je bilo čutiti potrebo po prostoru za eksperimentiranje in razstavljanje. Poleg tega je bil namen stavbe tudi v ponudbi različnih priložnosti naraščajočemu številu tujih obiskovalcev, ki bi se radi iskreno učili ikebane, pa za to ne najdejo primernih možnosti.

Ob dokončanju nove stavbe, ki nam bo omogočala delo v skoraj idealnih pogojih, navdušeni upamo, da bomo z našimi deli obogatili ne samo področje aranžiranja cvetja, ampak tudi našo domovino. (*Sōgetsu* 1958b)

Čeprav gre za odprtje SAC-a, je v tej publikaciji osrednja pozornost namenjena stavbi Sōgetsu kot objektu za uresničevanje želja in ciljem šole aranžiranja cvetja. Teshigahara je poudaril, da je sama postavitev stavbe posvečena obletnici šole ikebane in poti spreminjanja ikebane v mednarodno umetnost.

Prav tako je usmerjenost v ikebano opažena v spremnih besedah publikacije: v ospredju so mednarodni umetniki, politiki in ministri ter pomembni voditelji sveta ikebane, predstavniki tako japonske kot mednarodne šole aranžiranja cvetja.

Ponovno se srečamo s kolumnami Seiichirōja Takahashija, Yūsakuja Kamekure in Kenza Tangeja, ki pa so tokrat vsebinsko drugačne kot v prejšnji publikaciji, saj so posvečene favoriziranju ikebane. Novost so tudi osebnosti iz sveta politike, eminentni japonski ministri: guverner Seiichirō Yasui (安井誠一郎), zunanji minister Aiichirō Fujiyama (藤山愛一郎; 1957–1960) in minister za izobraževanje iz obdobja 1950–60, Hirokichi Nadao (灘尾弘吉).

Seiichiro Yasui poudarja odlike ikebane in med drugim poudari pomembnost širjenja te umetnosti: »Več kot čudovito je, da je bila ta prekrasna stavba narejena za študij ikebane in za obiskovalce z vsega sveta, ki bodo lahko opazovali ikebane«. (ibid.) Hirokichi Nadao pa pravi: »Ta čudovito zgrajena dvorana ima zelo pomembno vlogo za umetniški svet naše domovine, predvsem kot prostor, iz katerega se bo razširil nov smisel za ikebano po vsem svetu, čemur bodo sledili film, gledališče in druge umetnosti«. (ibid.)

V tej publikaciji so tudi zapisi zahodnih umetnikov, kot sta ameriški slikar Sam Francis in francoski umetniški kritik Michel Tapié, s svojimi prispevki pa presenetijo tudi eminentni japonski umetniki, kot sta pisec in nobelovec Yasunari Kawabata (川端康成) in filmski režiser Keisuke Kinoshita (木下恵介), vodilni na področju japonskega filma v obdobju 1940–1960. Yasunari Kawabata med drugim izrazi pohvale Sōfuju Teshigahari:

Zelo redko je najti osebo na drugih področjih umetnosti, ki se je izpolnila v mogočni kreaciji, inovaciji in širitvi, kot je Sōfu Teshigahara. Opazoval sem ga, presenečen in ganjen. Je človek, ki me spominja na ustvarjalce, kot sta Kōetsu ali Picasso. (ibid.)

Tu sta tudi zelo pomembni in reprezentativni osebi v aranžiranju cvetja: Sen'ei Ikenobō (池坊専永), predstavnik 45. generacije najstarejše šole ikebane na Japonskem, in gospa Fay Kramer, prva predsednica združenja *Ikebana International*, organizacije, ki je skrbela za svetovno promocijo umetnosti ikebane; Fay Kramer je bila edina ženska, objavljena k sodelovanju.

Zaključek

S tem člankom smo načrtali osnove umetniškemu gibanju Sōgetsu in hoteli prikazati, kakšno podobo, kapacitete in funkcije je imel njegov Center ali SAC kot središče gibanja v 60. letih ob svoji ustanovitvi. S pomočjo prvih dveh tiskanih virov o SAC-u dobimo vpogled v to, kako močno je bil avantgardni umetniški center Sōgetsu povezan z delovanjem šole ikebane Sōgetsu, v katere stavbi je imel

svoje prostore in po kateri je dobil svoje ime. Zanimivo je tudi dejstvo, da je bil v načrtih Sōfuja Teshigahare, mecena gibanja, SAC razumljen kot enakovreden up za prepород in razširitev japonske umetnosti kot umetnosti ikebane.

Moderna stavba, ki jo je oblikoval priznani arhitekt Kenzo Tange; skulpture ameriškega kiparja japonskega porekla Isamuja Noguchija; kamniti vrt in razstava eksponatov Sōfuja Teshigahare; modernost ter odprtost prostorov za predavanja in razstave tako znotraj kot zunaj stavbe; v pritličnih prostorih SAC z odrom ter dvorano z zidnimi poslikavami prestižnih umetnikov; tehnične sobe za projekcijo in osvetljava, elektronski studio, veža za diskusije med odmori. Če se ozremo le malo nazaj k Eksperimentalni delavnici, katere člani niso imeli na voljo niti svojega skupnega prostora, lahko zaslutimo, kaj je SAC s svojo podobo in kapacitetami pomenil v tistem času. Zaključimo lahko, kot je to najbolje ubesedil Makoto Moroi: resnično je šlo za »sanjski grad vsakega umetnika«.

Pričakovali bi, da se je umetniško gibanje Sōgetsu rodilo »spontano« oziroma prej spontano kot ne in da je bil SAC ustanovljen le kot posledica ali nuja njegovega delovanja. A je bilo ravno nasprotno. Iz prvih tiskanih virov o SAC-u je razvidno, da je bil Center natančno in taktično načrtovan že nekaj let pred svojim nastankom, taktično tako glede svoje podobe in kapacitet kot tudi glede svojega kroga članov. Prav tako je bila jasna osnovna funkcija Centra – da bi resnično omogočil nov umetniški prostor in nastanek inovativnih japonskih del, ki bi lahko »kramljala« z zahodnimi, ter da bi odprl svet ikebane širši in mednarodni publiki.

Vsi umetniki, ki so v prvih publikacijah SAC-a izrazili velike upe, in naloge, ki naj bi jih Center izpolnil, so bili določeni kot njegovi umetniški svetovalci: Kōbō Abe, Michio Itō, Tarō Okamoto, Yūsaku Kamekura, Kenzo Tange, Toshirō Mayuzumi (黛敏郎) in Makoto Moroi.¹⁴ To kaže, kakšno »mrežo« je imel v rokah Sōfu Teshigahara ob začetku delovanja Centra. Že same kapacitete Centra in interdisciplinarnost umetnikov, ki so se mu pridružili, so budili in omogočali novi tok kolektivne umetnosti.

In če se ozremo še na podporo Centru, ki so jo poleg umetnikov, tako domačih kot tujih, ter vrhovnih predstavnikov šol ikebane, tako japonskih kot mednarodnih vej, izrazili tudi politiki, si lahko predstavljamo, kako dobre finančne in politične možnosti je SAC imel. Tu se seveda porajajo vprašanja o samem finančnem vodstvu Centra ter političnem zakulisju, ki pa v tem prispevku ostajajo nedotaknjena.

Najzanimivejše je dejstvo, ki ga v tem članku nismo uspeli natančneje prikazati: da je Center, če se danes ozremo na njegovo delovanje, uresničil prav vse svoje

14 Je pa res, da so imeli vsi omenjeni umetniški svetovalci pozneje v samem delovanju Centra nepomembno vlogo in so bili bolj vpleteni v upravljanje in strategijo Centra pred ustanovitvijo.

naloge in pričakovanja, ki si jih je zastavil v prvih tiskanih publikacijah, da je torej omogočil rojstvo inovativnih umetnin in postal izhodišče danes priznanim umetnikom ter povzdignil ikebano v »mednarodno rožo«. Danes na njegovem mestu stoji nova, modernejša stavba Sōgetsu, ki je v prvi vrsti namenjena upravljanju in delovanju šole ikebane.

Viri in literatura

- Abe and Teshigahara (Three Films by Hiroshi Teshigahara: the Supplements). DVD. 2007. Irvington, N.Y.: Criterion Collection.
- Ashiya Shiritsu Bijutsu Hakubutsukan in Chibashi Bijutsukan, ur. 1998. *Sōgetsu to Sono Jidai 1945–1970 草月とその時代 1945–1970*. Katalog razstave. Sōgetsu to Sono Jidaiten Jikkō Iinkai.
- Burt, Peter. 2001. *The Music of Tōru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chong, Doryun, ur. 2012. »Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde.« V *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*, uredil Doryun Chong, 26–93. New York: Museum of Modern Art.
- Dalai Jee, Kuro. 2010. *Nikutai no anākizumu: 1960nendai nihon bijutsu ni okeru pafōmansu no chika suimiyaku 肉体のアナーキズム1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈*. Tokyo: grambooks.
- Everett, Yayoi O. 2009. »Scream against the Sky: Japanese Avant-garde Music in the Sixties.« V *Sound Commitments, Avant-garde Music and the Sixties*, uredil Robert Adlington, 187–209. New York: Oxford University Press.
- Havens, Thomas R. H. 2006. *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- »Japanese Art, 1960s: Events Planned and Produced by Concert Hall ATM.« Dostop 21. November, 2012. <http://www.arttowermito.or.jp/1960/music-e.html>.
- Matson, Yuji. 2007. »The Word and the Image: Collaborations between Abe Kobo and Teshigahara Hiroshi.« Magistrsko delo. University of British Columbia.
- Nara, Yoshimi, Noriko Nomura, Kaoruko Ōtani, in Haruo Fukuzumi, ur. 2002. *Kagayake 60-nendai: Sōgetsu Āto Sentā no Zenkiroku 輝け60年代 — 草月アートセンターの全記*. Tokyo: Filmart-Sha.
- Sas, Miryam. 2011. *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return* (Harvard East Asian Monographs 329). Cambridge and London: Harvard University Asia Center.
- »Sōfu Teshigahara.« Findgrave. Dostop 28. januar, 2011. <http://www.findgrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=6135114>.

»Sōgetsu Art Center.« 2013. post. Dostop 13. januar, 2016. <http://post.at.moma.org/themes/4-Sōgetsu-art-center>.

Sōgetsu Āto Sentā 草月アート・センター. 1958a. Tokyo: Hiroshi Teshigahara.

Sōgetsu Āto Sentā, Sōgetsu Kaikan 草月アート・センター 草月会館. 1958b. Tokyo: Hiroshi Teshigahara.

Sōgetsu Āto Sentā: Insatsubutsu toiu 'hanei' 草月アートセンター: 印刷物という「半影」. 2009. Tokyo: MARM in Keio University Art Center.

»Sōgetsu o shiru: Nenpyō de miru sōgetsu no rekishi 草月を知る 年表で見る草月の.« *Sōgetsu Ikebana* 草月生け花. Dostop 19. maj, 2011. <http://www.Sōgetsu.or.jp/know/about/timeline/>.

Summary

First, the Sōgetsu art movement would not be possible without the Sōgetsu Art Center (SAC), which served as its main venue. This modern and spacious building was designed by the architect Kenzo Tange, combining Western and Japanese architecture and art. It includes facilities that most of the artists of the time could only “dream about”: a theater hall with technical rooms (for recording, projection and lighting) and “experimental” stage, ultra-modern piano, halls which could be used for workshops or classrooms, a lobby for events, plus outdoor and inside venues for exhibitions. If we look back at the Experimental Workshop, the first evidence of avant-garde art that was not strictly visual, and remember the difficulties its members had in finding an appropriate place to meet and create, we can readily understand just what SAC meant at the time it first opened.

Second, it seems that the Sōgetsu art movement was not unforeseen, as its vision had been carefully prepared for at least five years, mostly through the work of Sōfu Teshigahara and Kenzo Tange. The first two printed materials on SAC are closely examined in the article, and from these can grasp both the trends of the period and the expectations that were set out for the Center. Its main function was clear—to provide a new location to aid in the creation of innovative Japanese art works, which could thus stay in the frontline of artistic exploration, along with Western efforts, and to promote *ikebana* in an international context.

Third, looking back on the Center’s accomplishments today, SAC did manage to fulfill its expectations. However, to what extent these were achieved, what was the Sōgetsu movement’s greatest impact, and how its influence is still felt today, remain subjects for another paper.