IN PRAISE OF WAVES
JAPAN AS SOURCE
OF INSPIRATION TODAY
12.10.2016 - 12.11.2016
www.workspacebrussels.be

A FEVERISH ERA
IN JAPANESE ART
EXPRESSIONISM IN THE 50'S AND 60'S
14.10.2016 - 22.01.2017
WWW.BOZAR.BE

UKIYO-E
THE FINEST JAPANESE PRINTS
@ CINQUANTENAIRE MUSEUM
21.10.16 - 12.02.2017
WWW.KMKG-MRAH.BE

#JPNBXL JPN (B)XL #JPNBXL

Cultuurcentrum Strombeek, Gemeenteplein, 1853 Strombeek-Bever, www.ccstrombeek.be

+ Plantentuin Meise:
Rumiko Hagiwara
dagelijks vanaf 9u30, www.br.fgov.be

JOHN CAGE, ENRICO CASTELLANI, FRANÇOIS CURLET, LUCIO FONTANA, RUMIKO HAGIWARA, SADAHURU HORIO, AKIRA KANAYAMA, ON KAWARA, YVES KLEIN, TETSUMI KUDO, LEMM&BARKEY, TSUYOSHI MAEKAWA, TAKESADA MATSUTANI, JONAS MEKAS, YUKO NASAKA, SANKICHIRO NASAKA, HERMANN MAIER NEUSTADT, YOKO ONO, NAM JUNE PAIK, HENK PEETERS, KEIKO SATO, JAN SCHOONHOVEN, SHOZO SHIMAMOTO, HIROSHI SUGIMOTO, ATSUKO TANAKA, RYUJI TANAKA, RICHARD TUTTLE, GÜNTHER UECKER, YURIE UMAMOTO, PAUL VAN HOEYDONCK, PHILIPPE VAN SNICK, JEF VERHEYEN, MIKI YAMAMOTO, JIRO YOSHIHARA

MUSEUM
CULTUUR
STROMBEEK
GENT

MADE IN JAPAN

07.10.2016-08.11.2016

GUTAI

AND NOW FOR SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT…[1]

Jenke Van den Akkerveken

In de zomer van 1954 besluit de Japanse schilder Jiro Yoshihara (1905-1972) avant-gardekunstenaars uit de buurt van Osaka te verenigen onder de noemer Gutai. Gutai kan letterlijk worden vertaald als *concreetheid* en is samengesteld uit de karakters *gu* en *tai*, die respectievelijk *middel* en *lichaam* of *substantie* betekenen. Met hun kunst, waarin pure materie een stem krijgt en het toeval en het lichaam de belangrijkste instrumenten worden, zetten ze zich af tegen de kunsttradities die failliet verklaard werden na de Tweede Wereldoorlog. De paradigma's van de vooroorlogse kunst bleken niet voldoende gewapend te zijn tegen de gruweldaden waartoe de mensheid onder een onderdrukkend totalitarisme in staat is, dus Gutai zou opnieuw beginnen en komaf maken met wat zij beschouwden als gekunstelde en onvrije kunst zonder échte, waardevolle inhoud. De menselijke rede had gefaald en haar afdruk mocht dan ook niet langer zichtbaar zijn in de kunst.

Twee jaar na de oprichting van Gutai, in oktober 1956, schrijft Yoshihara zijn Gutai Manifest, een pleidooi voor een artistieke symbiose tussen materie, lichaam en geest…

'With our present awareness, the arts we have known up to now appear to us in general to be fakes fitted out with a tremendous affectation. […] Lock these corpses into their tombs. Gutai art does not transform matter, but brings it to life. Gutai art does not falsify the material. In Gutai art the human spirit and 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.'[2]

…en met een sterk geloof in de mogelijkheden van iets compleet (en concreet) nieuws…

'In any case, it is obvious to us that purely formalistic abstract art has lost its charm, so that the Gutai Art Society founded three years ago was accompanied by the slogan that they would go beyond the borders of abstract art […] the most important merits of abstract art lie in the fact that it has opened up the possibility to create a new, subjective shape of space, one which really deserves the name creation. […] When the abilities of the individual were united with the chosen material in the melting-pot of psychic automatism, we were overwhelmed by the shape of space still unknown to us, never before seen or experienced. Automatism naturally made the image which did not occur to us. Instead of relying on our own image, we have struggled to find an original method of creating that space. […] We shall hope […] that the discovery of new life will call forth a tremendous scream in the material itself.'[3]

Door de traditie breken

Als weerwoord op het militaristische verleden van Japan, predikt Gutai het aanbreken van een nieuw tijdperk van vrijheid, authenticiteit en creatieve autonomie, waarin geen plaats meer is voor beperkende ideologieën of opgelegde conventies. In 1956, tijdens de 2de Gutai-tentoonstelling in Tokyo, geeft Saburo Murakami (1925-1996) concreet vorm aan dit idee. Tijdens zijn performance *Passage* (Tsuka) loopt hij door een lange reeks verticaal opgestelde papieren schermen. Met de kracht en vorm van zijn eigen lichaam breekt hij letterlijk doorheen de Japanse artistieke traditie en zet hij de weg open naar een nieuwe vorm van creatie. De leegte die het lichaam van Murakami achterlaat, barst van de nieuwe mogelijkheden. Het destructieve karakter van deze performance geeft perfect de revolutionaire ambities van de Gutai-beweging aan: enkel door destructie van het oude kan het nieuwe gecreëerd worden.

De creatieve leegte achter het picturale vlak wordt begin jaren '50 reeds, als bij toeval, ontdekt door Shozo Shimamoto (1928-2013). Omdat hij niet voldoende geld heeft om traditionele schildersmaterialen te kopen, beslist hij om zijn eigen alternatieven te maken. Met een mengsel van bloem en water kleeft hij verschillende lagen oud krantenpapier op elkaar dat hij daarna instrijkt met een kalklaag om het als schilderdoek te kunnen gebruiken. Wat hij echter niet voorziet, is dat deze ondergrond van papier maché zo broos is dat hij verkruimelt onder de fijnste potloodtekening en dat hij dus enkel gaten in zijn doek kan tekenen. Zonder het te willen, heeft Shimamoto door deze destructie van het eens zo sacrale picturale veld, een nieuwe, autonome ruimte ontdekt. Hij heeft een immaterieel gat gecreëerd en een leegte vol mogelijkheden blootgelegd.

Yoshihara lauwert Shimamoto enorm om deze ontdekking waarmee hij de ziel van Gutai heeft aangeraakt: absolute originaliteit, het gebruik van nieuwe materialen en technieken, het laten spreken van zuivere materie, het omarmen van het toeval en het opzijzetten van de rede, het benadrukken van de handeling en het moment en vooral de creatie van het nieuwe vanuit de destructie van het oude. Na het maken van een reeks gatenwerken, explodeert Shimamoto's creativiteit. Letterlijk, want vanaf 1956 gebruikt hij een kanon als verfborstel en maakt hij zijn bekende bottle crash paintings, waarbij hij met verf gevulde glazen flessen projecteert op grote doeken. De gekleurde scherven die hierbij in het rond vliegen, maken stuk voor stuk deel uit van zijn werk.

Verdwijnen in materie

De bevrijding waar de Gutai-kunstenaars naar op zoek zijn, is niet enkel de bevrijding van de traditie en van het picturale vlak, maar ook die van het ego. Net als in het zenboeddhisme betekent werkelijk vrij zijn voor hen niet individuele vrijheid, maar wel de vrijheid om de beperkingen van de rede te kunnen overstijgen en met een zuivere, open geest, als van een kind, door te dringen tot een universeel menselijk bewustzijn. Hun artistieke focus komt dan ook volledig te liggen op het automatische creatieve proces en de ongecompliceerde eenwording van materie, lichaam en geest die hierbij plaatsgrijpt.

In 1955, tijdens de 1ste Gutai-tentoonstelling in Tokyo, duikt Kazuo Shiraga (1924-2008) in een amorfe hoop modder die hij al worstelend verandert in sculpturale vormen.

Tijdens deze performance, die hij *Challenging Mud* noemt, maakt hij gebruik van zijn volledige zijn, in alle dimensies, om op een zo onbewust mogelijke manier zijn eenheid met en getrouwheid aan de materie en het moment uit te drukken. Hij vervangt de traditionele verfborstel door zijn eigen lichaam, waardoor de kunstenaar letterlijk deel uitmaakt van en zelfs helemaal opgaat in zijn kunstwerk. De materie wordt niet langer passief onderworpen aan de grillen van de mens, maar krijgt zelf een stem. De wisselwerking tussen lichaam en materie is agressief, maar net daarom ook bijzonder creatief. Een paar maanden later schrijft Shiraga:

'One has to dare to imagine and undertake something senseless. A dimension in which something that now appears senseless will no longer be senseless […] One will feel as if one had entered a dimension, which is neither rational nor irrational. It is a world of an endless cave, a zero space […] There one enjoys all possible spiritual games and one becomes fuller and fuller. When at last rationality like emotion surpasses every human phenomenon, the difference in the quality of each person will come to light clearly.'[4]

Ook bij het maken van zijn schilderijen, staat het lichaam centraal. In 1954 stapt Shiraga voor het eerst letterlijk in de veelkleurige verf op zijn horizontaal gelegde doek. Zich rechthoudend aan een zwiepend touw dat aan het plafond hangt, schaatst hij met zijn blote voeten de verfklodders uiteen. Door niet met zijn handen, maar met zijn voeten te schilderen, kan Shiraga niet langer op zijn bewustzijn vertrouwen en belemmert hij elke poging van de rede om zijn composities een vooropgezette structuur te geven. Het canvas wordt een arena waarin een creatieve strijd gestreden wordt tussen de impulsen en reflexen van het lichaam en de kracht van het bewustzijn die hem voortdurend probeert in een structuur te gieten. De materie, het vlees en de geest worden op doek met elkaar verzoend en het zelf wordt bevrijd en telkens opnieuw herboren uit een creatieve strijd.

Een blik op de wolken

Het bereiken van de totale vrijheid van het zelf is binnen Gutai enkel mogelijk door het omarmen en doorleven van het absolute moment, het onmetelijke punt van het hier en nu. Hun werk is de materialisatie van de heldere perceptie van het leven zoals het zich voordoet in zijn directheid. Het proces was dan ook van een veel groter belang dan het uiteindelijke resultaat. Kunstenaars re-presenteren niets, maar presenteren het leven. Kunst wordt niet be-leefd, maar ge-leefd.

In juli 1955 vindt de eerst Gutai-tentoonstelling in openlucht plaats. Voor de *Experimentele openluchttentoonstelling van moderne kunst om de brandende midzomerzon te tarten* in het park van Ashiya, worden de kunstenaars door Yoshihara aangemoedigd om in dialoog te gaan met de omgeving en de natuurlijke elementen in die omgeving als materiaal te gebruiken voor hun werk. Kunst moest kunnen ademen!

Sadamasa Motonaga (1922-2011) vult doorzichtige zakjes met rood, geel en blauw gekleurd water en bindt ze vast tussen de laaghangende bomen. Het zonlicht maakt er een sprankelend kleurenballet van. Het werk *Sky* van Saburo Murakami is een hoge, smalle, witte tent met een opening bovenaan die de bezoekers die in de tent stappen een blik op de wolken gunt. Shozo Shimamoto brengt de bezoekers dan weer aan het wankelen door hen over een op onstabiele veren gemonteerde planken catwalk te laten wandelen. Deze interactie was ongezien voor het Japanse publiek dat tot dan toe had geleerd dat kunst iets kostbaars was om enkel naar te kijken.

Dat de resultaten van hun performances de Gutai-kunstenaars minder interesseren dan de effectieve handeling die ertoe geleid heeft en de tijd en ruimte waarin ze tot stand komen, mag blijken uit het feit dat ze aan het einde van de openluchttentoonstelling in het Ashiyapark hun werken massaal op de brandstapel gooiden bij gebrek aan voldoende opslagruimte…

Schilderen met kippen en auto's

Gutai wil kunst en leven laten samensmelten. Dat doet het door de nadruk te leggen op het performatieve karakter van de kunst, maar ook door het gebruik van zeer uiteenlopende materialen en objecten die uit het alledaagse leven kunnen worden geplukt en waarvan het belang en de artistieke kwaliteiten nooit eerder naar waarde werden geschat. Yoshihara geeft bovendien aan elk nieuw Gutai-lid dezelfde raad mee: 'Wees origineel! Doe wat nog nooit eerder gedaan werd en doe dat op een manier die nog nooit eerder gebruikt werd!'

Dit credo heeft geleid tot een grote verscheidenheid aan experimenten met nieuwe materialen en technieken. Zo draagt Atsuko Tanaka (1932-2005), één van de weinige vrouwen bij Gutai, op de 2de Gutai-tentoonstelling in 1956 een jurk die bestaat uit gekleurde, flikkerende lampen, laat Yoshihara in datzelfde jaar met verf besmeurde kippen rondscharrelen aan de Mukorivier in Amagasaki en tekent Akira Kanayama (1924-2006) met rijdende speelgoedautootjes op papier.

Door zijn nooit aflatende zoektocht naar complete vernieuwing blijft Yoshihara gedurende zijn hele leven openstaan voor nieuwe, jonge kunstenaars die ieder op hun eigen manier uitdrukking geven aan de tijd waarin ze leven. Hoewel Gutai gedurende 18 jaar als geheel overeind blijft, spreekt de literatuur over een tweede en zelfs een derde generatie[5] binnen de beweging. De latere generaties laten hun keuze van materialen en technieken vaak (onbewust) bepalen door de snelle ontwikkelingen binnen de industriële modernisering van Japan. De woestheid van de vroege Gutai zal hierdoor steeds meer worden uitgezuiverd tot een meer gelikte beeldtaal.

Illustratief is het werk van Yuko Nasaka (1938), een kunstenares van de tweede generatie en net als Tanaka één van de zeldzame vrouwen binnen de beweging, dat duidelijk de tijdsgeest incorporeert. Op een zelfgemaakt pottenbakkerswiel boetseert Nasaka haar artistieke leven lang obsessief vlakke cirkels, die ze telkens overschildert met gladde autolak: traditie en industrialisering gaan hier hand in hand en leiden tot vernieuwende creaties.

Gutai beschouwt het alledaagse niet langer als een verwaarloosbare vanzelfsprekendheid, maar geeft het een hoofdrol en laat het zelfs de richting bepalen die de kunst uitgaat. De democratische principes die de militaristische ideologieën van het oude Japan hadden overwonnen, dringen hiermee duidelijk door tot in de kunst. Niets of niemand wordt als minder- of onwaardig beschouwd. Alles is kunst en kunst is van en voor iedereen.

LIJST VAN WERKEN

JOHN CAGE
4'33' NO. 2
1962

ENRICO CASTELLANI
SUPERIFICIE BIANCO
1985
Collectie Greta Meert, Brussel

FRANÇOIS CURLET
WITNESS SCREEN
2002
Privaat Collection Brussel

LUCIO FONTANA
BLAUW OVAAL
1967
Collectie Vlaamse Gemeenschap, langdurige bruikleen S.M.A.K., Gent

LUCIO FONTANA
ROOD VIERKANT
1967
Collectie Vlaamse Gemeenschap, langdurige bruikleen S.M.A.K., Gent

RUMIKO HAGIWARA
COPY OF WHITE PAPER
2016
Courtesy Rumiko Hagiwara & Jeanine Hofland, Amsterdam

RUMIKO HAGIWARA
ONE STONE, TWO STONES
2013
Courtesy Rumiko Hagiwara & Jeanine Hofland, Amsterdam

RUMIKO HAGIWARA
FAKE WIND
2016
Courtesy Rumiko Hagiwara & Jeanine Hofland, Amsterdam

RUMIKO HAGIWARA
WEED
2016
Courtesy Rumiko Hagiwara & Jeanine Hofland, Amsterdam

SADAHURU HORIO
UNTITLED
1967
Axel & May Vervoordt Foundation

AKIRA KANAYAMA
ASHIATO (TRACES)
remake 2016, 1956
Axel & May Vervoordt Foundation

ON KAWARA
JULY 3, 1973
1973
Vanmoerkerke Collectie, België

ON KAWARA
I GOT UP AT, BERLIN
1976
Collectie S.M.A.K., Gent

ON KAWARA
ONE MILLION YEARS
1999
Privécollectie, Gent

ON KAWARA
100 YEARS CALENDAR
1968
Privécollectie, Gent

ON KAWARA
247 MOIS/247 JOURS
1994
Privécollectie, Gent

ON KAWARA
ONE MILLION YEARS
2002
Privécollectie, Gent

YVES KLEIN
YVES KLEIN AND THE GELSENKIRCHEN OPERA HOUSE
Courtesy Yves Klein Archives; Gelsenkirchen Opera House

TETSUMI KUDO
SOUVENIR "LA MUE" ET NOUVELLE GÉNÉRATION
1970
Privécollectie, langdurige bruikleen S.M.A.K., Gent

LEMM&BARKEY
MAGNOLIA
2016
Courtesy Lemm&Barkey

TSUYOSHI MAEKAWA
MOUNTAIN WITH LINES
1963
Axel & May Vervoordt Foundation

TAKESADA MATSUTANI
TRIANGLE 65-195
1965
Axel & May Vervoordt Foundation

JONAS MEKAS
I DON'T KNOW WHICH TREE IT COMES FROM THAT FRAGRANCE --
2016
Courtesy Jonas Mekas

YUKO NASAKA
UNTITLED
1964
Axel & May Vervoordt Foundation

SANKICHIRO NASAKA
COMPOSITION
s.d.
Axel & May Vervoordt Foundation

HERMANN MAIER NEUSTADT
H-BOMB
2006

YOKO ONO
FILM NO. 4
versie 1966-67
© Yoko Ono (1966-67)

YOKO ONO
WISH TREE
1996-2016
© Yoko Ono 2016

NAM JUNE PAIK
A TRIBUTE TO JOHN CAGE
1973
Collectie S.M.A.K., Gent

HENK PEETERS
AKWAREL
remake 2016, 1966
Henk Peeters Archief / Zero foundation

JAN SCHOONHOVEN
R 74-17
1974
Collectie S.M.A.K., Gent

SHOZO SHIMAMOTO
GUTAI WORK WITH HOLE
1953
Axel & May Vervoordt Foundation

KEIKO SATO
FORBIDDEN
2016
Courtesy Keiko Sato & Annie Gentils Gallery, Antwerpen

HIROSHI SUGIMOTO
SEASCAPES
Collectie Alfred Vandaele

ATSUKO TANAKA
WORK (PINK CLOTH)
remake 2016, 1955

RYUJI TANAKA
SEI (6)
1962
Axel & May Vervoordt Foundation

RICHARD TUTTLE
ROSE BRIDGE
1989
Collectie Greta Meert, Brussel

GÜNTHER UECKER
BODENSKULPTUR VOLL-LEER
1969
Zero Foundation, Düsseldorf / Donation Christine Uecker

YURIE UMAMOTO
HRXLPNCX.C
2016
Collectie Workspace Brussels

PAUL VAN HOEYDONCK
OEUVRE LUMIÈRE
1958-1959
Collectie S.M.A.K., Gent

PAUL VAN HOEYDONCK
PLANÈTE HABITÉE
1962
Collectie Frieda & Rudy Joseph

PAUL VAN HOEYDONCK
LICHTWERK
1960
Courtesy Paul Van Hoeydonck

PHILIPPE VAN SNICK
EILANDEN, 2016
2016
Courtesy Philippe Van Snick & Galerie Tatjana Pieters, Gent

JEF VERHEYEN
PANAREA
1960
Collectie Frieda & Rudy Joseph, Bredene

JIRO YOSHIHARA
PLEASE DRAW FREELY
remake 2016, 1956

Het moment omarmen

Dit idee wordt door Sadaharu Horio (1939), een Gutai-kunstenaar van de laatste generatie, ter harte genomen als door geen ander. Hij beschouwt de hele wereld als zijn canvas en betrekt graag de toevallige passant in zijn spontane acties. Voor Horio lopen kunst en het dagelijkse leven voortdurend in elkaar over en moet de kunstenaar steeds het toeval omarmen. Het leven zit vol verrassingen en biedt oneindig veel mogelijkheden voor wie hiervoor open staat en de door de ratio gecreëerde vanzelfsprekendheden durft te doorprikken. In de woorden van Horio klinkt dit als volgt:

'For instance, I do not persist in using this glass to drink water, it can be paper, vinyl or my hand, anything can be used. But people tend to lead their lives thinking that when drinking water they must use a glass because they are bound by their way of life, education, morals, etc.'[6]

Wanneer hij kunst maakt, schakelt Horio elke vorm van sturend bewustzijn uit. Hij doet dit door enkel uit te voeren wat het toeval van het moment en de omgeving hem ingeven, maar ook door zichzelf tijdsbeperkingen en rituele herhalingen op te leggen. Zo staat hij sinds 1985 elke ochtend om 5u30 op en gaat hij naar wat hij zijn "kleurruimte" noemt, om daar een hele reeks gevonden voorwerpen een nieuwe verflaag te geven. De kleur van de dag wordt bepaald door de volgorde van de verftubes in zijn kleurdoos. Door de accumulatie van de vele verflagen verdwijnt het oorspronkelijke object onder de lagen van de tijd en wordt het onzichtbare verstrijken van de tijd tastbaar gemaakt.

Na het schilderen van de traagheid, duikt Horio in de snelheid en zet hij zijn dagelijkse ochtendritueel verder met het maken van een *One Minute Drawing*, een tekening waarvoor hij zichzelf slechts 1 minuut de tijd geeft. Tekenen, scheuren, knippen, krassen, plakken, kliederen, verfrommelen… elke handeling kan tot een kunstwerk leiden. Horio hoeft zijn handelingen niet te begrijpen: wat telt, is het vrij kunnen doorleven van een handeling op zich. In veel van zijn performances zal hij dan ook bij voorkeur kinderen betrekken, van wie hij de spontaneïteit en de onbevooroordeelde geest erg bewondert. Het eindresultaat is voor Horio van weinig waarde en vaak geeft hij zijn werken dan ook weg aan blij verraste omstaanders.

Een grenzeloze kruisbestuiving

Hoewel hun werk intussen van grote waarde is gebleken binnen de internationale naoorlogse avant-gardekunst, wordt de Gutai-beweging in het nog sterk aan tradities gebonden Japan van de jaren '50 en '60 beschouwd als een bende gekscheerders die men in alle vrijheid laat begaan, maar van wie men de werken geenszins als kunst beschouwt. De Gutai-kunstenaars, die in hun opleiding reeds in aanraking waren gekomen met de westerse avant-gardes waaraan ze een oosters geïnspireerde invulling gaven, hebben dan ook van bij het begin als doel om hun ideeën tot ver buiten de Japanse landsgrenzen bekend te maken.

Op 1 januari 1955 rolt het allereerste exemplaar van *The Gutai Journal* van de persen. Vanaf die dag zal het magazine een paar keer per jaar verschijnen en een belangrijk internationaal uithangbord worden voor de beweging. Aangespoord door Yoshihara en Shimamato wordt het blad door alle Gutai-kunstenaars zoveel mogelijk uitgedeeld aan critici, kunstenaars, journalisten en curatoren van over de hele wereld, in de hoop hiermee de artistieke banden tussen Oost en West te vergroten en een vruchtbare bodem te scheppen van waaruit kunst verder kan ontwikkelen in wederzijdse beïnvloeding.

Wat alle naoorlogse avant-gardes internationaal met elkaar verbindt, is hun wens om tabula rasa te maken met het verleden en een totaal nieuwe manier te vinden om vorm te geven aan de *condition humaine* die gepokt is door oorlogstrauma's en nieuwe ademruimte nodig heeft. Hun artistiek onderzoek concentreert zich op zuivere materie, een nieuwe dimensie van tijd en ruimte, de potentialiteit van de leegte en het creatieve proces. Zowel in het Oosten als het Westen wordt gezocht naar nieuwe manieren om de realiteit van het moment in onvoorwaardelijke vrijheid te kunnen uitdrukken.

Wanneer de Franse kunstcriticus Michel Tapié in 1957 een exemplaar van *The Gutai Journal* in handen krijgt, reist hij samen met Georges Mathieu en Sam Francis naar Osaka om er de Gutai-leden te ontmoeten. Hij is verbluft door de nauwe verwantschap die Gutai vertoont met de Franse *art informel* en zal nadien hun grootste pleitbezorger worden in Frankrijk, Italië en Amerika waar hij een jaar later *The Gutai Group Exhibition* organiseert in New York, in de gerenommeerde Martha Jackson Gallery. Dit is de eerste van vele internationale tentoonstellingen die zullen volgen. Hoewel het imago van een oosterse variant te zijn op de *art informel* lange tijd aan Gutai blijft kleven, heeft de beweging ook een sterke indruk nagelaten op vele andere kunststromingen die ermee in aanraking kwamen.

Vooral vanaf de jaren '60 slaagt Gutai erin de aandacht te trekken van het Westen. In 1962 zijn John Cage, Merce Cunningham en Robert Rauschenberg aanwezig op de opening van de Gutai Pinacotheca, een oud warenhuis in Osaka waarin Yoshihara vanaf dan regelmatig overvolle tentoonstellingen zal organiseren om Gutai bekend te maken bij het grote publiek en waar ook kunstenaars als Lucio Fontana, Enrico Castellani en Sam Francis zullen tentoonstellen. Ze zijn bijzonder onder de indruk van wat ze daar te zien krijgen en zullen later dan ook samenwerken met enkele Gutai-kunstenaars.

Allan Kaprow krijgt een *Gutai Journal* onder ogen en vindt inspiratie in de Gutai-performances voor zijn eigen Happenings, net als de Fluxus-kunstenaars. Het Nouveau Réalisme van Yves Klein heeft een duidelijke link met de werken van bijvoorbeeld Kazuo Shiraga die schildert met zijn lichaam. Ook deelt Klein zijn fascinatie voor de leegte met Gutai. Niettemin heeft hij een rechtstreekse beïnvloeding zelf altijd ontkent. Ook in het archief van Jackson Pollock zijn postuum enkele exemplaren van *The Gutai Journal* teruggevonden. Zowel Gutai als de abstract expressionisten streven naar het uitschakelen van de ratio en getrouwheid aan de zuivere materie en hechten het grootste belang aan het creatieve proces als doel op zich. Het is dan ook erg aannemelijk dat Pollock deze magazines met veel interesse heeft gelezen.

Nul – ZERO – Kai

Het nauwst verwant aan Gutai zijn wellicht de Duitse ZERO[7]- en de Nederlandse Nulbeweging[8], twee avant-gardes die sterk aan elkaar gelinkt zijn en ook nauwe banden hebben met kunstenaars als Yves Klein, Lucio Fontana, Jef Verheyen, Walter

Leblanc, enz. Hun gebruik van natuurlijke, vaak efemere materialen, hun zoektocht naar de essentie en het nulpunt van leven en kunst, maar vooral ook hun fascinatie voor het concept van de creatieve leegte delen ze met hun oosterse collega's.

Onrechtstreeks delen ze zelfs hun naam met de oorspronkelijke naam van Gutai. Voor hij Gutai oprichtte, maakte Yoshihara deel uit van de Kai-groep die in het leven werd geroepen in 1952 en volledig oploste in Gutai in 1955. *Kai* is Japans voor *zero* en Kai-kunstenaars vertrokken dan ook net als de ZERO- en Nulkunstenaars vanuit de idee dat kunst zich moest ontvouwen vanuit het punt van de absolute leegte. In vergelijking met de latere Gutai-werken, was Kai-kunst zeer minimaal in kleur en compositie. Met zo weinig mogelijk middelen en het lichaam als belangrijkste instrument werd naar de essentie gezocht.

Rond 1962 leert Nulkunstenaar Henk Peeters via gesprekken met Yves Klein de ideeën van Gutai kennen. Hij raakt zo onder de indruk van de gelijkenissen die hun gedachtegoed met dat van de Nulgroep vertoont, dat hij hen 4 jaar later uitnodigt om samen met het hele ZERO-netwerk deel te nemen aan de tentoonstelling *NUL65* in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Op basis van schetsen die Yoshihara meebrengt naar Nederland selecteert Peeters werk uit de vroegste Gutai-periode dat volgens hem het puurst is en het nauwst aansluit bij hun afwijzing van stoffelijkheid en subjectiviteit. Wanneer de werken bij aankomst echter zeer recente werken blijken te zijn waarin meer nadruk wordt gelegd op de materie, zal hij de Gutai-kunstenaars dan ook vragen ter plekke werk uit hun beginperiode te reproduceren.[9] De puristische ZERO- en Nulkunstenaars voelen de gelijkenissen, maar hebben dus zeker ook oog voor de verschillen met het minder strenge en vaak speelse Gutai.

In datzelfde jaar nodigt de Haagse galerie OREZ, die ZERO- en Nulkunst verdedigt, de Gutai-kunstenaars ook uit om deel te nemen aan het grootschalige openluchtevenement *Zero op Zee*, dat conceptueel heel sterk gelijkt op de Gutai-tentoonstelling *Experimentele openluchttentoonstelling van moderne kunst om de brandende midzomerzon te tarten*, die 10 jaar eerder plaatsvond in het park van Ashiya. Helaas raakt *Zero op Zee* niet verder dan de ontwerpfase.

Gutai revival

Als Yoshihara in 1972 sterft, sterft Gutai met hem. Gedurende 18 jaar had hij in het totaal 59 kunstenaars uit Kansai in West-Japan een leidraad gegeven om zich via de kunst een weg te banen tussen de ruïnes van het verleden en zich hoopvol te richten naar een vrije toekomst. Hoewel ze zich verenigden onder de noemer Gutai, heeft elk van de leden zijn of haar individuele parcours afgelegd, wat tot vaak sterk uiteenlopende antwoorden op Yoshihara's vraag naar ongebreidelde originaliteit leidde. Ook na het einde van Gutai zouden de kunstenaars deze weg elk op hun eigen manier blijven volgen.

Niettegenstaande hun kunst tot ver buiten Japan haar sporen heeft nagelaten, is Gutai lange tijd verborgen gebleven voor de kunstgeschiedenis. Het zou duren tot 2005, wanneer Gutai wordt opgenomen in een grote ZERO-retrospectieve in het Museum Kunst Palast in Düsseldorf, waarin het aandeel van Gutai in *NUL65* opnieuw in de kijker wordt gezet, dat de beweging terug onder de aandacht van kunsthistorici en curatoren komt. Na een passage van Gutai in het Centrale Paviljoen op de Biënnale van Venetië in 2009 komt het academisch onderzoek over de beweging in een stroomversnelling en volgen vele internationale tentoonstellingen, met als culminatiepunt de grote retrospectieve *Gutai: Splendid Playground* in 2013 in het Solomon R. Guggenheimmuseum in New York.

Misschien is deze plotse herontdekking van Gutai niet zo verwonderlijk. In tijden waarin we overstelpt worden door een teveel aan alles waardoor betekenis vaak zoek raakt; waarin werelden en mensen uit elkaar vallen en zich steeds meer opsluiten in zichzelf; waarin we onze aansluiting met de natuur, de materie en ons eigen lichaam verliezen; kortom: in deze tijden van vervreemding, voelen we dan niet opnieuw de noodzaak om tabula rasa te maken, door de oppervlakte te breken en ons weer onbevangen als een kind over de wereld te kunnen verwonderen? Voelen we niet opnieuw de noodzaak om terug te keren naar de essentie van ons bestaan?

Noten

[1] Catchphrase uit de serie *Monty Python's Flying Circus*, jaren '70.

[2] Jiro Yoshihara, "Gutai Manifesto", in: *Geijutsu Sincho*, december 1956.

[3] Idem.

[4] Gepubliceerd in *Gutai no. 4*, 1 juli, 1956.

[5] De kunstenaars die tot de tweede generatie behoren, vervoegen Gutai tussen 1961 en 1965. Het gaat onder meer om Yuko Nasaka (1938), Tsuyoshi Maekawa (1936) en Takesada Mastutani (1937). De derde generatie loopt van 1965 tot aan het uiteen vallen van Gutai in 1972 en heeft als leden onder andere Sadaharu Horio (1939), Norio Imai (1946) en Ryuji Tanaka (1927-2014).

[6] Sadaharu Horio in een interview met Rika Yamashita, op 28 september 1995, naar aanleiding van *Twenty Stories about the Earthquake and Art*, Gallery La Fenice, Osaka.

[7] Opgericht in 1958 door Günther Uecker, Heinz Mack en Otto Piene en actief tot 1966.

[8] Opgericht in 1961 door Armando, Jan Hendrickse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven en actief tot 1965.

[9] Motonaga, Shimamoto en Kanayama toonden bijvoorbeeld het werk dat ze in 1955 maakten voor de *Experimentele openluchttentoonstelling van moderne kunst om de brandende midzomerzon te tarten* in het park van Ashiya.

INLEIDING

De tentoonstelling *Made in Japan* grijpt terug naar een periode in de kunstgeschiedenis die begon eind jaren '50. Op dat moment ontstond er in Japan een sterke avant-gardebeweging vergelijkbaar met die in Europa en de VS. De avant-garde in Japan was sterk gelieerd aan het oorlogstrauma en de daaropvolgende bezetting door de VS. Het was een periode van ingrijpende culturele en sociale veranderingen: Japan werd ontwapend, het keizerrijk werd opgeheven en tegen het einde van de jaren '50 kende Japan een ongekende economische groei; Japan werd een economische grootmacht.

Om aan die veranderingen uitdrukking te geven, ontstond er vanaf de jaren '50 een anti-kunstbeweging (een term die voor het eerst gebruikt werd in 1960 in relatie tot het werk van Tetsumi Kudo) die brak met de traditie en de kant koos van vrijheid en experiment. Zij zetten zich af tegen canonieke vormen van kunst en forceerden hun vrijheid t.o.v. het bestaande systeem. Hun kunst was innoverend en iconoclastisch. Er werd teruggegrepen naar performance waarbij de directheid van het eigen lichaam fungeerde als 'antidotum' voor het object-als-handelswaar en inging tegen regulering en speculatie. Ook tijdschriften en manifesten waren een geliefkoosd medium en speelden een belangrijke rol in het verbreken van het isolement door de internationale verspreiding ervan. Er werd geëxperimenteerd met nieuwe, eigentijdse media zoals film en video en veel avant-gardekunstenaars trokken de straat op bij gebrek aan infrastructuur: zij organiseerden guerrilla-acties en outdoor tentoonstellingen of zochten onafhankelijke fora op, zoals de tentoonstellingen van Nippon en Yomiuri, waar deze jonge generatie haar jeugdige energie kon botvieren.

Sterke parallellen dus met de avant-gardes in Europa en de VS die ruime aandacht genoten tijdens de voorbije tentoonstellingen van Museumcultuur Strombeek/Gent.

MADE IN JAPAN

De tentoonstelling *Made in Japan* combineert werken uit de collectie van S.M.A.K. met uitzonderlijke bruiklenen uit diverse privécollecties. Samen vormen zij het uitgangspunt voor een bescheiden presentatie die de artistieke lijnen uit die tijd in kaart moet brengen alsook de uitwisseling tussen Oost en West (met bijzondere aandacht voor de relatie tussen Gutai en de kunstenaarsbeweging Zero).

4 kunstenaars trekken de tentoonstelling het "nu" in met nieuw werk:

De Brusselse kunstenaar Philippe Van Snick (1946) legt zich toe op het met kleur visualiseren van tijd en haar (abstracte) beleving.

Parallel met de voorstelling *FOREVER* reflecteert het kunstenaarsduo Lemm&Barkey over de noties tijd en ruimte vanuit een oosters idioom.

De Japanse, in Amsterdam residerende Rumiko Hagiwara (1979) werkt locatiespecifiek. Haar werk bestaat uit minimale interventies. Het is conceptueel met een sterke poot in de realiteit.

De Japans-Nederlandse Keiko Sato (1957) maakt met allerhande bouwafval een abstract-imaginatief vloerlandschap dat ze lokaliseert in haar geboortestad Fukushima.

Gastauteurs zijn de Japanse curator-kunsthistoricus en Gutai-expert Koichi Kawasaki en kunsthistorica Jenke Van den Akkerveken. Koichi Kawasaki geeft ons inzicht in de geboorte van de moderne kunst in Japan en het herstel van de Japanse kunstscène na de Tweede Wereldoorlog, terwijl Jenke Van den Akkerveken in haar essay dieper ingaat op Gutai en de visie en werkwijze van haar leden.

Made in Japan loopt parallel met de tentoonstelling *A Feverish Era in Japanese Art* in BOZAR Brussel, *Ukiyo-e. De mooiste Japanse prenten* in het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis en *In Praise of Waves* in Workspace Brussels. De tentoonstelling valt samen met de viering van de 150ste verjaardag van de diplomatieke betrekkingen tussen België en Japan.

JAPAN BESTAAT NIET

Luk Lambrecht

30 juli 2016

Globalisering ontdoet de notie "wereld". Afstanden verdampen tot 'geanimeerde' langeafstandsvluchten en (eens) suf aangekomen kom je oog in oog met dezelfde monotone wereldmerken die met lef overal dorst lessen en honger stillen.
Landen bestaan nog wel door een merkbaar verschil in taal of door het in stand houden en de exploitatie van specifieke aan godsdienst of andere ideologieën gelieerde tempels, kathedralen, civiele gebouwen of kastelen; locaties als op nostalgie georganiseerd lokaas voor het oprukkende massatoerisme.
De mooie tempelstad Kyoto sloop bijna ongezien in de top 10 van de meest bezochte steden ter wereld. Massatoerisme lijkt niet meer te overmeesteren zoals ook de steden Amsterdam of Venetië af te rekenen hebben met massa's toeristen die afgaan op de citymarketing gebaseerd op de naam van de stad, hier en daar een prentkaart culturele highlight en de kwaliteit van ijs en het obligate shoppen.
Overal ter wereld zijn nu ongeveer dezelfde musea te zien met 'wereld-kunst', gedirigeerd/geselecteerd door de globale kunstmarkt. De nieuwe musea zijn de nieuwe kathedralen waarin achter de deuren de kunst huist en schuilt die overal als geaccepteerd wordt beschouwd.
Japan bestaat haast niet meer. De Japanner eet en drinkt nu zoals iedereen en is paradoxaal gefascineerd door de Amerikaanse merkketens. De kwaliteit van het leven en de gastronomie gaan er overal op achteruit, door het globale productieproces dat geen rekening houdt met productierepercussies en dito sociale werkomstandigheden.
Ook Japan gaat vandaag gebukt onder de druk van de crisis. Hun technologische producten waarmee ze wereldwijd bekend zijn, worden geproduceerd in het naburige China zonder onoverkomelijke transportkosten zoals dat wel het geval is met Europa.
Merkwaardig was een interview met de 72-jarige Shosuke Ota, een Miso-soep producent die in de krant *The Japan Times on Sunday* (10 juli 2016) verklaarde "dat het vier generaties duurt om een cultuur op te bouwen; amper één generatie om een cultuur te verliezen".
Het produceren van Miso-soep – een paradepaardje in het culinaire Japan – boet aan kwaliteit in om de eenvoudige reden dat men niet meer kan concurreren met de massaproductie, zodat de tijdinvestering bij het verfijnen van de soep, door toevoeging van allerlei extracten zoals pompoen, niet meer mogelijk is...
De arbeidsethos is in Japan nogal anders dan hier – amper één week zomervakantie en nog wat dagen erbovenop op het einde van het jaar – daar blijft het bij. Slapen of een uiltje vangen *en publique* is in Japan geen uitzondering; overuren declareren betekent een teken van zwakte.
Op 17 juli vieren de Japanners *The Ocean Day* - wat een collectieve opluchting betekent van een kort verlengd weekend. De vriendelijke taxichauffeur zondagochtend vroeg op weg naar het vliegveld van metropool Osaka was grappig en kordaat, "Neen, naar de oceaan ga ik morgen niet, de kruimelige dag vrije tijd houd ik liever vrij voor vrienden en familie...".
Japan ligt als eilandenarchipel ten prooi aan de globaal-egale verlokkingen van luxeconsumptie. De fameuze Champs Elysées van Tokyo, de Omotesando Lane, toont een pleiade van uiterst luxueuze winkels, shops en boetieks van overal ter wereld klinkende luxemerknamen zoals Louis Vuitton, Prada, Chanel, Martin Margiela, Comme des Garçons ... die huizen in prachtige nieuwe panden van de meest gevierde Japanse en internationale architecten zoals Herzog & de Meuron, Tadao Ando en Hiroshi Nakamura. Wat op deze fameuze laan opvalt, is ook de aanwezigheid van een ruime winkel met gadgets en design van het MOMA in New York. Op Omotesando Lane maken reusachtige flikkerende reclamepanelen plaats voor de meest tot de verbeelding sprekende gevels van 's werelds meest gevierde architecten.
Japan is een land met een ijzersterke collectieve discipline, die weliswaar stilaan haar handelsmerk "made in Japan" aan het verliezen is aan het oprukkend globaal worden van de wereld, waar een handvol merken de consumptie egaliseren tot één smaak-vlakke gemeenschappelijke tafel.
Japanners zijn mensen die in zichzelf leven; op metro en trein niet met elkaar praten en naar de uitgang rennen van het treinstel om de vibrerende gsm te beantwoorden.
Japan is het land van de meest vriendelijke vrouwen die, haast allemaal uniform gekleed, stijlvol buigen en nog eens buigen; buikige mannen eten 's morgens in het hotel hopen voedsel van het ontbijtbuffet en jongleren met stokjes de aalgladde noedels in hun Miso-soep zwierig naar binnen.
Japan is het land waar alles op straat kraaknet blijft en waar de toparchitecten – zoals in ons land – alleen zichtbaar zijn met hun fantastische, strakke architectuur in opdracht van steenrijke privé-eigenaars en de headquarters van machtige bedrijven of hotel- en communicatieketens zoals "Benesse Holdings" op het paradijselijke kunsteneiland Naoshima. Een heerlijk, ongerept eiland waar toparchitect Tadao Ando het grondgebied inpalmde en er onder meer één van de allermooiste eenmansmusea tekende, gewijd aan de in Parijs levende, superbe kunstenaar Lee Ufan.
De tentoonstelling *Made in Japan* van McS/G alludeert in haar samenstelling al deels op het vervlakken van de typisch Japanse kenmerken; de tentoonstelling is een brede vaststelling over het uitvlakken van identiteit en tradities waaraan nergens ter wereld te ontsnappen valt, dankzij/ondanks een wereldeconomie gebaseerd op ultravrije en flexibele principes van de vrije markt.

Japan is Strombeek.

BEHALVE 'MADE IN JAPAN'

Koichi Kawasaki

De afgelopen jaren heeft de naoorlogse kunst uit Japan veel aandacht gekregen in het Westen. Om te begrijpen hoe dat komt, is het belangrijk om de ontwikkelingen van de moderne kunst sinds de negentiende eeuw in Japan te schetsen. Kunst arriveerde in Japan in een ver verleden via China en het Koreaans schiereiland, maar met de productie van unieke schilderijen en sculpturen vond ook de Japanse kunst erkenning. Tot die kunst behoorden de boeddhistische sculpturen van de beeldhouwer Unkei van het eind van de twaalfde eeuw, evenals de schilderijen van de Kano-school, die actief was van de vijftiende eeuw tot het begin van de negentiende eeuw. De Kano-school vormde de grootste beweging van officiële overheidsschilders in de geschiedenis van de Japanse kunst. Het unieke werk van de Rimpa-school (actief van de zestiende tot de negentiende eeuw) is bijzonder omdat het grote invloed had op de Europese impressionisten en het Japanse design. En net als het kabukitheater en andere vormen van entertainment uit het midden van de achttiende eeuw, waren de ukiyo-e-prenten bijzonder succesvol in de volkscultuur. De invloed van de Rimpa-schilderijen en ukiyo-e wordt vandaag de dag algemeen erkend in Europa. Die invloed gaat terug tot het midden van de negentiende eeuw, toen typisch Japanse vormen van artistieke expressie geëxporteerd werden naar Europa, terwijl Japan door een periode van transitie ging: van een land dat geen diplomatieke relaties mocht onderhouden met andere landen veranderde het in een moderne natie. Een sleutelrol bij die invloed speelden Europeanen en Amerikanen als Ernest Fenollosa[1], die naar Japan kwamen als technisch adviseur, evenals internationale tentoonstellingen, die in deze periode regelmatig plaatsvonden in steden als Londen, Parijs en Wenen.

De geboorte van de moderne kunst in Japan

De geschiedenis van de Japanse moderne kunst begint in het midden van de negentiende eeuw. Het woord *bijutsu*, dat vandaag meestal wordt gebruikt als term voor schone kunsten, werd bedacht als vertaling van de Engelse term 'fine arts' in de tijd dat Japan zich voorbereidde om deel te nemen aan de Wereldtentoonstelling in Wenen in 1873. Nog meer hedendaagse kunsttermen werden gecreëerd door de vertaling van vreemde woorden, zoals *kaiga* (schilderij) en *choso* (sculptuur). Tegelijk werden bestaande kunsttermen geassocieerd met specifieke genres, die nu als inferieur werden aanzien. Die houding weerspiegelt de inspanningen van de regering uit de Meiji-tijd om ideeën uit de westerse filosofie te introduceren als middel om tot verlichting te komen; het toont ook aan dat de inspiratiebron voor de Japanse moderne kunst niet langer in China te vinden was, maar in het Westen. Toen de nieuwe vormen van de Japanse cultuur het licht zagen, werden traditionele categorieën dus aangepast aan westerse concepten.[2] Er werden niet enkel scheidingslijnen uitgezet, maar de westerse normen gingen overheersen in het domein van de schilderkunst en beeldhouwkunst, net als in de academische kunst waarin deze verankerd waren. Daardoor ontstond de neiging om een tekort te zien in ambachtelijke kunst en volkskunst, en in kunst die thuishoorde in het dagelijkse leven – disciplines die ooit het kloppende hart waren van de Japanse kunst. Dit soort classificaties was niet enkel typisch voor het kunstestablishment; tot voor kort leidde dit ook tot een verwrongen kijk bij het grote publiek.

De Japanse kijk op kunst ontstond met andere woorden vanuit een taalkundige revisie van artistieke termen en de daaropvolgende, van bovenaf opgelegde afbakening van de traditionele genres. Ook vandaag nog gebruiken mensen elke dag deze woorden zonder daar verder over na te denken. Een voorbeeld is het genre dat bekend staat als *Nihon-ga* ('schilderijen in Japanse stijl'): een vorm van schilderen waar gebruik wordt gemaakt van natuurlijke, uit mineralen gewonnen pigmenten, die stond tegenover de olieverfschilderkunst uit het Westen. In een ver verleden echter, werd voor de traditionele Japanse schilderkunst een andere term gebruikt: *Yamato-e* of *soshoku kaiga* (decoratieve schilderkunst). Het genre bracht talloze meesterwerken voort in de late negentiende eeuw – vaak beïnvloed door de westerse compositie – maar kwijnde ten slotte weg. Op die manier begon de artistieke expressie in Japan zich te ontwikkelen onder de invloed van de westerse kunst. Tegelijk raakten vele buitenlandse bezoekers in de ban van ukiyo-e, een vorm van volkskunst die voorheen als inferieur werd beschouwd in Japan. Vele buitenlanders begonnen de prenten te verzamelen en die verzamelingen bevinden zich nu vaak in westerse musea. Het is ironisch dat ukiyo-e-tentoonstellingen met prenten uit buitenlandse musea vandaag de dag immens populair zijn in Japan.

Het begin van de Japanse moderne kunst (ca. 1887-1945)

De geschiedenis van de westerse (olieverf)schilderkunst als categorie van de Japanse moderne kunst gaat terug tot de late negentiende eeuw. De Academie voor Schone Kunsten van Tokyo, de eerste nationale kunstschool, werd opgericht in 1887. In 1896 onderwezen kunstenaars als Seiki Kuroda (1866-1924), Takeji Fujishima (1867-1943), en Taikan Yokoyama (1868-1958) aan de school en begon de belangstelling voor de westerse schilderkunst te groeien. In deze tijd ontstonden ook de autoritaire kunstgenootschappen. Vóór de negentiende eeuw was de kunstwereld gebaseerd op verticale relaties, die meestal samenhingen met scholen zoals de Kano- en Maruyama-school. Maar toen dit systeem in elkaar stortte, werd het vervangen door groeperingen van kunstenaars: speciale Japanse genootschappen. Of we daar positief tegenover staan of niet, de genootschappen bestaan tot de dag van vandaag.

Ontstaan vanuit onderlinge rivaliteit, zagen talloze groepen het daglicht. Veel van de toonaangevende figuren van die groepen waren na het behalen van hun diploma aan de kunstschool in Japan naar Parijs getrokken om daar verder te studeren. Nadat ze zich de allernieuwste technieken van het Franse realisme, impressionisme en fauvisme hadden eigen gemaakt, keerden ze terug naar Japan. Daar debuteerden ze met groepstentoonstellingen als kunstenaars die een trap hoger op de ladder van de kunst stonden dan anderen. In het begin van de twintigste eeuw, was studeren in Parijs een must voor Japanse kunstenaars die de westerse stijl aanhingen. Hoewel de auteurs van

die tijd in meerderheid zelf kunstenaars waren in plaats van kunstcritici, geven de kunstmagazines uit die tijd ons een goed beeld hoe de jonge kunstenaars die uit Parijs terugkwamen werden beoordeeld en hoe ze verwelkomd werden. Voor de Japanse kunstgroepen waren de Parijse salons het model waarop ze zich baseerden en in 1907 werd de eerste *Bun-ten* tentoonstelling georganiseerd: een jaarlijks evenement waarvoor specifieke kunstenaars werden uitgenodigd en dat gesponsord werd door het Ministerie van Onderwijs; in 1919 werd de tentoonstelling omgedoopt tot de *Tentoonstelling van de Keizerlijke Academie voor Schone Kunsten*. Het evenement was bedoeld om alle bestaande privékunstgroepen onder het leiderschap van de staat te verenigen. In 1935 kampte de tentoonstelling met wijdverspreide tegenstand, omdat de regering poogde om de controle over te nemen door invloedrijke kunstenaars als juryleden aan te stellen. In de twintigste eeuw creëerden veel Japanse kunstenaars (te beginnen met de leden van de Nika-kai-groep) een systeem van westerse schilderkunst en sculptuur dat gebaseerd was op genres. Veel van de leden van die groepen scheurden zich later af en vormden nieuwe groepen.

In de jaren dertig werden nieuwe Europese trends, waaronder de abstracte schilderkunst en het surrealisme geïntroduceerd in Japan door kunstmagazines en kunstenaars die terugkeerden uit Europa. Dat leidde tot een aanbidding van alles wat uit het Westen kwam en het kopiëren van westerse kunst werd de heersende stroming. Zelfs schilders die werkten volgens de Japanse stijl, waarin veel belang werd gehecht aan lege ruimte, lieten de oude tradities in de steek en gingen composities maken in westerse stijl. Sommige schilders verkenden het potentieel van het genre door de traditionele elementen en de onderliggende geest te combineren met het schilderen met olieverf; zij vormden echter een zeer kleine minderheid.

Toen het land afstevende op oorlog werden kunstenaars die zich bezighielden met abstracte schilderkunst of het surrealisme – genres die een leven leidden buiten de hoofdstroom van het realisme – door de regering uitgesloten. Zij kregen de keus om naar het front te gaan, of de Japanse militaire overwinningen in oorlogstaferelen uit te beelden. Wie voor het laatste koos, werd na de oorlog beticht van medeplichtigheid.

De Japanse kunst na de oorlog: focus op het Gutai Kunstgenootschap (1945-1972)

Op 15 augustus 1945 capituleerde Japan. Verschillende groepstentoonstellingen, vooral in Tokyo, probeerden de kunstscène opnieuw op te bouwen, waarbij ze ernaar streefden de bloeiende vooroorlogse situatie te herstellen. In die tijd zagen groepen het licht die een vrije vorm van expressie bedreven en rebelleerden tegen de traditie. Die tendens was bijzonder sterk in Kyoto en Osaka, en rond 1948 gingen jonge beoefenaars van de traditionele kunsten, zoals de *Nihon-ga* (schilderen in Japanse stijl) en van de keramiekkunst de neiging vertonen zich bij de avant-garde aan te sluiten. Bovendien begonnen avant-gardekunstenaars uit Tokyo tentoonstellingen te organiseren die de gebruikelijke geschillen tussen de groepen overstegen – een teken dat een nieuw tijdperk van vrije expressie was aangebroken. Deze nieuwe bewegingen, die onderling verschilden wat betreft omvang en stijl, moedigden de jonge kunstenaars van de jaren vijftig en zestig aan, wat resulteerde in grote veranderingen in de naoorlogse kunst in Japan.

In 1947, terwijl de wederopbloei van de groepstentoonstellingen onverminderd doorging in Tokyo, richtten verschillende abstracte en surrealistische schilders de Club van Japanse Avant-Gardekunstenaars op. Okamoto Taro (1911-1996), die in de jaren dertig in Parijs had gestudeerd, werd de leider van de groep. De leden waren het niet eens met het oude systeem dat de Japanse kunstwereld in zijn greep had, waarbij er enerzijds een al te sterke nadruk lag op techniek en anderzijds een neiging was om specifiek de Westerse kunst te na te volgen. De groep wou een creatieve kunst tot stand brengen die gebaseerd was op subjectieve waarden die de kunstenaars met hun eigen ogen konden grijpen. Die intentie sloot aan bij de inspanning om gelijke tred te houden met de internationale kunsttrends.

In 1953 dook een nieuw genre van reportageschilderijen op, waarbij gebruik werd gemaakt van surrealistische procedés. Kunstenaars als Kikuji Yamashita (1919-1986) en Tatsuo Ikeda (1928) richtten hun blik op de chaotische sociale situatie en de politieke sfeer tijdens de naoorlogse periode van de Amerikaanse bezetting. Hun maatschappelijk engagement bleek uit hun bemoeienissen bij arbeidsgeschillen en andere zaken. Jikken Kobo, een groepering van creatieve figuren (plastische kunstenaars, componisten, critici, dichters,...) die de handen in elkaar sloegen onder leiding van de criticus Shuzo Takiguchi (1903-1979), organiseerde tussen 1951 en 1957 een reeks concerten en tentoonstellingen. Andere leden waren de pionier van de hedendaagse muziek Toru Takemitsu (1930-1996), en de kunstenaars Tetsuro Komai (1920-1976) en Hideko Fukushima (1927-1997). Later zou Katsuhiro Yamaguchi (1928), een vroege exponent van *environmental art* en kunst gebaseerd op technologie, een sleutelfiguur worden binnen de groep. Typisch voor de groep was dat zij de grenzen oversteeg van muziek, kunst, literatuur en theater. Omdat vele leden van de groep nauwe banden hadden met buitenlandse kunstenaars, waren zij bij de eersten om westerse avant-gardetrends te introduceren, maar ze poogden ook om nieuwe technologieën te incorporeren in hun werk. Verder wijdden ze zich aan vrije, experimentele activiteiten, waarmee ze zich afzetten tegen de academische kunst. Vandaag de dag wordt Jikken Kobo beschouwd als essentieel bij elke bespreking van de opkomst van de avant-gardekunst en hedendaagse muziek in het naoorlogse Japan.

Tegelijk werd in Kyoto de *Pan-Real Art Association*[3] opgericht door een groep van studenten die als hoofdvak *Nihon-ga* hadden gekozen aan de Stedelijke Kunsthogeschool van Kyoto. De groep zette zich af tegen de emotionele stijl, de esthetiek en de feodale structuur van *Nihon-ga* en probeerde een nieuw perspectief in het genre te introduceren. Rond deze tijd werden ook groepen als Shiko-kai en Sodeisha[4] opgericht door keramisten. Het is belangrijk op te merken dat onder die avant-garde keramisten er erfgenamen waren van families die generaties traditionele keramisten hadden voortgebracht. Onder de beoefenaars van de kalligrafie waren er kunstenaars als Shiryu Morita (1912-1998), die succes oogstte met

zijn abstracte werken waarin hij karakters schilderde met *sumi*-inkt. Rond 1950 werd Fujita de uitgever van het tijdschrift *Sumibi*; hij speelde een belangrijke rol bij de hervorming van de kalligrafie. Rond die tijd ook creëerde Jiro Yoshihara (1905-1972) een plek waar keramisten, kalligrafen, ikebanisten en kunstenaars ervaringen konden uitwisselen. Er waren overigens parallellen tussen de avant-garde kalligrafie en de opkomst van de *art informel* in Japan op het eind van de jaren vijftig, begin jaren zestig. De periode rond 1950 was een tijdperk van vrije expressie en maatschappelijk verzet; daarnaast werden ook de tradities kritisch onder de loep genomen. Yoshihara was bijzonder invloedrijk in zijn rol als vooraanstaande figuur die de verschillende genres in de kunstwereld van Osaka en Kyoto oversteeg. Reeds op prille leeftijd was Yoshihara vertrouwd met de verschillende Europese kunstbewegingen; daarnaast propageerde hij voortdurend avant-garde ideeën en activiteiten als middel om de traditionele genres te hervormen. In de jaren die voorafgingen aan de oprichting van het Gutai Kunstgenootschap in 1954, inspireerde Yoshihara veel mensen die actief waren in diverse creatieve domeinen.

De geboorte van het Gutai Kunstgenootschap

In augustus 1954 werd het Gutai Kunstgenootschap (kortweg Gutai) opgericht door een groep van jonge kunstenaars – ze waren zo'n dertig jaar oud – die zich verzameld hadden rond Yoshihara.[5] Net als Yoshihara hadden veel van deze kunstenaars geen academische kunstopleiding gevolgd. Yoshihara's charismatische leiderschap was daarom des te aantrekkelijker voor hen. Hieronder zal ik het werk van de groep en de carrière van de leden bespreken, evenals enkele andere gebeurtenissen die in die tijd plaatsvonden.[6]

Na de oprichting van de groep was het eerste wat Gutai deed een met de hand gemaakte nieuwsbrief verspreiden, getiteld *Gutai*. Meestal begint een nieuwe kunstgroep meteen met een tentoonstelling, maar Gutai zou daarmee wachten tot oktober 1955, het jaar daarop dus. In het eerste nummer van *Gutai* schreef Yoshihara: 'Het belangrijkste voor ons is dat de hedendaagse kunst in een plek voorziet waar de mensen die in deze moeilijke tijd leven, vrij kunnen zijn. We zijn ervan overtuigd dat wat we maken in dit vrije toevluchtsoord kan bijdragen aan de vooruitgang van de mensheid.' Met nog meer nadruk op de behoefte aan vrije activiteiten tien jaar na het einde van de oorlog, schetst Yoshihara de richting die Gutai zou uitgaan: 'We hopen dat we concreet kunnen bewijzen dat onze geest vrij is. Onophoudelijk streven we nieuwe emoties na in alle vormen van de plastische kunsten. Dit communiqué wordt verspreid om dat doel te verwezenlijken.'[7] Met strategisch inzicht stuurde Yoshihara de publicatie naar verschillende mensen in het buitenland, waaronder Jackson Pollock en Hisao Domoto (1928-2013), die toen in Parijs woonde. Domoto was bevriend met Michel Tapié, de voortrekker van de *art informel*. De huidige reputatie van Gutai is voornamelijk gebaseerd op het feit dat Tapié die eerste nieuwsbrief onder ogen kreeg.
Hoewel het de aspiratie was van Gutai om tot de avant-garde te behoren, hadden een jaar na de oprichting al verschillende leden de groep verlaten. Het is niet overdreven om te stellen dat de reden verband hield met Yoshihara's intense persoonlijkheid. In juli 1955 echter zouden Kazuo Shiraga (1924-2008) en andere leden van de groep 0-kai (Zero-kai), evenals Sadamasa Motonaga (1922-2011) zich bij Gutai voegen. Samen organiseerden ze de *Experimentele openluchttentoonstelling van moderne kunst om de brandende midzomerzon te tarten* in het park van Ashiya. De focus was op de eerste leden van de groep, maar het idee voor de tentoonstelling kwam van Yoshihara en de organisatie was in handen van het Ashiya Stedelijk Kunstgenootschap. Houn Ohara (1908-1995), die een ikebanagroep leidde, kwam de tentoonstelling bezoeken en nodigde de deelnemers uit om hun werk te tonen in het Ohara Museum in Tokyo – dit zou de eerste tentoonstelling worden van Gutai en luidde het begin in van een lange reeks groepstentoonstellingen.

Yoshihara maande iedereen aan om 'nooit een andere kunstenaar te kopiëren' en om 'schilderijen te schilderen die geen mens ooit gezien had.' De kunstenaars hanteerden dan ook concepten en gebruikten materialen die nooit eerder gebruikt waren om kunst te maken; ze creëerden op die manier een reeks 'nooit geziene' werken. Er waren bijvoorbeeld de 'flessencrash' schilderijen van Shozo Shimamoto (1928-2013), de 'papierdoorbraak' performances van Saburo Murakami (1925-1996), de elektrische jurk van Atsuko Tanaka (1932-2005), de gieterschilderijen van Toshiro Yoshida (1928-1997), de asfaltschilderijen van Michio Yoshihara (1933-1996), of de spiegelschilderijen van Tsuruko Yamazaki (1925). In de cultuurpagina's van de plaatselijke kranten verschenen niet bepaald prettige artikelen over Gutai. Aan de eerste groepstentoonstelling in Tokyo werd nauwelijks aandacht besteed; slechts een tweetal recensies werden eraan gewijd. In december 1956, meer dan twee jaar na de oprichting van de groep, publiceerde Yoshihara het *Gutai Kunstmanifest* in een kunsttijdschrift. Hoewel manifesten normaal gepubliceerd worden wanneer de groep wordt opgericht als intentieverklaring, baseerde Yoshihara zijn tekst op zijn oorspronkelijke ideeën én op de werken en tentoonstellingen van de twee jaren die voorafgingen aan het manifest. Voorbeelden als de volgende verwijzen duidelijk naar de ervaringen van de groep tot dan toe: 'De kunst van Gutai verandert het materiaal niet, maar brengt het tot leven. Gutai-kunst vervalst het materiaal niet.' 'In de kunst van Gutai reiken de menselijke geest en het materiaal elkaar de hand, hoewel zij verder elkaars tegengestelden zijn. Het materiaal wordt niet opgenomen door de geest. De geest dwingt het materiaal niet tot overgave.' 'Het is hoe dan ook duidelijk dat een louter formele abstracte kunst elke aantrekkingskracht verloren heeft, en daarom heeft het Gutai Kunstgenootschap bij zijn oprichting drie jaar geleden de slogan gelanceerd dat we de grenzen van de abstracte kunst zouden overstijgen en werd de naam Gutaiïsme (concretisme) gekozen.' 'Soms worden we op het eerste gezicht vergeleken met en zelfs verward met het dadaïsme. Zelf erkennen we ten volle de verwezenlijkingen van die stroming, maar in tegenstelling tot het dadaïsme geloven we dat ons werk het resultaat is van een onderzoek hoe we het materiaal tot leven kunnen brengen.'[8]

In april 1957 organiseerde de groep in Osaka en Tokyo twee evenementen met performances, getiteld *Gutai-kunst op de scène*. De groep maakte hier korte metten met de heersende kunstopvattingen en toonde welke kant Gutai

zou opgaan in de toekomst. In september van hetzelfde jaar, toen Michel Tapié Japan bezocht om het werk van de groep met eigen ogen te zien, nam hij heel wat schilderijen mee terug naar Frankrijk. Die werken werden nadien getoond op tentoonstellingen in New York en verschillende Europese steden, waaronder Turijn en Wenen, evenals op Gutai-tentoonstellingen.

Aan het bestaan van de groep kwam na achttien jaar een einde, toen Yoshihara plots overleed in 1972. De vroege werken van Gutai werden gekenmerkt door een sterk en uniek performancekarakter, maar het feit dat veel van de werken niet in een fysieke vorm bewaard werden had een invloed op de reputatie van de groep in latere jaren. Tapié had ondertussen Gutai in het Westen geïntroduceerd als deel van de *art informel*, waarbij hij voornamelijk focuste op de schilderijen. Hoewel die werken goed ontvangen werden en een plaats kregen binnen de westerse kunstcontext, kan men gerust stellen dat schilderijen van schilders als Kazuo Shiraga en Atsuko Tanaka nooit helemaal in die context geassimileerd raakten.

In 1962 verbouwde Yoshihara een magazijn dat eigendom was van zijn bedrijf[9] tot een museum. Het kreeg de naam Gutai Pinacotheca en werd het hoofdkwartier van de groep. Het museum trok vele buitenlandse kunstenaars aan, waaronder Jasper Johns, Robert Rauschenberg en John Cage. Toen Allan Kaprow foto's van Gutai publiceerde in zijn boek *Assemblage, Environments and Happenings*[10] (1966) raakten veel mensen gefascineerd door de eerste stappen van Gutai.

In de loop van het achttienjarige bestaan van de groep waren vijftig kunstenaars lid van Gutai. In het begin van de jaren zestig lag de nadruk op schilderen, maar later zouden de leden talloze werken creëren met een technologische link en die behoorden tot de genres van de *environmental art*, kinetische kunst en *light art*. Een van de laatste werken van Gutai werd gecreëerd voor Expo 70, de wereldtentoonstelling in Osaka in 1970. Het evenement kreeg de bijnaam 'Gutai Kunstenfestival' en vond inspiratie in de performances van vroeger; vele leden leverden een bijdrage. Dingen die de kunstenaars vroeger individueel hadden gedaan, werden nu samengebracht in een tentoonstelling, waarbij een duidelijk onderscheid werd gemaakt tussen het werk en de oorspronkelijke geest van Gutai.

Hoofdzakelijk werkzaam in Osaka, was Gutai de grootste en meest actieve groep in het naoorlogse Japan. In die tijd was de Japanse kunst niet meer dan een voetnoot in de internationale kunst. Maar de huidige internationale reputatie van de groep kan gedeeltelijk worden toegeschreven aan het feit dat Gutai zijn unieke kwaliteiten tot buiten Tokyo kon tonen en de hand reikte naar het Westen. Er werd vaak beweerd dat Gutai een groep was zonder ideeën. Maar de artistieke creaties van de groep inspireerden een generatie van jonge mensen met een vrije geest in een periode dat Japan, na zijn nederlaag in de Tweede Wereldoorlog, een snelle economische groei kende. Die nieuwe kunst werd gemaakt door kunstenaars die bijna alle geboren waren voor de oorlog[11] en naar school gingen ten tijde van de militaristische regering. Dat inspireerde hen om het gevoel uit te drukken van opluchting, evenals oprechte emoties en het gevoel van vrijheid dat ze ervoeren de dag na het einde van de oorlog, en dat alles in een bijzonder pure vorm.

Mono-ha activiteiten

Ook de groep Mono-ha, opgericht rond 1968, speelde een essentiële rol in de naoorlogse Japanse kunst. De kunstenaars die tot de groep behoren onderscheiden zich echter op verschillende manieren van andere naoorlogse groeperingen. Ze legden als groep nooit gezamenlijke verklaringen af en evenmin organiseerden ze ooit tentoonstellingen onder de naam Mono-ha. Critici kozen hun werk om te tonen op de *8ste tentoonstelling van hedendaagse kunst in Japan en voor de tentoonstelling Tendenzen in hedendaagse kunst.*[12] Met andere woorden, er was geen groep die claimde 'Wij zijn Mono-ha!' – de kunstenaars kregen het label van buitenaf opgeplakt. Op de *1ste tentoonstelling van hedendaagse sculpturen* in oktober 1968, groef Nobuo Sekine een put met een diepte van 260 cm en een diameter van 220 cm in een hoek van het park waar de tentoonstelling doorging. Naast de put creëerde hij een cilinder van afval met hetzelfde volume als de put; het werk kreeg de titel *Fase – Moeder Aarde*. Sekine had oorspronkelijk schilderkunst gestudeerd en dit was zijn eerste driedimensionale werk. Andere kunstenaars maakten van de gelegenheid gebruik om werken te tonen vervaardigd uit materialen als steen, papier, staalplaten, hout, glas en textiel – materialen die ze over het algemeen toonden in hun oorspronkelijke vorm. Kunstenaars die met Mono-ha geassocieerd worden zijn bijvoorbeeld Lee Ufan (1936), die werken maakte met steen, glas en staalplaten, en jongere kunstenaars als Susumu Koshimizu (1944), Katsuro Yoshida (1943-1999), Kishio Suga (1944) en Koji Enokura (1942-1995). Behalve Lee studeerden alle hier genoemde kunstenaars aan de Tama Kunstuniversiteit. De meeste van hen studeerden bovendien bij Yoshishige Saito (1904-2001). Het is interessant op te merken dat Saito en Jiro Yoshihara, een andere belangrijke figuur in de naoorlogse Japanse kunst, voor de oorlog beide lid waren van de groep Kyu-shitsu-kai, een avant-garde afdeling van de Nika-kai groep, en dat ze levenslang vrienden bleven tijdens de bloeiperiode van Gutai na de oorlog.

Japanse kunst vandaag

Tot slot zou ik het graag hebben over enkele veranderingen in de Japanse kunst en populaire cultuur sinds de jaren zestig. Vóór de moderne tijd bestonden er in Japan unieke vormen van volkscultuur. De hedendaagse manga's en tekenfilms kunnen beschouwd worden als de erfgenamen van deze traditie. Veel mensen zouden waarschijnlijk argumenteren dat manga en tekenfilms parallel aan de plastische kunsten moeten besproken worden. Ondanks hun bijzonder creatieve en technische vaardigheden, werden de meeste van deze kunstenaars populair als scheppers van manga's en tekenfilms – niet in de eerste plaats als kunstenaars. Ze kregen ook ogenblikkelijk wereldwijde aandacht. Veel Japanse designers uit de jaren vijftig en zestig hadden de ambitie om schilder te worden, maar werden designer om in hun levensonderhoud te kunnen voorzien. Men zou kunnen stellen dat ze de basis legden voor het hedendaagse Japanse design. *Tetsuwan Atom* (Astro Boy)[13] van mangakunstenaar Osamu Tezuka en *Nausicaä uit de vallei van de wind*[14] van Hayao Miyazaki raken allebei belangrijke sociale kwesties aan: milieuproblemen, ecosystemen, vervuiling en oorlog. Kenmerkend voor beide kunstenaars is dat hun werken erin slagen de aandacht te

trekken van mensen van allerlei leeftijd, van jonge kinderen tot volwassenen. De generatie van kunstenaars waartoe Takashi Murakami, Yoshitomo Nara en Kenji Yanobe behoren en die opgroeide met manga en tekenfilms, onderhoudt nog steeds een wederzijdse relatie met de kunst, terwijl ze ook nieuwe genres verkennen in de hedendaagse Japanse kunst.

Sinds het tijdperk van de naoorlogse kunst aanbrak met Jikken Kobo, Gutai en Mono-ha, genieten de Japanse kunst en populaire cultuur wereldwijd erkenning voor hun unieke kwaliteiten. Door het delen van informatie kunnen we niet langer doen alsof de hedendaagse kunst enkel toebehoort aan de westerse kunstgeschiedenis. Terugblikkend op de kunst in de wereld van de jaren vijftig tot zeventig is het duidelijk dat de toekomst nieuwe en bredere vormen van artistieke expressie zal brengen.

Noten

[1] Ernest Fenollosa (1853-1908) was een in Amerika geboren kunsthistoricus en filosoof van Aziatische komaf. Hij arriveerde in 1878 in Japan nadat hij een baan als leerkracht had aanvaard aan de Keizerlijke Universiteit van Tokyo. Met zijn assistent Tenshin Okakura, die een bijzondere belangstelling had voor Japanse kunst, hielp Fenollosa bij de oprichting van de Academie voor Schone Kunsten van Tokyo. Fenollosa was een kenner van de Kano-school en een groot verzamelaar van Japanse kunst. Zijn verzameling wordt nu bewaard in het Museum of Fine Arts in Boston.

[2] Ik ben hier bijzonder veel verschuldigd aan *The Birth of 'Japanese Art'*, Doshin Sato, Kodansha Sensho Metier, 1996, p. 46.

[3] De *Pan-Real Art Association* werd in 1949 opgericht door een groep jonge studenten die als hoofdvak Japanse schilderkunst hadden gekozen aan de Stedelijke Kunsthogeschool van Kyoto. Hun doel was het genre te hervormen. Het woord 'pan' betekent 'alles'; de term 'real' verwijst niet zozeer naar 'realistisch', maar evoceert 'de echte maatschappij', evenals abstracte uitdrukkingsvormen en een geworteld zijn in de echte maatschappij. In 1948 vormden Osamu Suzuki en Kazuo Yagi, beide avant-garde keramisten, de Sodeisha-groep.

[4] Net als de Sodeisha-groep (opgericht in 1948), creëerde de Shiko-kai-groep (opgericht in 1947) avant-garde keramiek als kunstobject in plaats van als utilitair vaatwerk. De groep had nauwe banden met figuren uit de kunstwereld, ikebana en kalligrafie. Het is belangrijk op te merken dat sommige van de avant-garde keramisten afstamden van kunstenaars die al generaties keramisten waren.

[5] Gutai telde zeventien stichtende leden, met Jiro Yoshihara als leider. Yoshihara had het werk van de meeste leden leren kennen kort na de oorlog op de Ashiya Stedelijke Tentoonstelling (een evenement voor de plaatselijke bewoners dat werd gesponsord door het Ashiya Stedelijk Kunstgenootschap) of op andere tentoonstellingen.

[6] De kunstscènes van Osaka en Kyoto waren een essentiële factor voor de oprichting van Gutai. De groep Gendai Bijutsu Kondankai (of Genbi) werd opgericht in 1953 in samenwerking met de krant *Asahi Shimbun*; het doel was research mogelijk maken en de vriendschap tussen kunstenaars bevorderen. De groep organiseerde maandelijkse seminaries en lezingen, en bood de gelegenheid om vele nieuwe kunstenaars te ontdekken. De leden onderhielden ook contacten met kalligrafen. De twee groepen erkenden elkaars standpunten en interesses, maar de scheidslijnen tussen de genres groeiden en de creatieve ambities werden intenser in de loop van de jaren. Yoshihara besloot Gutai als aparte groep te organiseren.

[7] Naar 'On the Occasion of Publication', *Gutai no. 1*, januari 1955, de Engelse vertaling van *Gutai* (facsimile uitgave), 2010.

[8] 'Gutai Kunstmanifest', *Geijutsu shincho*, december 1956.

[9] Yoshihara's familie was eigenaar van een bedrijf in Osaka dat handelde in plantaardige olie. De bedoeling was dat hij zijn vader zou opvolgen. In 1955 werd hij hoofd van het bedrijf.

[10] Allan Kaprow, Assemblage, *Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, 1966.

[11] Met uitzondering van Norio Imai (°1946), die zich later bij Gutai voegde, waren alle kunstenaars afgestudeerd voor de oorlog.

[12] De *8ste tentoonstelling van hedendaagse kunst in Japan* ging door in het Hoofdstedelijk Museum voor Kunst van Tokyo in mei 1968; *Tendenzen in hedendaagse kunst* vond plaats in het Nationaal Museum voor Moderne Kunst in Kyoto in juli 1970.

[13] *Tetsuwan Atom* (Astro Boy) is een verhaal dat zich afspeelt in de eenentwintigste eeuw; hoofdfiguur is een jongen-robot genaamd *Atom*, die beschikt over menselijke emoties en een motor van 100.000 pk. Het verhaal werd geïnspireerd door de tendens om atoomkracht en kernfusie te gebruiken als energiebron. Atom beschikte ook over een elektrisch brein dat hem toeliet een onderscheid te maken tussen goed en kwaad. Hij maakte zijn debuut in 1952 als mangastripfiguur en werd in 1963 de protagonist van de eerste Japanse tekenfilmreeks op de televisie.

[14] In de jaren zeventig werd Miyazaki een vooraanstaand regisseur van Japanse tekenfilms; na 2000 oogstte hij ook internationaal succes. In zijn films komen thema's aan bod als milieuproblemen, ecosystemen en oorlog.

Lucio Fontana (1988-1968) was van Argentijnse afkomst maar studeerde, verbleef en werkte vooral in Milaan waar hij als een allroundkunstenaar bekend werd met zijn "ruimtelijke concepten". Hij zou met zijn radicale manier van kunst maken, zoals het doorboren en het doorsnijden van o.a. canvas, de kunst en haar begrip sterk beïnvloeden. Met kunst die de ruimte exploreerde achter de materie, zoals canvas of plastiek, kwam de ongeziene, donkere dimensie van het kunstwerk aan de oppervlakte. 'Ik wil hiermee de ruimte openen; verbinden met de kosmos zoals die oneindig uitgestrekt ligt achter het platte vlak van het beeld.' Twee kleurrijke werken van plastiek zijn hier netjes en ordelijk doorboord en suggereren "de keerzijde van wat wij zien".

De Nederlander **Jan Schoonhoven** (1914-1994) was o.a. met Henk Peeters op het einde van de jaren '60 gelinkt met de informele kunst; hun werk evolueerde stilaan via contacten in de richting van de Duitse Groep Zero. Een belangrijke stimulans voor Schoonhoven en vrienden was het werk van Lucio Fontana op de Biënnale van Venetië in 1958. Vanaf 1962 gaan de Nederlanders van wal als de "Nul-Groep". Het werk *R74-17* uit 1974 was al te zien in CcS op *About Waves* (2013) en is een schitterend voorbeeld van minimale geo-abstracte kunst gebaseerd op het raster en gemaakt met "arme" materialen zoals karton, hout een latex. Kunst zonder eindpunt, als een rustpunt zonder centrum/middelpunt.

"**Henk Peeters** (1925-2013) was medeoprichter van de Nul-groep samen met Armando, Jan Henderikse en Jan Schoonhoven. Peeters maakte schuimplastiek schilderijen en pirografieën, reflectiedoeken, watten- en harenobjecten, kunstgrasschilderijen en hij werkte met waterzakjes en waterplafonds. Hij wilde 'de werkelijkheid funderen als kunst'. Peeters sprak over 'een weer opnieuw beleven van realiteit waar men dagelijks mee leeft' ... De voorstelling betekent op het eerste gezicht zó weinig, dat hij al uit jouw geheugen dreigt weg te glippen vóór dat je hem goed en wel hebt gezien. Dat geeft Peeters werk een eigenaardige spanning." (fragmenten uit beschouwingen van K. Schippers)

In eenzelfde onthechte "sfeer" zijn rond 1960 de vroege "Lichtwerken" van **Paul Van Hoeydonck** (1925) te situeren. De "Lichtwerken" (1960) zijn sublieme werken uit een periode waarin hij vanaf 1961 wordt vertegenwoordigd door galerie Iris Clert in Parijs - wat in 1962 resulteerde in een aankoop van een "Lichtwerk" door het MOMA in New York. Een "Lichtwerk" vertoont een eenvoudige compositie van witte strepen en o.a. een zwart balkje.

De titel van de werken communiceert al de kerngedachte van het werk zelf : het aanwezige licht veroorzaakt de visuele "vorm" van het kunstwerk en die vorm verandert bij de vele "mogelijke" kijk-standpunten van en door diegene die het kunstwerk fysiek én visueel benadert.

Günther Uecker (1930) is de bezieler van de Duitse groep Zero. Hij is bekend met werk geproduceerd via het inslaan van spijkers op een drager. Zijn reliëfs beroeren het oog bij het zich verplaatsen rond het werk. Wij spijkeren kunstwerken tegen de muren; de spijkers verdwijnen achter het kunstwerk. In het werk van Uecker wordt de spijker als het ware "een pixel" samen-gehamerd in dichte, haast pointillistische velden. "Mijn werken ontvangen hun realiteit door het licht. Hun intensiteit is door het inwerkende licht wisselvallig en door het standpunt van de toeschouwer veranderlijk. Ze dagen uit tot activiteit en worden daardoor levendig." (1961) Het vloerwerk *Bodenskulptur voll-leer* (1969) ligt op de vloer met een perfecte tussenruimte/leegte. Het werk bakent ruimte af en in tegenstelling tot het werk van Carl Andre wordt niet op dit werk gelopen. Günther Uecker was vriend van Yves Klein en woonde samen met Jef Verheyen in Antwerpen. Vol en leeg zijn begrippen die zij alle drie hanteerden...

Yves Klein (1928-1962) reisde tussen 1948 en 1953 naar Japan en Azië. Hij werd bekend met het tonen van de leegte én de diepte en dat deed hij vooral via zijn diepblauw gepatenteerd blauw, IKB (International Klein Blue). De Duitse architect Werner Ruhnau wist Klein in 1959 te overtuigen om een gigantische integratie te maken voor de enorme hal van het operagebouw in Gelsenkirchen. Er was discussie over het "Gelsenkrichen Blue", maar de impact op de architectuur is overweldigend. Een korte video laat Yves Klein aan het werk zien – vandaag is dit werk nog steeds een verborgen parel in de stad Gelsenkirchen, middenin het industriële en "oh" zo kunstminnende Ruhrgebied.

Jef Verheyen (1932-1984)
"Dat was het wat ik wilde vertellen. Dat was het waaraan ik ook toen aldoor heb moeten denken, die dag in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel – precies tien jaar na zijn eerste bescheiden expositietje in een boekenzaak te Antwerpen en acht jaar na zijn eerste tentoonstelling in Italië - die dag in 1966 toen Verheyen eindelijk de triomf vierde van zijn verzworen ogen, van het kille perron die avond in Milaan, van het waarom en wie-weet en het godverdomme. In de zalen van het Paleis hingen grote ovalen, cirkels, ruiten, en er stonden tochtschermen waarin panelen die authentieke schilderijen waren, afwisselden met panelen van donkere paarse tulle of zijde. Het was de triomf van het zien, van het doordringen in de ruimte, in de stilte; een nauwelijks te verwerken aanwezigheid van kleur in onvermoede nuances, een chromatiek van verfijning en raffinement, slechts te vatten voor een geoefend en gevoelig oog. Voor een verzworen oog dat ziet wat niemand ziet, of ziet wat anderen ziet en toch meer ziet, meer weet en meer hoort. Regen- en zonnebogen ziet, nacht en dag, maan en aarde, zomer en avond. Venetië en Panarea. Zie: ergens een verborgen licht dat opdoemt uit het duister, of een donker dat aarzelend zijn schaduw vooruit werpt; diepe paarsen en blauwen naast de freelste gelen en groenen, soms de vlam van een oranje daartussen, het schilderij afwisselend zwoel, smeulend, etherisch; en het oppervlak eerder bewasemd dan geschilderd. Van Eyck, Turner, Permeke, Mondriaan. En Itegem, het geboortedorp: de tuin die geen tuin is, de boom die geen boom is, de wereld die geen wereld is, tot de kleur komt". *Luister hoe dit beeld hoe die lijn hoe die kleur hoe dit vlak luister. Jef Verheyen, schilder. Ook een verhaal.* (Ivo Michiels, 1972)

Enrico Castellani (1930), Italiaans beeldend kunstenaar, gaf met Piero Manzoni het tijdschrift *Azimuth* uit (1959-1960) en had contacten met de Nul-groep en met de groep Zero. Hij maakte monochrome - meestal witte - perfect afgewerkte schilderijen, waarvan het oppervlak een regelmatige structuur van uitstulpingen en putten vertoont. Deze speciale vorm van *shaped canvas* bereikte hij door het linnen beurtelings vast te spijkeren en over uitstekende spijkers heen te spannen. Licht en schaduw verhogen in sterke mate het effect van zijn werk.

De Amerikaan **Richard Tuttle** (1941) wordt in het begin van zijn carrière ingerekend bij de *Minimal*. In het midden van de jaren zestig geraakt hij stilaan in de ban van de Japanse kunst die hij ter plaatse bestudeert en waardeert omwille van de poëzie van de dingen *an sich* die een vlucht mogelijk maakte uit het westerse denken en zo met dingen bezig te kunnen zijn die "als cultuur nog geen cultuur waren". Tuttles werk is zonderling, wars en dwars en schuwt de bonte kleuren niet die in een vrijheid van handelen op papier belanden. In de vorm van een gevallen T (Tuttle?) weet de kunstenaar met een zachte titel *Rose Bridge* het raadsel van het artistieke handelen in een zweem van suggestie en hypothese te (onder)houden.

Yoko Ono, maar ook Patti Smith, Andy Warhol, Björk, Louise Bourgeois – kortom het beste wat de kunstwereld voortbracht vanaf de jaren zestig behoorde tot de vriendenkring van de

Litouwse en in 1944 naar de Verenigde Staten geëmigreerde **Jonas Mekas** (1922). Jonas Mekas' werk met handy-camera trad alle voorschriften van het filmen met de voeten. In een wervelende manier van monteren toont hij de wereld die voor zich uit lag; de trieste jaren vijftig in New York, die later als stad uitgroeide tot hét nest van de avant-garde. Hij laveerde tussen alles door en filmde alles op een uiterst non-conventionele manier – zoals al eerder te zien in CcS met zijn film over de uitreiking van de Andy Warhol Prijs in de beroemde The Factory. Jonas Mekas' werk is tegelijk een kroniek van meer dan zestig jaar erudiet waarnemen van wat rond hem gebeurde. Speciaal voor *Made in Japan* stelde hij een compilatie samen rond zijn filmische relatie met Yoko Ono:

I don't know
which tree it comes from
that fragrance--

De Amerikaanse componist **John Cage** (1912-1992) raakte in de jaren '40 in de ban van de oosterse filosofie – o.m. het taoïsme en zenboeddhisme. Hij zocht aansluiting bij niet-westerse opvattingen over muziek om klanken en geluiden zichzelf te laten zijn, los van hun symbolische betekenis en abstracte ideeën. Zijn meest bekende creatie is ongetwijfeld *4'33"* (1952) - de uitvoerder/muzikant wordt geïnstrueerd om het instrument gedurende de volledige duur van het stuk niet te bespelen, waardoor de aandacht van de toehoorder verschuift naar *random* geluiden. *0'00" Solo to be performed in any way by any one-* ook *4'33" No. 2* - daterend uit 1962 tijdens zijn Japanse tournee met David Tudor en opgedragen aan Yoko Ono en haar toenmalige echtgenoot Toshi Ichiyanagi als dank voor het tolken - bestaat uitsluitend uit een geschreven instructie.

Via John Cage associeerde de Japanse, in 1952 naar New York geëmigreerde artieste **Yoko Ono** (1933) zich in het midden van de jaren '50 met de (underground) kunstscène in Lower Manhattan. Het waren de begindagen van Fluxus dat later zou uitgroeien tot één van de belangrijkste internationale avant-garde bewegingen van de jaren '60. Yoko Ono was van meet af aan een politieke activiste die een lans brak voor wereldvrede en seksuele vrijheden. Ook vandaag nog vult zij de sociale media met boodschappen voor een betere wereld. *Film no. 4*, beter bekend onder de naam *Bottoms*, bestaat uit opnames van de billen van kennissen uit het Londense ("365 saints of our time"). Hier tonen we de versie van 80 min. uit 1966-1967 die vertoond had moeten worden op het *Exprmntl Film Festival* van Knokke in 1967. Stilistisch leunt de film sterk aan bij het vroege filmwerk van o.m. Andy Warhol. *Wish Tree*, een later werk uit de jaren '90, berust, zoals eerder werken van Yoko Ono, op de participatie en engagement van het publiek.

In de marge tonen we de film *A Tribute to John Cage* van de Koreaan **Nam June Paik** (1932-2006), een hommage aan de componist. Cage had een belangrijke invloed op Paik en de twee werkten frequent samen. In dit portret creëert Paik een pastiche van Cage's performances en anekdotes, interviews met vrienden en collega's, en voorbeelden van Paik's participatoire muziek en werk voor televisie die gelijk lopen met Cage's strategieën en ideeën, onder meer *Zen for TV*; Paik en Charlotte Moorman in *TV Bra* en anekdotes van de componist Alvin Lucier.

Tetsumi Kudo (1935-1990) was een prominente vertegenwoordiger van de anti-kunstbeweging en avant-garde in het naoorlogse Japan. Zijn vroege werk is vaak expliciet politiek, gericht tegen het westerse kapitalisme en de naoorlogse bezetting van Japan. Van 1962 tot 1987 vestigt Kudo zich in Parijs van waaruit zijn werk zich verder ontwikkelt vanuit een groeiende bezorgdheid omtrent het lot van de mensheid in het zog van de toenmalige politieke ontwikkelingen en de groeiende verspreiding van nieuwe technologieën. Gekooide microwerelden, bezaaid met lichaamsdelen, gebruiks-artikelen, elektronica en natuurlijke elementen, zoals bloemen en planten, tonen de kijker een portret van zichzelf (vandaar de vaak terugkerende titel *Your Portrait*).

De Japanse kunstenaar **On Kawara** (1932-2013) leefde bijna zijn hele leven in New York van waaruit hij werk maakte dat reflecteert over tijd als een maat voor het menselijke bestaan. Zijn veruit bekendste werk, de *Today Series* is een serie van meer dan 3000 *date paintings* die hij maakte in de periode van 1966 tot zijn dood in 2013. On Kawara heeft altijd gewerkt in de grootste anonimiteit (er zijn geen foto's of andere biografische details van hem bekend, zelf gaf hij zelden of nooit interviews). In de jaren '60 en '70 maakte hij enkele werken die beschouwd worden als zijn meest persoonlijke werken, waartoe ook de hier getoonde *I went, I met, I read* (1969) en *I Got Up* (1968-1979) behoren: werken op de huid en de cadans van het leven.

Philippe Van Snick (1946) schitterde in 2006 in CcS met een solo waarvan nu nog steeds de mooie muurschildering op de voorgevel een herinnering is! Voor de gehele Studio S realiseerde hij *Eilanden, 2016.* Op de vloer van Studio S worden 10 eilanden geplaatst in "zijn" 10 kleuren (hoofd- en secundaire kleuren, de niet-kleuren wit en zwart en de metalen goud en zilver) en 3 dag- en nachteilanden (blauw en zwart). Een werk dat mogelijk doet denken aan een archipel gekoppeld aan een poëtisch visueel voorstellen van dag en nacht in de kleuren blauw en zwart. Philippe Van Snick realiseerde tijdens een residentie in 1995 in de Oxy Gallery in Osaka één van zijn meest integere en tot de verbeelding sprekende tentoonstellingen.

De toeschouwer loopt niet op de eilanden hij verdrinkt in het verlangen…vlucht.
P. Van Snick
La ligne de fuite est créatrice de devenir.
G. Deleuze

Hermann Maier Neustadt (1956-2009) was een graag geziene kunstenaar in onze contreien; ook in Strombeek waar in de foyer zijn geel-ronde capsule uitnodigt tot een "lichtvol" en intiem nuttigen van een glas. *H-bomb* is een kort filmpje met uitsluitend beelden van atoomtesten uit de jaren vijftig in de Nevada-woestijn. Het korte filmpje wordt begeleid met de originele klank. Oorspronkelijk waren de van op het internet gekopieerde beelden in zwart-wit; Hermann veranderde de kleuren van blauw via rood naar groen ... Het is een videowerk dat de omstreden atoombom contextualiseert in een traumatische naoorlogse periode waar zowel Duitsland als Japan (waar Hermann heel veel verbleef en werkte) de gevolgen en wonden fysiek en politiek likten.

Witness Screen maakt deel uit van *No Ghost Just a Shell* (1999-2002), een fascinerend project geïnitieerd door de Franse Pierre Huyghe en Philippe Parreno. In 1999 kochten zij het beeld van AnnLee (een naamloze 2D figuur bedacht als "filmextra") van het grafische bureau K-Works, een Japans agentschap dat mangafiguren ontwikkelt voor animatiefilms, strips en video games. In totaal 16 auteurs/kunstenaars gingen met het personage aan de slag en gaven AnnLee een stem (stemmen) en een identiteit (identiteiten). Eén van hen, de Franse kunstenaar **François Curlet** (1967) thematiseert in zijn video uitdrukkelijk de polymorfiteit van het hele project. De video toont een 2D animatie van AnnLee, gezien vanop haar rug, terwijl een vrouwelijke stem dagboeknotities voorleest. De 'actrice' werd gecast door Curlet om zich, zoals AnnLee, een aantal maanden te onttrekken aan de economische realiteit. Aan de hand van een dagboek verhaalt zij die ervaring van "teruggewonnen tijd".

De Japanse fotograaf **Hiroshi Sugimoto** (1948) verdeelt sinds 1974 zijn tijd tussen Tokyo en New York. *Seascapes* (1980-vandaag) toont zeezichten genomen vanuit één kenmerkende frontaal standpunt, waardoor de horizon min of meer samenvalt met het centrum

van de foto. Deze atmosferische foto's zijn genomen over de hele wereld. Door het ontbreken van menselijke aanwezigheid ontstaan er quasi abstracte beelden die doen bijvoorbeeld doen denken aan bijvoorbeeld het abstracte werk van Mark Rothko. Sugimoto gebruikt een grootformaat camera en 8x10 film waarmee hij soms opnames maakt van meer dan drie uur, wat het werk z'n typische meditatieve sfeer geeft.

De in Nijmegen gevestigde **Keiko Sato** (1957) maakt installatoir werk aan de hand van allerhande puin en afval. Na 9/11 begon ze met het uitspitten van de biografie van haar vader die had gediend als kamikazepiloot in de Tweede Wereldoorlog en kreeg haar geboorteland een centrale plaats in haar werk. De ramp in haar geboortestreek Fukushima in 2013 heeft dat onderzoek nog aangezwengeld. Keiko Sato herinstalleert een bestaand werk uit 2013: *Forbidden*, een imaginair landschap in het "verboden" gebied van de Fukushima prefectuur in de nabijheid van de kernreactor. "Een nucleaire ramp is niet vergelijkbaar met de natuurrampen die Japan vaak treffen. Het brengt veel dingen aan het licht, zoals het functioneren van het land, nationale politiek, milieu en klimaatbeleid enzovoort- een onderwerp waar ik vaak rond heb gewerkt."

Yurie Umamoto (1983) is een onafhankelijke choreografe met Japanse roots. In 2010 studeerde ze af in Amsterdam, waar ze sindsdien verblijft. Ze ontwikkelde een unieke beeldtaal op het snijvlak tussen dans, installatie en video. Yurie is 'artist in residence' bij *Made in Japan* co-partner Workspace Brussels. *HRXLPNCX.C* is een performatief werk waarvan de gelijknamige spiegelsculptuur een voorstudie is. In dit kunstwerk smelten afbeelding en omgeving samen in één 'golvende' beweging.
Een registratie van de live performance van Yurie Umamoto met de Litouwse kunstenares Ruta Butkute (1984) tijdens de opening van *Made in Japan* is te zien op de expo.

De Japanse **Rumiko Hagiwara** (1979) stelt werk tentoon in CcS en in de Plantentuin van Meise. In Meise transformeert zij het gesloten jachtpaviljoen in een poëtische evocatie waarin een Japanse boom binnenin lijkt te bewegen in een zachte wind.
In CcS is het werk *Copy of white paper* te zien, een 100 x gekopieerd blad dat uiteindelijk pikzwart werd, gelardeerd met het bulletin van de kopieermachine. Tijd!
Haar werk met onkruid en een sculptuur met een grote en een kleine steen vergezeld met de bordjes 'One Stone' en 'Two Stones' zijn absurd, vol humor én inhoud- en tijdloos.

Lemm&Barkey werken met de fantastische Needcompany. In de piepkleine projectieruimte wordt in een opstelling van Lot Lemm de nieuwe video *Magnolia, 2016* getoond waarin bloemen uit de privétuin van Grace Ellen Barkey een wonderbaarlijke en grootse wereld evoceren waarin plaats en tijd versmelten in de efemere schoonheid van bloemen.
Grace Ellen Barkey: 'Een aantal jaren heb ik de bloemen, bladeren, het gras in mijn tuin gefilmd. Geconfronteerd met de sterfelijkheid ben ik in verwondering en verwarring over schoonheid van de natuur. Schoonheid is alleen maar mooi als ze vergankelijk is. Dan pas krijgt het een geschiedenis.'
Op zat. 29.10 speelt Grace Ellen Barkey (Needcompany) haar kersverse stuk *Forever* in CcS – waarin keramiek en video in de voorstelling de broosheid van ons allemaal helpt uit te drukken/ helpt te benadrukken.

Miki Yamamoto is een belangrijke Japanse mangakunstenaar. Zij stuurt ons tekeningen en prachtige boeken op en een video waarin de nerveuze en harde Japanse samenleving via de beproefde Japanse grafische stijl te lezen en te zien valt...

COLOFON:

Auteurs: Koichi Kawasaki, Jenke Van den Akkerveken, Luk Lambrecht, Lieze Eneman

Lay-out: Eddie Timmermans

Met dank aan de kunstenaars en de auteurs;

Axel en May Vervoordt, Boris Vervoordt, Anne-Sophie Dusselier, Annelien De Trooij, Paul Dujardin, Sophie Lauwers, Alberta Sessa, Sylvie Verbeke, Ann Calluy, Kenneth Mottar, Bieke Janssens, Marnix Rummens, Tijs Visser, Katrin Lohe, Greta Meert, Kim Rothuys, Alfred Vandaele en Martine Laquire, Rudi en Frieda Joseph, Paul Van Hoeydonck en Marleen Meyers, Eric Tourres, Joel Bezakin, Jon Hendrickx, Julia Robinson, Silvia Schreiber, Samantha Sheiness, Annie Gentils, Tatjana Pieters, Koen Es, Ami Fukuda, Elke Janssens, Audrey Pedron, Xavier Garcia Bardon, Philippe Van Cauteren, Iris Paschalidis, Dirk Pauwels, Odelinde Van Thieghem, Anne De Buck, Rebecca Heremans, Christophe Neerman, Bettina Bouttens, Michel Moortgat, Stephan Harrison;

De medewerkers van S.M.A.K. Gent en Cultuurcentrum Strombeek.

Bruikleengevers:

S.M.A.K., Gent; Axel & May Vervoordt Foundation, Antwerpen; Zero Foundation, Düsseldorf; Alfred Vandaele, Gent; Frieda & Rudy Joseph, Bredene; Yoko Ono c/o Studio One, New York; Air de Paris, Parijs; Galerie Greta Meert, Brussel; Collectie Vanmoerkerke, Oostende; Workspace Brussels, Paul Van Hoeydonck & Marleen Mertens & anonieme bruikleengevers.

Bekijk de Event Calendar van 150 Years of Friendship Between Japan and Brussels op www.be.emb-japan.go.jp/150jb/en

Japan & Plantentuin Meise

Expo ikebana Oharaschool
30.09-02.10.2016

Workshop ikebana (o.l.v. Hiroki Ohara)
02.10.2016,
inschrijven: www.ikebana-ohara.be

Expo ikebana Sogetsuschool
15 &16.10.2016

Meer Expo in Cultuurcentrum Strombeek

In de Wind: **Gwendolyn Lootens**

De Wand: **Ali Sabri**

Foto-jaarproject: **Ayham Seif & Louae Daboos**