הסהר הגדול: אמנות ותסיסה חברתית בשנות ה-60 – יפן, דרום קוריאה וטאיוואן

"אנחנו מחבלי אמנות" הכריז יאסוהירו קאטו, שעמד בראש קבוצת "מימד האפס" בשנות ה-60. אמירה זו מייצגת את רוח התקופה, והאווירה הנפיצה כנגד הממסד הפוליטי, כמו גם הממסד האמנותי, שתפסה לה מקום ביפן של שנות ה-60. אילת זהר על תערוכה מחקרית שסקרה את האוונגרד של תקופה זו ביפן, דרום קוריאה וטאיוואן.

מאמר מאת אילת זהר נובמבר 4, 2015

קאטו יאסוהירו (Yasuhiro Katō), איש לא צעיר אך מצודד במראהו, לבוש במה שנראה כסגנון היפי לא מעודכן של שנות ה-60, שיער ארוך וז'קט בסגנון צבאי, עמד על הבמה במסגרת אחד האירועים שליוו את התערוכה במוזיאון מורי לאמנות עכשווית בטוקיו, בסוף יוני השנה, והציג בהקרנה חד-פעמית סרט בן שעה, שהוא למעשה עבודת וידאו-ארט המתעדת מספר מיצגים פרובוקטיביים ומאתגרים של קבוצת "מימד האפס" (Dimension Zero /Jigen Zero), שקאטו עמד בראשה במהלך שנות ה-60. נוכחותו הארכאית קמעה של האיש החביב, וסגנונו המקובע בשנות ה-60, כמו גם הרצאתו שתובלה ללא הבחנה בציטוטים מפרויד ומרקוזה, הארי קרישנה ובויס, היא עדות חיה לתקופה בועטת ומתריסה של "אנטי אמנות" ביפן של שנות ה-60, אשר איבדה הרבה מחינה והרלוונטיות שלה ביפן של היום. זאת למרות שהשאלות החברתיות/פוליטיות/תרבותיות העומדות על סדר היום החברתי של האמנים ביפן גם כיום יכולות בהחלט למצוא לא מעט השראה בפעולותיהם של קאטו וחבריו.

קבוצת מימד האפס, מרץ 1968, צילום: קיטדה יוקיו. באדיבות קאטו יאסוהירו



[1]קבוצת מימד האפס

מרץ 1968, באדיבות קאטו יאסוהירו. צילום: קיטדה יוקיו

המורשת של קבוצת אמני האוונגרד ממשיכה להדהד ולגרוף עניין וסקרנות לגבי האקטים הקיצוניים והמתריסים של אמנותם, בעיקר לאור עלייתו של שיח מקומי ביקורתי בעשור האחרון. בסרט התיעודי שנוצר במהלך מיצגי הרחוב של קבוצת "מימד האפס" נראים קטעים רבים שצולמו ברחובות טוקיו, אוסאקה ונגויה, ובהם אנשי הקבוצה צועדים ומשתוללים בעירום, על גופם שלשלאות, כובעי צילינדר או מסכות גז, והם מניפים שלטים הקוראים בגנות השלטון, שרים שירים של הארי קרישנה, קוראים קטעי ספרות, רוקדים, בועטים ועושים פעולות אחרות שמייצגות שחרור ואנרכיה. "אנחנו מחבלי אמנות" (terrorists art) הכריז קאטו, במאמר אותו כתב תחת הכותרת "מיצג עולה בהתמרדות כנגד הציביליזציה המודרנית". אמירה זו מייצגת את רוח התקופה, והאווירה הנפיצה כנגד הממסד הפוליטי, כמו גם הממסד האמנותי, שתפסה לה מקום ביפן של שנות ה-60.

"הסהר הגדול" הוא המושג שבו השתמשו אנשי המודיעין האמריקאי כדי לשרטט את מפת ההיערכות של ארה"ב במזרח אסיה – קשת גדולה אשר נפרשה מן המפרץ הפרסי, דרך וייטנאם ועד יפן. אוצרי התערוכה, שהוצגה לראשונה בגלריה האלטרנטיבית פארא-סייט בהונג קונג (נובמבר 2013-פברואר 2014), ובהמשך במוזיאון מורי לאמנות עכשווית בטוקיו, בחרו בשם זה על מנת לרמוז אל הקונטקסט הרחב ואל המרחב הפוליטי (תחת המטרייה הצבאית-פוליטית של ארה"ב) אשר תחתיו קרו האירועים השונים. הכותרת גם מַבֶּנָה את הרקע ההיסטורי-פוליטי-חברתי בתוכו פעלו האמנים האמורים כמו גם קבוצות מיצג ו"אנטי אמנות" אחרות. בפתח התערוכה מוצבת טבלת קווי זמן מקבילים, המתארת את האירועים והמאבקים השונים במזרח-אסיה – מבחינה פוליטית וכלכלית – לצד סקירה של התפתחות תנועות האוונגרד, ובעיקר תנועות המיצג, בכל אחת מן המדינות המיוצגות בתערוכה.

צ'ה בונגהיון ואחרים. מיצג עם מטריית פלסטיק ונרות, צילומים דוקומנטריים, דצמבר 1967. באדיבות המכון לחקר האומנות (KARI), סיאול **[2]**



[3]צ'ה בונגהיון ואחרים. מיצג עם מטריית פלסטיק ונרות

דצמבר 1967, צילומים דוקומנטריים. באדיבות המכון לחקר האומנות (KARI), סיאול

שנות ה-60 שסערו בכל העולם לא פסחו גם על מזרח-אסיה, ובפרט על יפן, קוריאה וטאיוואן, שבהן עוסקת תערוכה זו. שנת 1960 ציינה את 15 השנים שחלפו מאז תום המלחמה באסיה ובאוקיינוס-השקט, וכן 15 שנים להטלת פצצות האטום על הירושימה ונגאסאקי. לצד אלה עמדה ההצלחה הכלכלית המטאורית של יפן (בחלקה כתוצאה ממלחמת קוריאה). תהליך זה הגיע לשיאו עם אולימפיאדת טוקיו ב-1964 (והשקת רכבת הקליע), ובהמשך עם יריד אקספו של שנת 1970 וההתפעלות העולמית מהפלא הכלכלי ומהשיקום המטאורי של יפן שקמה מתוך אפר המלחמה. בקוריאה, לעומת זאת, היו אלו שנים של משבר פוליטי עמוק, ורק בתחילת שנות ה-60 החלה ההתאוששות, לאחר 50 שנות קולוניאליזם יפני (1905-1945), ושלוש השנים הקשות של מלחמת קוריאה (1950-53), תוך שהיא מקבלת השקעות כלכליות נרחבות מארה"ב ומיפן לתהליך השיקום. בשונה משתי אלה, טאיוואן מצאה עצמה במצוקה מול סין הקומוניסטית המסתגרת והמאיימת, ותוך כדי כך זכתה במגננה כוללת של ארה"ב, והפכה למעשה ל"רפובליקה של סין". כל עוד סין הייתה מבודדת וסגורה לעולם מאחורי "מסך הבמבוק" (עד שנות ה-70), טאיוואן הייתה בפועל הנציגה הסינית בכל המוסדות העולמיים. יחד עם זאת יש להבין כי הישענותה של מדינת האי הבודד, באופן תלותי ומוחלט על ארה"ב ועל מדיניותה של זו באזור האוקיינוס השקט היוותה איום של ממש על תחושת הריבונות המקומית.

ביפן נפתח העשור החדש בסדרת הפגנות סוערות של קבוצות נרחבות של אזרחים, סטודנטים ופועלים, אשר יצאו להפגין את מורת רוחם והסתייגותם מכוונת הממשל לחדש את הסכם ההגנה עם ארה"ב. רבים ביפן התעוררו מן האשליה של "דמוקרטיה" ו"שלום" לאחר שראו כיצד ארה"ב[1]עושה שימוש צבאי בבסיסיה שעל אדמת יפן כדי לנהל את מלחמת קוריאה ולשמור על מאזן צבאי מול ברית-המועצות באסיה, וכיצד ראש הממשלה בכבודו ובעצמו, נוֹבּוּסוּקֶה קִישִׁי, פועל באופן בלתי חוקי בעליל (ראו הערה 1) על מנת להעביר בפרלמנט את ההצבעה אשר אישרה את המשך חוזה ההגנה עם ארה"ב, תוך בגידה באינטרסים של האומה. ההפגנות נמשכו רק שלושה שבועות, אולם חותמן, השפעתן ומורת הרוח שהן חשפו נותרו בזיכרון הקולקטיבי של יפן עוד שנים רבות.

בספרו היסטוריה וחזרתיות, חוקר הספרות היפאני קאראטאני קוג'ין (Kōjin Karatani) טוען כי האירועים סביב חתימת חוזה אנפו (ANPO) (הסכם ההגנה בין יפאן לארה"ב ב-1960), העלו את ההכרה בשינויים שחלו במושגים "אחרי המלחמה" ו"שנת 35 במניין שוֹוָה" (35 Shōwa)[2]. קאראטאני מצביע על העובדה שהשימוש המחודש במושג המתייחס ללוח השנה היפאני המסורתי, מעלה מחדש נושאים שהיו חלק מן המאבק הנמשך על הזהות היפאנית, היסטוריה ומודרניות, מקומיות והשפעת המערב –שאלות שנוכחות במרחב התודעה היפאני כבר מתקופת מייג'י (Meiji), ותחילת תהליך המודרניזציה ביפן. קאראטאני מצטט את טָאקֶאוּצִ'י יושימי (Yoshimi Takeuchi) אשר טען כי מאבק אנפו נערך בין הממשל לבין האזרחים, והעלה מתחים רציניים ביותר בחברה היפאנית ביחס לערכים של "דמוקרטיה ודיקטטורה".[3]מינג טיאמפו (Tiampo Ming) לעומת זאת, טוענת כי קבוצות אמנות כמו גוטאי (Gutai) שהיו פעילות בעיקר במהלך שנות ה-50, מציבות את המתח האמור דווקא בין שמרנות (ושמירה על ערכים חברתיים) ואינדיבידואליות (שבאה לידי ביטוי בצורות קיצוניות של יצירתיות), מתח שליווה את ליבת העשייה האמנותית של שנות ה-50, כדרך להתרחק מהשיח החברתי הקולקטיבי שרווח בשנות המלחמה, ורוח הלאומניות (והפאשיזם) שמזוהה עם אותן שנים.[4]

השנים הבאות ראו תסיסה תרבותית מרשימה שכללה את עלייתם של יוצרים קולנועיים חדשים כמו נאגיסה אושימה (Ōshima Nagisa) (1932-2013), בתליה מוות, בצהרים אלימות, נעורים של אכזרי סיפור, ביפן וערפל לילה) שגנב בשינג'וקו, אימפריית החושים ועוד רבים וטובים), וכן אמנים יחידים וקבוצות אוונגרד שפעלו באותה עת, כמו מימד האפס שהוזכרה לעיל, הי-רד סנטר (Centre Red Hi) (HRC) ודמויות אחרות – יוקו אונו היא בוודאי המפורסמת ביותר; עבודתה Piece Cut 1964 הוקרנה במסגרת התערוכה.

יוקו אונו, [4]

Video of Yoko Ono, Cut Pieces (1964)
Yoko Ono, Cut Pieces (1964)
אלברט מייזלס ודיוויד מייזלס

[5] Cut Pieces 1964

ארבעת האוצרים – קוסמין קוסטינס מפארא-סייט (הונג קונג), דוריון ז'ונג - האוצרת הראשית ב M+ (הונג קונג), לזלי מא, אוצרת ב Art Ink ו- M (הונג קונג), ומאמי קאטאאוקה ממוזיאון מורי (טוקיו) -- חברו ביחד כדי לעסוק בנושא טעון ומורכב זה, ולהביא מעט מן הזעם, הכעס, חוסר האונים, הפוליטיות והרצון להתמודד עם מציאות פוליטית סבוכה שאמנים אלו משקפים בעבודתם. שלושת הארכיונים המוצגים בתערוכה משקפים שלוש תרבויות שהיו קשורות בטבורן בעבר הרחוק[5] , והמסורות התרבותיות והאמנותיות שלהן היו כרוכות זו בזו עד לסוף המאה ה-19. בניגוד לכך, המחצית הראשונה של המאה ה-20 לוותה באלימות קיצונית של יפן כלפי טאיוואן וקוריאה - כיבוש, התנחלות, קולוניאליזם, יחס קשה ואלים, וניצול של משאבי שתי המדינות (חומרי גלם וכוח אדם). השלטון הקולוניאלי של יפן בקוריאה וטאיוואן קרס ב-1945 עם כניעתה של יפן לבעלות הברית, אבל המתחים, השנאה, החשדנות והיחס השלילי כלפי יפן נמשכו עוד שנים רבות, ובמידה מסיימת קיימים גם כיום. התערוכה מייצגת חלק מהרצון ליצור שותפות מחודשת בין שלוש המדינות, רצון הנובע מן הצורך ליצור מגמה של פיוס, אמון מחודש ואפשרות לחבר את שלושת הארכיונים תחת רעיון של דמיון והקבלה, ובכך לדלג מעל למחסום העויינות והחשדנות שהוא עדיין חלק מן השיח היומיומי בשלוש המדינות. במובן זה, התערוכה מייצגת סוג של אוונגרד חדש בניסיון לחבר שוב את התרבויות הקרובות האלו.[6]

מעבר לממד ההיסטורי והמהפכני, התערוכה הציגה אפשרות חדשה של תפיסה עצמית של יפן בתוך המרחב האסיאני: אחרי כ-150 שנה של הפניית גב למרחב זה בכלל, ולסין בפרט, ופניה לארצות המערב, אירופה וארה"ב, יפן מוצאת את עצמה כיום מעוניינת במידה רבה לחדש את יחסיה עם אסיה ולהשיב לקדמותם את ימי הזהר של הקשרים התרבותיים והכלכליים הענפים שבין סין ויפן. יש לסייג אמירה זו ולומר שהדבר מקובל מאד בחוגי האינטלקטואלים ואנשי האמנות, אך בחוגים הפוליטיים יש לא מעט הסתייגות ודאגה מעלייתה המטאורית של סין, וחשש מפני אווירת נקמה מצידה של סין על האירועים הקשים שליוו את הכיבוש היפני בסין בין 1931-1945.

התערוכה מורכבת מצילומים, קטעי סרטים, וידאו ארט תיעודי, מגזינים, וקטעי עיתונות בני התקופה. זוהי תערוכה בעלת מבנה ארכיוני. אופן התצוגה יוצר שלושה ארכיונים מקבילים של עבודות האמנות והמיצג, אשר אינם חופפים או נוגעים זה בזה, אלא פשוט נמצאים זה לצד זה. צורה זו של אירכוב כתצוגה, מעבר למימד הזיכרון וההבניה ההיסטורית שהיא יוצרת, עוזרת גם ביצירת המתח, והבחנה בין קווים של דמיון ושוני כדרך להבנת התהליכים המאסיביים של שנות ה-60 באסיה והשפעתם הנמשכת עד היום. מעניין לראות כי ישנו דגש מיוחד על הצד האינדיבידואלי והממציא של יוצרים אלו, והם מוצגים כמי שמאמציהם ושפתם הביאו לכדי שינויים בעולם האמנות של יפן, דרום קוריאה וטאיוואן במהלך השנים שלאחר מכן.

שיתוף פעולה כזה מעניק מימד חדש להבנת היחסים ההיסטוריים הרחוקים, בתקופת המלחמה, כמו גם העניין המשותף שהיה לאמנים בשלוש המדינות בתנועות אוונגרד, ובעשייה חתרנית, פרפורמאטיבית ודקונסטרוקטיבית במהלך שנות ה-60, אשר יכולה הייתה לחלץ את השיחים המקומיים מתחושה של עודף חברתיות, משפחתיות, והמודרניזם המאובן של קבוצות האמנות שפעלו עד אז במקום.

קאנג גוקג'ין, ג'ונג גאנגג'ה, ג'ונג צ'אנסונג. רצח על גדת נהר האן, 17 לאוקטובר, (16:00). באדיבות המכון לחקר האומנות (KARI), סיאול **[6]**



[7]קאנג גוקג'ין, ג'ונג גאנגג'ה, ג'ונג צ'אנסונג. רצח על גדת נהר האן
17 לאוקטובר, (16:00). באדיבות המכון לחקר האומנות (KARI), סיאול

התערוכה, שהוצגה לראשונה במרכז פארא-סייט (Site-Para) בהונג קונג (נובמבר 2014-פברואר 2015), הבליטה פעולות "אנטי אמנות", תוך התמקדות בעבודות מיצג ביפן, בדרום קוריאה ובטאיוואן, באותו עשור של שנויים נרחבים בעולם כולו. בעוד ששנות ה-60 היוו תקופה קריטית מבחינה חברתית ופוליטית, ובמהלכן אירעו תהפוכות ושינויים רבים, בכל אחת מהארצות הרקע לכך היה שונה. ביפן השינויים התקיימו על רקע חוזה ההגנה מול ארה"ב; בקוריאה - על רקע עליית שלטון חדש והתגברות העשייה הכלכלית; ובטאיוואן - על רקע המתחים עם סין. בעוד שהזרם המרכזי באמנות של יפן וקוריאה נשלט על ידי המופשט המודרניסטי באותה תקופה, המעבר לתנועות אוונגרד, אשר עשו שימוש ישיר בגוף האמן, ניכר לא רק כמקרים ספציפיים אשר הושפעו מסגנונות שונים של מיצג במרכזים התרבותיים הגדולים במערב (איב קליין, כריס בארדן, וכו'), אלא גם מן האפשרות לדבר על המיצג כביטוי תרבותי מקומי, שמגיב למיצגים שנעשו במערב, מתוך השקפה ועשייה בהקשר תרבותי מקומי.

התערוכה בנויה כשלושה נאראטיבים מקבילים, בעיקר מכיוון שתנועות האוונגרד נוצרו בשלושת המקומות ללא קשר ביניהן. אחד הגורמים לכך הוא העבר הקולוניאלי, אשר עדיין מהדהד ביחסי טינה ואיבה מסוימים, כמו גם הפערים הפוליטיים והתרבותיים בין שלוש המדינות האמורות. קצת היסטוריה לסיבות למתחים התרבותיים בין שלוש המדינות: ב-1895 יפן סיפחה את טאיוואן וב-1910 את קוריאה, והפכה את שתי המדינות למושבות קולוניאליות שלה -- מהלך שהניב מתחים גדולים, מלווים במרד ובשנאה עמוקה כלפי היפנים באסיה. עם תום המלחמה באסיה ובאזור האוקיינוס השקט, וכניעתה של יפן לבעלות הברית, המושבות לשעבר מצאו עצמן בעמדה עצמאית, אשר מהר מאוד הוחלפה בחששות הולכים וגוברים מול השלטון הקומוניסטי המתעצם בצפון קוריאה ובסין. למעשה, המפגש הראשון של אמנים בטאיוואן ובקוריאה עם אמנות מודרנית אירע תחת שלטון הכיבוש היפאני. עם תום המלחמה, יפן הפכה למדינה פציפיסטית תחת החוקה החדשה של 1947, אבל בכל אחת משלוש המדינות, במעמדן המיוחד בתוך ה"סהר הגדול", הייתה (ועדיין ישנה) נוכחות מאסיבית של כוחות צבא אמריקנים על אדמתן. בשל כך, נוצרה אינטראקציה רחבה עם ארה"ב בתחומי חיים שונים, והתרבות

האמריקאית חדרה למרקם החיים המקומי, השפעתה הייתה רבה, והיה לה מעמד מיוחד, בכל אחת מן המדינות באופן שונה משכנותיה. כתוצאה מן המערך הפוליטי החדש, והנוכחות האמריקאית המאסיבית – בהקשרים הפוליטיים והצבאים, כמו גם בהקשרים התרבותיים – מאורעות כמו שיח הפעולה של תנועות אמנות אמריקאיות (ואירופאיות), חדרו אל שלוש המדינות. התערוכה עסקה במיוחד בהשפעתן של תנועות האוונגרד המערביות ושל אמנים כמו יוזף בויס, אלן קאפרו, ג'ורג' מציונאס וקבוצת פלוקסוס, שהייתה להם השפעה מאסיבית על תנועות האוונגרד ביפן, דרום קוריאה וטאיוואן.

בתהליך– ישירה באלימות עוסקת אשר עבודה זוהי .בתערוכה ביותר המוכרת היצירה אולי היא אונו יוקו של Cut Piece ארוך, איטי ורווי מתח, צופים מתוך הקהל גוזרים בעזרת מספריים את שמלתה של האמנית, חתיכה אחר חתיכה, עד שהיא נותרת מעורטלת. עבודה מעניינת אחרת היא של האמנים ג'ירו טאקאמצו (Takamatsu Jirō), גמפֵי אקאסגאווה (Genpei Akasegawa), נאקאנישי ונאצויוקי (Natsuyuki Nakanishi) – העצמאית בעבודתו אחד כל שהתפרסמו אמנים שלושה .HRC במסגרת קבוצת HRC הם פעלו מתוך הגיון פנימי שונה. בעבודה המוצגת בתערוכה אירוע ניקוי (1964), הם ערכו מיצג ניקיון רחובות – מצוידים בדליים, סמרטוטים ומסכות פנים HRC יצאו לרובע גינזה היוקרתי וביקשו מהעוברים והשבים לעזור להם במבצע ניקיון הרחוב והעיר. היה זה אקט ביקורתי אשר הגיב באופן ישיר לדרכים שבהן אנשי השלטון ביקשו לגייס את תושבי העיר כדי לנקותה, לשפצה ולחדש את פניה לקראת המשחקים האולימפיים. בידיהם של טאקאמצו, אקאסגאווה ונאקאנישי האירוע הפך לרגע ביקורתי. העבודה הייתה מחווה פארודית על האופן בו הציבור מגויס למטרה שנחיצותה או יעילותה מוטלים בספק רב. נושא זה מהדהד היטב גם כיום ביחס להשקעות הענק שיפן מתכננת לכבוד משחקי אולימפיאדת טוקיו ב-2020, שבר שעורר דיון וביקורת ציבורית עצומה.

מינורוהירטה "ארוע הניקיון של Center Red High (הידוע רשמית כהיו נקיים! וגם המהלך לעידוד ניקיון וסדר במטרופולין"). 1964. © מינורו הירטה. באדיבות גלריה טאקה אישי, טוקיו **[8]**



[9]מינורוהירטה "ארוע הניקיון של Center Red High (הידוע רשמית כהיו נקיים! וגם המהלך לעידוד ניקיון וסדר במטרופולין")
1964. © מינורו הירטה. באדיבות גלריה טאקה אישי, טוקיו

הפרויקט של צ'ה בונגהיון (hyun-Boong Choi) היה ההפנינג הראשון בסאול וכותרתו היתה הפנינג עם מטרייה מפלסטיק ונרות. המציגים רקדו והקיפו במעגל את צ'ה, ששר שירים מהפכנים מן המאה ה-19, תוך שהם מדליקים נרות שהודבקו על המטרייה. בעוד המטרייה מסתובבת, טיפות החֶלֶב נתזו במהירות לכל עבר עד שהנרות כובו. דימוי המטרייה שימש במטאפורה למושג "מטריית הגנה אטומית" והשלכותיו של מושג זה על הקיום בקוריאה הדרומית, עקב החשש המתמיד שקיים מפני כוחה הגרעיני של אחותה מצפון.

צילומיו של ז'אנג ז'אוטאנג (Tang-Chao Chang) הם אחד מגופי העבודה הארוכים והמשמעותיים בטאיוואן ועבודתו נפרשת על פני כשישה עשורים. קבוצת העבודות שהוצגה בפרויקט הנוכחי כללה את הסדרה צילומים מודרניים (1965), אשר מציגה סדרת פורטרטים פרפורמטיבים של חבריו שצולמו באתרים נטושים ובמרחבים טבעיים בסביבותיה של הבירה טאיבי (Taipei), אשר עברה תהליך תיעוש מואץ באותה העת. כמי שהושפע מאמנות מודרנית במערב, ומסופרים טאיוואנים בני זמנו, הפורטרטים של ז'אנג מראים דמויות קטועות, חסרות פנים, מטושטשות ומוטרדות, כחלק מהניסיון להראות את הצדדים הטראומטיים של השינויים האינטנסיביים שעברה טאיוואן במהלך המאה ה-20.

התערוכה היא ניסיון מעניין לעסוק בארכיונים של ידע, מתוך ניתוח של תהליכים אשר תועדו רק בחלקם, והחומר החזותי משחק תפקיד משני מול הידיעה וההבנה לגבי תרומתם של הפרויקטים השונים, והשפעתם על רוח היצירה בארצות אלו בעשורים המאוחרים יותר. ההתמודדות הפוליטית והכלכלית, הרצון להתחבר לשפות ייצוג חדשות והעבודה האינטנסיבית על פורמטים חדשים של מיצג, צילום ווידאו ארט הביאו לפריחה זו שאת פירותיה אנו רואים עד היום בעולם היצירה החזותית בטאיוואן, דרום קוריאה ויפן.

*

התערוכה הוצגה במוזיאון מורי לאמנות עכשווית, טוקיו (אפריל-יולי 2015). האמנים המציגים הם: ז'אנג ז'אודנג (טאיוואן) (Chang Chao-Tang), בונגהיון ה'צ (קוריאה 'דר') (Choi Boong-hyun), לינג ואנג'ז (טאיוואן) (Chuang Ling), Hi Red Center (יפן) (נג'חואהז חואנג ונג'ג (טאיוואן) (Huang Huacheng), ה'גאנגג (קוריאה 'דר') (Jeong Gang-ja), יוו'צ לונג (הונג קונג) (Wo Chi Leung), קאנג גוקג'ין (דר' קוריאה) (jin-Guk Kang), יוקו אונו (יפן), מימד האפס (יפן) (Zero Jigen/ Zero Dimension).

1. ההסכם ההגנה בין ארצות הברית ויפן נחתם לראשונה ב-1952, עם תום 7 שנות הכיבוש שלאחר המלחמה באסיה והאוקיינוס-השקט. מכיוון שחוקת יפן החדשה מנעה ממנה כל צורה של פעולה צבאית, תפקיד ההגנה של יפן נלקח על ידי ארה"ב ובוצע תוך הקמת סדרת בסיסים לאורכה ולרוחבה של יפן, כולל בסיסים מאסיביים של חיל האוויר ששימשו בסיס יציאה לכוחות במהלך מלחמת קוריאה ומלחמת וייטנאם. הסכם ההגנה מחודש בכל 10 שנים (לערך), ולקראת חידושו ב-1960 הייתה מורת רוח רבה (בשל האופן שבו ארה"ב השתמשה בבסיסים אלו כקרש קפיצה לפעולות ששרתו את האינטרס האמריקאי באסיה), שבאה לידי ביטוי בנאומיהם של חברי האופוזיציה בפרלמנט. אולם, מכיוון שראש הממשלה קישי, היה מעוניין לגמור את הדיון ולחדש את ההסכם לפני בואו של אייזנהאואר לביקור ביפן, בערב ה-19 במאי הוא הזמין את המשטרה אל בניין הפרלמנט והשוטרים נכנסו לבניין והוציאו את חברי האופוזיציה בכוח. ההצבעה הועברה מיד לאחר מכן, בקולות הקואליציה, וללא הפרעה... האירוע פורסם למחרת באופן נרחב בעיתונות והוא זה שגרם לפרץ של הפגנות עצומות של כמיליון אנשים, אשר נמשכו כשלושה שבועות ושבשו את החיים בטוקיו לחלוטין. לפרטים נוספים על השתלשלות האירועים, ראו: Packard, George R. (1986). Protest in Tokyo: The Security Treaty Crisis of 1960. Princeton, NJ: Princeton UP (Reprint of: Connecticut: Greenwood, 1978) 15, 40-42.
2. זוהי השנה על פי הלוח היפני, אשר מונה את שנות השלטון של הקיסר השולט, ומתאפס בכל פעם שעולה לשלטון קיסר חדש.
3. Karatani Kōjin (2012). 'The Discursive Space of Modern Japan', History and Repetition, New York: Columbia University Press, 47-84.
4. Ming Tiampo (2011). 'Decentering Originality: Originality, Individualism and Subjective Autonomy', Gutai: Decentering Modernism, Chicago and London: University of Chicago Press, 37-43.
5. טאיוואן היתה הנציגה של "תרבות סין" בכל אותן שנים, בשל היעדרותה של סין ממפת הקשרים הבינלאומיים בשנים 1949-1972.
6. במקביל לתערוכה נערך כנס אקדמי, בשיתוף עם אוניברסיטת טוקיו, תחת השם Diasporic and Asia Global שידוע ,יאסומאסה למורימורה מדוע בשאלה דנתי ובו ,הדוברות כאחת הוזמנתי אליו - Art in Japan and Asia בהעלאה ובהמחזה מחדש של דימויים איקוניים בתרבות, יש כל כך מעט דימויים אסיאנים (שלושה צילומים בלבד:

מאו דזהדונג, מהאטמה גנדי, וסצנת ההוצאה להורג של חייל וייטקונג בידי מפקד משטרת סאיגון, שצילם אדי אדאמס ב1968). לפרטים על הכנס והדוברים השונים ראו:
http://www.mori.art.museum/eng/nyu/index.html

Source URL: http://tohumagazine.server288.com/he/article/%D7%94%D7%A1%D7%94%D7%A8-%D7%94%D7%92%D7%93%D7%95%D7%9C-%D7%90%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%95%D7%AA%D7%A1%D7%99%D7%A1%D7%94-%D7%97%D7%91%D7%A8%D7%AA%D7%99%D7%AA-%D7%91%D7%A9%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%94-60-%E2%80%93-%D7%99%D7%A4%D7%9F-%D7%93%D7%A8%D7%95%D7%9D-%D7%A7%D7%95%D7%A8%D7%99%D7%90%D7%94-%D7%95%D7%98%D7%90%D7%99%D7%95%D7%95%D7%90%D7%9F

Links
[1] https://tohumagazine.com/sites/default/files/Zero%20Dimension.jpg
[2] http://tohumagazine.server288.com/he/file/%D7%A6%D7%94-%D7%91%D7%95%D7%A0%D7%92%D7%94%D7%99%D7%95%D7%9F-%D7%95%D7%90%D7%97%D7%A8%D7%99%D7%9D-%D7%9E%D7%99%D7%A6%D7%92-%D7%A2%D7%9D-%D7%9E%D7%98%D7%A8%D7%99%D7%99%D7%AA-%D7%A4%D7%9C%D7%A1%D7%98%D7%99%D7%A7-%D7%95%D7%A0%D7%A8%D7%95%D7%AA-%D7%A6%D7%99%D7%9C%D7%95%D7%9E%D7%99%D7%9D-%D7%93%D7%95%D7%A7%D7%95%D7%9E%D7%A0%D7%98%D7%A8%D7%99%D7%99%D7%9D-%D7%93%D7%A6%D7%9E%D7%91%D7%A8-1967-%D7%91%D7%90%D7%93%D7%99%D7%91%D7%95%D7%AA-%D7%94%D7%9E%D7%9B%D7%95%D7%9F
[3] https://tohumagazine.com/sites/default/files/Choi%20Boong-hyun%20et%20al.jpg
[4] http://tohumagazine.server288.com/he/file/yoko-ono-cut-pieces-1964
[5] http://www.youtube.com/watch?v=8Sc47KfJjcI
[6] http://tohumagazine.server288.com/he/file/%D7%A7%D7%90%D7%A0%D7%92-%D7%92%D7%95%D7%A7%D7%92%D7%99%D7%9F-%D7%92%D7%95%D7%A0%D7%92-%D7%92%D7%90%D7%A0%D7%92%D7%92%D7%94-%D7%92%D7%95%D7%A0%D7%92-%D7%A6%D7%90%D7%A0%D7%A1%D7%95%D7%A0%D7%92-%D7%A8%D7%A6%D7%97-%D7%A2%D7%9C-%D7%92%D7%93%D7%AA-%D7%A0%D7%94%D7%A8-%D7%94%D7%90%D7%9F-17-%D7%9C%D7%90%D7%95%D7%A7%D7%98%D7%95%D7%91%D7%A8-1600-%D7%91%D7%90%D7%93%D7%99%D7%91%D7%95%D7%AA-%D7%94%D7%9E%D7%9B%D7%95%D7%9F-%D7%9C%D7%97%D7%A7%D7%A8
[7] https://tohumagazine.com/sites/default/files/murder_on_the_han_riverside2.jpg
[8] http://tohumagazine.server288.com/he/file/%D7%9E%D7%99%D7%A0%D7%95%D7%A8%D7%95%D7%94%D7%99%D7%A8%D7%98%D7%94-%D7%90%D7%A8%D7%95%D7%A2-%D7%94%D7%A0%D7%99%D7%A7%D7%99%D7%95%D7%9F-%D7%A9%D7%9C-high-red-center-%D7%94%D7%99%D7%93%D7%95%D7%A2-%D7%A8%D7%A9%D7%9E%D7%99%D7%AA-%D7%9B%D7%94%D7%99%D7%95-%D7%A0%D7%A7%D7%99%D7%99%D7%9D-%D7%95%D7%92%D7%9D-%D7%94%D7%9E%D7%94%D7%9C%D7%9A-%D7%9C%D7%A2%D7%99%D7%93%D7%95%D7%93-%D7%A0%D7%99%D7%A7%D7%99%D7%95%D7%9F-%D7%95%D7%A1%D7%93%D7%A8
[9] https://tohumagazine.com/sites/default/files/MH_hiredcenter_2_350dpi_200mm.jpg