

---

**Stefani Silli**

---

## **Nastanak umjetničkih institucija i umjetničke terminologije u Japanu za vrijeme razdoblja Meiji**

Pregledni rad

Review article

UDK 745/749(520):811.521'243]“1868/1912“

<https://doi.org/10.32728/tab.18.2021.5>

Između razdoblja Edo (1600. – 1868.) i Meiji (1868. – 1912.) dogodile su se brojne promjene u svijetu umjetnosti koje su utjecale na temelje osnovnih društvenih i političkih struktura u Japanu. Rad daje jezgrovit i sadržajan pregled nastanka umjetničkih institucija i relevantne umjetničke terminologije u Japanu u prijelomnom razdoblju japanske povijesti, tj. u vrijeme razdoblja Meiji, s posebnim naglaskom na lijepoj umjetnosti, tj. konceptu *bijutsu*. Cilj je rada prikazati i analizirati mehanizme utjecaja kulturnih, političkih, društvenih i ekonomskih okolnosti razdoblja Meiji na donošenje i provođenje vladinih mjera očuvanja umjetnosti i starina, na osnivanje raznih umjetničkih udruženja i institucija umjetničkoga obrazovanja. Razjašnjeno je kako i zašto je nastala potreba za novom kategorizacijom na polju umjetnosti i uvođenjem pojma *bijutsu* (naspram prijašnjega termina *geijutsu*) u datom povijesnom i društvenom kontekstu. Nadalje, utvrđeno je da su teškoće s prijenosom (zapadnjačkoga) koncepta umjetnosti u Japan, uključujući klasifikaciju, likovno-umjetničko obrazovanje i izlaganje umjetničkih predmeta, gdje prethodno nije postojao europski postromantični koncept individualne subjektivnosti i izvorne ekspresivnosti, rezultirale pojavom različitih rasprava o autentičnosti izraza i samoga identiteta japanske umjetnosti, koje su aktualne i danas, te kao takve, vrijedna tema daljnjega istraživanja.

**Ključne riječi:** japanska umjetnost, Meiji razdoblje, *bijutsu*, *nihonga*, *yōga*

## 1. UVOD

Znanstvene rasprave o identitetu japanske umjetnosti nastale su kao rezultat modernoga susreta Japana sa zapadnim zemljama u kasnom 19. stoljeću, uvozu koncepta i struktura likovne umjetnosti *bijutsu* (美術) te njihovog utjecaja na značenje, strukturu i vrijednost umjetnosti u Japanu. U razdoblju Meiji 明治時代 (1868. – 1912.) dolazi do oblikovanja nacionalnoga i kulturnoga identiteta Japana, gdje je pritom nužno istaknuti kako je tadašnja nacionalna ideologija bila neraskidivo povezana i istovremeno isprepletena i sa samim razvojem termina *bijutsu* (hrv. likovna, lijepa umjetnost, eng. *fine arts*, fran. *beaux arts*, njem. *Schöne Kunst*) i osnivanjem raznih umjetničkih institucija.

Stoga će jedan od glavnih ciljeva u prvome dijelu ovoga rada biti istražiti i analizirati koji su to vanjski i unutarnji čimbenici i mehanizmi utjecali na razvoj umjetničkih institucija i terminologije te razjasniti zašto i kako je došlo do potrebe za novom kategorizacijom umjetnosti. Rad će se također osvrnuti na identificiranje i razjašnjavanje rasprava o ulozi likovne umjetnosti u oblikovanju modernoga japanskog identiteta, ali i unutarnjih proturječnosti koncepta *nihonga* i *yōga*.

U drugome dijelu rada pokušat će se odgovoriti na pitanja transformacije poimanja uloge i funkcije umjetnosti, posebice se referirajući na diskurze o japanskoj umjetnosti u 20. stoljeću, koji su označeni tenzijama i raspravama o originalnosti i autentičnosti izraza japanskoga kulturnog identiteta i subjektivnosti (Sawaragi 1998; Kitazawa 1989). Stoga će biti ključnim za razumijevanje zapletenoga odnosa umjetnosti, autentičnosti izraza i (nacionalnoga) identiteta posvetiti se i istraživanju problema je li koncept *bijutsu* sam po sebi nametnut i neautentičan te na koji način suvremena japanska umjetnost izaziva i istražuje uvezene umjetničke koncepte i strukture likovne umjetnosti *bijutsu*. Istraživanje tema povezanih s kategorizacijom i izlaganjem japanske umjetnosti te hermetičnost i akademizam umjetničkih institucija i dalje ostaju biti aktualno područje rasprava za propitkivanje vlastitog identiteta i izraza za mnoge japanske umjetnike.

## 1. SOCIOKULTURNI KONTEKST RAZDOBLJA MEIJI

U drugoj polovici 19. stoljeća japansko je društvo prošlo kroz veliku reformu koja je okončala feudalizam i potaknula ulazak Japana u građansko društvo. Prijašnji feudalni politički poredak sa šogunatom Tokugawa na vlasti zamijenjen je velikom obnovom carske vlasti, nazvan restauracija Meiji. Suvremena japanska država imala je zadaću oblikovati i utvrditi nacionalni identitet, istovremeno jednakopravno parirajući ostalim državama na političkoj, ekonomskoj i vojničkoj razini. Razdoblje Meiji temeljito je preobrazilo japansku kulturu, što je bio rezultat selektivnoga prisvajanja suvremenih zapadnjačkih kulturnih i političkih institucija te ideja. Modernizacija tijekom 60-ih godina 19. stoljeća odnosila se u prvom planu na naoružanje i nabavu zapadnjačkoga oružja, a kasnije je naglasak stavljen na ekonomskim, društvenim, administrativnim, pravnim, obrazovnim i političkim aspektima modernizacije (Pasarić 2010: 219-222).

Kako bi ojačali carsku vlast, modernizirali državu i prikupili iskustva i znanja koja su novoj vladi nedostajala, 1871. godine organizirana je ekspedicija, zvana „misija Iwakura“, kojom je rukovodio Iwakura Tomomi, zajedno s Ito Hirobumijem, Kido Takayoshijem i Okubo Toshimichijem. Ekspedicija, koja je brojila pedesetak ljudi, među kojima su bili brojni visoki dužnosnici, u naredne dvije godine posjetila je brojne države, među kojima Sjedinjene Američke Države, Veliku Britaniju, Francusku, Njemačku, Rusiju, Austro-Ugarsku, Italiju i dr., gdje su se pobliže upoznali s obrazovnim sustavima, državnim uređenjima, trgovinom i industrijsko-tehnološkim dostignućima pojedinih zemalja (ibid: 216). Ta je misija imala dalekosežne rezultate: japanski ustav napravljen je po uzoru na pruski, sveučilišta su organizirana po uzoru na američka, osnovne škole po uzoru na francuske, željeznica je preuzeta od Velike Britanije itd.

Popularan slogan *wakon yōsai* (和魂洋才 japanski duh, zapadnjačke vještine), raširen u razdoblju Meiji, zapravo je bio prilagođena verzija slogana *wakon kansai* (和魂漢才 japanski duh, kineske vještine) te fraze *tōyō dōtoku seiyō geijutsu* (東洋道德西洋芸術 istočne vrline, zapadne vještine) iz ranijega razdoblja Edo (Satō 2011: 176-177). Autorica Tessa Morris-Suzuki termin *wakon yōsai* označila je političkim kredom tadašnje vlade, koji je izražavao želju za prihvaćanjem i prisvajanjem tehnoloških i znanstvenih dostignuća sa Zapada, a da istovremeno ne bi izgubili svoj japanski duh, srž. Posljedično je sam slogan u suštini izražavao zamršenu dvojnost japanske modernosti (Morris-Suzuki 1998: 161-184).

Iako kulturni razvoj nije nužno istovjetan s političkim razvojem, postavljanje cara Meiji na vlast 1868. godine možemo označiti ishodišnom točkom promišljanja o nacionalnom identitetu, jer je upravo tijekom njegove vladavine oblikovan moderni koncept nacije *kokka* (国家). Međutim, to nikako ne znači da u Japanu prije razdoblja Meiji nije postojala svijest i izraz nacionalnoga identiteta. Stephen Tanaka navodi da je tada došlo da svjesnoga i strukturiranoga stremljenja da se Japan preobrazi u modernu, nacionalnu državu koja zahtijeva homogen nacionalni identitet (Tanaka 1994: 26).

Štoviše, u najranijim japanskim zapisima iz 9. stoljeća pojavljuju se dihotomni pojmovi poput *yamato-e* 大和絵 (japansko slikarstvo; japanske slike) i *kara-e* 唐絵 (kinesko slikarstvo; kineske slike), što potvrđuje da je već tada u Japanu postojala svijest o japanskom likovno-estetskom izrazu, koji je bio označen različitim od kineske umjetnosti i kineskih likovnih značajki (Guth 1996: 16-20). U mnogim pogledima upravo je ta dijalektična veza s Kinom, japanskim tradicionalnim kulturnim mentorom, postavila temelje za budući odnos Japana sa zapadnim zemljama.

## 2. NASTANAK TERMINA *BIJUTSU*

Prije razdoblja Meiji, u Japanu nikada nije postojala hijerarhijska (estetska) razlika između umjetnosti i obrta. Estetska vrijednost predmeta uključivala je ljepotu forme, kao i funkcionalnost toga predmeta. Estetske forme bile su prepoznate po vrstama (slikarstvo, kaligrafija, keramika, porculan, tekstil, kimono, proza, poezija) i školama (npr. *Kanō*, *Tosa*, *Rinpa* i dr.).

Svijet umjetnosti razdoblja Meiji bio je obilježen brojnim promjenama koje su se temeljile na europskim definicijama umjetnosti, od načina kategoriziranja umjetnosti i umjetničkih djela preko obrazovanja umjetnosti do izlaganja umjetnosti. Tradicionalne umjetničke škole bile su zamijenjene umjetničkim udruženjima, a umjetničke izložbe zamijenile su tadašnja slikarska i kaligrafska društva *shogakai* (書画会). Konceptualne su promjene uključivale reklasifikaciju kaligrafije, slikarstva i starije umjetnosti kao umjetnost i obrt (*bijutsu kōgei* 美術工芸), a slikarske zanatlije/tehničare *gakō* 画工 kao slikare *gaka* 画家 (Tanaka 1994: 27).

Autor i teoretičar Sakai Naoki istaknuo je dilemu s kojom su se suočavale zemlje istočne Azije u procesu modernizacije. Te su nacije bile prisiljene modernizirati se kako bi mogle biti jednakopravne „kulturnom“ Zapadu.

Proces modernizacije nužno je uključivao prihvaćanje zapadnjačkih ideja, tj. nacionalnoga identiteta i institucija obrazovanja i umjetnosti. Dilema na koju je upozorio Sakai najviše se odrazila u načinu predstavljanja Japana na svjetskim, međunarodnim izložbama u 19. stoljeću, u vrijeme kada je Japan težio tome da svijetu predstavi svoju modernost, odnosno gospodarsku, tehnološku, vojničku i kulturnu jednakopravnost sa zapadnim zemljama, istovremeno naglašavajući i uzdižući svoje tradicionalne i kulturne posebnosti (Sakai 1989: 99-105). Taj je moderni identitet stoga postao način na koji je Japan izrazio svoje kulturne posebnosti, postavljajući u prvi plan svoje predmoderne umjetničke oblike. Na polju umjetnosti to se odrazilo traženjem dijaloga između prošlih (starijih) umjetničkih normi i načina kako razlikovati japansku umjetnost od zapadnih modela i koncepata umjetničkoga izražavanja.

Novonastali je termin *bijutsu* 美術 (umjetnost; likovna umjetnost) stoga bio oblikovan na temelju europskoga shvaćanja i klasifikacije umjetnosti te nije bio neposredan prijevod postojećih praksi i koncepata. Autor Nanjo Fumio tvrdi da u Japanu nije postojao termin „umjetnost“ u modernom, zapadnom smislu riječi; postojao je, naime, obrt, čija je glavna zadaća bila stvaranje u korelaciji s prostorom, arhitekturom i životnim stilom (Nanjo 1994: 390).

Prezentacija i promocija Japana na svjetskim izložbama bila je snažno povezana s preuzetim euroameričkim konceptima umjetnosti. Riječ *bijutsu* 美術 prvi se put pojavila u programu na japanskome jeziku Svjetske izložbe u Beču 1873. godine, a program je objavilo japansko povjerenstvo izložbe u veljači 1872. godine (Kitazawa 2012: 435). Sam je program bio prijevod izvornika na njemačkome jeziku. Prema klasifikacijama programa, izložbe su bile razdijeljene na 26 skupina, a komitet je, koristeći riječ *bijutsu*, preveo naslove Skupine 22, Skupine 24 i Skupine 25. Originalni njemački naslovi bili su sljedeći: 22 *Gruppe: Darstellung der wirksamkeit der Kunstgewerbe Museen*, 24 *Gruppe: Objekte der Kunst und Kunstgewerbe früherer Zeiten* i 25 *Gruppe: Die bildende Kunst der Gegenwart*<sup>1</sup>. Riječju *bijutsu* bile su označene riječi/termini *Kunst* (umjetnost) i *Kunstgewerbe* (umjetnost i obrt), kao i *bildende Kunst* (likovna umjetnost) (Amagai 2003: 36). Iz toga možemo zaključiti da je razlika između primijenjene umjetnosti i likovne umjetnosti bila nejasna u japanskome programu.

1 Skupina 22: Izlaganje učinkovitosti muzeja umjetnosti i obrta; Skupina 24: Predmeti umjetnosti i obrti ranijih razdoblja; Skupina 25: Sadašnja likovna umjetnost (vlastiti prijevod).

Shodno klasifikaciji programa, iz cijele je zemlje bila zbrana i poslana velika količina izložbenih predmeta, ali ništa nije bilo namijenjeno Skupini 22, jer tada u Japanu još nije postojala nikakva slična institucija poput muzeja, a također nisu imali znanje o primjeni likovne umjetnosti u industriji. Program izložbe u Beču postao je svojevrsan udžbenik za povjerenstvo, a u prvome službenom izvještaju o samoj izložbi, *Okoku Hakurankai Hikki*, primijenjenu su umjetnost definirali kao slikarstvo i kiparstvo primijenjeni na industrijskim proizvodima za svakodnevnu upotrebu, a likovna je umjetnost bila objašnjena prvenstveno kao tehnička vještina slikarstva i kiparstva (ibid: 37).<sup>2</sup>

Iako je prvotno termin *bijutsu* obuhvaćao kategorije slikarstva, kiparstva, kaligrafije, glazbe, poezije i književnosti, kasnije se njegova upotreba odnosila isključivo na likovnu umjetnost. Međutim, je li postojao neki drugi termin ili koncept koji se odnosio na umjetnost višega društvenog sloja, a značenski je bio sličan neologizmu *bijutsu*?

Satō Dōshin<sup>3</sup>, jedan od najvažnijih japanskih povjesničara umjetnosti i profesor povijesti umjetnosti na Sveučilištu u Tokiju, u svojim se knjigama posvetio upravo istraživanju zamršene problematike odnosa umjetnosti i države za vrijeme razdoblja Meiji, čija je utjecajna analiza detaljno opisala način na koji su bile zapadnjačke institucije i vokabular „implantirane, usađene“ (*ishoku* 移植) u Japan, u kasnom 19. stoljeću, istaknuvši etimološki razvoj termina *bijutsu* iz riječi *geijutsu* 芸術. Danas riječ *geijutsu* znači umjetnost, no prije razdoblja Meiji imala je donekle drukčije značenje. Označavala je visoku izbrusjenost tehničkoga umijeća potrebnog za bavljenje glazbom, umjetnošću (kaligrafija, slikarstvo, poezija), matematikom, pa čak i borilačkim vještinama i streličarstvom (kineski znak *gei* 芸 izvorno je označavao šest sposobnosti koji svaki obrazovani Kinez treba posjedovati: moralno vladanje, glazba, streljaštvo, jahanje, kaligrafija i matematika - 六藝). Pod utjecajem zapadne estetike i ideje ljepote *bi* 美, bilo je potrebno stvoriti termin koji će odgovarati preuzetim filozofskim, estetskim i umjetničkim idejama sa Zapada. To je bio termin *bijutsu*, doslovan prijevod dvaju kineskih znakova, a znači vještina, umjetnost lijepog (kineski znak *bi* 美 označava ljepotu, a *jutsu* 術 vještinu

2 Određeni članovi povjerenstva (Sano Tsunetami, potpredsjednik povjerenstva i budući ministar financija i Gottfried Wagener, njemački savjetnik za povjerenstvo) su nakon povratka iz Beča promovirali japansku industrijsku umjetnost i dizajn te ukazali na potrebu za osnivanjem muzeja u svim većim gradovima i umjetničkih škola, koje bi bile u sklopu tih, u svrhu promicanja industrijske umjetnosti, posebice lončarstva, porculana, kovanih i lakiranih predmeta. Obojica su naglašavali da se slikarstvo i kiparstvo trebaju podučavati u umjetničkim školama (Amagai 2003: 38).

3 Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty, 1999 (englesko izdanje 2011.)

(Satō 2011: 76-77). Budući da sve do 1884. godine nije postojalo jedinstveno značenje „umjetnosti“, pored riječi *geijutsu*, bili su i drugi termini u upotrebi, a svi su oni označavali i „umjetnost“: *gijutsu* (技術 vještina), *gigei* (技芸 spretna, vješta umjetnost) i *kōgei* (工芸 umjetnost i obrt). Pojam *kōgei* 工芸, raširen u razdoblju Edo, obuhvaćao je kategorije slikarstva i kiparstva te je bio najbliži novom pojmu *bijutsu*, iako je naglasak bio na tehničkoj vještini izrade predmeta, a ne nužno na pojmu ljepote *bi* 美 (ibid). Riječ *bijutsu* danas se odnosi isključivo na likovnu (vizualnu) umjetnost, a *geijutsu*, budući da je konceptualno širi termin, označava i vizualne umjetnosti, glazbu i književnost.

Termin za „staru umjetnost“, *kobijutsu* 古美術, skovan je 1880. godine i odnosio se na slikarstvo i kiparstvo koji su nastali prije 1868. godine. Termin je korišten kao antipod tadašnje moderne umjetnosti, označene terminom *kindai bijutsu* 近代美術, koja je uključivala dva nova stila – uljno slikarstvo *yōga* 洋画 (zapadno, europsko slikarstvo) i neotradicionalno japansko slikarstvo *nihonga* 日本画. Termin za skulpturu *chōkoku* 彫刻 počeo se koristiti od 1876. godine, a termin za slikarstvo *kaiga* 絵画 1882. godine (Satō 2011: 9-10; 45). Gore navedeni neologizmi, kao i brojni drugi povezani s umjetnošću, pisani su kineskim znakovima *kanji*, s ciljem postizanja dosljednosti između zapadnjačkih koncepata i povijesne upotrebe u Kini i Japanu.

### 3. VLADA I UMJETNOST

Meiji vlada implementirala je mnoge strukturalne reforme pod sloganima *shokusan kōgyo* 殖産興業 (povećanje proizvodnje, promocija industrije) i *bunmei kaika* 文明開化 (civilizacija i prosvjetljenje), stvorivši sistem koji je postavio umjetnost prvenstveno unutar sfere trgovine, znanosti i tehnologije umjesto sfere estetike (Amagai 2003: 36).

Modernizacija Japana nije obuhvaćala samo trijumf novoga nad odbačenim starim, nego je također uključivala samosvjesno i izrazito selektivno preoblikovanje kulture prošlosti. Očuvanje stare japanske umjetnosti (*kobijutsu* 古美術) bilo je potaknuto namjerom sprječavanja uništavanja budističke umjetnosti i hramova kao posljedica pokreta *haibutsu kishaku* 廃仏毀釈<sup>4</sup> (zalagao se za ukidanje budizma i uništavanje budističke umjetnosti, s ciljem afirmacije *šintoizma* kao državne religije, a trajao je od 1868. do

4 Pokret koji je nastao kao posljedica vladine politike razdvajanja budizma, kao strane religije, od šintoizma, kao autohtone religije.

1874. godine), kao i sprječavanja odljeva brojnih umjetničkih predmeta na inozemna tržišta, što je bila posljedica vladine politike promocije izvozne umjetnosti japanskih drvoreza, keramičkih i lakiranih predmeta te ostalih dekorativnih predmeta (*kōgei* 工芸) u Europu i Ameriku. Vladina je namjera bila očuvanje i zaštita stare umjetnosti od prodaje i izvoza na strana tržišta. Ključne osobe u procesu očuvanja i zaštite stare umjetnosti, osim vlade, bili su strani kolekcionari i trgovci umjetninama (Amerikanci Edward S. Morse, Ernest F. Fenollosa, William Sturgis Bigelow i Japanac Okakura Tenshin) koji su imali podvojenu ulogu jer su upravo oni bili zaslužni za izvoz velike količine stare umjetnosti (budistički kipovi i slike koje su bile sad na tržištu zbog uništavanja hramova) iz Japana, koja je završila u američkim muzejima, poput Museum of Fine Arts u Bostonu (više od 20 000 umjetničkih predmeta iz zbirke Edwarda Fenollose) ili Cleveland Museum of Art. Međutim, po drugoj strani, također su ti isti kolekcionari i trgovci kasnije imali i instrumentalnu ulogu sudjelujući kao vladini savjetnici, koji su pomagali u popisivanju i stvaranju registra zaštićene stare umjetnosti (Ernest F. Fenollosa i Okakura Tenshin) s ciljem otežavanja izvoza japanske umjetnosti. Kada je japanska vlada ustanovila muzeje te pokrenula osnivanje raznih umjetničkih društava i obrazovnih institucija u kojima će usaditi svijest o »japanskoj« umjetnosti, oni su bili učitelji i savjetnici kojima su se državni službenici prvi obratili (Yiengpruksawan 2001: 112).

U tom novom procesu klasifikacije umjetnosti, stara je umjetnost *kobijutsu* označena kao umjetničko-kulturno nasljeđe te je privukla sve veće uključivanje države u upravljanje umjetnošću. Likovno je obrazovanje pripalo pod jurisdikciju Ministarstva obrazovanja (Monbushō), zatim Ministarstvo poljoprivrede i trgovine (Nōshōmushō) i Ministarstvo japanskoga carskog dvora (Kunaishō) bili su odgovorni za promociju industrije i proizvodnje te zaštitu umjetnosti, a Ministarstvo unutarnjih poslova (Naimushō) i Ministarstvo japanskoga carskog dvora (Kunaishō) prihvatili su zadaću očuvanja i zaštite stare, tradicionalne umjetnosti (Satō 2011: 56-57). Godine 1879. skupina državnih službenika i kolekcionara osnovala je umjetničko društvo *Ryūchikai*, čiji je predsjednik bio Sano Tsunetami (kasnije će biti imenovan za ministra financija), s ciljem očuvanja stare, tradicionalne umjetnosti. Od 1882. do 1884. godine aktivni članovi društva bit će i Ernest Fenollosa i Okakura Tenshin. Društvo je organiziralo razne izložbe i predavanja, a sam Fenollosa dobiti će na važnosti i popularnosti upravo svojim govorima o estetskoj superiornosti japanske umjetnosti koje je održao u društvu *Ryūchikai* (Mason 2005: 363), a bit će svojevrsan pokretač za osnivanjem novoga stila japanskoga slikarstva, *nihonga*.



Glavne vladine aktivnosti upravljanja starom umjetnošću *kobijutsu* uključivale su identifikaciju i registraciju, očuvanje i održavanje umjetničkih djela, označivši tradicionalnu umjetnost nasljeđem moderne japanske države. Godine 1887., 1886. i 1888. prikupljen je popis značajnih „blaga“ (*hōmotsu*) u hramovima i svetištima u Kyotu i Nari te zbirki carskoga dvora. Fenollosa, Okakura i ostali kolekcionari sudjelovali su u popisivanju predmeta, odlučujući zajedno s vladinim agencijama i ministarstvima o kulturnoj važnosti pojedinih predmeta (Yiengpruksawan 2001: 113).

Mjere i naponi koje je vlada Meiji sa sjedištem u Tokiju provodila kako bi oblikovala „naciju“ preko očuvanja, jačanja i stvaranja jedinstvenoga osjećaja za prošlost također su zahvatili i ostale regije i gradove, poput starih japanskih prijestolnica Kyota i Nare, na čiji je nov, moderan izgled uvelike utjecala vladina kampanja pomoću koje su nastojali nanovo oživjeti japansku umjetničku i religijsku tradiciju. Kyoto je još za vrijeme razdoblja Edo bilo mjesto poprilične umjetničke inovativnosti, no poput Nare, postao je službeno definiran i zaštićen svojim kulturnim nasljeđem. Upravo je izgradnja šintoističkoga svetišta Heian (Heian jingū 平安神宮) 1895. godine u povodu obljetnice osnivanja grada, u arhitekturnom stilu carskih palača 12. stoljeća, bio vrlo važan korak u tom procesu. Zakon o zaštiti kulturnih dobara (*kokuhō hozonhō* 国宝保存法), donesen dvije godine kasnije, uspostavio je državni registar starih arhitekturnih i umjetničkih spomenika, prvenstveno se fokusirajući na bogatu riznicu kulturnih i umjetničkih spomenika u Kyotu i Naru (i njihovu okolicu) (Tseng 2018: 2-12).

Stvaranje kanona tradicionalne umjetnosti klasifikacijom i očuvanjem kulturnih spomenika (označenim kao državno blago *kokuhō* 国宝) bilo je popraćeno i nastojanjima za stvaranjem kanona moderne umjetnosti preko institucija službenih umjetničkih škola i osnivanjem izložbi koje je sponzorirala vlada.

#### **4. UMJETNIČKE INSTITUCIJE I INSTITUCIONALIZACIJA SLIKARSKIH STILOVA *YŌGA* I *NIHONGA***

Očuvanje i briga o umjetničkim predmetima označenima kao zaštićeno blago bila je središnja odgovornost narodnoga muzeja. Godine 1872. u Tokiju je izgrađen muzej u svrhu izlaganja umjetničkih djela i ostalih predmeta koji će biti poslani na svjetsku izložbu u Beču 1873. Budući da je zbirka postajala sve opsežnija, 1880. godine u parku Ueno bio je izgrađen veći muzej. U

narednim godinama muzej je proširio zbirku budističke umjetnosti, a ujedno su i upravljali carskom zbirkom. Godine 1886. muzej je stavljen pod oblast Ministarstva carskoga dvora, a 1889. godine preimenovan je u Carski muzej (*Teikoku Hakubutsukan*). U Kyotu je 1895. godine otvoren carski muzej te u Nari 1897. godine. Prvi ravnatelj, Kuki Ryūichi, bio je povezan preko društva *Ryūchikai* s Fenollosom i Okakurom, a njih su dvojica imali ulogu muzejskih savjetnika (Yiengpruksawan 2001: 113).

U dogovoru vlade s talijanskim veleposlanikom, 1876. godine u Tokiju je osnovana Tehnička umjetnička škola (*Kōbu bijutsu gakkō*) s talijanskim profesorima koji su predavali slikarske tehnike poput akvarela, ulja, pastela, ugljena, zatim skulpturu te industrijski i arhitektonski dizajn. Još od izložbe u Beču, vlada je usmjerila svoju pozornost na industrijski dizajn te je počela osnivati škole crtanja. Osnivanje *Kōbu bijutsu gakkō* zapravo je označilo početak podučavanja dizajna u modernom Japanu. No krajem sedamdesetih godina 19. stoljeća, usprkos osnovnoj ideji i namjeri poticanja industrije, škola je prebacila fokus s dizajna na likovnu umjetnost (Amagai 2003: 38-43).

U tom su razdoblju bila osnovana i institucionalizirana dva usporedna načina slikanja: *seiyōga* 西洋画 ili *yōga* 洋画, koji je označavao vrlo popularno i rašireno zapadno (europsko) slikarstvo. Međutim, oko 1880. godine pojavilo se nacionalističko umjetničko gibanje koje je imalo ulogu sačuvati bogatu tradiciju japanskoga slikarstva, nazvano *nihonga* 日本画, što u doslovnom prijevodu znači japansko slikarstvo (Mason 2005: 345). *Nihonga* je bio umjetni stilski konstrukt koji je u jednu zajedničku kategoriju povezo različite forme japanskoga slikarstva. U tu jedinstvenu kategoriju bili su uvršteni različiti slikarski stilovi i termini koji su se koristili 1882. godine, poput *kara-e* 唐絵 i *kanga* (漢画 kinesko slikarstvo), *yamato-e* 大和絵 i *nihon-e* (日本絵 japansko slikarstvo), kako bi ih razlikovali od načina slikarstva *yōga* (Foxwell 2015: 33-34).

Ernest Fenollosa (1853. – 1908.) i Okakura Tenshin (1862. – 1913.) bili su zaslužni za nastanak umjetničkoga gibanja *nihonga*. Fenollosa je bio američki profesor filozofije na tokijskom sveučilištu, veliki kolekcionar japanske umjetnosti, od koje je najviše cijenio umjetnost škole *Kanō*, a Okakura je bio jedan od njegovih najboljih studenata. Vlada im je predložila osnivanje nove umjetničke škole koja će promovirati i poticati tradicionalne japanske umjetnosti (Tanaka 1994: 27). Zajedno s Okakurom i još nekoliko članova društva *Ryūchikai*, Fenollosa osnovao je društvo *Kangakai*, gdje je promicao ponovno oživljavanje i obnavljanje tradicionalnih umjetnosti

te uspostavljanje novoga pristupa u tradicionalnome slikarstvu, odnosno zalagao se za novu školu japanskoga slikarstva koja će združiti zapadne materijale i tehnike s umjetničkim konvencijama tradicionalnih japanskih slikarskih škola. Bio je kritičan do politike vesternizacije i sve većega podređivanja zapadnjačkim slikarskim praksama. Njegov je cilj bio zaštititi one značajke koje je smatrao posebnostima japanskoga slikarstva (Mason 2005: 363). Škola likovne umjetnosti u Tokiju (*Tōkyō bijutsu gakkō*), danas znana kao Akademija za umjetnost u Tokiju (*Tōkyō geijutsu daigaku*), ustanovljena je 1889. godine. Srce škole bio je njezin odsjek za slikarstvo gdje su isključivo podučavali slikarstvo *nihonga* (ibid). Fenollosa je podučavao estetiku i povijest umjetnosti, a Okakura japansku povijest umjetnosti. Nakon što je Fenollosa napustio školu zbog neslaganja sa studentima te se vratio u Ameriku na poziciju ravnatelja muzeja umjetnosti u Bostonu, Okakura će postati najutjecajnijom osobom (iako će 1898. godine i on napustiti školu) za razvoj i promociju ideje »japanske« povijesti umjetnosti. Okakura je stvorio kronološki narativ japanskoga slikarstva i skulpture od stare umjetnosti *kodai* 古代 preko srednjovjekovne *chūko* 中古 do moderne umjetnosti *kindai* 近代. Razvio je sistem razdoblja kako bi uklopio stilsku i estetsku evoluciju s povijesnim razvojem. Ujedno je izradio katalog umjetničkih djela koja su bila registrirana kao državno blago *kokuhō* 国宝, koja su s djelima iz carske zbirke postala kulturnom baštinom (Yiengpruksawan 2001: 114).

Stoga samu školu *Tōkyō bijutsu gakkō* može se uzeti za primjer rastućega nacionalizma u to vrijeme, smjer slikarstva *yōga* bio je isključen iz kurikuluma te je bilo moguće studirati samo stil *nihonga*. Tek desetljeće kasnije škola će uključiti i slikarstvo *yōga* osnivanjem novoga, zasebnog odsjeka (za slikarstvo i kiparstvo).

Nadalje, institucionalizacija godišnje nacionalne izložbe Bunten (Monbusho Bijutsu Tenrankai), koja se od 1907. godine organizirala pod pokroviteljstvom Meiji vlade i Ministarstva obrazovanja, označila je slikarske stilove *nihonga* i *yōga* kao dva paralelna kanona. Bunten je bio modeliran po uzoru na prestižnu francusku izložbu Salon, a sam cilj izložbe (i vladine odgovornosti) bio je promovirati visoku kulturu kako bi oblikovali ukus publike i poboljšali međunarodni ugled Japana. Iako je izložba Bunten bila nevjerojatna platforma za razne umjetnike, s vremenom su rivalstvo i ideološke razlike potaknule neke umjetnike da pronađu alternativna mjesta izlaganja umjetnosti (Guth 1996: 18).

Iako su umjetnici *nihonga* i *yōga* stila koristili razne tehnike, ono što im je bilo zajedničko je prisutnost i utjecaj kako japanskih tako i stranih tema, motiva i stilova. Usprkos tome, dijalektička suprotnost između njih postao je svojevrsan mikrokozmos za diskurz o tradiciji protiv modernosti, odnosno Zapada protiv Istoka.

## 5. *GENDAI BIJUTSU* – SUVREMENA UMJETNOST

*Nihonga* i *yōga* s vremenom su postale sve zatvorenije kategorije moderne umjetnosti *kindai bijutsu*, a rezultat otpora umjetnika u pedesetim i šezdesetim godinama 20. stoljeća protiv elitistične hijerarhijske strukture, konzervatizma i akademizma moderne umjetnosti *kindai bijutsu* bila je pojava japanske avangarde i suvremene umjetnosti, svrstanih pod zajedničkom kategorijom *gendai bijutsu* 現代美術 (suvremena umjetnost). Iako *gendai bijutsu* nije zamijenio termin *kindai bijutsu*, on je zapravo bio označen kao antipod umjetničkom akademizmu *gadan* 画壇 (Satō 2014: 353).

Autorica Tomii Reiko je naglasila da je *gendai bijutsu* donijela novosti u formi konceptualne umjetnosti te upozorila na skorašnji zaton *kindai bijutsu*. Novosti koje je donijela *gendai bijutsu* bile su svojevrsan napad na modernost odnosno na institucije i načine slikarskih praksi, ali su istovremeno bile i napad na „zapadnjačke“ početke tih umjetničkih institucija (Tomii 2009: 123). Tatehata Akira tvrdi da su se u Japanu nakon 1945. godine pojavila dva diskurza u umjetnosti: prvi je definirao japansku umjetnost kao asimilaciju zapadne povijesti umjetnosti koja slijedi trendove i stilove umjetnika sa Zapada; drugi je diskurz označio japansku umjetnost drugačijom od zapadne povijesti umjetnosti, naglašavajući autentičnost umjetničkih skupina *Gutai* i *Mono-ha* (Tatehata 1991: 28).

*Bijutsu* je danas generičan termin za umjetnost, dok se *kindai bijutsu* odnosi na umjetnost institucionaliziranu u razdoblju Meiji (*nihonga* i *yōga*). Treba naglasiti da *kindai bijutsu* i *gendai bijutsu* nisu definirani kao odvojeni, međusobno suprotni termini.

Tomii svrstava kategoriju *gendai bijutsu* u određeni umjetnički kontekst koji odbija *kindai bijutsu*, *bijutsu dantai* 美術団体 i *gadan* 画壇, tj. modernu umjetnost, umjetničke organizacije i akademiju, prvenstveno u poslijeratnome razdoblju (Tomii 2009: 123-124). Razvoj poslijeratne japanske umjetnosti u šezdesetim godinama bio je uspoređan s euroameričkom umjetnošću, a

Japan je bio izuzetno važan dio tadašnje „međunarodne suvremenosti“ (ibid: 124-126). Tomii je suvremenu umjetnost označila novim oblikom umjetnosti koja je uspjela nadići stanje modernosti i premostiti dvojnost „Istok protiv Zapada“, a za japansku suvremenu umjetnost i njezine umjetnike to je značilo međunarodnu ispostavljenost, označenu razmjenom i fluidnošću ideja i stilova (ibid: 129-134). To nikako ne znači da je Japan zaostajao, odnosno samo slijepo slijedio euroameričke umjetničke težnje, već je bio prisutan međusoban utjecaj i svjesna razmjena ideja između ta dva kulturna kruga.

S druge strane, kritičar Sawaragi Noi smatra da su temelji suvremene japanske umjetnosti (*gendai bijutsu*), osobito poslijeratno slikarstvo apstraktnoga ekspresionizma, izgrađeni na prisvajanju umjetničkih trendova iz Europe i Sjedinjenih Američkih Država u pedesetim godinama 20. stoljeća. Kao rezultat toga, *gendai bijutsu* u istom je položaju kao i *kindai bijutsu*, zato što je također dio japanskoga procesa modernizacije. Sawaragi je termin *bijutsu* označio kao nametnuti kolonijalistički koncept i zato nije bio primjeren prijevod japanskih umjetničkih konvencija. Stil *nihonga* definirao je kao orijentalistički konstrukt zasnovan na zapadnjačkim idejama Ernesta Fenollose o tome što bi trebala biti „prava“ japanska umjetnost i tradicija; to je, dakle, odraz slike Japana sa stajališta Zapada. Stil *yōga* je i za njega zrcalna slika jer je nekritički prihvaćala različite stilove zapadnjačkoga slikarstva. Sawaragi zagovara novi početak japanske postmoderne umjetnosti koja će biti oslobođena od umjetničkih institucija i akademizma moderne umjetnosti *kindai bijutsu* (Sawaragi 2000: 71-72).

Sawaragi je novu generaciju umjetnika u devedesetim godina 20. stoljeća definirao kao „neo pop“. Razlog je bila upotreba motiva i proizvoda popularne kulture, kao što su *anime*, *mange* i videoigrice u svojim umjetničkim radovima. Dio toga umjetničkog gibanja bili su umjetnici Murakami Takashi, Mori Mariko, Yanobe Kenji, Tarō Chizeo in Nishiyama Mineo (ibid: 71). Sawaragi tvrdi da su ti umjetnici naglašavali autorefleksivni i ironični pristup prema japanskom umjetničkom i kulturnom identitetu, gdje je svaki samosvjestan izraz japanskoga umjetničkog identiteta sam po sebi bio dostignuće modernizacije i uvezenoga koncepta umjetnosti. Odnosno, i japanska popularna kultura isto tako bila je pod utjecajem poslijeratnih zapadnjačkih kulturnih formi (Sawaragi 2005: 201). Identitet suvremene japanske umjetnosti stoga još uvijek ostaje nejasan i dvosmislen.

Umjetnici „neo popa“ bili su svjesni paradoksa s kojim su se suočavali japanski umjetnici u svojim stremljenjima da izraze izvornost pomoću

posuđenih formi umjetnosti i popularne kulture. Sawaragi tvrdi da su radovi tih umjetnika odražavali postmoderno japansko društvo u devedesetim godinama, a njihov postmodernistički pristup naglašavao je namjerno prisvajanje slika popularne kulture, istovremeno propitkujući i sumnjajući u ideju umjetničke izvornosti i autentičnoga identiteta. Njihove »neumjetničke« forme *manga* stripova i *anime* serija označio je kao autentičnim izrazom vesterniziranoga Japana (ibid: 202-206).

Sawaragi je predstavio određeni društveni i povijesni kontekst poslijeratnoga Japana unutar kojega se pojavio „neo pop“ te je detaljno opisao i povezoao okolnosti nastanka novih subkulturnih oblika s pojavom novih umjetničkih težnji, no važno je naglasiti da Sawaragi nije uspio stvoriti novi identitet japanske umjetnosti u globalnom kontekstu, štoviše, smatram da je samo reproducirao već postojeće zapadnjačke orijentalističke diskurze. Usprkos svojoj ironičnoj igri s identitetom, „neo pop“ je svejedno ostao označen kao japanski izraz.

## 6. ZAKLJUČAK

Između razdoblja Edo (1600. – 1868.) i Meiji (1868. – 1912.) u svijetu umjetnosti dogodile su se brojne promjene koje su se temeljile na europskim definicijama umjetnosti, od načina kategoriziranja umjetnosti i umjetničkih djela preko obrazovanja umjetnosti do izlaganja umjetnosti. Sve te promjene u kategorizaciji, statusu i terminologiji umjetnosti međusobno su bile povezane i isprepletene te ukazuju na to da su interesi japanske vlade, kapitalizma i globalnih odnosa utjecali na vezu između umjetnosti i nacionalnoga identiteta. U radu je jasno prikazano da je osnivanje umjetničkih društava i udruženja, izložbi, muzeja i obrazovnih umjetničkih institucija bilo politički motivirano, organizirano te ga je nadgledala vlada, a vladini službenici, zaposleni u pojedinim ministarstvima, imali su važnu ulogu u odlučivanju, donošenju i provođenju novih zakona i mjera koje su se odnosile na razne sfere umjetnosti. Također ne smije biti izostavljena i uloga pojedinih stranih kolekcionara umjetnosti u procesu institucionalizacije kanona japanske umjetnosti.

Zajedničko djelovanje tih čimbenika vodilo je k oblikovanju jedinstvenoga, zamišljenoga nacionalnog identiteta u Japanu i razlikovanju toga određenog identiteta na međunarodnim izložbama i umjetničkim tržištima. Budući da je *bijutsu* bio prisvojen koncept, kao i klasifikacija i samo shvaćanje

umjetnosti, zanimljiva je pretpostavka je li moguće sagledati i analizirati japansku vizualnu kulturu bez europskoga predloška te kakva bi zapravo bila evolucija moderne japanske umjetnosti i umjetničkih struktura izvan paradigme *kindai bijutsu*.

**LITERATURA**

AMAGAI 2003

Yoshinori Amagai, »The Koku Bijutsu Gakko and the Beginning of Design Education in Modern Japan«, *Design Issues*, Vol. 19, No. 2 (Spring, 2003), pp. 35-44.

FOXWELL 2015

Chelsea Foxwell, »The Painting of Sadness? The Ends of *Nihonga*, Then and Now«, *ARTMargins*, IV/1, 2015, pp. 27-60.

GUTH 1996

Christine Guth, »Japan 1868–1945: Art, Architecture and National Identity«, *Art Journal*, Vol.55, No.3, 1996, pp. 16-20.

KITAZAWA 1989

Noriaki Kitazawa, *Temple of the Eye: Notes on the Reception of „Art“ (Me no Shinden)*, Tokyo 1989.

KITAZAWA 2012

Noriaki Kitazawa, »The Formation of the Concept of “Art” and the Displacement of Realism«, *Art in Translation*, IV/2, 2012, pp. 435-458.

MASON 2005

Penelope Mason, *The History of Japanese Art*, New Jersey 2005.

MORRIS-SUZUKI 1998

Tessa Morris-Suzuki, »The Invention and Reinvention of «Japanese Culture»«, *The Journal of Asian Studies*, Vol. 54, No. 3, 1995, pp. 759-780.

NANJO 1994

Fumio Nanjo, »Fractured View of the Postmodern Traveler« (Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky, ed. Alexandra Munroe), New York 1994, pp. 387-410.

PASARIĆ 2010

Božidar Pasarić, *Kratka povijest Japana*, Zagreb 2010.

SAKAI 1989

Naoki Sakai, »Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism« (Postmodernism and Japan, ed. Masao Miyoshi - H.D. Harootunian), Durham – London 1989, pp. 93-123.

SATŌ 2011

Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles 2011.

SATŌ 2014

Dōshin Satō, »From „Art and Identity: For Whom, For What?” The „Present” Upon the „Contemporary”«, *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 26, (DECEMBER 2014), pp. 341-361.



SAWARAGI 1998

Noi Sawaragi, *Nihon, Gendai, Bijutsu*, Tokyo, 1998.

SAWARAGI 2000

Noi Sawaragi, »Ground Zero Japan, *Ground Zero Japan*« (Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, 20.11.1999–23.01.2000, ed. Noi Sawaragi) Mito 2000, pp. 70-111.

SAWARAGI 2005

Noi Sawaragi, »On the Battlefield of Superflat: Subculture and Art in Postwar Japan«, *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (New York, Japan Society, 8. 4. – 24. 7. 2005, ed. Takashi Murakami), New York 2005, pp. 186-207.

TANAKA 1994

Stephan Tanaka, »Imaging History: Inscribing Belief in the Nation«, *The Journal of Asian Studies*, LIII/1, 1994, pp. 24-44.

TATEHATA 1991

Akira Tatehata, »*Fringe modernism*« (Zone of love: Contemporary Art from Japan, ed. Judy Annear), Sydney 1991, pp. 25-33.

TOMII 2009

Reiko Tomii, »International Contemporaneity in the 1960's: Discoursing on Art in Japan and Beyond«, *Japan Review*, 21, 2009, pp.123-147.

TSENG 2018

Alice Y. Tseng, *Modern Kyoto: Building for Ceremony and Commemoration, 1868-1940*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2018.

YIENGPRUKSAWAN 2001

Mimi Hall Yiengpruksawan, »Japanese Art History 2001: The State and Stakes of Research«, *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 1 (Mar, 2001), pp. 105-122.

## SUMMARY

### THE EMERGENCE OF ARTISTIC INSTITUTIONS AND ARTISTIC TERMINOLOGY IN JAPAN DURING THE MEIJI PERIOD

In the periods of Edo (1600–1868) and Meiji (1868–1912), numerous changes took place in the art world that affected the foundations of basic social and political structures in Japan. The present paper provides a concise overview of the emergence of art institutions and relevant terminology in Japan at the turning point of Japanese history, i.e., during the Meiji period, with special emphasis on fine arts, especially the concept of *bijutsu*. The aim of this paper is to present and analyze the influence of cultural, political, social and economic conditions of the Meiji period on the adoption and implementation of government measures to preserve the objects of fine art and antiquities and the establishment of various art associations and educational institutions related to art. The paper offers clarification of the background to a new categorization in the field of art, and, specifically, how the term *bijutsu*, as opposed to *geijutsu*, was introduced considering the historical and social circumstances. Furthermore, it was established that the difficulties with the Western concept of art, including its classification, art education and the exhibition of art objects, resulted in various debates about its authenticity of expression and the very identity of Japanese art, since Japan originally did not have European postromantic concept of individual subjectivity and original expressiveness. The debates are still relevant today, representing a valuable topic for further research.

**Key words:** Japanese art, Meiji period, *bijutsu*, *nihonga*, *yōga*