

WAYS TO INVESTIGATE AN UNKNOWN THING: KISHIO SUGA AND THE ENDURING NATURE OF MONO-HA

BY STUART MUNRO

Stuart Munro introduces the work of Kishio Suga, a Japanese sculptor and installation artist and a founding member of Mono-ha, who has major exhibitions happening this fall: *Situations* at Pirelli HangarBicocca in Milan and *A New Order* (alongside Karla Black) at the Scottish National Gallery of Modern Art in Edinburgh.



In the State of Equal Dimension, 1973.
Courtesy: Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo

Stuart Munro is an English writer, translator and artist living in Tokyo. His focus is the contemporary art of Japan and Asia, and also writes short-fiction exploring translation through photography and film. He's has written for *Art-agenda*, *Art Asia Pacific*, *Broadsheet* (CACS), *Design Ecologies*, *Domus*, *Elephant*, *Good Kaleidoscope*, *Ocula*, *Snetha*, *Sotheby's Magazine*, *The Japan Times*, and *Tokyo Art Beat*. His most recent work *Modern Lovers* is published this fall by Organs Everywhere (OE).

Kishio Suga (菅木志雄) is a Japanese sculptor and installation artist currently living in Ito, Shizuoka, Japan. He is one of the key members of Mono-ha, a group of

In the spring of 1971, the prolific writer and *Provoke* magazine photographer Takuma Nakahira took part in the Seventh Paris Biennale with his weeklong installation project *Circulation*, a cacophony of cut and cropped images that also featured Korean artist Lee Ufan and Japanese installation artist Kōji Enokura—both affiliated with the Japanese movement Mono-ha (School of Things) taking part in the same biennale, looking the worse for wear. Shot during the day, processed at night, and hung ready for the next morning, the sheer weight and volume of images began to spill uncontrollably across the venue floor. Days before the installation was due to finish, Nakahira fell out with the biennial organizers. In a fit of desperation and no doubt protest, he went on to destroy most of the work. Lee later attested that for Nakahira, this moment in Paris was probably a turning point that hinted at bigger things to come.¹

While that trial by fire proved to be crucial for Nakahira both personally and professionally, it also proved to be a milestone for Mono-ha: the biennial marked the first major introduction of this group to Europe. The group was never formalized, and those associated with it shied away from such formalities. The first real point of contact between artists was the round table discussion titled "Voices of Emerging Artists: Mono Opens a New World," as published in the February 1970 issue of Japanese art periodical *Bijutsu Techo*.

Mono-ha reflected the mindset of everyone involved, and centered around the Tokyo art schools. One such artist was Kishio Suga. Born in the northern city of Morioka in 1944, Suga was taught by pioneering avant-garde painter Yoshishige Saito and graduated from Tama Art University in 1968. Suga's interest was in material "reliance" and a field of objects dependent on time and duration and not just "site."² He used stone, wood, metal, and string—objects in their rawest form—treated and placed in such a way that sculpture, photography, painting, and performance transformed them by unlocking what he saw as a material desire to change and adapt.

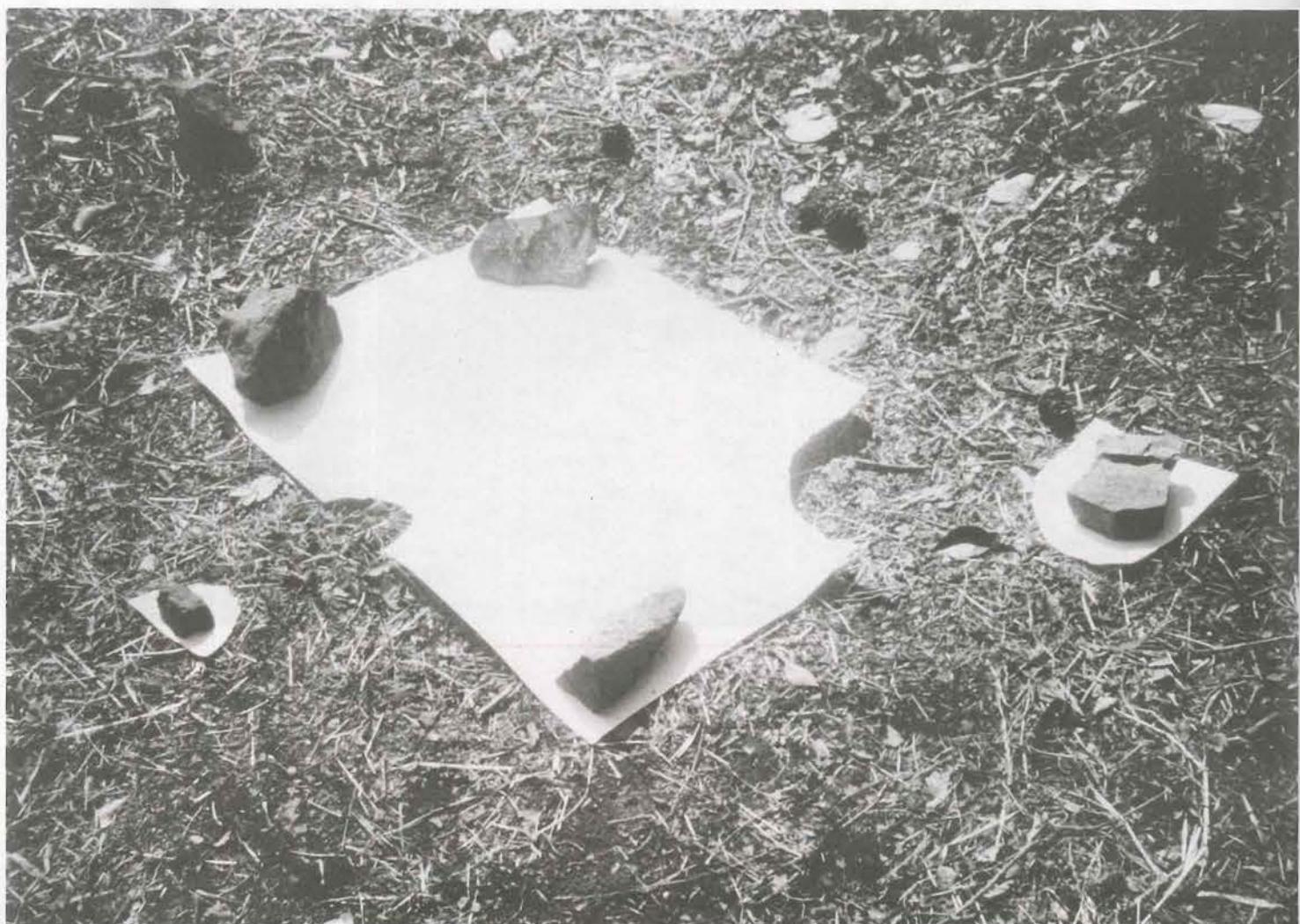
At Tama Art University, Suga saw the art catalogues and publications that Saito had brought back from the first Minimalist shows in New York, a place that probably felt a world away—its rigid formalism irrelevant and of no real consequence. Japan's post-war manifesto was simple: reconstruction on a mammoth scale. Over time, Suga's generation of artists came to reflect the tensions that tore at the heart of a society amidst postwar change. Yet while filmmaker Masao Adachi and even fellow Mono-ha artists such as Noriyuki Haraguchi were critical of this rapid change and how it altered the nature and character of Japan, Suga was far less explicit. For him, "making" became an act of criticism and one of the most enduring aspects of his practice.³

Making still figures in Suga's work today. He is intent on restaging or reworking (not simply remaking) earlier pieces in new situations to prove an ongoing awareness of things. He is now busier than ever, and earlier pieces such as *Dependent Space 940* (1974) and *The Gap of the Earth Tremor* (1976) outline the relationship between structure and the natural world that seems as relevant now as it did forty years ago. His work's balance and continuity are as vital as ever, with his first solo exhibition in the United States due to take place at Dia:Chelsea in New York this fall and other major exhibitions happening over the coming months—*Situations* at Pirelli HangarBicocca in Milan and *A New Order* alongside local artist Karla Black at The Scottish National Gallery of Modern Art in Edinburgh.

When the American painter Sam Francis lived in Tokyo's Roppongi district in the mid-1970s, Suga was his assistant, and it is thought that Suga's interest in borders and boundaries came from the etchings Francis was working on at the time. Suga saw the transformation of material as a way to liberate work from the artist by underlining things that separate and divide.⁴ As Suga says, drawing out characteristics that seem as if they have been there all along is a way of "investigating an unknown thing."

The seeds for Mono-ha were sown by three exhibitions, all in 1969: *Square Pegs in Round Holes* at the Stedelijk Museum in Amsterdam, *When Attitudes Become Form* at the Kunsthalle Bern in Switzerland, and *Anti-Illusion: Procedures/Materials* at the Whitney Museum of American Art in New York. By the 1970s, Mono-ha and

国	作家	執筆者	文献タイトル	媒体名	発行日	頁	発行元	展覧会名
J	菅木志雄	Stuart Munro	Way to investigate an unknown thing: Kishio Suga and the enduring nature of MONO-HA	MOUSSE	October-November 2016 issue #55	pp.220-229	Mousse	

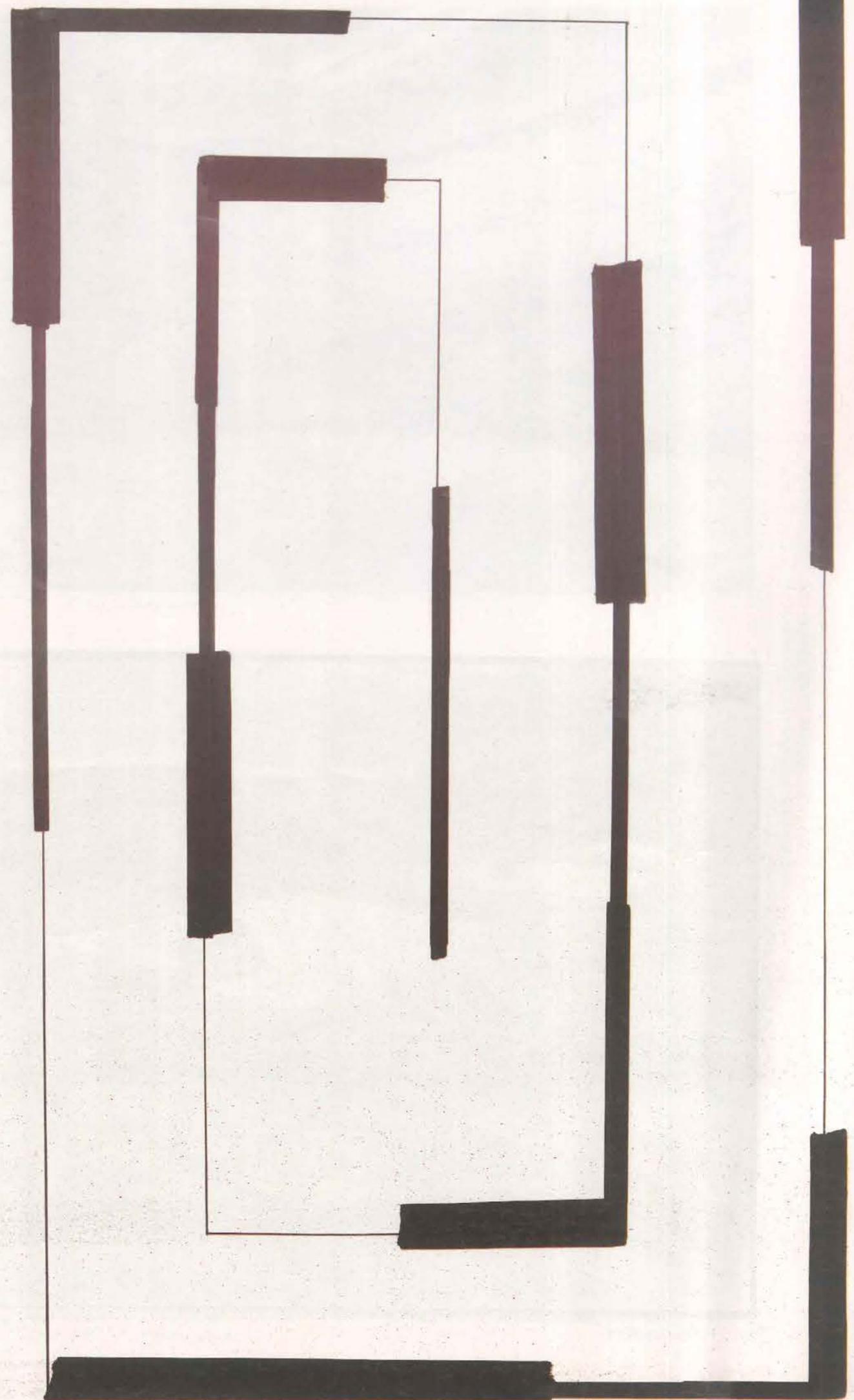


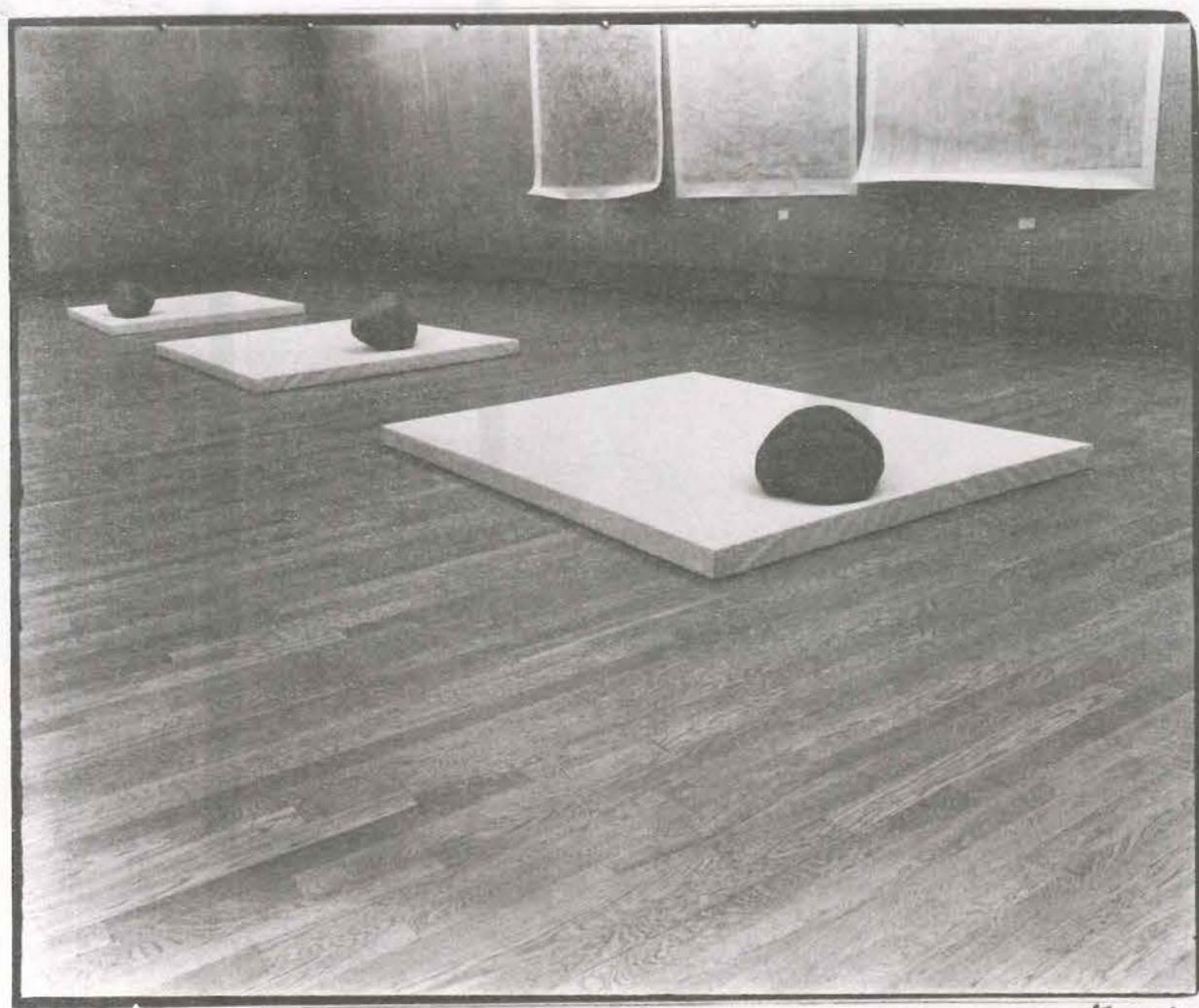
Top - *Appearing Space*, 1982. Courtesy: Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo
Bottom - *The Gap of The Earth Tremor*, 1976. Courtesy: Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo



Above - Enokura Kōji, *The Field*, 1970, Tokyo Biennale 1970: Between Man and Matter installation view at Tokyo Metropolitan Art Museum, 1970.
© Ōtsuji Seiko. Courtesy: The Musashino Art University Museum & Library, Tokyo. Photo: Ōtsuji Kiyoji

Opposite - *Dependent Space 940*, 1974. Courtesy: Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo



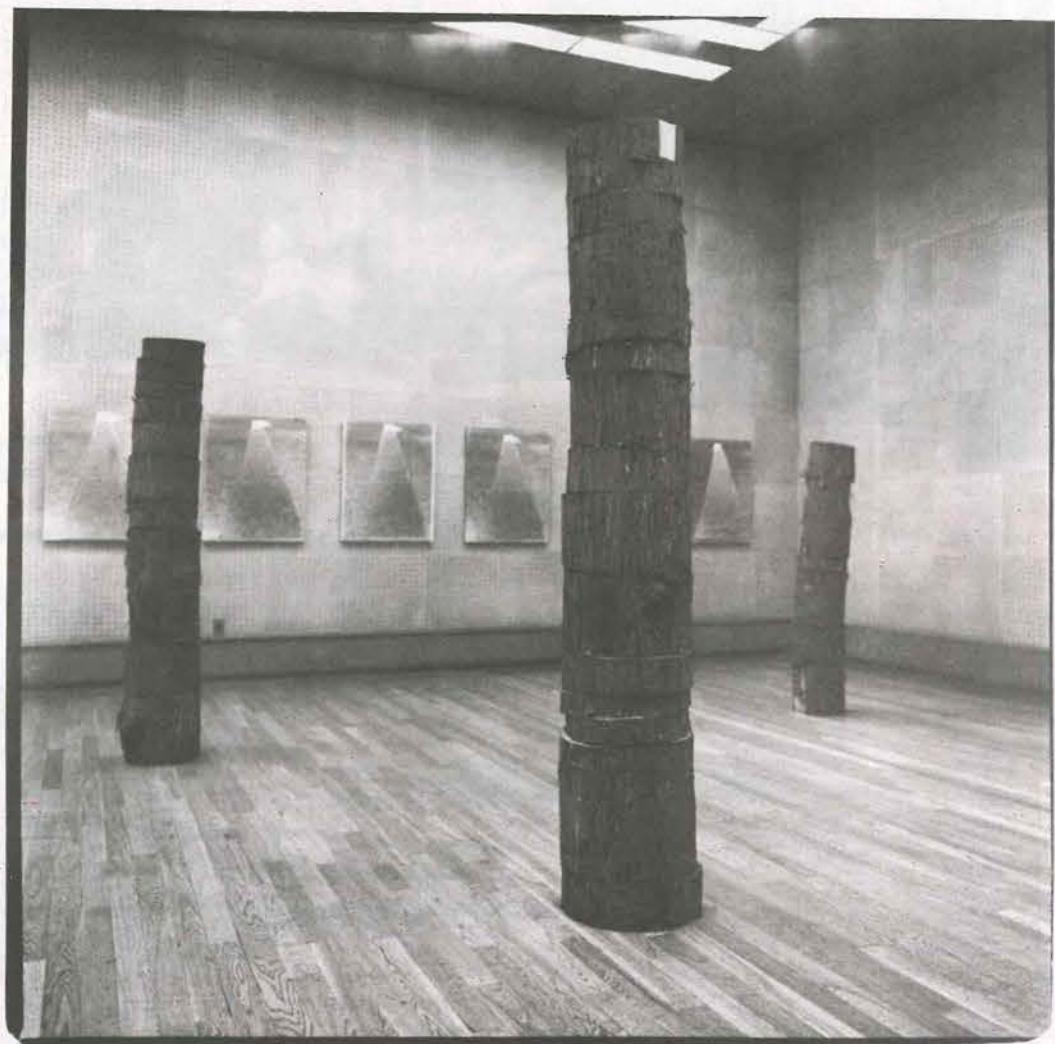


Top - Shigeo Anzaï, Kōji Enokura, *The 10th Contemporary Exhibition of Japan*, 1971. Courtesy: White Rainbow, London
Bottom - Shigeo Anzaï, Lee U-Fan, *The 10th Contemporary Exhibition of Japan*, 1971. Courtesy: White Rainbow, London



Shigeo Anzaï, Jiro Takamatsu.

Anzaï



Shigeo Anzaï, Jiro Takamatsu

Anzaï



Robert Morris and Kishio Suga installation view at Blum & Poe, Tokyo, 2016. Courtesy: Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo. Photo: Keizo Kioku

of their own and apply their school of thought more internationally. The Tenth Tokyo Biennale, *Between Man and Matter* (1970), did just that. It also focused heavily on context and fields of action rather than the collected space of an institution. The artists invited were encouraged to react to the city in some way, to express their vivid experience amid the chaos and turmoil, in the most physical and nonphysical way possible.

Held in May 1970 at the Tokyo Metropolitan Art Museum in Ueno Park, the biennial was organized by the newspaper *Mainichi Shimbun*, which until that year had been heavily involved in curating the exhibition. (It was previously called the *Mainichi Contemporary*.) Nakahara had been involved in the previous biennial and was vocal about this one being more contemporary and international, with commissioned pieces instead of work plucked from artists' portfolios. Surprisingly, the newspaper agreed to the unorthodox approach, and Nakahara began the task of curating the work of artists in their mid-twenties and thirties from America, Europe and Japan.

Though many of them had taken part in the *Mainichi Contemporary* 1968, artists such as Carl Andre, Sol LeWitt, Bruce Nauman, and Richard Serra now adopted the "in situ" approach. Some of them installed their work outdoors in the city, beyond the confines of the museum. Daniel Buren plastered his poster work around parts of downtown Tokyo. Bruce Nauman filmed a performance in New York and sent that on tape. While Richard Serra planted an oak tree in Ueno Park, close to the museum. As a consequence, some rooms were strikingly bare; the exhibition was accused of looking empty, with not enough work on display.

In a sense, Nakahara had achieved his goal, as previous biennials had suffered from showing too much work. The museum had now flung open its doors and turned the city itself into an extended space of performance and international Arte Povera. By the time the exhibition *Seven Italian Artists and Seven Japanese Artists* took place at the Italian Cultural Institute Hall in Tokyo in 1976, institutions were beginning to specialize more and more, abandoning not only the museum structure but the very museum itself. Ironically, Mono-ha's critique of the museum system and the structure of the art institution didn't prevent some work from ending up in private collections and museums around the world.

Although Suga took part in *Trends in Contemporary Art* at the National Museum of Modern Art in Kyoto that year instead of the Tokyo Biennale, the experience of that period solidified Mono-ha into a unified expression championed by every member. Further shows as explicit and ambitious as the Tokyo Biennale never gained the same level of exposure. *Mainichi Shimbun* withdrew its support, while a boom in the construction of regional museums meant that although there were more exhibitions, few had the resources to be as bold or adventurous and live up to the promise of *Between Man and Matter*.

Over the years, Suga has followed his own path, welcoming the distance that living outside Tokyo brings. He moved some twenty years ago to his current home and studio on the Izu Peninsula, west of the city. His work is now better described by the material it resists, as in *Natural Order* (1975), than the material it relies on, as in *Appearing Space* (1982). The restaging rather than remaking of past work such as *Parameters of Space* (1978/2016) is a search for not only a new flexibility but also the context the work finds itself within, whether that be on pavement against a curbstone or flat on a patch of grass.

In 1997, the group exhibition *Gravity: Axis of Contemporary Art* at the National Museum of Art Osaka was the first time Suga exhibited alongside the American artist Robert Morris. Their works were shown together again earlier this year at Blum & Poe Gallery in Tokyo, where a remake of Morris's seminal *Lead and Felt* (1969/2010) sat facing Suga's *Parameters of Space* (1978/2016). Displayed at opposite ends of the same room—with Morris's work shipped and hung in his absence and Suga personally installing his piece, which has been through several iterations—both works were a reaction not only to the immediate space around them but also to each other. Conditioned in part by reacting to ambient conditions of the city, they also established their own forms of carefully placed and organized transformation. For Suga, his piece of treated wood and granite was carefully established on the floor caught between

four pivotal blocks of shrouded stone, while Morris's piece, made from strips of lead and felt, sat slumped against the full-height glass window. Its back to the world in a position of almost happenstance.

In exploring states of coexistence and situations reliant on how they are constructed, arranged, and seen or not seen, Suga describes in relatively simple terms issues still pressing today. Avoiding a "technology" of production and the sophistication of manufacturing, he makes it possible to discuss things as they are without the need to embellish them further. Detaching work from where it is by not referring to it in terms of site or location, he can concentrate on transforming the nature of the artwork itself.

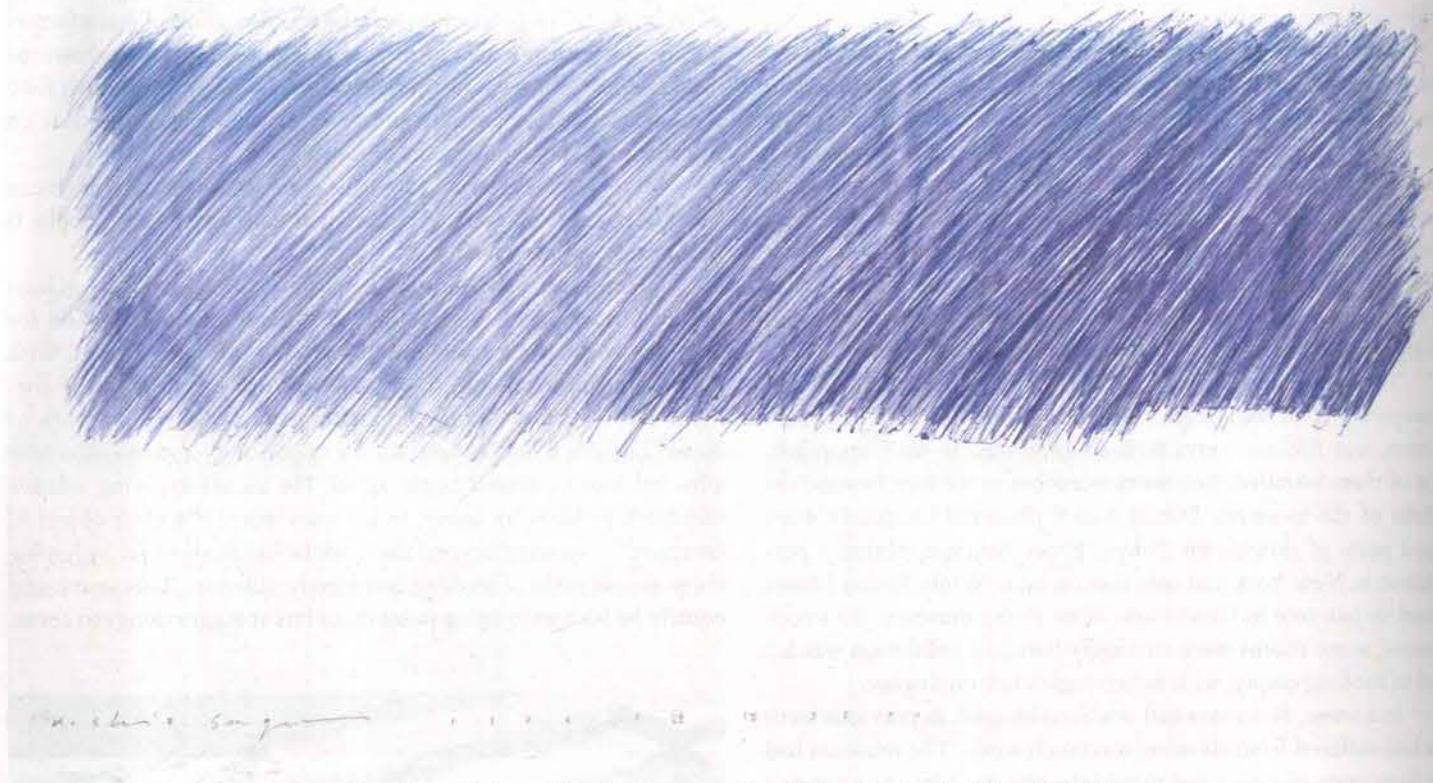
The Japanese term "Mono" is completely ambiguous. It can relate as much to objects and materials as to situations and people. It is as flexible as it is vague.

However, it is clear that the motives of Mono-ha are at least in part a reaction to the foreign avant-garde of the day. And for Suga, new things are made only by tearing old things apart. With his first institutional solo show in New York just around the corner, a real legacy would be not the monetary value of his work or how collectible it has become but the opportunity and situation now afforded him to almost begin again. He avoids applying relative standards to ideas by being, in his own words, "a clear object of criticism"⁵—moving beyond the work he has made so far by having the potential to do something completely different. This year could equally be his own turning point that hints at bigger things to come.



自然律 *Natural Order*, 1975. © Kishio Suga.
Courtesy: Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo
and Tomio Koyama Gallery, Tokyo

- 1 Michio Nakagawa, "Takuma Nakahira discovered an anti-industrial society of things (Nakahira Takuma wa, sangyō shakai no anchi to shite mono o miidashita)," *Bijutsu Techo* (April 2003): 154.
- 2 Yuko Hasegawa, "Thoughts on Kishio Suga," in *Kishio Suga: Situated Latency* (Japan: He He, 2015): 170.
- 3 "American artists came to conceive creative acts from an awareness of these personal memos, and not from the necessity of making objects. Here we can recognize the indispensable role that these extensive notes of Jasper Johns, Rauschenberg, and others played as indictments of the anti-society, anti-human, and anti-self." Doryun Chong, ed., *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945–1989: Primary Documents* (New York: Museum of Modern Art, 2012), 224.
- 4 "If we do not destroy the concept of the material in objects, which are made with many different materials, we will be unable to make new objects from a new standpoint." Chong, 225.
- 5 "We have constantly thought about representation using a relative standard... if one's awareness of producing a 'thing' involves an oppositional intent, we must acknowledge that the final 'thing'... be a clear object of criticism. Because we believe too much in creating objects, we cannot penetrate the essence of a 'thing,' the essence of the 'act,' the essence of 'seeing,' or the essence of 'recognition.'" Chong, 226.



Quantity of Territory 380, 1976. Courtesy: Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo

di Stuart Munro

Stuart Munro presenta il lavoro di Kishio Suga, artista giapponese tra i fondatori del Mono-ha e protagonista di due mostre importanti in autunno: *Situations* a Pirelli HangarBicocca e *A New Order* (insieme a Karla Black) alla Scottish National Gallery of Modern Art di Edimburgo.

Nella primavera del 1971, Takuma Nakahira, autore prolifico e fotografo per la rivista *Provoke*, partecipò alla settima Biennale di Parigi con un progetto di installazione della durata di una settimana dal titolo *Circulation*: una cacofonia di immagini ritagliate e rifilate tra cui quelle dell'artista coreano Lee Ufan e dell'installazione artist giapponese Ko-ji Enokura: entrambi parteciparono alla stessa biennale affiliati al movimento giapponese Mono-ha (Scuola delle Cose) ed entrambi piuttosto malconci. Scattate di giorno ed elaborate di notte in modo da essere pronte per l'allestimento il mattino successivo, le immagini divennero talmente pesanti e voluminose da occupare in modo incontrollato il pavimento della sede espositiva. Qualche giorno prima della data prevista per il completamento dell'installazione, Nakahira litigò con gli organizzatori della biennale e, in una crisi di disperazione e con un gesto senza dubbio di protesta, distrusse gran parte dell'installazione. Secondo Lee, per Nakahira Parigi rappresentò probabilmente un momento di svolta foriero di sviluppi futuri ancora più importanti.¹

Quella prova del fuoco, che si rivelò cruciale per Nakahira a livello personale e professionale, rappresentò un momento di primaria importanza anche per Mono-ha, dato che la biennale segnò la prima uscita importante sulla scena europea di quel gruppo di artisti. Il primo contatto effettivo tra questi artisti fu il dibattito intitolato "Voices of Emerging Artists: Mono Opens a New World", come pubblicato nel numero del

periodico d'arte giapponese del febbraio 1970 *Bijutsu Techo*. Mono-ha rifletteva l'atteggiamento degli artisti che gli gravitavano attorno e si sviluppava a partire dalle accademie d'arte di Tokyo. Uno di quegli artisti era Kishio Suga. Nato nella città settentrionale di Morioka nel 1944, Suga studiò alla Tama Art University dove fu allievo del pioniere della pittura d'avanguardia Yoshishige Saito, laureandosi nel 1968. Il suo interesse verteva intorno alla "dipendenza" dai materiali legati a idee di tempo e durata, e non solo al sito degli stessi.² Per i suoi oggetti utilizzava pietra, legno, metallo e corda — nella forma più grezza — trattandoli e posizionandoli in modo da consentire a scultura, fotografia, pittura e performance di trasformarli liberando il loro potenziale di cambiamento e adattamento.

Alla Tama Art University Suga poté visionare i cataloghi e le pubblicazioni d'arte che Saito aveva riportato dalle prime esposizioni di arte minimalista a New York, luogo che probabilmente sembrava lontano anni luce — e il cui rigido formalismo appariva irrilevante e privo di implicazioni reali. Il manifesto del dopoguerra giapponese era semplice: ricostruzione su vasta scala. Con il tempo, l'attività della generazione di artisti alla quale apparteneva Suga arrivò a riflettere le tensioni che dilaniavano intimamente una società costretta ad affrontare i cambiamenti intervenuti dopo la guerra. Ma, contrariamente al regista Masao Adachi e anche ad altri colleghi della sfera Mono-ha come Noriyuki Haraguchi che guardavano con ostilità a quel rapido processo di cambiamento e all'alterazione che imponeva al carattere giapponese, Suga era meno esplicito e puntava invece sulla "produzione" come atto di critica, divenuta poi una costante della sua pratica.³

La produzione continua a svolgere un ruolo nell'attività odierna di Suga, che consiste nel riallestimento o rielaborazione (e non nel semplice rifacimento) di pezzi precedenti all'interno di situazioni nuove per provare

una perdurante consapevolezza delle cose. Attualmente Suga è più impegnato che mai, e opere del passato come *Dependent Space 940* (1974) e *The Gap of the Earth Tremor* (1976) comunicano una relazione tra la struttura e il mondo naturale che appare rilevante oggi come quarant'anni fa. Con un bilanciamento e una continuità vitale come una volta, la sua prima esibizione negli Stati Uniti si terrà quest'autunno al Dia:Chelsea di New York, mentre altre importanti esposizioni previste alla National Gallery of Modern Art di Edimburgo e a Pirelli Hangar Bicocca di Milano.

Quando, a metà degli anni Settanta, il pittore americano Sam Francis viveva nel quartiere Roppongi di Tokyo, Suga gli faceva da assistente, e infatti si tende a vedere un collegamento tra il suo interesse per i confini e le demarcazioni e le incisioni che Francis produceva all'epoca. Suga vedeva nella trasformazione del materiale la possibilità di liberare l'opera dall'artista sottolineando le cose che ci separano e ci dividono.⁴ Evidenziare le caratteristiche che sembrano esistere da sempre, spiega lui stesso, è un modo di "investigare una cosa sconosciuta". I semi dai quali è scaturito Mono-ha sono stati gettati da tre esposizioni, tutte del 1969: *Square Pegs in Round Holes* allo Stedelijk Museum di Amsterdam, *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle Bern in Svizzera, e *Anti-Illusion: Procedures/ Materials* al Whitney Museum of American Art di New York. Negli anni Settanta, Mono-ha e i suoi sostenitori, tra cui il critico Nakahara, erano determinati a lasciare un segno specifico e a conferire una declinazione più internazionale alla loro scuola di pensiero. La decima Biennale di Tokyo, intitolata *Between Man and Matter* (1970), realizzò quell'aspirazione promuovendo anche una marcata attenzione rivolta più al contesto e ai campi d'azione che non allo spazio demarcato di un'istituzione. Gli artisti invitati erano sollecitati a reagire in qualche modo alla città, esprimendo la loro esperienza

vibrante nel mezzo del caos e del disordine nel modo più fisico o anche non fisico possibile.

Organizzata nel maggio del 1970 presso il Tokyo Metropolitan Art Museum di Ueno Park, la biennale era promossa dal quotidiano *Mainichi Shimbun*, fino a quell'anno protagonista di primo piano della curatela dell'esposizione (che in precedenza era, infatti, denominata *Mainichi Contemporary*.) Nakahara, che aveva lavorato alla biennale precedente, sosteneva esplicitamente un carattere più contemporaneo e internazionale per l'edizione corrente, con la presenza di opere commissionate piuttosto che selezionate dai portfolio degli artisti. Trovando inaspettatamente il consenso del quotidiano su questa linea, Nakahara si dedicò a curare l'opera di artisti allora ventenni e trentenni provenienti da America ed Europa oltre che dal Giappone.

Un buon numero degli artisti invitati avevano già partecipato a *Mainichi Contemporary* nel 1968, ma alcuni di essi come Carl Andre, Sol LeWitt, Bruce Nauman e Richard Serra decisero di adottare l'approccio "in situ", installando le loro opere all'aperto nella città, quindi al di fuori dei confini del museo. Daniel Buren affisse i suoi manifesti nelle strade del centro di Tokyo. Bruce Nauman riprese una performance a New York e ne inviò il filmato alla biennale. Richard Serra piantò una quercia a Ueno Park, vicino al museo. Di conseguenza, alcune gallerie si ritrovarono stranamente spoglie, tanto da attirare sull'esposizione l'accusa di comunicare un senso di vuoto, come se non proponesse un numero sufficiente di opere.

In un certo senso, Nakahara aveva realizzato il proprio obiettivo dato che il problema delle biennali precedenti era stato proprio l'eccesso di materiale in mostra. Il museo aveva aperto le opere e trasformato la città stessa in un spazio esteso di performance e di Arte Povera internazionale. Nel 1976, anno della presentazione di *Seven Italian Artists and Seven Japanese Artists* presso l'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo, le istituzioni cominciavano ormai sempre più a specializzarsi, abbandonando non solo la struttura museale ma il museo in quanto tale. Ironicamente, la critica portata da Mono-ha al sistema museale e alla struttura dell'istituzione artistica non impedì ad alcune opere di finire nelle collezioni private e nei musei di tutto il mondo.

Anche se nel 1970 Suga partecipò a *Trends in Contemporary Art* presso il National Museum of Modern Art di Kyoto invece che alla Biennale di Tokyo, l'esperienza di quel periodo consolidò Mono-ha come un'espressione unificata univocamente sostenuta. Ma le manifestazioni successive, benché altrettanto esplicite e ambiziose della decima Biennale di Tokyo, non arrivarono mai a eguagliarne la risonanza. *Mainichi Shimbun* ritirò il proprio sostegno alla manifestazione, mentre il notevole impulso dato alla costruzione di musei regionali portò a un aumento delle iniziative espositive, che risultavano però più limitate e ben lontane dall'impatto conseguito da *Between Man and Matter*. Solo alcuni di quei musei disponevano delle risorse necessarie a replicarne l'audacia o la spinta avventurosa.

Nel corso degli anni Suga ha perseguito una strada personale, anche grazie al distacco che gli consente il fatto di vivere lontano da Tokyo: una ventina d'anni fa si è infatti trasferito nell'attuale residenza con studio sulla Penisola di Izu, a ovest della città. Attualmente il suo lavoro è descritto più efficacemente dal materiale al quale resiste, come in *Natural Order* (1975), che non da quello al quale si affida, come in *Appearing Space* (1982). Il riallestimento piuttosto che il rifacimento di opere del passato come *Parameters of Space* (1978-2016) rappresenta una ricerca non solo di nuova flessibilità ma anche del contesto nel quale l'opera si ritrova, che sia appoggiata al cordolo di un marciapiede o posata su un prato.

La collettiva *Gravity: Axis of Contemporary Art*, organizzata nel 1997 dal National Museum of Art di Osaka, ha offerto a Suga la prima opportunità di presentare le proprie opere accanto a quelle dell'artista americano Robert Morris. I loro lavori sono stati riproposti insieme quest'anno dalla Blum & Poe Gallery di Tokyo, dove un rifacimento del fondamentale *Lead and Felt* di Morris (1969/2010) figurava di fronte a *Parameters of Space* di Suga (1978/2016). Posizionata alle estremità opposte della stessa sala — l'opera di Morris era stata spedita e allestita in sua assenza, mentre Suga ha provveduto personalmente a installare il proprio pezzo del quale esiste un certo numero di versioni — le opere reagivano entrambe sia allo spazio circostante che l'una all'altra. Condizionate in parte da una reazione alle condizioni ambientali della città, emanavano anche forme particolari di trasformazione attentamente posizionata e organizzata. Il pezzo di Suga, composto da legno trattato e granito, era posato con precisione sul pavimento al centro di quattro perni neri di pietra velata, mentre il pezzo di Morris, composto da strisce di piombo e feltro, se ne stava accasciato contro la vetrata a tutta altezza con le spalle rivolte al mondo in una posizione quasi casuale.

Esplorando stati di coesistenza e situazioni derivanti dalle modalità in cui sono costruiti, organizzati e visti o non visti, Suga descrive in termini relativamente semplici temi che rimangono tuttora urgenti. Evitando procedimenti produttivi "tecnologici" e sofisticati, l'artista offre l'opportunità di discutere delle cose come sono senza bisogno di orpelli ulteriori. Rimuovendo l'opera dal

grazie alla possibilità di fare qualcosa di completamente diverso. Quest'anno potrebbe rappresentare una svolta foriera di sviluppi futuri ancora più importanti.

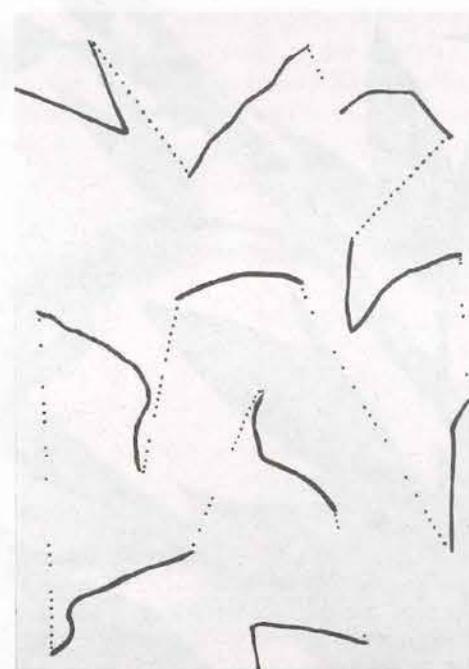
1 Michio Nakagawa, "Takuma Nakahira has discovered things as an anti-industrial society," *Bijutsu Techo*, aprile 2003, p.154.

2 Yuko Hasegawa, "Thoughts on Kishio Suga," in *Kishio Suga: Situated Latency* (Giappone: He He, 2015), p.170.

3 "Gli artisti americani erano giunti a concepire gli atti creativi a partire da una consapevolezza di queste notazioni personali, e non dalla necessità di produrre oggetti. Possiamo riconoscere qui il ruolo indispensabile che queste notazioni estese di Jasper Johns, Rauschenberg e altri hanno svolto in quanto condanne dell'anti-società, dell'anti-umano e dell'anti-sé." Doryun Chong, a cura di, *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989: Primary Documents*, Museum of Modern Art, New York 2012, 224.

4 "Se non distruggiamo il concetto di materiale negli oggetti, che sono composti da più materiali diversi, non riusciremo a produrre oggetti nuovi da un punto di vista nuovo." Chong, p.225.

5 "Pensiamo costantemente alla rappresentazione utilizzando uno standard relativo... se la nostra consapevolezza di produrre una 'cosa' implica un intento positivo, dobbiamo riconoscere che la 'cosa' definitiva... possa essere un chiaro oggetto di critica. Proprio perché crediamo troppo nella creazione degli oggetti, non possiamo penetrare l'essenza di una 'cosa', l'essenza dell'atto, l'essenza del 'vedere', o l'essenza del 'riconoscimento.'" Chong, p.226.



石粒風土, 2009. © Kishio Suga. Courtesy: Tomio Koyama Gallery, Tokyo. Photo: Ikuhiro Watanabe

luogo che occupa ed evitando di collegarla al sito o alla collocazione, può concentrarsi sulla trasformazione della natura dell'opera d'arte in sé.

La parola giapponese "Mono" è totalmente ambigua perché può descrivere oggetti e materiali ma anche situazioni e persone. È tanto flessibile quanto vaga.

È chiaro, tuttavia, che le motivazioni di Mono-ha costituiscono almeno in parte una reazione all'avanguardia straniera dell'epoca. E Suga ritiene che sia possibile produrre cose nuove solo facendo a pezzi quelle vecchie. Alla vigilia dell'inaugurazione della prima personale istituzionale a New York, la misura del suo successo potrebbe essere data non tanto dalle quotazioni o dal valore collezionistico raggiunto dalla sua opera quanto dall'opportunità e dalla situazione che gli offre di poter quasi ricominciare da capo. Suga evita di applicare standard relativi alle idee offrendosi, a suo dire, come "un chiaro oggetto di critica"⁵ — e procedendo al di là di ciò che ha già prodotto

MOUSSE



In this issue: Samson Young; essays by Hendrik Folkerts, Michael Taussig, Benjamin Thorel, and Tim Griffin; Rayyane Tabet in conversation with Haegue Yang; Laura McLean-Ferris on empathy and the confessional; round-table on materialist history of exhibitions; Kishio Suga by Stuart Munro; Andrew Berardini on flowers and art; artificial creativity by John Menick; Lawrence Lek with Cécile B. Evans; Kasper Bosmans; and more.

55 >

ISSN 2035-2565
9 772035 256097