

Государственный музей Востока

Таданори Ёко. Искусство смыслов
Tadanori Yokoo. The Art of Meanings



Москва 2016

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

Японский фонд
Отдел японской культуры «Japan Foundation»

*Рекомендовано к печати Редакционно-издательским советом
Государственного музея Востока*

Таданори Ёко. Искусство смыслов.
Выставочный проект в Государственном музее Востока 6.10–6.11.2016

Партнёры
Студия Таданори Ёко (Токио)
Музей современного искусства Таданори Ёко (Кобе)

Куратор выставки и автор каталога *Диана Фармаковская*
Дизайн выставки *Кюна Казакова, Нина Острун*
Дизайн каталога *Андрей Кондаков*
Редактор *Дан Хазанкин*
Корректор *Светлана Лапина*

Таданори Ёко. Искусство смыслов. М.: ГМВ, 2016 — 64 с.; ил.

Японский художник и графический дизайнер Таданори Ёко обрёл всемирную известность во второй половине 1960-х неповторимым стилем, совмещающим эстетику американского поп-арта и острый критический взгляд по отношению к современности. Вернув в обиход визуального искусства национальные символы, забытые со времён поражения Японии во Второй мировой войне, Ёко открыл путь к развитию мирового интереса к популярной культуре страны. Государственный музей Востока представляет первую персональную выставку художника в России. В каталоге выставки прослеживаются основные этапы развития творчества Ёко в графическом дизайне и живописи.

ISBN 978-5-903417-88-9

© Таданори Ёко
© Музей современного искусства Таданори Ёко
© Государственный музей Востока, 2016

Мы выражаем особую благодарность нашим партнёрам,
без которых эта выставка бы не состоялась.
We express deep gratitude to our partners with whose help this exhibition has become possible.

Tadanori Yokoo

Akemi Tokunaga (Yokoo's Circus LTD.)

**Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art:
Atsuo Yamamoto and Megumi Hirabayashi**

**National Museum of Art Osaka:
Masahiro Yasugi and Ayako Ogawa**

Japan Foundation, Tokyo

**Отдел японской культуры Japan Foundation в ВГБИЛ.
Ёсукэ Кусакабэ, Хироси Кодзай, Масанори Такагути, Ёко Саканоуэ**

Ацуко Оно, Ольга Отомо, Артыш Мунзук

Автор выражает благодарность своим учителям
Е.А. Багратиони фон Брандт, А.И. Юсуповой,
г-же Киё Ёсида, Д.А. Пыркиной, а также всем, кто внёс свой вклад
в подготовку и проведение данной выставки.



Таданори Ёко. Искусство смыслов

В XX веке Японии пришлось пройти через череду социально–политических потрясений, сильно повлиявших на менталитет её граждан. Капитуляция во Второй мировой войне и принятие унижительных условий Потсдамской декларации после разрушительных атомных бомбардировок городов Хиросима и Нагасаки армией США, а также годы последующей оккупации страны привели нацию в подавленное состояние. Послевоенная бедность сосуществовала с курсом на форсирование роста экономики. Молодое поколение 1960–х пережило войну в детстве и наблюдало, как страна эволюционирует из традиционного государства в передовую экономическую державу, запустившую в эксплуатацию первый скоростной поезд, преуспевшую в технических разработках, в том числе в аудио– и видеотехнике. Необходимость самоидентификации и самостоятельности провоцировало это поколение на яркие высказывания, и искусство стало одним из способов критического осмысления действительности. Мировое актуальное искусство 1960–х было остросоциальным, и Япония не осталась в стороне.

Японское искусство после Второй мировой прошло путь от критического соцреализма до расцвета актуальных форм; от коллективного энтузиазма разрозненных художественных групп до возникновения ярких индивидуальностей; от задачи выйти из локальной среды в контекст интернационального современного искусства до сознательного приятия многовековой культурной традиции страны и поиска преемственности.

Одним из первых художников, обратившихся к традиционной японской культуре, был молодой графический дизайнер Таданори Ёко[†]. Восприняв эстетику и стилистику американского поп–арта, переживавшего свой расцвет в середине 1960–х,

[†] В данном каталоге согласно системе транслитерации Поливанова удвоенный характер гласного в конце имени — «Ёкоо» — не записывается. Однако необходимо отметить отличие данной фамилии с ударением на последний слог от распространённого женского имени Ёко с ударением на первый.



Ёко вернул в контекст искусства образы, которые считались на тот момент архаичными и потерявшими актуальность: это национальный японский флаг с восходящим красным солнцем, вид горы Фудзи, цветы сакуры, контур большой морской волны, подобный известному изображению волны в Канагава с гравюры Кацусики Хокусая (1760–1849). Прославившись на родине и в США, Таданори Ёко быстро обрёл репутацию «японского Энди Уорхола»: он был известен оформительскими работами, неоднократным интересным сотрудничеством с ведущими актёрами, фотографами, писателями и режиссёрами. Он стал первым художником из Японии, получившим приглашение провести персональную выставку в Нью-Йоркском музее современного искусства МоМА в 1972 г.

В 1980–х гг. Ёко, уже признанный графический дизайнер, отказался от коммерческих проектов в пользу живописи. Его живописное наследие насчитывает тысячи работ, разнообразных по стилистике, образности и смысловой насыщенности, и большинство из них находятся на хранении в личном музее художника в городе Кобе, префектуре Хёго, в которой художник родился и вырос. В декабре 2015 г. Таданори Ёко получил Императорскую премию имени принца Такамацу — наивысшую награду за художественные заслуги в Японии.

Государственный музей Востока проводит первую персональную выставку Таданори Ёко в России, приуроченную к 80–летию юбилею художника в 2016 г. и к 60–летию подписания Советско-японской декларации 1956 г., благодаря которой возобновились дипломатические отношения между СССР и Японией, сделавшие возможным плодотворный культурный обмен между нашими странами.

Мы выражаем искреннюю благодарность Японскому фонду поддержки и помощь в подготовке и проведении данной выставки, художнику Таданори Ёко за общение и всестороннюю помощь, а также нашим партнёрам — Музею современного искусства Таданори Ёко и Осацкому национальному музею



искусств (Япония) за предоставленные работы художника, отзывчивость и многочисленные консультации.

От графического дизайна к живописи

Таданори Ёко родился 27 июня 1936 г. в городе Нисиваки, префектура Хёго. В возрасте трёх лет после гибели родителей он был усыновлён братом отца. С раннего возраста Ёко проявлял интерес к рисованию, в школьные годы участвовал в конкурсах живописи и рисунка и неизменно занимал призовые места.

Едва достигнув совершеннолетия, он устроился на работу в центральной префектурной газете «Кобе Симбун» в отделение рекламы, а затем переехал в Токио, где устроился работать в ведущее дизайнерское бюро страны Nippon Design Center. Ранние графические работы Таданори Ёко выполнены в характерной для 1950-х стилистике: единый цветовой фон, вплетение изображений в текстовое пространство, палитра из трёх базовых цветов. Наиболее ранние сохранившиеся примеры относятся к 1963–1964 гг. и представлены на выставке афишами Музыкального рабочего совета Киото (*Кинро:ся-онгаку-кё:гикай*).

В 1965 г. Таданори Ёко впервые обращается к технике шелкографии, которую традиционно ассоциируют в 1960-е гг. с поп-артом. Шелкография — быстрый и относительно лёгкий способ тиражной печати, который позволяет достичь выразительных художественных качеств и использовать яркие флуоресцентные краски. В отличие от офсета, повсеместно применяемого при типографской печати, шелкография подразумевает ручную прокатку краски по трафарету, что сближает её с техникой ксилографии и позволяет включать графические цитаты из японской гравюры на дереве *укиё-э*. Первая работа Таданори Ёко в эстетике поп-арта носит имя художника и название галереи, в которой она была представлена, — «Таданори Ёко» (Мацуя, 1965). Этот плакат, имитирующий рекламу, был создан для групповой

выставки «Персона», организованной ведущими графическими дизайнерами Японии того времени под руководством Танаки Икко. Каждое из произведений так или иначе затрагивало тему осмысления художественного «я», и Таданори Ёко заявил о творческой смерти, о смене принципов и взглядов. Художник развивает композицию от обобщения до персонализации. Задний план — сине-красное восходящее солнце с расходящимися лучами, изображения горы Фудзи и скоростного поезда *синкансэн*, центральная в верхнем поле надпись «Made in Japan» — это национальная среда. Центральная фигура повешенного с розой в руках, лишённая индивидуальных черт, но традиционно интерпретируемая как автопортрет, — поле обезличенного. Передний план — подпись художника в арочном обрамлении и две рамки с детскими фотографиями — это индивидуальное. Персонализация была недопустима в графическом дизайне: художник не имел возможности проявлять своё творческое «я», строго следуя запросу заказчика и оформляя рекламу конкретного продукта. В данном же плакате подчеркнуто противоречие между коммерческим форматом и «посланием» личного содержания: «объектом» рекламы становится сам художник, что добавляет работе радикальную окраску. С этого момента национальные символы входят в визуальный словарь Таданори Ёко. В 1960-е искусство ставит перед собой задачу быть доступным и понятным зрителю. Целевая аудитория новых художественных практик — не узкие авангардные и богемные круги, но неподготовленная публика на улице, в парке и метро. Визуальный язык расширяется — художники обращаются к продуктам массового потребления. Наиболее точно этот процесс описал Рой Лихтенштейн в известном интервью для «ArtNews» в 1963 г.: поп-арт — это «окружающая среда, в которой заключены самые дерзкие, как я полагаю, и тревожные свойства нашего времени — вещи, которые мы ненавидим, но которые сильны в воздействии на нас. Думаю, искусство после Сезанна стало чрезвычайно

романтичным и нереалистичным <...>. Оно имеет всё меньше отношения к миру и направлено внутрь себя — неодзен и всё подобное. Это не критика, а скорее констатация очевидного. Но мир здесь, перед нами. Поп-арт смотрит в мир и, похоже, принимает его окружающую среду»[‡].

Не только «ориентальная» основа отличает графический дизайн Ёко от работ его американских коллег. Поп-арт в общем смысле стремился к плоскостности и избегал перспективы. Даже самые композиционно сложные работы, например Роя Раушенберга, разворачиваются относительно горизонтальной плоскости.

Ёко никогда не отказывается от перспективы. Он включает в композицию такое количество ярких разнородных элементов, что работа лишена упрощённой, плакатной декоративности, характерной для поп-арта в целом. В то же время его стиль не похож ни на геометрическую орнаментальность Танаки Икко, ни на двухмерную оптическую иллюзию Сигэо Фукуды.

Ранние эксперименты в стилистике поп-арта приводят художника к ярким, вызывающим цветам и сложным композиционным решениям, как на известном постере «Косимаки-Осэн» (1965), в котором центральное пространство занимает гигантский персик — прямая отсылка к изображению со спичечных упаковок, бывших в обиходе в послевоенной Японии.

После 1966 г. графический дизайн Таданори Ёко приобретает более спокойный характер. В его работах закрепляется карминово-голубой градиент. Это «универсальный», с точки зрения дизайнера фон, который позволяет обращаться к ярким фигурам и гармонирует с газетными коллажами. В постере к фильму Нагисы Осимы «Дневник вора из Синдзюку» (1968), в котором художник сыграл главную роль книжного клептомана под вымышленным именем Бёрди Хиллтоп, палитра насыщена спокойными цветами — зелёным, золотым, а стилистика всё больше приближается к американским образцам поп-арта.

[‡] G. R. Swenson. *What is Pop Art?* // ArtNews. 1963. URL: <http://www.art-news.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-the-first-word-on-pop/>



Очевидно, как детально автор продумывал композицию, включив в неё запоминающуюся сцену из фильма, в которой актёр и основатель «ситуационного театра» *Дзёкё Гэкидзё* Дзюро Кара ходит на руках (на постере видна только нижняя часть туловища).

В 1960–е гг. художник эпизодически обращается к живописи, однако эта техника ещё носит для него второстепенный характер. С 1966 г. появляются серии живописных работ с портретами «розовых девушек» (см. раздел «Эротизм»), многие из которых затем повторены Ёко в графике. В 1967 г. он работает над серией пародий на Анри Руссо (1844–1910), переосмысляя живописные сюжеты художника наивного искусства и добавляя в них темы смерти и фатальности и эротические коннотации. Для Ёко этот опыт был, прежде всего, способом изучить манеру и технику одного из своих любимых художников, и в то же время попыткой при минимальном сюжетно–стилистическом вмешательстве изменить посыл произведения искусства — или обнажить его подсознательный смысл. Среди наиболее значимых для себя живописцев Ёко называл Франсиса Пикабю, в частности его период «прозрачных картин» (1927–1930–е), и Джорджо де Кирико[§].

В 1970–е гг. в графический дизайн Таданори Ёко начинают включаться религиозные образы, которые теряют своё сакральное значение, однако остаются символами объединяющего потусторонний мир и реальность. Изображение тибетского бога войны Джамсарана может «сосуществовать» в постерах Ёко с улыбающимся лицом Мэрилин Монро на фоне типичного китайского монохромного пейзажа («Мэрилин», 1968), подчёркивая иконический статус голливудской актрисы. С середины 1980–х Ёко всё чаще работает в живописи и досконально изучает стилистику старых мастеров.

§ Yokoo Tadanori All Things in the Universe (横尾忠則 森羅万象／南雄介・藤井亜紀・出原均, 美術出版社 東京 日本), p. 98, и Takayo Iida Tadanori Yokoo, Foundation Cartier 2006, p. 128: «С точки зрения живописи я считаю Пикабю своим биологическим отцом, а Де Кирико — приёмным».



В экспрессионистических полотнах он интерпретирует классический материал с большим вниманием, выстраивая композиции на основе гравюр Дюрера или исследуя возможности интерпретации сюжета благовещения с алтарного образа Фра Анжелико (1450; темпера, дерево; Музей Прадо). В ранней живописи ещё сохраняется «плакатное» мышление — частое обращение к надписям и подписям, читаемая графичность, многокомпонентность композиции. Продолжаются интерпретации образов Анри Руссо («Лев и зеленая луна», 1996), и, что характерно, художник не отказывается от стилистики наивного искусства и в дальнейшем. Кроме того, штудирование: в сериях работ «Лиза Лайон в Нисиваки», «Маурицио, Николя и Сандро в Варесе» (все 1984) или в «Автопортрете в Аокигахара» (1983) художник исследует сюжет репрезентации обнажённой натуры в лесном ландшафте. В духе «Новых диких» с глубокой живописной динамикой решён круг работ 1986 г., названный японскими исследователями «катастрофой» по одной из них — несомненная интерпретация композиционных решений Питера Пауля Рубенса и барочной живописи, но вместе с тем уже прототип сюрреалистических работ Таданори Ёко в 1990-е, в которых он обращается к теме смерти и пограничного. При всей внешней традиционности (Ёко — фигуративный художник, редко обращающийся к абстракции) его артистическое высказывание находится в среде постмодернизма, в которой восприятие произведения обусловлено категорией множественности. Тиражность образов, задающих ритмическую сетку и едва не сплетающихся в орнамент, лишает их привязки ко времени и пространству. Мы не знаем, в какой среде происходит действие; само действие лишено повествовательного характера и тяготеет к знаковой форме; мы не ассоциируем изображения ни с прошлым, ни с будущим, ни даже с настоящим. Наложение планов и обилие фантазийных образов, часто обособленных друг от друга, переносит зрителя в несуществующее пространство и несуществующее время. Система координат

связана с реальностью постольку, поскольку выражается в «земных» формах — темах смерти, рождения, памяти, заинтересованности, страха. Эти темы развиваются в композициях такими архетипичными образами, как божества, человеческие черепа и скелеты, девушки, дети. Но в сущности, большинство антропоморфных фигур — это путники, они «обнаруживают себя» в пространстве картины, равно как зритель, соприкоснувшись с ними, начинает анализировать их место и предназначение в конкретной окружающей среде. Множественность смыслов, возникающая при этом опыте восприятия, выстраивает внутри корпуса работ Таданори Ёко определённые тематические связи, побуждающие рассматривать каждое живописное полотно как часть чего-то большего: серии, тематического раздела, всего творчества художника.

Эротизм

Подавляющее большинство работ Таданори Ёко затрагивает тему эротизма как психологического состояния, наиболее полно раскрывающего пограничный характер жизни и смерти. Эротика присутствует в работах художника с середины 1960-х гг. в разных вариациях, но никогда это не любование обнаженной натурой. Это комплексный приём, обращающий наше внимание с одной стороны, к животным и инстинктивным свойствам человека, с другой стороны — к сверхчеловеческому. Провокационные позы обнаженных женских фигур, прямое изображение половых органов или нарочито ироничная репрезентация сексуальных связей одетых персонажей, драматическое нагнетание при выборе цвета — все эти приёмы работают на непосредственный диалог изображения со зрителем. В 1960-е гг. художник разрабатывает серию женских образов, к которым впоследствии будет обращаться на протяжении всей жизни. «Розовые девушки», названные так по яркому цвету кожи, развернуты фронтально к зрителю в провокационных позах, с гипертрофированными чертами лица. Живописная серия выполнена акрилом на холстах и включает в себя различные



жанровые сцены: девушка с текущей слюной («Слюнотечение», 1966), обнаженные девушки на мотоциклах, прыгающие из окна или из самолёта, одиночные женские фигуры в ванной, купальщица на фоне «замка белой цапли» Химэдзи — достопримечательности префектуры Хёго. Одна из таких девушек, решённая в наивном стиле, фигурирует на обложке к книге художника «Посмертные работы» (1968).

«Меня привлекали женщины-провокаторы. Покорные женщины меня не интересовали. <...> Девушки в этих сериях написаны в розовом цвете, что дает впечатление, будто это живая плоть. Они смеются во всё горло и стоят в вызывающих позах, потому что я хотел запечатлеть только их, без вмешательства третьего лица. Если кратко, эта серия стремилась разбить представление о традиционной «женственности». Я не старался сделать портреты. Я старался порвать со стереотипными изображениями женщин»¹.

«Розовые девушки» становятся частью графических работ Ёко, и в большинстве случаев женский образ будет решён в том же ключе. В 1990-е, когда художник обращается к теме памяти, возникает композиция купальщиц, связанная с детскими воспоминаниями автора об увиденной сцене в женской бане. Эти женщины тем не менее лишены индивидуальных черт и напоминают фигуры на живописных свитках и гравюрах. Подобно декоративным панно «Танец» и «Музыка» Анри Матисса (оба — 1910 г.), в этой композиции главное — живописный ритм. С 2005 по 2007 г. Таданори Ёко посетил 24 горячих источника в Японии, чтобы написать о них серию статей, и купальщицы вернулись в его картины в разных интерпретациях, в том числе в виде реалистично написанных фигур, напоминающих моделей эротических журналов. В таком виде они подобны соблазнительным сиренам, миражам, и их присутствие напоминает о подстерегающей опасности.

¹ Takayo Iida *Tadanori Yokoo*, p. 122



Провокация, прямое обращение к инстинктам и болезненным фантазиям, с другой стороны — обобщение и идеализация — восходят к традиции эротической гравюры *сюнга*, отсылки к которой очевидны и в выборе материала для работы. В 1969 г. Ёко создаёт шестичастную серию шелкографических постеров «Пытка», с которыми выигрывает Гран-при Шестой выставки молодёжной биеннале в Париже. В постерах имитирована ксилографическая печать: изображение одной сцены разбито на этапы, напоминающее оттиски с гравировальных досок разного цвета. Каждый лист обрамлён фризом изображений с игральных карт *ханафуда*. Общий тон работ — красный, но в зависимости от заполнения цветом проявляются разные детали композиции, выявляя фигуру связанной женщины, одетой в тонкий халат на голое тело. По её отсутствующему взгляду невозможно точно определить, жива она или мертва. Между тем изображение скорее притягивает своей изысканностью и страстью, чем отталкивает. (Десятилетием спустя эту тему подвешенных обнажённых женщин будет развивать японский фотограф Араки Нобуёси.) В живописи Таданори Ёко изображение гениталий или сцен совокупления лишено эротической функции и связано с темой рождения и продолжения рода. Нередко художник изображает карпа, выплывающего из тазобедренной кости, как метафизический символ жизни и души. Осмысляя собственную судьбу, Ёко обращается к звёздному небу — к силе вечности, осознавая собственный приход в этот мир особым путём. В одной из картин с развёрнутым названием он пишет о том, что его приёмные родители говорили, что нашли его под мостом, и в этой картине художник изображает отца и мать, плывущих в лодке. Вопросы самоидентификации через тему космизма художник будет развивать в многочисленных «красных картинах», названных так исследователями из-за схожего небесного фона.

Воображаемая реальность

26 февраля 1972 г. у Таданори Ёко открывается персональная

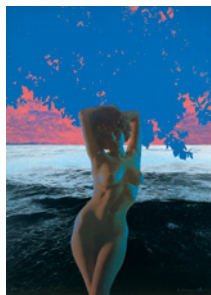


выставка в Нью-Йоркском музее современного искусства. «Ёко абсолютно раскрепощён, для него нет ничего невыразимого, — писал куратор Джон Гарриган в пресс-релизе к выставке «Графика Таданори Ёко». — Он столь же шокирует и вызывает отвращение, сколь удивляет и очаровывает»**.

В это же время Ёко работает над несколькими международными заказами, которые прославят его как художника поп-арта в США. Это постеры «The Beatles» (1972) и групп «Emerson, Lake & Palmer» (1972) и «Earth, Wind & Fire» (1976); обложка альбома Лондонского филармонического оркестра к симфонической сюите «Планеты» Густава Холста (1979), оформления пластинок Карлоса Сантаны («Lotus», 1974) и Майлса Дэвиса («Agharta», 1975). Ранее — серия постеров для фильма «Трип» (1968) Роджера Кормана. Неизменна стилистика этих графических работ — на преимущественно чёрном «космическом» фоне разворачиваются сцены в психоделических цветах.

Серийность и тонирование — характерные приемы для графического дизайна Ёко в это десятилетие. Разработка одной темы в контекстах разных заказов отвечала внутренним поискам художника, бывшего на пике признания и искавшего выход из идейной системы поп-арта. Личные переживания 1970-х, в частности автокатастрофа, затем смерть друга и коллеги Юкио Мисимы — толкают его к поискам идеального мира, «утопии», благодаря чему в его искусстве появляется образ райского пейзажа. С другой стороны, Таданори Ёко увлечён мистицизмом, экстрасенсорикой и НЛО. Многократные поездки в Индию способствуют обращению к духовным и религиозным темам, однако стоит отметить, что и общие социальные настроения начала 1970-х подогревают данный интерес. С конца 1950-х человечество занято исследованием космоса — к концу 1960-х возможны полёты на Луну; культура остро

** Пресс-релиз выставки. URL: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4794/releases/MOMA_1972_0023_20.pdf?2010



реагирует на этот прорыв. В 1968 г. выходит полнометражный фильм С. Кубрика «2001: Космическая одиссея», в 1972 г. — «Солярис» А. Тарковского; интерес к научной фантастике огромен. Кульминационная сцена «Космической одиссеи», так называемые «космические врата», сняты при помощи слитскан-фотографии и тонирования посредством пропуска через фильтр дубль-негативов. Похожие визуальные эффекты интересуют Таданори Ёко при создании серий постеров для достижения эффекта выхода за пределы реальности, и техника шелкографии позволяет заполнять разным цветом одно и то же изображение в отпечатках. С другой стороны, мотив включения в космический контекст сакральных энергий также объединяет трёх упомянутых художников — за тем исключением, что в 1970-х Ёко ещё не ставит перед собой общечеловеческих вопросов о нравственности познания и эволюции человека. Его вопрос таков: кто мы в этом мире и способны ли мы уловить божественные энергии? Он обращается к сакральным символам как к «багажу» мировой культуры: именно с этого времени берёт начало переосмысление художником знаковых систем из истории искусства, и образы божеств и канонических сцен из Священного Писания необходимы ему как элементы деконструкции. Расширение творческого метода от провокации и иронии до осмысления философских вопросов происходит с середины 1980-х. Точкой к этой перемене считается посещение Таданори Ёко ретроспективной выставки Пабло Пикассо в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1980-м г^{††}.

†† В телепрограмме «Ничиби» приведён фрагмент дневника Таданори Ёко со следующей записью: «Не иметь темы. Не иметь стиля. Не создавать современного искусства». Запись датирована 19-20 апреля 1987 г.; дата выхода телепрограммы неизвестна. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1nMi4EEiA-o>.

Чаще всего исследователи Таданори Ёко упоминают о «так называемой декларации художника» как об абстрактном свидетельстве творческого перехода из одной стези в другую. Так названы изданные дневники Ёко 1980-1983 гг. Тем не менее «так называемая декларация» до сих пор остаётся в большей степени фигурой речи, лишённой документальной основы.



Этот переход сопровождается долгими стилистическими поисками: интерес к экспрессионизму, сложным динамичным сюжетам и широким, свободным мазкам постепенно сменяется более уравновешенными живописными композициями. Часто художник выбирает магистральный сюжет и развивает его много лет подряд, причём идея может эволюционировать в чисто декоративный мотив. С 1988 по 1993 г. Таданори Ёко создаёт серию изображений водопадов, а в течение года с 1993 по 1994 г. работает в том же сюжете с технамацией (жанром совмещения световых эффектов и живописи). Данные работы напоминают подвижный глитч-арт и представляют собой самые кардинальные для художника стилистические решения — далее он будет более традиционен в выборе техники, работая в основном в живописи, с коллажами или — редко — рэдимэйд-объектами. Водопад был для художника символом откровения, своего рода эманацией божественной энергии, а также отображением пары «мужское-женское»^{ff}. В 2000 г. в живописи Таданори Ёко появляется Y-образный перекрёсток — другой устойчивый образ. Вид расходящихся дорог и стоящего на перекрестке трапециевидного в плане здания разрабатывается художником более пятнадцати лет в разных контекстах. Посетив родной город Нисиваки, Ёко сфотографировал одноэтажную постройку, в которой во времена его детства находился магазин моделей для хобби, в тёмное время суток со вспышкой: таким образом, само здание оказалось выхвачено светом, а расходящиеся дороги уводили в темноту. Подобные развилки характерны для городского ландшафта Японии, для тихих жилых районов, в которых практически отсутствует уличное освещение. Если до 2000 г. композиции живописи Ёко разворачивались всегда вокруг антропоморфных фигур и были неразрывно связаны с опытом переживаний самого художника, то с появлением

^{ff} Водопад как символ мужской энергии и водоём как символ женской, по Yokoo Tadanori. All the Things in the Universe, p. 122.



серии «Вспышка тёмной ночью: город № 1» художник стремится к предельной обобщённости и обезличенности, технической имитации фотографии, обозначая основной темой — отсутствие. Развилка символизирует собой иллюзию выбора, но едва ли в данном случае дихотомия играет значимую роль. У-образные перекрёстки интересуют Ёко по другим причинам: с одной стороны, как национальный пейзаж; с другой — как отступление от живописных рефлексий, занимавших его последние пятнадцать лет; наконец, как вариант универсализации своих художественных качеств — взгляд вовне, а не внутрь сознания, души и памяти. Семиотическая связь перекрёстка с собственными инициалами — «Y» — для Ёко также очень важна, он нередко подписывает работы одной этой буквой. Очевидно, что на первом этапе излишне наделять данную серию теми смысловыми особенностями, которыми обладает образ «перепутья». Он скорее призван создать неконфликтное искусство — это живописное испытание для художника, столь много времени уделявшего внимание переживанию личного опыта.

Со временем функционал данного пейзажа значительно расширяется, и развилка, а также само здание по центру без обозначенных улиц по сторонам включается художником в сконструированную живописную реальность. Он вновь обращается к образам купальщиц, автопортретам, аллюзиям на тему смерти, именам и изображениям художников и писателей, оказавших на него влияние; отсылкам к истории искусства, таким как молящиеся крестьяне с картины «Анжелюс» Ж.-Ф. Милле (1857–1859), и популярной культуры — например, образу Фантомаса в том виде, как его изобразил неизвестный художник для обложки первого издания книги М. Аллена и П. Сувестра (1911). К середине 2000-х картины в серии У-образных перекрёстков представляют собой сложные визуальные конструкции, зачастую совмещающие несколько уровней интерпретаций.

В течение 2009–2012 гг. художник разрабатывает серию



ночных перекрёстков, стремясь отобразить лишь то, что видимо человеческому глазу, и скрыть то, что можно воссоздать в воображении. Однажды увидев зарю сразу после пробуждения в самолёте, Ёко интегрирует данное впечатление в «чёрную» серию^{§§} как символ пограничного. В одной из данных работ художник помещает программную надпись: «Не о том, что писать, не о том, как писать. Это о том, как жить» («It's not what to paint, it's not how to paint. It's how to live», 2012). Столь прямое обращение к «живописному кредо» стилистически возвращает нас к работам Таданори Ёко в графике, а именно к постеру 1965 г. «Достигнув кульминации в возрасте 29 лет...» — это тоже об осмыслении своего я как художника.

Анимация

На выставке представлены три эксперимента Таданори Ёко с анимацией: короткометражные видео «Антология № 1» (1964), «Kiss Kiss Kiss» (1964) и «Качи-качи яма» (1965). Они по-своему дополняют графический материал и, увиденные в одном пространстве, знаменуют собой переход от модернистского декадентского стиля художника 1964 г. к поп-арту 1965-го. Фильм «Антология № 1» ещё отличает коллажный подход: основа визуальных образов — фрагменты ранних постеров и афиш, в том числе с «Музыкального совета рабочих Киото, регулярное собрание №33» 1963 г. с фигурами птиц с антропоморфными головами. «Kiss, Kiss, Kiss» — парафраз на тему образов Роя Лихтенштейна. Наиболее интересен анимационный фильм «Качи-качи яма», по одноимённый японской сказке о злом еноте *тануки*, который обманом жила на достатке людей, пока его не выкурил заяц. Фильм Ёко скорее абсурдный и построен на любовном треугольнике Бриджит Бардо с Аленом Делоном

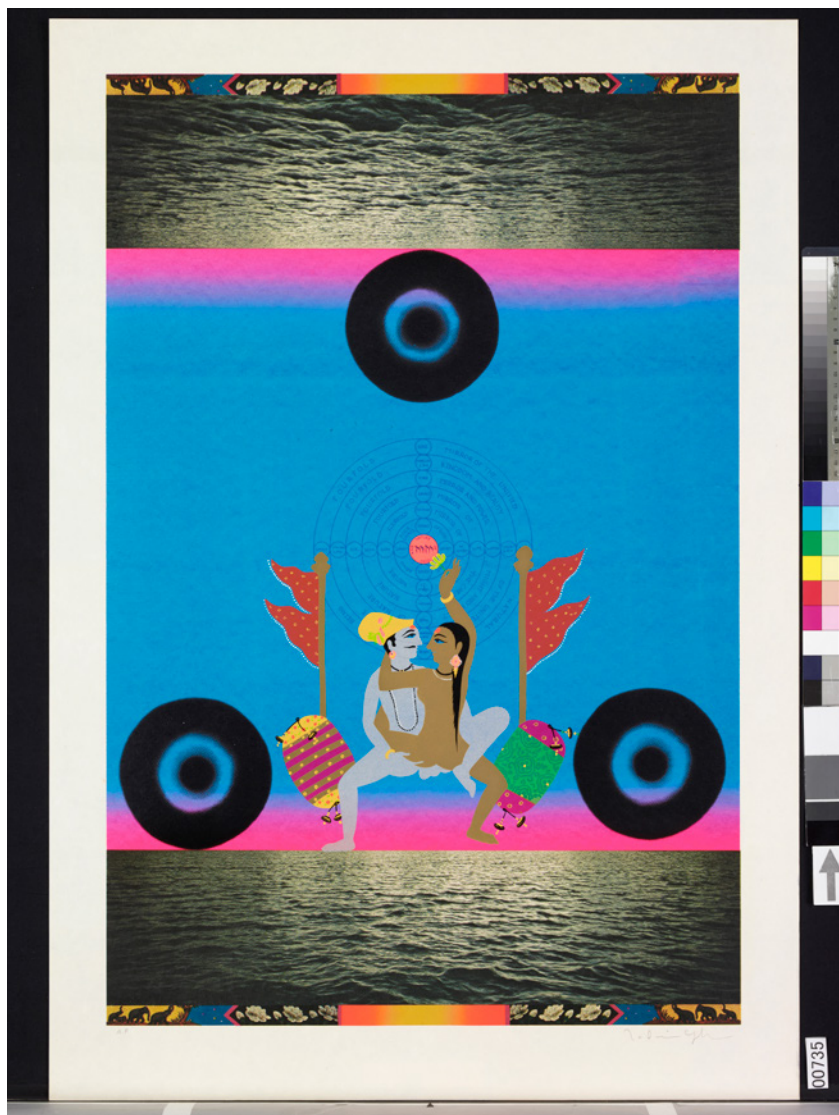
§§ Из онлайн-дневника художника, 21 декабря 2012.

URL: <http://www.tadanoriyokoo.com/vision/2012/12.html>



и преследующим их Ричардом Бёртоном. В частности, погоня происходит в американской пустыне рядом с горой «Качи-качи» («трескучей горой», как в японской сказке), а Бёртон распивает пиво «Усаги» («заяц», яп.) Информационный фон содержит фразу из Праджняпарамита-сутры «Пустота есть форма, форма есть пустота» и косвенную отсылку к разворачивающимся на тот момент военным действиям во Вьетнаме во фразе «Viet, viet, viet». Оканчивается фильм характерной для Таданори Ёко национальной нотой в стиле поп-арт со сценой восходящего на гору Фудзи поезда *синкансэн* с главными героями в нём. Абсурдность и множественность культурных отсылок оставляет широкое пространство для интерпретаций фильма, который в большей степени спонтанен и ироничен по отношению к популярной американской культуре, нежели сюжетен. Музыка построена на чередовании традиционных японских песен и авторского материала композитора Тоси Итиянаги, с которым Ёко неоднократно сотрудничал (впоследствии он посвятил художнику целый альбом)¹¹.

¹¹ Ichianagi Toshi «Opera from the Works of Tadanori Yokoo» (The End Record, 1969)





Tadanori Yokoo. The Art of Meanings

In the 20th century Japan underwent a series of social and political shocks that had a great impact on the nation's mind-set. The surrender in WWII and the humiliating terms of the Potsdam Declaration, preceded by destructive air raids and the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki and followed by years of occupation, plunged the nation into depression. Post-war Japan saw economic growth, but continuous student protests as well. The new generation of the 1960s survived the war at an early age. Their country developed from a traditional society into one of the leading economic powers that launched the first super express train *shinkansen* and invented portable cameras. The need for self-identification and independence spurred impressive statements that used art as a critical perspective of reality. Contemporary art in the 1960s was highly social, in Japan as well.

Post-war Japanese art made its long way from social realism to contemporary forms; from the collectivism of various art groups to the rise of individuals; from the urge to transcend locality and enter the international contemporary scene to the conscious acceptance of the national cultural tradition.

Tadanori Yokoo was one of the first artists in Japan to introduce the pop art vocabulary into graphic design and recover the visual motifs of national identity considered archaic in the 1960s. Those are: the national flag, the view of Mt. Fuji, sakura flowers, The Great Wave off Kanagawa by Katsushika Hokusai (1760–1849) and others. Having gained recognition both in Japan and the US, he earned the reputation of the «Japanese Andy Warhol», known for numerous assignments and collaborations with artists, actors, writers, film directors and other personalities. He became the first artist of Japanese origin to hold a solo exhibition in MoMA, New York, in 1972.

In the early 1980s, a renowned graphic designer, Yokoo renounced commercial work to become a painter. By now, his



oeuvre includes thousands of paintings, different in style, imagery and semantics. Most of them are deposited in the artist's museum in Kobe, Hyogo prefecture. In December 2015 Tadanori Yokoo received the Praemium Imperiale prize for outstanding contributions to Japanese art.

The State Museum of Oriental Art proudly holds the first solo exhibition of Tadanori Yokoo in Russia. It is timed to the 80th anniversary of the artist in 2016, and commemorates the 60th anniversary of the Soviet–Japanese Declaration of 1956 which restored diplomatic relations between our countries and enabled the fruitful cultural exchange of the following years. We express our sincere gratitude to the Japan Foundation for their support during the preparation and implementation of this exhibition, as well as to our partners in Japan — the Yokoo Tadanori studio, the *Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art* in Kobe and the *National Museum of Art Osaka* for providing the works of the artist, for several useful consultations and support during the preparation of this project.

From Graphic Design to Paintings

Tadanori Yokoo was born on June 27, 1936 in Nishiwaki, Hyogo Prefecture. After his parents' death in an accident, he was adopted by his uncle. Since his early years Yokoo showed interest in drawing and won prizes in numerous art contests. Shortly after reaching adulthood he got a job at the prefecture newspaper *Kobe Shinbun* at the advertising department and later moved to Tokyo to start work in a design bureau. Early graphic works of Yokoo are made in a modernist style typical of the 1950s which involves a single color background, inclusion of images into the text, and the palette of three basic colors. The earliest known prints by Yokoo are dated 1963–1964. Among them are the series of posters for the Music Labour Council of Kyoto (*Kinrosha Ongaku Kyogikai*). In 1965 Tadanori Yokoo turned to the technique of silkscreen printing, the most widely used media in pop art in the 1960s.

Silkscreens are relatively easy and inexpensive to produce, at the same time giving a clear and colorful image. Unlike offset printing, silkscreen printing involves manual rolling of paint over the stencil which makes it similar to *ukiyo-e* woodblock prints and easy to include graphic quotes from this renowned art tradition.

Yokoo's first silkscreen was entitled with the artists name. It was made for the «Persona» group exhibition organized by Japan's leading graphic designers led by Tanaka Ikko. Each of the art pieces dealt with the representation of the artist's personality, and Yokoo announced his «death» in terms of re-valuation of artistic views and principles in the inscription «*Having reached the climax at the age of 29, I was dead.*» He develops the composition from generalization to personalization. The red-blue sun on the background, Mt. Fuji and the *shinkansen* train on the top, as well as the central inscription «Made in Japan» indicate the national. The central figure of the hanged man is impersonal. The foreground reveals the individual: the artists writes his name on the top and puts two photo collages of himself in the bottom sides. Personalization was alien to graphic design: nothing but the message advertising the product, event or brand was to be provided. However, this work advertises the artist himself, thus conveying the pop art idiom.

Since then, national symbols became part of Yokoo's vocabulary. In the 1960s art was no longer aimed at narrow avant-garde and bohemian circles, but tended to reach to ordinary people on the streets. Taboos vanished, and products of the consumption era became pieces of art. In one of the often quoted interviews Roy Lichtenstein said that pop art «is an involvement with what I think to be the most brazen and threatening characteristics of our culture, things we hate, but which are also powerful in their impingement on us. I think art since Paul Cezanne has become extremely romantic and unrealistic <...>. It has had less and less to do with the world,



it looks inward — neo Zen and all that. This is not so much a criticism as an obvious observation. Outside is the world; it's there. Pop Art looks out into the world; it appears to accept its environment.»[†]

Not only did the «oriental look» distinguish Yokoo's works from those of the American Pop Art. Originally, Pop Art avoided the perspective and often employed the simplicity of two-dimensional forms. Even the densest compositions of Roy Rauschenberg, for instance, unfold horizontally. Tadanori Yokoo preferred the perspective rather than the posterized decorativeness, characteristic of Pop Art in general. Meanwhile, his style is different from the cubism of Tanaka Ikko and optical illusion of Shigeo Fukuda.

First experiments in pop art led Yokoo to vivid and arresting colors and complex compositions as on the *Koshimaki Osen* poster (1965) which is built around a giant peach — an image from matchboxes sold in postwar Japan.

After 1966, saturation and contrast decrease in Tadanori Yokoo's design. Carmine blue gradient is often used in his backgrounds shading off the collages and bright accents. In the poster to Nagisa Oshima's film «Diary of a Shinjuku Thief» (1968), where Yokoo played the leading role of the book kleptomaniac nicknamed Birdey Hilltop, the color palette is harmonized with green and golden. The sketches of the poster reveal how thoroughly the composition was thought out, up to the odd hand-walking figure of the actor of the situation theatre Juro Kara (the poster merely shows his lower torso).

In the 1960s Yokoo occasionally worked on paintings; yet they were of minor importance. After 1966 he created numerous portraits of the so-called Pink Girls (see more in *Erotism*) which were later integrated into posters. In 1967 he worked

[†] G. R. Swenson, What is Pop Art? // ArtNews. 1963
URL: <http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-the-first-word-on-pop/>



on a series of interpretations of Henri Rousseau (1844–1910) adding references to death and eroticism. For Yokoo it was a matter of exploring the method and technique of one of his favorite artists, as well as an attempt to modify the meaning of the piece with minimal stylistic intervention. According to Yokoo, his biggest influences also include Francis Picabia, particularly his transparencies (1927–1930), and Giorgio de Chirico.

In the 1970s Yokoo's graphic design started to feature religious motifs which lost their sacral meaning, but remained a symbolic link between the other world and reality. Tibetan god of war Jamsaran can be seen next to the smiling Marilyn Monroe on a typical monochrome landscape of Northern Song China («Marilyn», 1968) emphasizing the iconic status of the Hollywood actress.

After the mid-1980s Yokoo worked increasingly in paintings. He studied the style of the Old Masters by interpreting classical motifs in a manner similar to expressionism, with great care, addressing compositions by Albrecht Durer, or exploring the possibilities of Fra Angelico's Annunciation altarpiece (1450, Prado Museum). Yokoo's early paintings retained the same treatment of space as in his posters: frequent inscriptions, graphic qualities, a compound nature of the image. Yokoo continued to interpret Henri Rousseau (Lion and the Green Moon, 1996) and did not abandon the style of naïve art. Besides that, some paintings are arranged expressively and freely and look like studies: Lisa Lion in Nishiwaki, Maurizio, Nicolas and Sandro in Varese (both 1984) or Self-portrait in Aokigahara (1983) show nude figures in forest landscapes. As dynamic as the Neue Wilde, a number of works from 1986, entitled «Catastrophe» by researchers of Yokoo's art after one of his paintings, directly refers to compositions of Peter Paul Rubens and baroque art, but also anticipates his surrealist painting of the 1990s with the motifs of death and the borderline.



With all apparent adherence to the traditional figurative representation, Yokoo's oeuvre exists in the postmodern idiom, where perception obeys multiplicity of meanings. The images duplicated all over the canvas form a rhythm and ornament that have no binding to time and space. We have no clue as to the space coordinates of the painting, or to the purported narrative; the images do not suggest associations with the past, or the future — or the present, for that matter. The layering of plans and abundance of fantastic images, often isolated from one another, bring the viewer into non-existent space and time. The reality is only relevant insofar as it is manifested in 'earthly' forms — in themes of death and birth, in images of memory, in the feelings of curiosity and fear. Themes are developed in archetypal images that include deities, skulls and skeletons, women and kids. However, most human figures in Yokoo's paintings are travelers. They find themselves in the painting quite like the viewer's eye explores their place on the canvas and their meaning in the given environment. The multiplicity of meanings evoked by this way of perception builds certain thematic connections which encourage us to view each painting in a bigger perspective, as part of a series, a thematic cycle, or the art of Tadanori Yokoo in general.

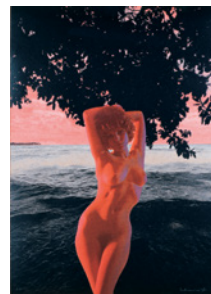
Eroticism

Many of Yokoo's works address eroticism as a psychological state revealing the borderline nature of life and death. Erotic elements emerged in the 1960s in various contexts but never as pure admiration of the nude. They inconsistently point both to the primitive man and the superhuman. Provocative poses of the nude female figures and straightforward depiction of genitals or, on the contrary, their concealment whenever we expect them to be denuded, dramatized by the choice of contrast colors — all this works to establish a personal conversation between the image and the viewer.



In the 1960s the artist worked on a series of female portraits which continued to come up in his later art. The so-called Pink Girls, named after the color of their skin, are often large figures in provocative poses and with enhanced features. The series was made in acrylic paint on canvas and included various genre scenes, some of them later repeated in graphic design: a slobbering girl (*Drooling*, 1966), nude girls riding motorcycles, jumping out of the burning window or an airplane, single figures in the bathroom, a bather in front of the Himeji Castle. One of the girls appeared on the cover of the artist's book *Posthumous Works*, 1968.

During the 1990s Yokoo often interpreted the scene of nude women in a bathhouse which refers to one of his childhood memories. These women, however, are featureless and generalized. Much like characters of Henri Matisse's decorative panels *Dance* and *Music* (both 1910), they form a visual rhythm. From 2005 to 2007 Tadanori Yokoo visited 24 hot springs in Japan as a reporter, and bathing women returned to his paintings like models of men's magazines, seductive and revealing. They are like unpredictable sirens, mirages. Provocation, appeal to instinctive forms and fantasies on the one hand, and idealization on the other hand, are reminiscent of the tradition of the *shunga* erotic art. The genre is also quoted in the use of media. In 1969 Yokoo worked on a six-part series of silkscreens entitled *Torture* which took the Grand Prix of the Sixth Youth Biennale Exhibition in Paris. Woodblock printing process is imitated here: each image is split between stages that look like prints from different blocks. Each sheet is framed with a frieze of *hanafuda*, Japanese playing cards. The general background is red, but, depending on the color placement, each next print reveals some of the image of a tortured woman in a thin robe. It is difficult to say if she is alive or dead. Nevertheless, rather than disgusting the viewer, this image absorbs their imagination with delicacy and passion. (A decade later, the theme of tortured women will be



developed in Nobuyoshi Araki's photography.) In Yokoo's paintings acts of sex are devoid of erotic connotations and refer to the idea of birth and procreation. Often the artist depicts a carp fish swimming through the hip bone as a metaphysical symbol of life and death. Reflecting on his distinctive childhood, Yokoo remembers his adoptive parents telling him they had found him under the bridge. The questions of identity are addressed in the so-called red paintings with a common red cosmic background.

Imaginary Reality

On February 26, 1972, Yokoo's solo exhibition opened at the Museum of Modern Art, New York. «Yokoo is completely uninhibited— for him nothing is unspeakable,» noted John Garrigan in the *Graphics by Tadanori Yokoo* press release. «He is as likely to shock and repel as to amuse and delight.» Meanwhile Yokoo worked on a number of international assignments which brought him fame in the United States. Those were posters of The Beatles (1972), Emerson, Lake and Palmer (1972), Earth, Wind & Fire (1976); and the album covers for the London Philharmonic Orchestra's performance of the *Planets* suite, Carlos Santana's *Lotus* (1974) and Miles Davis's live recording *Agharta* (1975). Before that, he designed posters for Roger Corman's *Trip* (1968). These graphic works share a black cosmic background and psychedelic colors in the foreground.

Serialization and toning were two main methods of Yokoo's art in the 1970s. Exploring one theme in various assignments reflected the artist's urge to transcend the Pop Art idiom which had already reached its climax. Personal experiences of the year 1970 — a car accident, injury and finally Yukio Mishima's death — led him to a fantasy of an ideal world, the Utopia. An imaginary heavenly landscape appeared in his art. On the other hand, Yokoo was influenced by mysticism, extra-sensory perception and UFO, which then became prominent in



the mass culture. At the end of the 1950s humanity made «a giant step» in exploration of space, and the social culture gave a warm response. In 1968, Stanley Kubrik's *2001: Space Odyssey* was out on screens; 4 years later, Andrey Tarkovsky made a screen version of Stanislaw Lem's *Solaris*. Science fiction was at its peak. The culmination scene of the *2001: Space Odyssey*, the so-called space gates, was filmed using the technique of slit-scan photography and toning with photo filters. Tadanori Yokoo aimed at same effects in his prints in order to make an illusion of the escape from reality, and silk-screens gave an opportunity to fill the same image with different colors. The three mentioned artists pondered on sacral forces possibly leading the humanity, though Yokoo was not yet interested in the ethics of knowledge and of human evolution. He was asking, who we are and how we communicate with the extramundane and extraterrestrial. The sacral images interested him the same way Pop Art icons did — it was the vocabulary of world culture that he eagerly deconstructed. In 1980s Yokoo's art expanded from irony and provocation to reflection on philosophical questions. The turning point was said to be Yokoo's impression from the Pablo Picasso retrospective exhibition in the Museum of Modern Art in New York in 1980. The decade was marked with stylistic explorations: attempts in expressionism, dynamic and complex subjects, free brushstrokes eventually led to harmonic and calm compositions. Often the artist chose a basic story and developed it for years until the image evolved into a merely decorative motif. From 1988 to 1993 Yokoo was exploring the theme of waterfalls, and during 1993 and 1994 used this idea for his technamations (paintings over lighted backgrounds that create an illusion of water flow). The waterfall was a symbol of revelation, emanation of divine energy, reflection of the pair male-female‡.

‡ According to Yokoo Tadanori. All the Things in the Universe, p. 122.



Another major image for Yokoo's work is a Y-junction. The scene of two diverging roads and a building in the middle has been developed by the artist since 2000. During a visit to his hometown Nishiwaki Yokoo saw a building where there used to be a model hobby shop, a desirable place for all boys back in the days, and he took a picture of it with a flash. The building was highlighted while the junction of two divergent roads led into the dark. Y-junctions are typical for small towns and residential districts in Japan with practically no street lighting. Before 2000s Yokoo's paintings involved human figures with a conflict of self-reflection, and the Y-junctions gave the artist an environment to abandon self-reflection completely. Then Yokoo favored generalization and neutrality, sometimes imitating photography and stressing the main idea of art in absence. The junction is often a symbol of illusion of choice, but in this case it might be merely a national landscape, the absence of reflections, the sight out of, not into, the consciousness. The connection between the Y-junction and Yokoo's name is also significant. Over time the role of the Y-junction expanded and the landscape became part of a bigger construction of metaphors. Yokoo employed the image of bathers again, self-portraits, allusions to the death, names of artists and writers who influenced him. He addressed iconic images of art history like the praying peasants on Jean-Francois Millet's *Angelus* (1859), and popular culture, for example Fantomas as depicted by an unknown artist for the book cover of the first edition of the M. Allain and P. Souvestre (1911). By the mid-2000s works with Y-junctions became complex compositions with multiple levels of perception and interpretation.

During 2009–2012 the artist made a series of night junctions by aiming to depict merely what is seen with an eye and to conceal what is built by imagination. Having once had an experience of seeing the aurora after waking up on the plane, Yokoo included that impression into the night series. In one of the

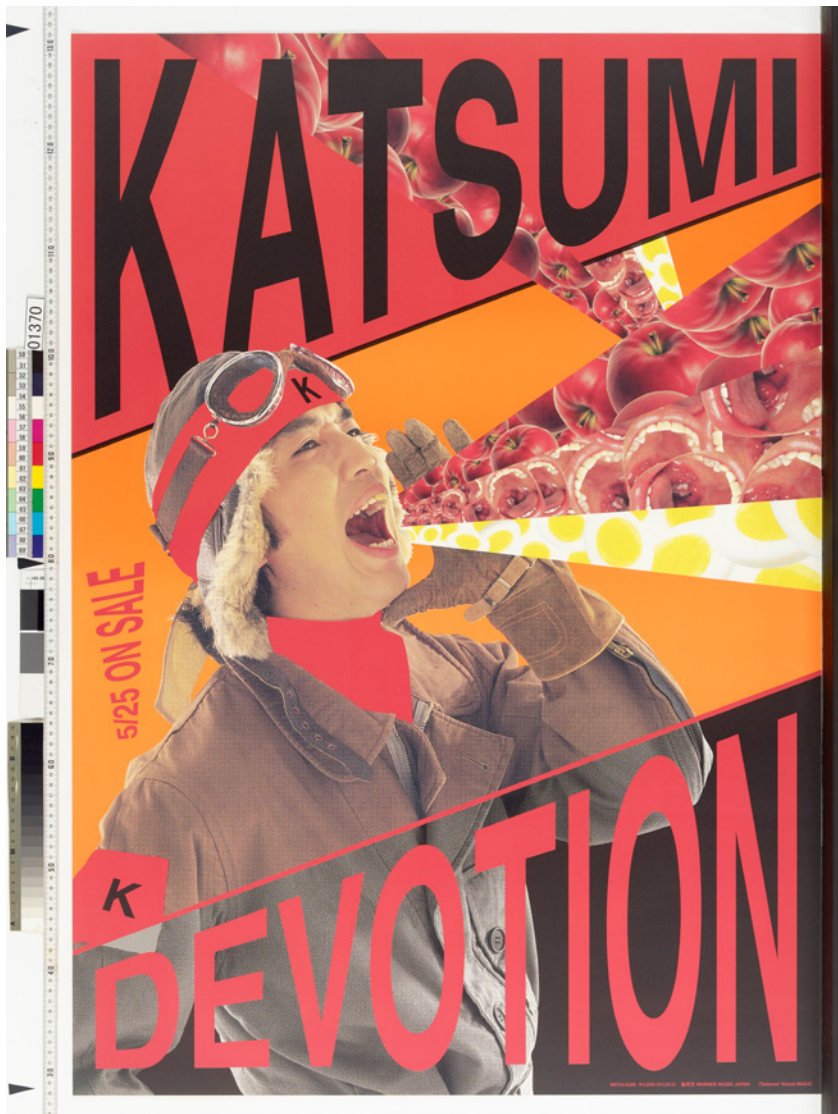


works the artist wrote: «It's not what to paint, it's not how to paint. It's how to live» (2012). Such a direct statement reminds us of Yokoo's earlier work from the mid-1960s, the *Tadanori Yokoo* poster, which also focused on the artist's self.

Animation

At least three experiments in animation art by Tadanori Yokoo are known. *Anthology #1* (1964), *Kiss Kiss Kiss* (1964) and *Kachi-kachi Yama* (1965) are short animation films shown at the Sogetsu Art Center on a festival. They mark the shift in Yokoo's style from the decadence of modernism to the cheerfulness of Pop Art. *Anthology #1* is made as a collage of earlier posters, including the «Regular Kyoto Roon Meeting No. 33» from 1963 with figures of bird-like heads. *Kiss, Kiss, Kiss* is a short interpretation of Roy Lichtenstein's canvases. The most interesting work is *Kachi-kachi Yama* based on an old Japanese story tale about the evil raccoon *tanuki* who profited on a grandpa and a grandma's farming until he was smoked out by a rabbit *usagi*. Yokoo's film is more absurd than the narrative and is built on a love triangle of Brigitte Bardot and Alain Delon chased by Richard Burton. The case takes place in a North American desert near the *Kachi-kachi Yama*, the 'cracking mountain'. The story features a phrase from the Heart Sutra, «void is form and form is void», and a reference to the Vietnam conflict in «Viet, Viet, Viet». The film ends on a characteristic national note with the characters riding a *shinkansen* train up Mt. Fuji. The absurdity and multiplicity of cultural references give a vast ground for interpretations which is rather ironic towards mass culture than anecdotal. The music is written by composer Ichibanagi Toshi with whom Yokoo worked for years (later the composer wrote an album «on the works of Tadanori Yokoo»)[§]

§ Ichibanagi Toshi «Opera from the Works of Tadanori Yokoo» (The End Record, 1969).



006 Таданори Ёко на балконе своей студии в Сэтагая, Токио. Апрель 2016 г. Фото Д. Фармаковской Tadanori Yokoo on the balcony of his studio in Setagaya, Tokyo. April 2016.
Photo by D. Farmakovskaya

008 A la Maison de M. Civecawa. Шелкография, бумага. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства, Токио). A la Maison de M. Civecawa. Silkscreen on paper. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
1965. 103x72.8

010 Таданори Ёко (Мацуя). Шелкография, бумага. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства Таданори Ёко). Tadanori Yokoo (Matsuya). Silkscreen on paper. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
1965. 103x72.8

012 Баллада церемонии отрезания мизинца. Шелкография, бумага. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства, Токио). Ballad for a Little Finger Cutting Ceremony. Silkscreen on paper. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
1966. 103x72,8

014 Дневник вора из Синдзюку (Содзося). Шелкография, бумага. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства, Токио). Diary of a Shinjuku Thief (Sozoshu). Silkscreen on paper. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
1968. 103x72.8

016 Лев и зеленая луна. Холст, акрил. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства Таданори Ёко). Lion and a Green Moon. Acrylic on canvas. Artist (Deposited in YT MOCA)
1996. 227.3x181.8

018 Катастрофа. Холст, масло. Музей современного искусства Таданори Ёко. Catastrophe. Oil on canvas. Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art
1986. 227.3x145.5

020 Косимаки-Осэн. Театр Дзёкё Гэкидзё. Шелкография, бумага. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства, Токио).

Koshimaki-Osen. Gekidan Jokyo Gekijo. Silk-screen on paper. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
1966. 102.2x72.5

022 Переходный океан (Волшебная страна). Холст, масло. Городской музей искусства Химэдзи. Ocean of Transition (Wonderland). Oil on canvas. Himeji City Museum of Art
1986. 197x278.4

024 Я родился в тот же день, что и Хелен Келлер, 27 июня, в семье младшего брата моего отца и его жены и был усыновлён старшим Ёко. Мои приёмные родители рассказывали мне, что нашли меня под мостом. С малых лет я часто ложился и смотрел на звёзды, представляя свою судьбу; и я ассоциировал себя со светлячком, который мерцает, как звезда. Я точно знаю, что невидимый ангел-хранитель и Крыса в китайском гороскопе всегда были моими спутниками в долгом пути. Холст, акрил. Коллекция Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства, Токио).
I was born on the same day as Helen Keller, June 27, to my father's younger brother and his wife, and adopted by the main Yokoo family. My adoptive parents told me they found me under a bridge. Since small, I often lay beneath the stars imagining my destiny; and I likened myself to a firefly, which twinkles like a star. I know clearly that an invisible guardian spirit and the Rat of the Chinese zodiac have been my companions on my long voyage. Acrylic on canvas. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
2001. 227.3x181.8

026 The Beatles (Музыкальная компания Toshiba). Офсетная печать на бумаге. Музей современного искусства Таданори Ёко. The Beatles (Toshiba Music Industry). Offset on paper. Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art
1972. 103.2x73.9

028 Впечатления о Таити II-В. Шелкография, бумага. Музей современного искусства Таданори Ёко. Impression of Tahiti II-B. Silkscreen on paper. Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art
1973. 84x59.4

030 Сон, который я видел ночью после просмотра спектакля театра Такарадзука. Холст, масло. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства Таданори Ёко). A Scene I Dreamed in the Night I Saw the Takarazuka Spectacle. Oil on canvas. Artist (Deposited in YT MOCA)
2004. 130.3x162.1

032 Черная впадина. Холст, акрил. Коллекция художника. Black Cavity. Acrylic on canvas. Artist
2014. 130.3x162.1

034 Звук ног небес. Холст, акрил. Музей современного искусства Таданори Ёко. Sound of Heaven's Feet. Acrylic on canvas. Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art
1996. 227.3x181.8

036–039 Из серии «Шамбала». Шелкография, литография, бумага. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства, Токио). Sham-bala Series. Silkscreen and lithograph on paper. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
1974. 86x57.3

041 Меланхолия. Холст, масло. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства Таданори Ёко). Melancholy. Oil on canvas. Artist (Deposited in YT MOCA)
2001–2012. 53x45.5

043 Музыкальный совет рабочих Киото, регулярное собрание № 48, серия В. Офсетная печать на бумаге. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства, Токио). Kyoto Ro-on Concerts, Series B, No.48 (Kyoto Workers Music Council). Offset on paper. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
1964. 72.7x51.3

045 Текстильный павильон на выставке Экспо–70 (Павильон японской ассоциации текстилей). Офсетная печать на бумаге. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства, Токио). Textiles Pavilion at the Expo '70 (Japan Association for Textiles Pavilion). Offset on paper. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
1969. 104x77.2

047 Фотовыставка Эйко Хосоз, Тацуми Хидзикаты и японцев (салон Никон). Шелкография, бумага. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства, Токио). Photo Exhibition of Eikoh Hosoe, Tatsumi Hijikata and the Japanese (Nikon Salon). Silkscreen on paper. Artist (Deposited in the Museum of Contemporary Art, Tokyo)
1968. 103x72.8

049 Кость. Холст, масло. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства Таданори Ёко). Bone. Oil on canvas. Artist (Deposited in YT MOCA)
1998. 163x130.3

051 Приведи меня к концу земли. Холст, акрил. Коллекция художника (хранится в Музее современного искусства Таданори Ёко). Take me to the End of Earth. Acrylic on canvas. Artist (Deposited in YT MOCA)
1994. 181.8x227.3

053 Впечатления о Таити I–A. Шелкография, бумага. Музей современного искусства Таданори Ёко. Impression of Tahiti I–A. Silkscreen on paper. Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art
1973. 84x59.4

055 Постер для группы Earth, Wind & Fire. Офсетная печать на бумаге. Музей современного искусства Таданори Ёко. Earth, Wind & Fire. Offset on paper. Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art
1976. 00x00

057 Пульсация земли. Технамация. Музей современного искусства Таданори Ёко. Earth Beat. Technamation. Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art
1993. 86x120

059 Вспышка тёмной ночью (Анья Кору): город N I. Холст, акрил. Музей современного искусства Таданори Ёко. Anya Kouro: N city I. Acrylic on canvas. Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art
2000. 73x91

061 Преданность Кацуми. Офсетная печать на бумаге. Коллекция художника. Katsumi Devotion. Offset on paper. Artist
1997. 103x72.8

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

Японский фонд
Отдел японской культуры «Japan Foundation»

Таданори Ёко. Искусство смыслов.
Выставочный проект в Государственном музее Востока
6.10–6.11.2016

18+