

Alexandra Kreer

Íriszek és kardvirágok

A másik modern – A japán festészet 1910-től 1970-ig (Die andere Moderne – Japanische Malerei von 1910-1970)

Chemnitz, Kunstsammlungen

1999. szeptember 12–október 24.

Frankfurt, Schirn Kunsthalle

2000. január 18–március 18.

A japán művészet hatása közismert a 19. és 20. század fordulóján alkotó európai művészek – többek között Claude Monet, Henry de Velde vagy Henri de Toulouse-Lautrec – festészetére, és rajtuk keresztül az európai modern művészet születésére. Így például síkban ábrázolt nőalakjaihoz Gustav Klimt szinte egy az egyben átvette Ogata Kórin *Vörös és fehér szilvavirágok* című paravánjának stilizált, aranszínű, örvénylő folyó motívumát, s Van Gogh *Íriszek* című festményét is ugyanennek a 18. századi japán festőnek a paravánfestménye, a *Kardvirágok* ihlette. De Paul Gauguin *Látomás a mise után* című képének kompozíciója is elképzelhetetlen lett volna a japán festmények síkszerűségének és párhuzamos perspektívájának ismerete nélkül. Az azonban, hogy ugyanakkor miként hatott vissza az európai festészet a 19. század közepétől a nyugati világ irányába megnyíló Japán művészetére¹, mindeztől kívül esett az európai közönség látókörén. Erre a kérdésre kaphattunk választ a 20. századi japán művészetről 26 művész munkáin keresztül keresztmetszetet adó kiállításon.

A kiállítóterembe lépő, az európai művészetben jártas látogató a japán festők képein elsősorban a 20. századi nyugati, modern festészeti irányzatok visszhangjaira figyel fel. (Ehhez csak hozzájárul az olajfestés hagyományosan európai technikájának alkalmazása, amelyre Japánban a 19. század előtt nemigen volt példa².) Yorozu Tetsugoró *Paraszttáj* című képe például, amelynek horizontján egy-egy fa ága és lombkoronája széles és dinamikus ecsetvonásokkal kap bele a barnás rózsaszín égbolttba, Van Gogh dinamikától lüktető tájképeit juttathatja a látogató eszébe. Ugyanennek a festőnek egy másik, absztrakt, kékes-vörös árnyalatú, erőteljesen hullámzó vonalakkal megmozgatott, képzeletbeli tájánál³ (*Cím nélkül*, 1912-13) könnyen asszociálhat a néző Kandinszkij non-figuratív festészetére⁴. Hasonlóképpen lelki tartalmakkal telítettek és belső zenei ritmusokból fakadók Kambara Tai lendületesen ívelő, fényreflexekkel megmozgatott, absztrakt színterei is (*Az élet áramlatai: zenei alkotás*, 35. szimfónia, 1919, *Egy pesszimista feljegyzései C*, 1923).

Ishigaki Eitaró *Ostorcsapás* (1925) című olajfestményén pedig minden bizonnyal a kubisztikusan megfogalmazott, geometrikus idomokra lebontott izmos ló és lovas formái ötlenek a látogató szemébe. Yamaguchi Takeo képén (*Fej*, 1930) Picassóhoz hasonlóan többnézetű és sematikusan megfogalmazott az arc: erőteljes fekete vonallal kontúrozott „előlnézetű” szemhez kapcsolódik az orr profilvonala; az arcot körülvevő hajtincsek jelzésszerűek. Ugyanakkor a művész *Tő* című absztrakt festményén a fehér alapon fekete kontúrvonalak között lazán elszórt sárga, zöld és rózsaszín színfoltok Matisse kompozícióit idézik, míg Murai Masanari ugyancsak fehér alapozású festményén (*Város*, 1937) a különböző sűrűségben elhelyezett, vastag, fekete vonalakkal körülhatárolt négyszögekből és négyzetekből, illetve színes (sárga, vörös, kék és bordó) geometrikus idomokból felépülő, ovális formát sejtető kompozíció egészen „mondriani”. Nem tekint-e ránk Abe Nobuya *Arc mögötti arc* (1957) című képéről Dubuffet? Nem juttatják-e a néző eszébe Onosato Toshinobu képei Viktor Vasarely op-art-ját, Sugai Kumi festményeinek (*Domb*, 1960; *Fekete hold*, 1961) széles, expresszív ecsetvonásokkal meghúzott vastag, barnás-szürke sávjai és fekete, köralakú hold motívuma pedig az absztrakt expresszionista Robert Motherwell *Vörös föld* (1959) golyóját? S végül Yamaguchi Takeo *Párhuzamos felsorakozás* (1968) című képe, melynek hatalmas, barnásvörös színmezejét vékony fekete vonal osztja ketté, nem emlékeztet-e Barnett Newmanre?

Elhamarkodott lenne azonban ezeknek az első benyomásoknak túl nagy jelentőséget tulajdonítani. Nem feledkezhetünk meg ugyanis az európai modern irányzatok hatását megelőző, a klasszikus japán művészetben mélyen gyökeredző hagyományról, amely már a 12. századtól kezdve folyamatosan szem előtt tartotta az absztrakt művészi kifejezőmódot, így például a lényegre koncentráló, síkfelületekből építkező képarcitektúrát. Erre példa a kiállítás katalógusában is szereplő 12. századi Genji-monogatari képtekercsből származó *Fuvolakoncert* című festmény átlós irányban futó, párhuzamos síkokból felépülő belsőtere (Goto Múzeum, Tokió) vagy a Sótatsunak, egy a 17. századi Rimpa iskolához tartozó japán mesternek tulajdonított paravánkép, a *Borostyánnal szegélyezett út* (Nemzeti Múzeum, Tokió), amelynek szinte kizárólagos, központi témája az arany háttérű, háromszögletű, opakzöld út absztrakt felülete⁵. Hasonlóan a japán modern festészet sajátos és jelentős előzményének tekinthetjük a tradicionális japán kalligráfiát, amely már évszázadokra visszamenőleg élt azokkal az expresszív-



dinamikus technikáktól kezdve a leegyszerűsített, absztrakt formanyelvig terjedő – művészi kifejezőmódokkal⁶, amelyeket a modern, nyugati világ művészei csak az 1950-es évek gesztus festészetében fedeztek fel maguknak. Az európai modern művészeti irányzatok hatása mögött tehát fontos felismernünk azokat az alapokat, amelyekre „egy másik modern”, egy sajátosan japán modern művészet épülhetett.

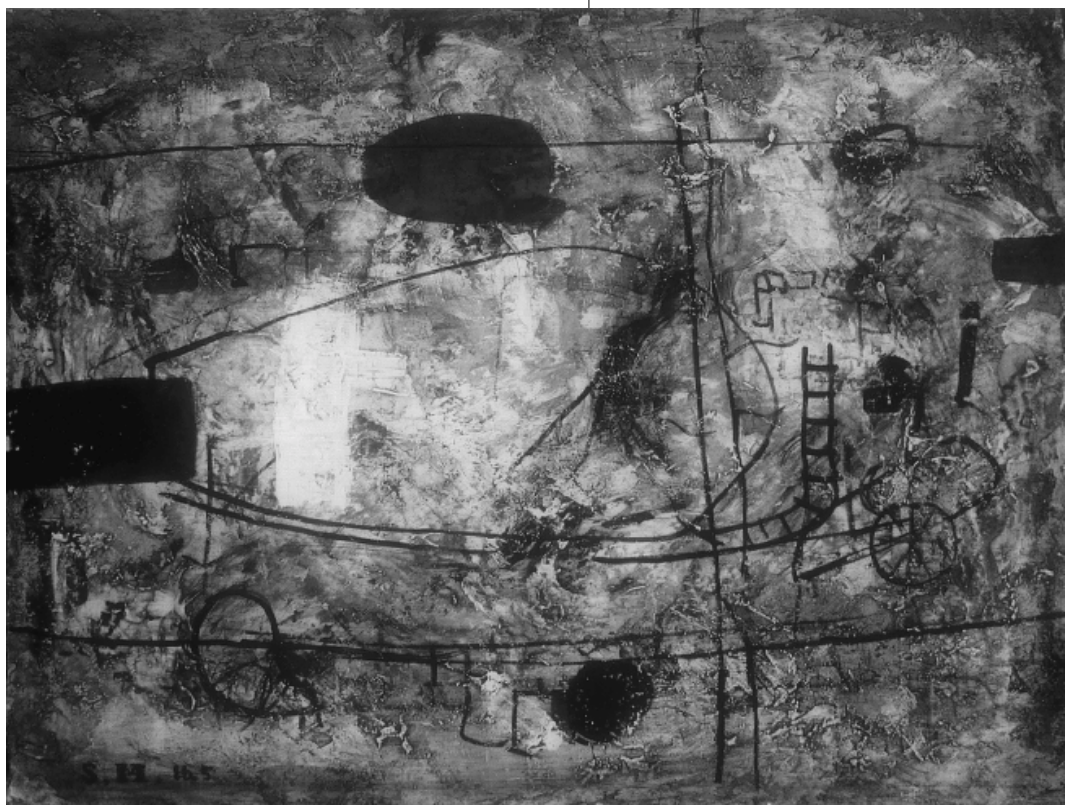
Melyek tehát ezek, a klasszikus japán festészetből kiinduló, a „japán modern”-t jellemző sajátosságok? Síkszerűség, a felület és a vonal hangsúlyozása, aszimmetrikus képszerkesztés, a formák körülmetészése, európai szemünknek szokatlan képkivágása és a kalligráfiában gyökerező rajzosság. Így például, Yorozu Tetsugoró absztrakt, képzeletbeli tájat ábrázoló festményén a kompozíciót megmozgató hullámvonalak mentén a szintónusok enyhe árnyékolása alig érzékeltet plaszticitást, szinte csak a felület gyűrődéseiről eshet szó. A síkszerűség ugyanúgy érvényesül a relief műfaján belül is: Saitō Yoshishige olaj- és kazeinfestékkel befestett, rétegelt falemezekből összeszerelt reliefjein (*Toro-fa*, 1938; *Emelődaru akasztója*, 1967; *Akasztó*, 1967) síkokkal definiált a valós tér. A *Toro-fa* (a szó pontos jelentése nem ismeretes) reliefjén például a fehér alapra rögzített, egymás mellett sorakozó, lekerekített végű, pirosra festett falécekből sajátosan japán sík-architektúra épül, amelyet a favázás házak lécszerkezete ihletett⁷. A relief balfelső sarkába került ovális forma révén pedig – amelynek hosszabbik tengelye átlós vonalat jelöl ki – a kompozíció a japán művekre jellemző módon aszimmetrikus.

Ishigaki Eitaró *Ostarcapás* című képén a lendületesen ívelő ostor ugyanakkor a dinamikus vonal szerepére hívja fel figyelmünket a japán festészetben. A kép aszimmetrikus kompozícióját, amelynek súlypontja a festmény balalsó sarkába kerül, ló és lovasának merész képkivágása csak hangsúlyozza. A ló alsóteste és lábai a kép keretein kívülre szorulnak ki. Az előtérnek ezt a hangsúlyos motívumát ellensúlyozzák a háttér modern iparvárosra utaló vastag, kubisztikus tömbjei és füstölő kéményei. Ishigaki egy másik, nagyméretű olajfestményén (*Kar*, 1929) még merészebb a képkivágat: csak az izmos, kalapácsot emel karra és fej nélküli törzsre koncentráldódik. A test kiegészítését a festő a néző fantáziájára bízta, ami egyben azt is feltételezi, hogy a kép terét a néző gondolatban a kereteken túlra is kiterjeszti. Ez a gyakorlat a japánok számára nem új. Korábbi képtekercseken és paravánképeken is gyakran alkalmazott technika ez⁸, míg a nyugati művészetben a kép terének kereteken túlnyúló folytonossága tulajdonképpen csak a 20. századi festészetben felvetett problematika, amelyre az 50-es évek akciófestészetében például az „all-over-painting” hozott megoldást.

A sajátosan kelet-ázsiai szemlélet rejlik azon gyakorlat mögött is, amely a festmény fehéren, azaz szabadon hagyott felületeit is formaként vonja be a kompozíció egészébe⁹. Ahogy a klasszikus tus tájképfestészetben az alap festetlen, fehér foltjait a néző ködként vagy vízfelületként értelmezte, úgy Onosato Toshinobu *Fekete-fehér kör* (1940) című festményén a kompozíció fekete formáival egyenrangú absztrakt felületeknek tekintheti azokat. Onosato kompozícióját egy aszimmetrikusan a kép jobbfelső harmadába elhelyezett fekete kör uralja, amelyet a kép balalsó harmadában két fekete négyszög ellensúlyoz, amelyek felületén, megint csak

Matsumoto Shuusuke

Kompozíció, 1941, olaj, fatábla, 45,5×60 cm



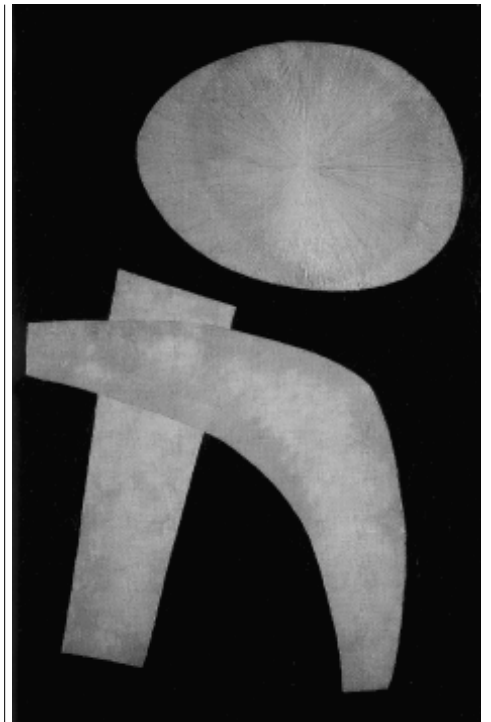
aszimmetrikus elhelyezésben, fekete pontok tűnnek fel. A fekete formákra a fehér alap négy-szögletes formátuma illetve a fekete nagy körön belüli négyszögei, a fekete négyszögeken belül pedig „pontnyi” körei válaszolhatnak. A kompozíció minden részletében átgondolt; az ellentétes formák és a fekete-fehér aszimmetrikus harmóniájára épül. E kép láttán – talán nem véletlenül – eszünkbe jut a hasonlóan egymást kiegészítő ellentétekre épülő jing-jang motívuma.

Matsumoto Shunsuke színes, expresszív ecsetvonásokkal alapozott *Kompozícióján* (1941) megintcsak a vonal és a rajzosság szerepére figyelhetünk fel. A fekete vonalháló és motívumok között feltűnik az ágyú is, amely jelzi, hogy a Matsumoto a japán-kínai konfliktust és a második világháborút megélt alkotók generációjához tartozott¹⁰. A japán társadalom a művészeknek szánta feladatuk a háborús kérdésekkel való szembesülést¹¹. Matsumoto *Álló alak* (1942) című képén a háttér gyárvárosának horizontja fölé magasodó, látszólag passzív, enyhén szétterpesztett lábakkal és lelógatott karokkal, érzelemmentes arckifejezéssel a távolba mered férfi alakjának mozdulatában, akinek csupán egyik keze szorul alig észrevehetően ökölbe, az ellenállás ölt formát. A japán testnyelvzet szimbolikája az európai szemlélő előtt azonban rejtve marad¹². Hacsak átmenetileg is, de a háborús élmények és a nyomor megjelenítéséhez, feldolgozásához a japán művészek általában a figuratív ábrázoláshoz tértek vissza. Matsumoto 40-es évekbeli figuratív, szinte már realista festményeit, amelyeket a néző könnyen párhuzamba állíthat a német háborús évek Neue Sachlichkeit-jével, azonban továbbra is ugyanúgy jellemzi az általában szürkés-barna és fekete árnyalatú felületek expresszív, anyagszerű faktúra-kezelése és a festmény egész felületét behálózó vonalrendszer, amely *Műhely* (1942) című festményén például az épületek fekete kontúrvonalalaiból és ablakrácsokból rajzolódik ki.

Sugai Kumi *Domb* (1960) és *Fekete hold* (1961) című festményeinek széles, expresszív ecsetvonásai a kelet-ázsiai kalligráfiára vezethetőek vissza, miközben persze a „domb”-ot és „hold”-at jelölő írásjeleket az európai szemlélő nem ismeri fel¹³. Sugai későbbi, a 60-as években alkotott munkáiban megőrzi a rajzosságot: a hard-edge egy sajátos formáját dolgozza ki, amelynél a szigorú kontúrozású piros, fekete és kék formák és kanyargó pályák kemény éleit a formákat kísérő lágyabb tónusú, árnyékszerű sávok tompítják (*Piros és fekete*, 1964 és *Reggeli autópálya*, 1964). Habár az 50-es évektől Párizsban élő művész egyfelől elsajátította a nyugati stílus irányzatok formavilágát, festészete ugyanakkor továbbra is a japán kultúrából táplálkozott.

Hasonlóan a kelet-ázsiai írásjelek emlékét ébresztik fel Yamaguchi Takeo széles, redukált színvilágú, egymást keresztező egyenes vagy enyhén ívelő síkjai (*Mű*, 1954). A művész fekete alapra okkersárga és vörös csíkokat fest, amelyek az 50-es évek végén egyre nagyobb felületekké terjednek ki, úgy, hogy a fekete alapból végül csak a színmezőket szegélyező keskeny sávok és a felületeket átszelő hasadékok maradnak meg (*Párhuzamos felsorakozás*, 1968). Bár emlékeztetnek rá, eredetüket tekintve azonban mégsem köthetőek ezek a képek Barnett Newmann color-field festészetéhez.

A 20. századi európai festészeti stílusirányzatokkal és technikákkal szembesülő japán művészek saját utat találtak a modern művészethez. Műveikben, ahogy a felsorolt példák szemléltették, mindvégig megmutatkoznak annak a sajátosan japán esztétikai és formai látásmódnak és szellemiségnek a jellemzői, amely a klasszikus japán művészetben és kultúrában gyökeredzik. Ennek a felismerése révén nekünk, európaiaknak is feltárulhat a kiállítás címében emlegetett „másik modern” tartománya.



Yamaguchi Takeo

Mű (Forma), 1954, Mainichi-shimbun újság, olaj, rétegelt lemez, 121x91,5 cm

JEGYZETEK:

- ¹ A kiállítás előzményeként említhetjük meg az 1993-ban bemutatott *Japán és Európa: 1543-tól 1929-ig* című kiállítást (Martin Gropius Bau, Berlin), amely azonban alig foglalkozott a 20. századi japán művészetrel.
- ² Az olajfestés technikáját a 16. és 17. században Japánba érkező misszionárius jezsuita szerzetesek tanították első ízben. A nyugati képeket a japán művészek ekkortájt elsősorban Japánban honos, ásványi eredetű festékekkel papírra másolták. In: *Die andere Moderne – Japanische Malerei von 1910 bis 1970*, kiállítás-katalógus, szerk. Irmtraud Schaarschmidt-Richter, Edition Stemmler, Zürich-New York, 1999, 13. o.
- ³ A kiállításon szereplő japán művészeknél több esetben feltűnhet, hogy egy- és ugyanazon művész oeuvrejét a stílusirányzatok sokfélesége jellemzi. Ehhez tudnunk kell, hogy a kelet-ázsiai művészetben a stílusirányzatok nem kötöttek bizonyos időszakokhoz, hanem egyidejűleg általánosan mindig több stílusirányzat él. A stílus csupán csak minden egyes alkotó egyéni művészi kifejezéséhez szolgáló formai eszköz.
- ⁴ Yorozu Tetsugoró festménye szinte egyidejűleg született meg Kandinszkij absztrakt akvarelljével, amelyet ma 1910 helyett 1913-ra datálnak. A művész minden bizonnyal 1915 tájékán foglalkozhatott behatóbban Kandinszkij munkásságával, akinek *A szellemi a művészetben* című írását ekkor publikálták japán nyelven is. In: Schaarschmidt-Richter: *Der japanische Weg in die Moderne*, 23-24. o.
- ⁵ *ibid.* 17-19. o.
- ⁶ Például a 17. századi zen-ga (zen-kép) műfaján belül: *ibid.* 20. o.
- ⁷ *ibid.* 28. o.
- ⁸ *ibid.* 15-16. o.
- ⁹ *ibid.* 26. o.
- ¹⁰ Ehhez a művész generációhoz tartozott például Ai-Mitsu, Ei-Kyu, Yamaguchi Takeo és Yoshihara Jiro. Matsumoto Toru: *Die japanische Kunst in den 50er und 60er Jahren – von einer durchsichtigen Mauer umgeben*, *ibid.* 67. o.
- ¹¹ Schaarschmidt-Richter, *ibid.* 32. o.
- ¹² A képmozdulat szimbolikájára Irmtraud Schaarschmidt-Richter utalt a kiállításához elmondott bevezető beszédében.
- ¹³ Schaarschmidt-Richter, *ibid.* 29. o.