

A jövő kapuja

Egy új generáció művészete Japánban

Új Budapest Galéria, 2017. III. 12-ig

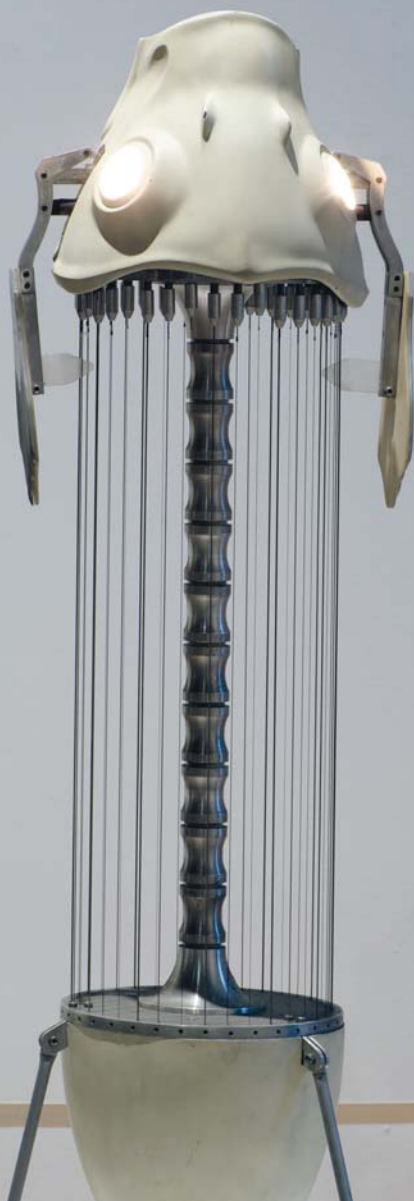
P. SZABÓ ERNŐ

A jövő kapuja – Egy új generáció művészete Japánban.

Aligha van valaki, legalábbis az idősebbek között, akinek a cím ne juttatná eszébe minden idők egyik legérdekesebb japán filmjét, Kurosava 1950-ben bemutatott alkotását, *A vihar kapujában*. A néhány évvel a háború után forgatott film érdekességét elsősorban talán éppen az adta, hogy az igazságra kérdezett rá, pontosabban arra, hogy a különböző nézőpontokból újra és újra elmesélt történet mögött rejtőzhet-e egyetlen, mindenki számára elfogadható igazság. De vajon milyen tanulságokat kínálnak a kortárs japán művészet több mint fél évszázaddal később született és szüle-

MAYWA DENKI:

GM Na-Tate-Goto (Halhárfa), 1994



tésük után több mint egy évtizeddel bemutatott alkotásai 2017 elején Budapesten? Mert az, hogy nem pillanatnyi aktualitásuk miatt érdekesek, az már abból is kiderülhet, hogy a legtöbbször az ezredforduló idején született, akkor, amikor egyébként az alkotók még valóban új generációt alkottak, hiszen nagyjából harmincadik életévük körül jártak. Azóta azonban eltelt tíz-tizenöt-húsz év, a művészek immár a középnemzedék valószínűleg megbecsült tagjai, de hogy pályájuk hogyan alakult, arról a kiállítás nem beszél. Szándékosan nem teszi egyébként, hiszen a Japán Alapítvány által összeállított anyag egy utazó, a világ számos pontján bemutatott együttes, egyfajta időmetszetet kíván adni az ezredforduló körüli évekből, amikor Japánban, és ezen belül a kortárs művészetben fontos változások mentek végbe.

Ilyen értelemben különösen izgalmasnak is nevezhetnének a bemutatót, hiszen párhuzamokat kínál a kortárs magyar művészet tanulmányozásához is, arról nem is beszélve, hogy mint egy óriási puzzle darabja, magának a távol-keleti országnak a kultúráját, ennek az európai, nyugati kultúrához való viszonyát segít jobban megérteni. Akár a felfedezés élményét is adhatja, bár Japán igazi felfedezése jó másfél évszázaddal korábban, a 19. század második felében kezdődött el, amikor az ország „nyitott” a Nyugat felé, s ami a többi között az európai művészet számára adott új inspirációt – ahogyan a Duna másik partján, a Várkert Bazárban látható kiállítás is érzékelteti. A két időpont – a 19. század közepe és a 20–21. század fordulója – közötti időszakban intenzív párbeszéd zajlott a két kultúra, a két civilizáció között, amelynek során kezdetben sokak számára elsősorban az bizonyosodott be, hogy a japán művészek igencsak „jó tanulók”, hiszen nagyobb zökkenők nélkül sajátították el a nyugati művészet eszköztárát, vették át annak szemléletmódját, az időszak második felében pedig az is nyilvánvalóvá vált, hogy jó néhány japán alkotó egyenesen meghatározó alakjává vált a kortárs egyetemes művészetnek, elég csak Yayoi Kusamára, Mariko Morira, Noboyushi Arakira vagy éppen napjaink egyik legtöbbször foglalkoztatott utazó művészeire, a tavaly Magyarországon is bemutatkozott Shiota Chiharura gondolni. Vagy éppen Takashi Murakamira, a jelenleg talán legismertebb japán művészre, aki az új generáció számára kikövezte az utat a legfontosabb művészeti színterek, a nemzetközi ismertség felé.

Az Új Budapest Galéria tárlatán szereplő tizenegy művész a Murakamit közvetlenül követő, szinte az ő generációját jelentő nemzedékhez tartozik. Murakami 1962-ben született, a kiállítók többsége pedig a 60-as évek második felében, lényegében tehát ugyanabban a világban nőttek fel mindannyian. Hasonlóképpen élhették

fotó: Berényi Zsuzsa



meg a japán gazdaság robbanásszerű fejlődését a 70-es, 80-as években, s ezzel párhuzamosan a különböző, a jóléti társadalom normáit opponáló ellenkultúrák, szubkulturális mozgalmak létrejöttét, az ezredforduló táján pedig a „buborékfejlődés” kipukkadását, ami nyilvánvalóan egyszerre hozta magával a társadalmi és a művészeti értékrendszer átalakulását. Úgy tűnik azonban, a kortárs japán alkotók számára több olyan kapaszkodó kínálkozott, amely azokban a társadalmakban, amelyekben a modernizmusnak nem voltak igazi alternatívái, hiányzott, így a kortárs művészet alakulását éles törések jellemzik. Ahogyan a Superflat-festészet Murakami által kimunkált és számos kortársa által alkalmazott elmélete érzékelteti, a

tradicionális japán művészet, az ukiyo-e és a kortárs művészet között sosem szakadtak el teljesen a kapcsolatok, ahogyan a hagyományos japán kézművesség, elsősorban a lakkművesség, a kerámia is jelentős hatást gyakorolt a kortársakra. A fametszethez szorosan kötődött az animációs film, amelynek japán képviselői már a 20. század közepén világhírré tettek szert, az anime mellett a másik hivatkozási pontot pedig a manga, a képregény jelentette, amely ugyancsak meghatározó jelentőségűvé vált a kortárs japán művészetben. Ezek a szervezően alakuló kifejezési eszközök, lehetőségek kulcsszerepet kaptak abban a folyamatban, amely az ezredfordulón a „buborékfejlődés” kipukkadását kísérte: a korábban kevésbé fontos világok, a múlt, a tradíció felé forduló, új identitást kereső művészek munkásságában. Hogy milyen szerves a kapcsolat az animációs film hagyományai

TABAIMO:
Parányi japán konyha, 2003

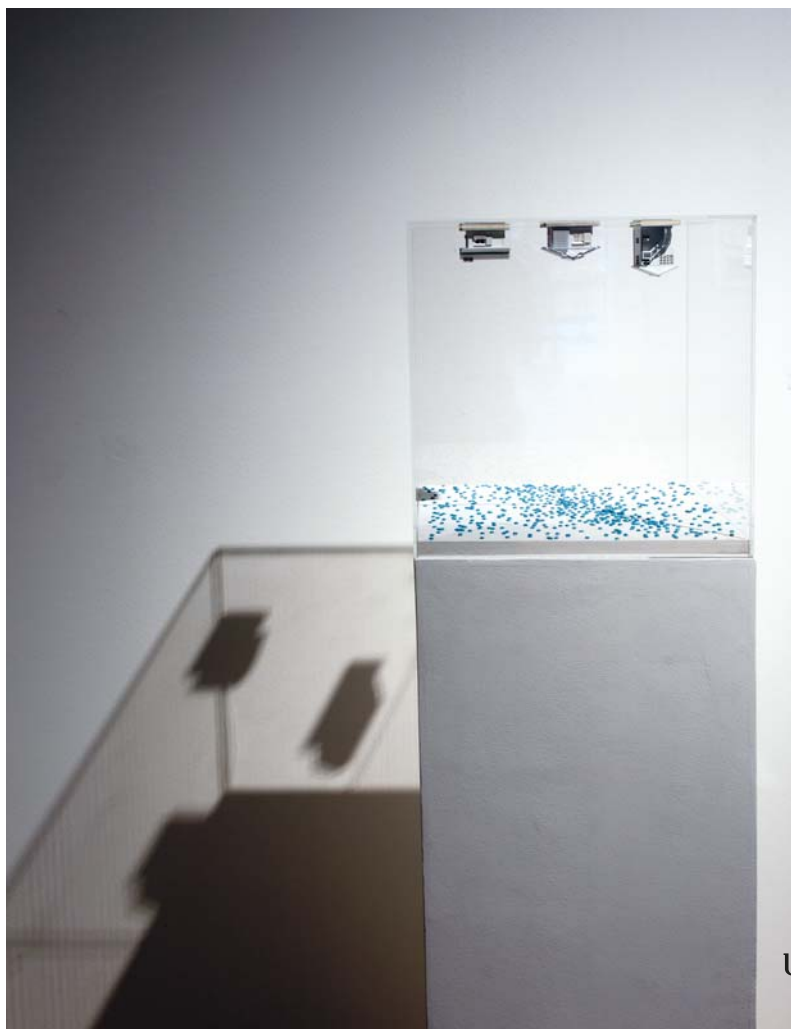


NAKAMURA TETSUYA:
Villám, 2004



TAKAHASHI NOBUYUKI: Nyári mandarinok, 1999

HIROSE SATOSHI: Napoletana Mini, 2000



és jelene között, azt az egyik legfiatalabb kiállító, az 1974-es *Murata Tomoyasu* két kisfilmje érzékelteti. Az ötrészes, *Út* című, egy zongoraművész életét elmesélő sorozat egyik darabja, a *Skarlátvörös út* a kétségbeeséstől a reménybe vezető átmenetet írja le, míg a *Fehér út* azt ábrázolja, hogy a már befutott zongorista hogyan fedezi fel a gyökereit, gyermekkorra távoli emlékeit.

Ezeket a gyökereket mutatja be az 1975-ben született *Tabaimo*, akinek installációi, a bennük vetített animációs filmek a mindennapi japán környezetet idézik fel az Edo-kori fametszetek, például Hokusai műveinek színvilágában. A tárlaton szereplő munka a művész debütáló alkotása, egy japán konyha miniatűr, szinte pontos másolata. Az épület elemei minden részletükben a tradicionális japán építészetet idézik, az animáció képei, hangjai viszont a modern japán társadalom ellentmondásait, drámai eseményeit vizionálják. Ugyancsak a japán múlt és a közelmúlt viszonya, az értékrendszer átalakulása foglalkoztatja a *Maywa Denki* művészcsoporthoz, illetve a mögötte álló, igazgatóként szerepeltetett *Tosa Nobumichit* (1967), akitől ipari termékekre emlékeztető, ám valójában semmire nem alkalmas tárgyak együttese szerepel a tárlaton. A vállalkozás nevét egy elektronikai cikket gyártó cég után kapta, működése, amelybe a műtárgyak előállításán, performanszokon, koncerteken túl játékok készítése, forgalmazása is beletartozik, az 1970-es évek japán peremvárosi gyárait, egy elveszett kor kisipari kultúráját idézi, egyszerre keltve nosztalgiát és kritizálva a gazdasági fejlődés ellentmondásait.

A távoli vagy közeli múlt tárgyakba rejtett üzenete, a műalkotás és a természet kapcsolata foglalkoztatja *Suda Yoshihirót* (1969), aki életnagyságban kifaragott növényeit, virágait padlók, falak repedéseiben, párkányokon, oszlopok sarkán helyezi el. Az eltérő karakterű terekben rendezett kiállítás számára készült munkáját – egyetlen bazsarózsaszirmot – viszont nem a tér elemeihez, hanem a Japán Alapítvány gyűjteményének egyik darabjához komponálva mutatják be. A kényszerűség azonban kifejezetten tágitja a mű jelentéstartamát, hiszen ez a tárgy egy raku teáscsésze, Raku Kichizaemon alkotása, amelynek neve (Byozen – Határtalan) Zhao Gu késő Tang-kori költő versére utal, amely Suda ihletője volt. A virág formájának minimalizmusa a csésze formájának letisztultságára rímel, egyben arra az immár négy évszázados történelemre tekintve vissza, amely a wabi (a letisztult elegancia) esztétikájához kötődik.

Az egyszerűség, a minimalizmus egyszerre köti a kiállítás tárgyait a japán tradíciókhoz, s olykor az európai művészet történetéhez, ahogyan *Hirose Satoshi* (1963) tárgyai jelzik. A művész Milánóban Luciano Fabbrónál, az arte povera egyik jelentős mesterénél tanult, anyagai a mindennapi életből származnak, ahogyan például a kiállítódoboz alján elhelyezett csillagok kézzel festett tésztaból vannak, s a művészi elhithető erőnek köszönhetően képesek rá, hogy az ég és a föld megfordíthatóságát tanúsítsák. *Nakamura Tetsuya* (1968) az egyik legigényesebb japán mesterség, a lakkművészet tanulmányozása révén jutott el a művei felületét fedő, tökéletes simaságú lakkréteg kidolgozásához, miközben formái alapvetően az ipari formatervezéshez, annak tökéletes idomaihoz, az azokban megjelenő sebességélményhez kötődnek – a két ellentétes világ szembesítésével

fotó: Berényi Zsuzsa

fotó: Berényi Zsuzsa

az értékek érvényességére kérdezve rá. *Yokomizu Miyuki* (1968) a tömegfogyasztás egyik legjellemzőbb alapanyagából, a műanyagból hozza létre installációit, amelyek közül a kiállításon a *Kérem elmosni* című 1997-es munka szerepel. A környező teret szervező, nagy méretű alkotás átlátszó műanyag szalagjaiban cukorkákra emlékeztető, csillogó, színes tárgyakat látunk, csak közelebb lépve derül ki, hogy valójában szappanról, illetve szappan után műanyagból leöntött formákról van szó, amelyek banalitása éles ellentétben áll a játékos alakzatok és színek költőiségével.

Az összeállításban szereplő két-két festmény és fotó ugyancsak a minimalizmus jegyében készült – miközben a bennük megjelenő utalásrendszer révén szorosan kötődnek a japán művészeti tradíciókhoz, filozófiához, láttukra a legkülönbözőbb képi világokra, nyelvekre asszociálhatunk. *Nobuyuki Takahashi* (1968) festményei többnyire olyan tájakat, objektumokat ábrázolnak, amelyek fontos helyet foglalnak el a japán gondolkodásban, érzelmvilágban – miközben a művek nem az eredetiek, hanem azok képeslapokon, újságokban megjelenő képe alapján készülnek. A realiztikus és absztrakt részletek párbeszéde egyszerre utal a hagyományos japán festészetre és ösztönzi a nézőt arra, hogy a műben ne az ábrázolt téma jól ismert részleteit keresse, hanem friss szemmel tekintsen a világra. Hasonló a hatásmechanizmus *Fukui Atsushi* (1966) „hálószobai képei” esetében is: az egy ágyon fekvő ember szabadon vándorló pillantásainak lenyomataiként felfogott képek olykor a *déja vu* érzését kelthetik nézőjünkben, de alkotójuk számára nem az objektív, hanem az általa látott világ a meghatározó. Ennek a szemléletmódnak köszönhetőek a kiállításon szereplő fotók, *Katsuhiro Saiki* (1969) és *Masafumi Sanai* (1968) alkotásai is: az előbbieken egyetlen repülőgép vagy kondenzcsík jelenik meg a felületen, az utóbbiakon egy futballpálya, egy közlekedési jelzőtábla vagy éppen egy cserép virág elég a világ teljességének a megidézéséhez. És még arra sincs szükség, hogy szép legyen az a cserép virág.



fotó: Berényi Zsuzsa

YOKOMIZO MIYUKI: Kérem elmosni, 2004