An abstract painting by Teruko Yokoi, featuring bold, expressive brushstrokes in black, white, red, and blue. The composition is dynamic, with large, irregular shapes and splatters of paint. The background is a mix of dark and light tones, creating a sense of depth and movement. The overall style is gestural and energetic, characteristic of contemporary abstract art.

T e r u k o . Y o k o i .

TOKYO ————— NEW

Y O R K —————

P A R I S

B E R N

KUNST  
MUSEUM  
BERN

HATJE  
CANTZ



TERUKO YOKOI.  
TOKYO-NEW YORK-PARIS-BERN



T e r u k o   Y o k o i .  
T O K Y O ————— N E W  
Y O R K —————  
P        A        R        I        S  
—————  
B        E        R        N

KUNST  
MUSEUM  
BERN

HATJE  
CANTZ



## INHALT

### FOTOGRAFIEEN AUS DEM ARCHIV DER KÜNSTLERIN

7

### TERUKO YOKOI – BIOGRAFIE

24

### WERKE

27

#### Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern

..... Nina Zimmer

71

#### Teruko Yokoi – Die Geschichte und ihre *gefährlichen* Supplemente . . . Marta Dziewańska

74

#### »Ich war immer ein Freigeist«

Teruko Yokoi im Gespräch mit Anuschka Roshani

82

#### »Oh, diese herabfallenden Formen sehen aus wie Waka!« Das »Japaneske« in Teruko Yokois Malerei

..... Kuniko Satonobu Spirig und Osamu Okuda

99

#### Asche und Diamant. Abstrakte Kunst zur »high time« in einer posttraumatischen Epoche

..... Anke Kempkes

117

#### Auf dem Pfad der Abstraktion

..... Jean-François Chevrier

144

### WERKLISTE

154

### AUTORENBIOGRAFIEEN

160

## TABLE OF CONTENTS

### PHOTOGRAPHS FROM THE ARTIST'S ARCHIVE

7

### TERUKO YOKOI — BIOGRAPHY

25

### WORKS

27

#### Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern

..... Nina Zimmer

73

#### Teruko Yokoi: History and its Dangerous Supplement(s) . . . Marta Dziewańska

78

#### "I've Always Been a Free Spirit"

Teruko Yokoi in Conversation with Anuschka Roshani

91

#### "Oh! These Falling Forms Look like Waka!" On the "Japanesque" in Teruko Yokoi's Painting

..... Kuniko Satonobu Spirig, Osamu Okuda

111

#### Ashes and Diamonds: High-Time Abstraction in a Post-Traumatic Age

..... Anke Kempkes

133

#### The Abstract Path

..... Jean-François Chevrier

150

### LIST OF WORKS

154

### CONTRIBUTORS' BIOGRAPHIES

161





T O K Y O



- 1 In Nagoya, ca. 1946
- 2 Tsushima



- 3 Militärstützpunkt, Nagoya / Military station, Nagoya, ca. 1946/47
- 4 Bei der Arbeit an der Staffelei / At work, 1949
- 5 Das in der *Issuikai*-Ausstellung mit einem Preis ausgezeichnete Gemälde / The winning painting of the Issuikai Exhibition, 1951



3	3	6
4	5	7

- 6 Mit Freunden im Stadtpark von Tsushima / With friends in the city garden of Tsushima, ca. 1947/48  
 7 Mit dem Fahrer eines amerikanischen Offiziers, den sie porträtierte / Together with an American officer's chauffeur whose portrait she painted, ca. 1947



8 Bei der Arbeit an einem Gemälde am letzten Tag in Japan vor der Abreise in die USA, Inubösaki-Halbinsel, unweit von Tokyo / Painting on her last day in Japan before leaving for the United States, Inubösaki peninsula, near Tokyo, 1953

SAN FRANCISCO



- 9 Mit der Crew an Bord / On board with the boat crew
- 10 Die Atami Maru, das Schiff, mit dem sie in elf Tagen von Yokohama nach San Francisco fuhr /  
The *Atami Maru*, the ship that made the eleven-day trip from Yokohama to San Francisco
- 11 In der Schulcafeteria / At the school cafeteria, 1947

8	9	10
8	11	



12 Einzelausstellung im California Palace of the Legion of Honor / Solo exhibition at the California Palace of the Legion of Honor, 1955

13 Fernsehinterview anlässlich ihrer Einzelausstellung / Being interviewed about her solo show for TV, 1955



- 14 Mit Studienkollegen an der California School of Fine Arts / Classmates at the California School of Fine Arts, San Francisco, 1955  
 15 Neben ihrem Gemälde in der 74<sup>th</sup> Annual Painting and Sculpture Exhibition, ausgerichtet von der San Francisco Art Association im San Francisco Museum of Art / Next to her work in the Seventy-Fourth Annual Painting and Sculpture Exhibition, held by the San Francisco Art Association at the San Francisco Museum of Art, 1955



16 Neben einem ihrer Gemälde in einem Ausstellungsraum der California School of Fine Arts /  
With one of her paintings in a gallery of the California School of Fine Arts, San Francisco, 1955  
17 Mit Studienkolleginnen / With her classmates, 1956





16 | 17 | 19  
18 | 19

18 Mit einem ihrer Gemälde in einem Ausstellungsraum der California School of Fine Arts /  
With one of her paintings in a gallery of the California School of Fine Arts, San Francisco, 1955  
19 Hochzeit mit Sam Francis / Wedding with Sam Francis, 1959



20 Central Park, ca. 1957

21 Vor einem Wandgemälde von Sam Francis, mit ihrer Tochter Kayo, Chase Manhattan Bank /  
In front of a Sam Francis mural, with their baby daughter Kayo, Chase Manhattan Bank, 1959



20 20 | 23  
21 | 22

22 Chase Manhattan Bank, 1959

23 Vor ihren Werken im Chelsea Hotel / Surrounded by her works at the Chelsea Hotel, 1959



24 Umgeben von ihren Werken im Chelsea Hotel / Surrounded by her works at the Chelsea Hotel, 1959  
25 Mit ihren Werken / With her works, ca. 1958



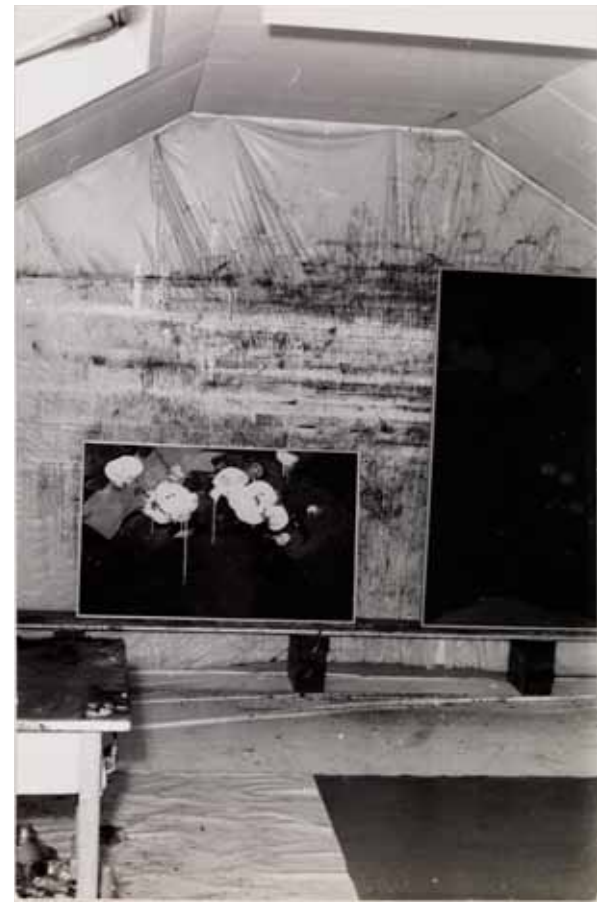


27 In ihrem Wohnatelier in der Rue du Douanier-Rousseau / In her apartment/studio at Rue du Douanier-Rousseau, 1960

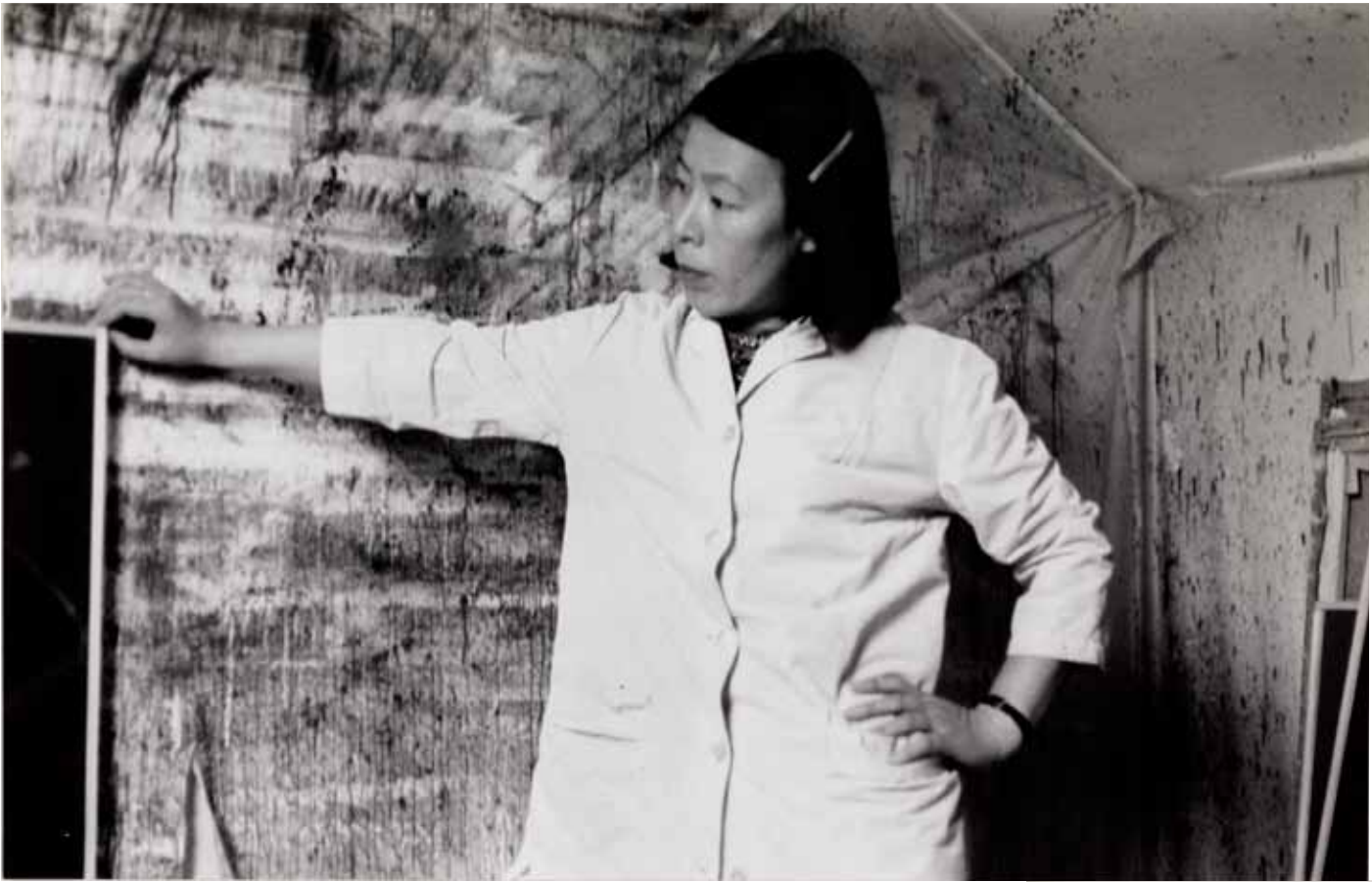


28 Mit Otto Tschumi in der Ausstellung in der Galerie Schindler /  
With Otto Tschumi, at an exhibition at Gallery Schindler, 1968

29 Eröffnung ihrer Ausstellung in der Galerie Bernard in Grenchen, Solothurn /  
Vernissage of her exhibition at Gallery Bernard in Grenchen, Solothurn, 1967







30 | 31 31  
30 | 32 32

31 In ihrem Atelier in Kirchenfeld / In her studio in Kirchenfeld, 1969  
32 Letzte Pinselstriche an *Mond Schnee Blumen, II*. Berner Kunstaustellung, Kunsthalle Bern /  
Last touches on *Moon Snow Flowers, II* Exhibition of Bernese Artists, Kunsthalle Bern, 1975

## TERUKO YOKOI – BIOGRAFIE

- 1924 Geboren in Tsushima bei Nagoya, Präfektur Aichi  
Erhält frühzeitig Unterricht in Ölmalerei bei Kouki Suzuki, einem Mitglied der Shunyo-kai Art Society. Absolviert die Höhere Mädchenschule von Tsushima (heute Tsushima Highschool der Präfektur Aichi)
- 1949 Umzug nach Tokyo, wo sie die Joshibi-Universität für Kunst und Design besucht und bei Takanori Kinoshita studiert.  
Erhält Preise in der *Issuikai*- (1949–1951) und der *Nitten*-Ausstellung (1949, 1951)
- 1954 Übersiedelt im Januar in die Vereinigten Staaten und studiert an der California School of Fine Arts (heute San Francisco Art Institute) in San Francisco  
Erhält ein Stipendium für besondere Leistungen
- 1955 Erhält im April den vierten Preis der *74th Annual Painting and Sculpture Exhibition*, die im San Francisco Museum of Art stattfindet. Erhält im Mai von der Japan Society ein Stipendium in der Kategorie Malerei. Zeigt im Juli eine Einzelausstellung von Ölgemälden im California Palace of the Legion of Honor in San Francisco  
Zieht im September nach New York und nimmt dort Unterricht bei dem Maler Hans Hofmann, einem Vertreter des Abstrakten Expressionismus
- 1956 Nimmt im April an einer Sonderausstellung der National Mall in Washington, D. C., aus Anlass des 50. Gedenktags an das Erdbeben von San Francisco 1906 teil  
Studiert bei Julian Levi an der Art Students League of New York
- 1957 Erhält einen Preis anlässlich der *Philadelphia Annual Exhibition* der Pennsylvania Academy of the Fine Arts  
Erhält einen Preis anlässlich der *Twenty-Fifth Biennial Exhibition of Contemporary American Paintings* in der Corcoran Gallery of Art in Washington
- 1959 Heirat mit Sam Francis
- 1960 Umzug nach Paris  
Beteiligt sich an einer Gruppenausstellung in der Martha Jackson Gallery, New York
- 1961 Vorübergehende Rückkehr nach Japan
- 1962 Im Mai Umzug nach Bern
- 1964 Zeigt ihre Werke im März in einer von Direktor Arnold Rüdinger kuratierten Ausstellung der Kunsthalle Basel (gemeinsam mit Walter Bodmer und Otto Tschumi)
- 1975 Nimmt an der mit *Grossformate* betitelten *II. Berner Kunstaussstellung* in der Kunsthalle Bern teil
- 1991 Nimmt die Schweizer Staatsbürgerschaft an und wird Bürgerin der Stadt Bern
- 2004 Im November Gründung des Teruko Yokoi Hinageshi Art Museum in Ena, Präfektur Gifu
- 2008 Im November Gründung des Teruko Yokoi Fuji Museum of Art in Fuji, Präfektur Shizuoka

## TERUKO YOKOI — BIOGRAPHY

- 1924 Born in Tsushima, near Nagoya, Aichi Prefecture.  
From an early age receives oil painting lessons from Kouki Suzuki, a member of Shunyo-kai Art Society. Graduates from Aichi Prefectural Tsushima Girls High School (today Aichi Prefectural Tsushima High School).
- 1949 Moves to Tokyo, attends the Joshibi University of Art and Design, and studies under Takanori Kinoshita. Wins a prize at the Issuikai Exhibition and Nitten Exhibition.  
Wins prizes in the Issuikai Exhibition (1949–51) and the Nitten Exhibition (1949, 1951).
- 1954 In January, moves to United States and enters the California School of Fine Arts (now San Francisco Art Institute) in San Francisco.
- 1954 Receives a Top Honor Scholarship.
- 1955 In April, wins fourth prize at the Seventy-Fourth Annual Painting and Sculpture Exhibition, held at the San Francisco Museum of Art. In May, wins a Japan Society Scholarship in the category of painting. In July, holds a solo exhibition of oil paintings at the California Palace of the Legion of Honor in San Francisco.  
In September, moves to New York to study with the Abstract Expressionist painter Hans Hofmann.
- 1956 In April, takes part in a special exhibition at the National Mall in Washington, D.C., for the fifty-year anniversary of the 1906 San Francisco earthquake.  
Studies with Julian Levi at the Art Students League of New York in New York.
- 1957 Wins a prize at the Philadelphia Annual Exhibition, held at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts.  
Wins a prize at the Twenty-Fifth Biennial Exhibition of Contemporary American Paintings at the Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C.
- 1959 Marries Sam Francis.
- 1960 Moves to Paris, she is part of the group exhibition at Martha Jackson Gallery, New York.
- 1961 Returns temporarily to Japan.
- 1962 In May, moves to Bern.
- 1964 Shows works in March in an exhibition curated by director Arnold Rüdinger at Kunsthalle Basel (together with Walter Bodmer and Otto Tschumi).
- 1975 In October takes part in the II. Berner Kunstausstellung" entitled "Grossformate" at Kunsthalle Bern.
- 1991 Obtains Swiss nationality and citizenship of the city of Bern.
- 2004 In November, the Teruko Yokoi Hinageshi Art Museum is founded in Ena, Gifu Prefecture.
- 2008 In November, the Teruko Yokoi Fuji Museum of Art is founded in Fuji, Shizuoka Prefecture.



























10 Sommermorgen / Summer Morning, 1957













14 November, 1957



15 Winter, 1958





















23 Ohne Titel / Untitled, 1958











27 Ohne Titel / Untitled, 1960





29 Rot und Grau / Red and Gray, 1960









33 Nuit d'automne (Herbstnacht / Autumn Night), 1965





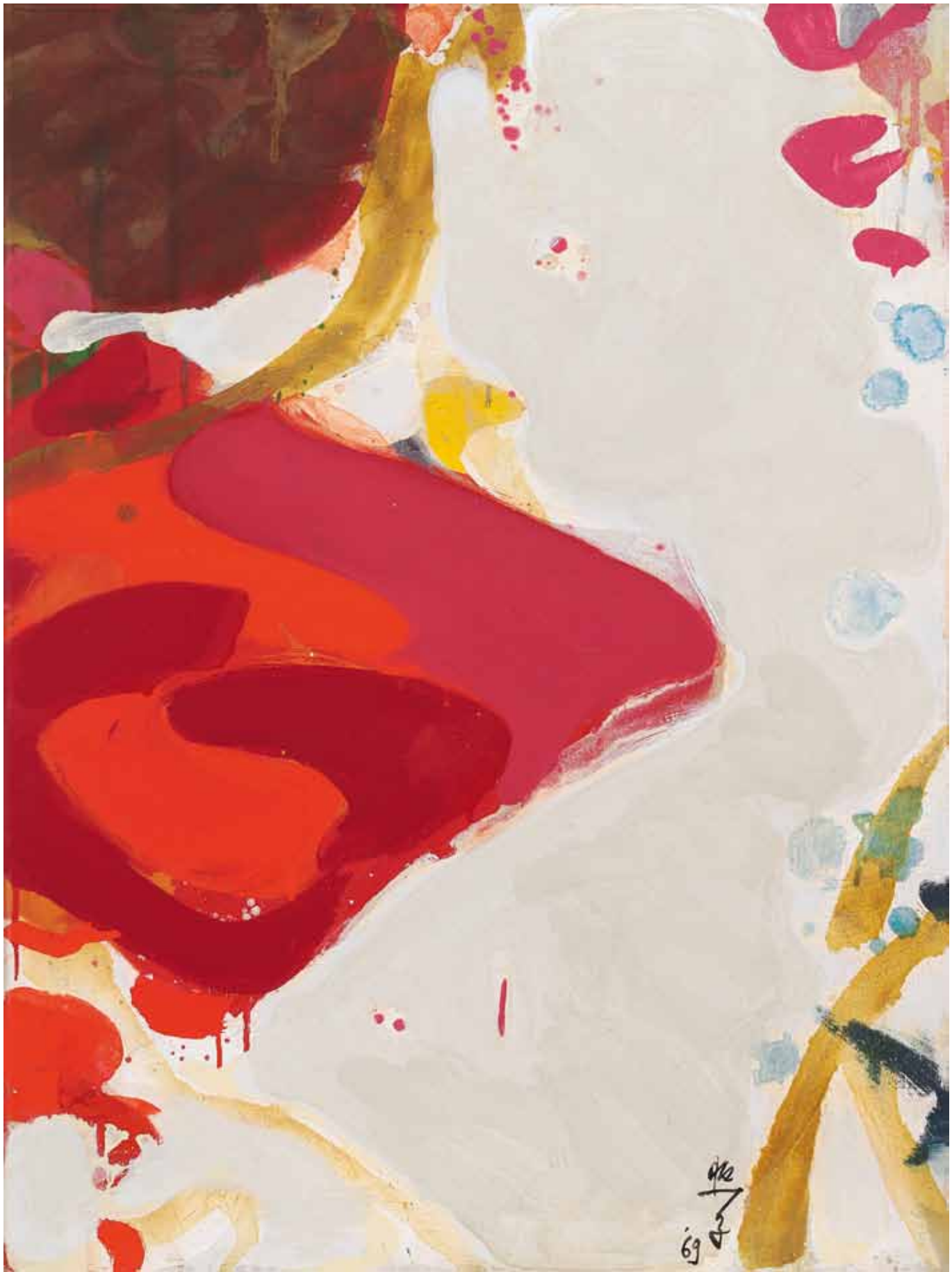












39 Ohne Titel / Untitled, 1969





# Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern

Nina Zimmer  
Direktorin, Kunstmuseum Bern

Die Ausstellung *Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern* steht in einer Reihe von Projekten des Kunstmuseums Bern, die bedeutenden Frauenfiguren der Schweizer Kunstgeschichte gewidmet sind. Mit Teruko Yokoi feiern wir eine Künstlerin, die vor mehr als fünf Jahrzehnten Bern zu ihrer Lebens- und Wirkungsstätte erkor, nachdem sie, in Japan geboren, zuvor an der West- und der Ostküste der USA und in Frankreich gelebt hatte. So ist Yokoi mit ihrer Biografie einerseits Teil der Berner Kunstgeschichte, andererseits aber auch Zeitzeugin einer internationalen Strömung, welche die Kunstgeschichte im gesamten 20. Jahrhundert geprägt hat.

Die Ausstellung richtet den Fokus auf die Phase ihres Schaffens, die mit ihrem Entschluss begann, Japan in Richtung USA zu verlassen. 1954/55 verbrachte sie entscheidende Jahre an der California School of Fine Arts in San Francisco, im Anschluss studierte sie 1955/56 bei Hans Hofmann, einer der führenden Figuren des amerikanischen Abstrakten Expressionismus. Yokoi wurde auf diese Weise Teil einer künstlerischen Bewegung, die zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt ein neues visuelles Vokabular erfand, das sinnbildhaft für die Epoche wurde. Doch Yokoi blieb nicht in New York. Sie zog – zusammen mit ihrer Familie – weiter: Paris wurde in den frühen 1960er-Jahren ihr neues Zuhause. Dort dominierte das Informel den künstlerischen Diskurs und hinterliess auch Spuren in Yokois Werk. Die nächste Etappe führte sie nach Bern, wo sie seit 1962 lebt und viele Arbeiten geschaffen hat.

Dieses in Bern entstandene Œuvre ist regelmässig in der Galerie Kornfeld ausgestellt worden und ist dem Berner Publikum von daher ein Begriff. Ihre frühen Bilder aus dem Zeitraum von den 1950er-Jahren bis etwa 1965 sind jedoch weitestgehend unbekannt. Zuletzt – vor 56 Jahren – konnte man sie in der von Arnold Rüdlinger 1964 in der Basler Kunsthalle eingerichteten Ausstellung sehen, in denen sie mit Werken von Walter Bodmer und Otto Tschumi in Dialog traten. Eine eigentliche Überblicksausstellung zu diesen zentralen frühen Werkphasen hat es bislang weder in noch ausserhalb der Schweiz gegeben – und das, obwohl Yokois Kunst in Japan bereits zwei monografische Museen, das Teruko Yokoi Hinageshi Art

Museum in Ena, Gifu, und das Teruko Yokoi Fuji Museum of Art in Fuji, Shizuoka, gewidmet sind.

Die Ausstellung im Kunstmuseum Bern konzentriert sich deshalb auf diese von beeindruckender künstlerischer Energie gekennzeichnete Werkphase, in der Yokois Kunst – ganz unmittelbar den Spannungsfeldern von Ost und West ausgesetzt – den Diskurs der Nachkriegsmoderne widerspiegelt. Am Anfang der Ausstellung stehen ihre künstlerischen Quellen und die Gegebenheiten, die sie für ihren Aufbruch in eine selbstbestimmte Künstlerkarriere erst überwinden musste: Da waren die tiefen historischen Wunden des im Krieg unterlegenen Japan und viele weitere Rahmenbedingungen, die von ihrem ländlich geprägten japanischen Umfeld, ihrer familiären Herkunft und nicht zuletzt ihrem Geschlecht gesetzt waren.

Ihre Arbeiten der 1950er- bis späten 1960er-Jahre eröffnen faszinierende neue Einblicke in eine von fernöstlichen Einflüssen zeugende, dabei ganz individuelle Kunst, die Teruko Yokoi hier vor Ort in Bern weiterentwickelt hat, und zugleich geben sie zu erkennen, dass Yokoi doch auch Freundin, Weggefährtin und Nachbarin von einer Reihe der bedeutendsten Protagonisten der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts gewesen ist.

Der Ausstellungskatalog möchte einen Beitrag zu der längst überfälligen Neubewertung ihres Œuvres leisten. Er wurde konzipiert von Marta Dzięwańska, der Kuratorin der Ausstellung, die auch den einleitenden Essay beisteuerte. Weitere aufschlussreiche Perspektiven bieten die thematischen Essays von Jean-François Chevrier, Anke Kempkes und dem Autorenduo Kuniko Satonobu Spirig und Osamu Okuda. Ebenso bereichert ein Interview, das Anuschka Roshani mit der Künstlerin geführt hat, die Auseinandersetzung mit deren Leben und Werk.

Die Realisierung sowohl der Ausstellung als auch des Buchs wäre ohne den aussergewöhnlichen Einsatz und die Hilfe der Künstlerin nicht möglich gewesen. Wir sind Teruko Yokoi zu grossem Dank dafür verpflichtet, dass sie so grosszügig ihre Zeit und Energie diesem Projekt gewidmet hat. Ebenso gilt unser aufrichtiger Dank Kayo Francis-Malik, Yokois Tochter, und Michaela Muhmenthaler, der Assistentin der Künstlerin. Ihrer beider Enthusiasmus, ihre kontinuierliche Hilfe und ihr Wohlwollen haben die

Voraussetzungen für das Gelingen dieses Forschungs- und Ausstellungsprojekts geschaffen.

Ein ebenso grosser Dank gilt unseren Förderern, ohne die wir Buch und Ausstellung nicht hätten verwirklichen können. Unseren ausdrücklichen Dank möchte ich an dieser Stelle unserem langjährigen Partner, der Credit Suisse, aussprechen. Besondere Unterstützung durften wir auch von der Museumsstiftung für Kunst der Burgergemeinde Bern erfahren. Danken möchten wir auch für den Förderbeitrag, der uns von der Schlossberg Thun AG erreichte.

## Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern

Nina Zimmer  
Director, Kunstmuseum Bern

The exhibition *Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern* is one in a series of projects hosted by the Kunstmuseum Bern dedicated to women who have played an important role in the history of Swiss art. With this exhibition, we celebrate a Japanese-born artist who chose to live and work in Bern more than five decades ago, after living on the East and West Coasts of the United States and in France. Yokoi's biography thus makes her not only a part of Bern's art history, but also a witness to an international current that influenced art history throughout the entire twentieth century.

The exhibition focuses on the phase of Yokoi's career that began with her decision to leave Japan for the United States. She spent crucial formative years, 1954 and 1955, at the California School of Fine Arts in San Francisco, and from 1955 to 1956 she studied under Hans Hofmann, one of the leading figures of American Abstract Expressionism. Thus Yokoi became a part of an artistic movement that at a specific moment in history invented a new visual vocabulary, and that later came to symbolize the epoch. But Yokoi did not remain in New York. In the early 1960s she moved with her family to Paris, where the artistic discourse was dominated by Art Informel, a style that also had an impact on Yokoi's work. Her next stop was Bern, where she has lived since 1962, and where she has created many of her works. These paintings are regularly exhibited in Galerie Kornfeld, making them familiar to Bern audiences. However, her works from the 1950s to around 1965 are mostly unknown. They were most recently shown fifty-six years ago in an exhibition organized by Arnold Rüdlinger at Kunsthalle Basel, where Yokoi's works entered into dialogue with those of Walter Bodmer and Otto Tschumi. To date there have been no comprehensive exhibitions either in Switzerland or abroad that focus on this key early phase—despite the fact that two museums in Japan are dedicated to Yokoi's art, the Teruko Yokoi Hinageshi Art Museum in Ena, Gifu Prefecture, and the Teruko Yokoi Fuji Museum of Art in Fuji, Shizuoka Prefecture.

Thus the exhibition at the Kunstmuseum Bern will focus on this early phase of impressive artistic energy in

which Yokoi's work—directly situated in the conflicting poles of East and West—reflects the discourse of postwar modernity. The exhibition begins by focusing on the origins of her artistic style as well as on the conditions she first had to overcome as she set off to develop her own artistic career, including the deep historical wounds left behind by Japan's defeat in the war, factors arising from her rural upbringing in Japan, her family origins, and her gender.

Yokoi's works from the 1950s to the late 1960s provide a fascinating new perspective on an artistic style she developed in Bern that, although marked by Far Eastern influences, is thoroughly unique. At the same time, they also reveal the artist's role as a friend, companion, and neighbor to a number of the most important protagonists of twentieth-century art history.

The exhibition catalogue is intended to contribute to this long-overdue reevaluation of her oeuvre. It was conceived by Marta Dziwiewska, the exhibition curator, who also provided the introductory essay. Additional insightful perspectives are offered in essays by Jean-François Chevrier, Anke Kempkes, and the author duo of Kuniko Satonobu Spirig and Osamu Okuda. By the same token, an interview with the artist conducted by Anuschka Roshani examines Yokoi's life and work.

The realization of the exhibition and catalogue would not have been possible were it not for Yokoi's exceptional efforts and assistance, and we are deeply indebted to her for the generous amount of time and energy she dedicated to this project. We are equally indebted to Kayo Francis-Malik, Yokoi's daughter, and Michaela Muhmenthaler, the artist's assistant. Their enthusiasm, continuous support, and goodwill laid the groundwork for the success of this research and exhibition project.

Equal gratitude goes to our sponsors, without whom we would never have been able to realize the catalogue and exhibition. Here we would like to thank our partner of many years, Credit Suisse. We would also like to thank the Museumstiftung der Burgergemeinde Bern for their exceptional support. Finally, our thanks go to Schlossberg Thun AG for its gracious financial contribution.

# Teruko Yokoi – Die Geschichte und ihre gefährlichen Supplemente

Marta Dziewańska

»[Das Supplement]fügt [...] sich nicht einfach der Positivität einer Präsenz an, bildet kein Relief, denn sein Ort in der Struktur ist durch eine Leerstelle gekennzeichnet. Irgendwo kann etwas nicht von selbst voll werden, sondern kann sich nur vervollständigen, wenn es durch Zeichen und Vollmacht erfüllt wird.«

Jacques Derrida<sup>1</sup>

Teruko Yokoi wurde 1924 in Tsushima nahe Nagoya in der japanischen Provinz Aichi als Tochter eines Kalligrafen geboren. Sie erhielt schon früh Malunterricht, fing mit fünfundzwanzig an, bei dem angesehenen Impressionisten Takanori Kinoshita zu studieren, und ging dann nach Tokyo, wo ihre Werke mit renommierten Preisen ausgezeichnet wurden. Bereits 1954, als New York begann, Paris als Hauptstadt der westlichen Kultur abzulösen, beschloss Yokoi, in die Vereinigten Staaten überzusiedeln. Sie erhielt ein Stipendium und schrieb sich an der California School of Fine Arts in San Francisco ein. Ihre figurativen Werke tendierten anfangs zur Analytik des Kubismus und später zu immer poetischeren, träumerischeren Abstraktionen. Im Jahr darauf ging Yokoi nach New York, um bei Hans Hofmann – einem der Hauptakteure der Revolution des Abstrakten Expressionismus – zu studieren. Damals suchte die Welt, die vom Krieg verwüstet, durch die Todeslager entmenschlicht und angesichts der Atombombe in ihrer künftigen Existenz bedroht war, verzweifelt nach neuen Darstellungsmöglichkeiten, und Yokoi fand in New York Zugang zu einem künstlerischen Umfeld, das eine neue Bildsprache entwickelte. Dort lernte sie Kenzo Okada kennen (der sie wiederum Mark Rothko vorstellte) ebenso wie Joan Mitchell, Franz Kline, Robert Motherwell und andere Künstlerinnen und Künstler aus dem Umkreis der damals berühmten Martha Jackson Gallery, von denen sich viele für die »asiatische Ästhetik« interessierten. Zu ihnen gehörte auch Yokois künftiger Ehemann, Sam Francis, der wenig später mit seinen grossformatigen tachistischen Gemälden eine internationale Karriere startete. Yokoi folgte Francis 1960 mit ihrer neugeborenen Tochter nach Paris, wo die bevorstehende Kulturrevolution schon in der Luft lag und wo sie von der künstlerischen Bewegung des Informel beeinflusst wurde. Nach ihrer

Trennung von Francis kehrte Yokoi nach Japan zurück, doch es gelang ihr nicht, dort wieder heimisch zu werden, und so beschloss sie 1962, in die Schweiz zu ziehen und sich in Bern niederzulassen, wo sie seit mehr als fünf Jahrzehnten lebt und arbeitet.

Teruko Yokois Geschichte handelt von Leidenschaft, Neugier und Beharrlichkeit. Zugleich kündigt sie von den Erfahrungen einer Künstlerin, die trotz aller historischen, geografischen, rassistischen und geschlechtsspezifischen Verletzungen gearbeitet und diese buchstäblich verarbeitet hat. Denn obwohl sich Yokoi im engsten Umfeld der bekanntesten amerikanischen und europäischen Malerinnen und Maler bewegte, wurde sie nie zu einer von ihnen gemacht: Sie war begabt und innovativ, aber auch eigenständig, und sie hatte einen anderen kulturellen Hintergrund. Sie war eine kühne Reisende, die es wagte, zusammen mit den rastlosen bohemistischen Studentinnen und Studenten der Beatnik-Ära den Pazifik zu überqueren, doch ihre Reisen dienten einem eigenen Ziel. Sie war eine mutige Künstlerin in einer Zeit, als der Mainstream von westlichen, weissen und überwiegend männlichen Stimmen geprägt war. Sie bewegte sich zwar unter den »strahlenden Amazonen« – den rebellischen Künstlerinnen, die 1951 an der berühmten *Ninth Street Show* teilgenommen hatten<sup>2</sup> –, doch da sie erst seit Kurzem in den USA lebte, war sie weniger selbstsicher, radikal und risikofreudig als ihre Kolleginnen. Sie war deren Freundin und Verbündete, aber im Englischen nicht bewandert genug und zu exotisch, um sich an ihren Kämpfen zu beteiligen. Als Arnold Rüdinger ihre Bilder 1964 in der Kunsthalle Basel zeigte, wurde sie als Entdeckung und als Verheissung angesehen, doch ihre Werke fanden nie Eingang in öffentliche Sammlungen und wurden nie in Überblicksausstellungen präsentiert. Ihr Leben als Künstlerin und ihre Reputation litten darunter, dass sie, obwohl schon nach wenigen Jahren wieder geschieden, die Ehefrau von Sam Francis gewesen war.

*Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern* versammelt eine umfangreiche Auswahl von Werken, die zwischen 1954 und den späten 1960er-Jahren entstanden – in dem Zeitraum, der die mutige USA-Reise der Künstlerin, ihre Ausstellung in der Kunsthalle Basel (1964) und ihre

Entscheidung, sich in Bern niederzulassen, umspannt. Yokoi war in dieser Zeit nicht nur ausserordentlich produktiv; die damals geschaffenen Werke zeugen auch von der Energie jener bewegten Epoche. Sie entstanden in Städten auf drei Kontinenten, im Spannungsfeld der Abstraktion der Moderne und der japanischen Tradition, und zeigen die Künstlerin in einer Phase höchster Kreativität. In ständig wechselnden Kontexten und immer wieder neuen künstlerischen Dialogen hinterfragte sie ihre bisherige Bildsprache und prägte voller Selbstbewusstsein eine neue. Wir begleiten sie durch eine Zeit der Experimente, in der ihre Kunst als ein lebendiger Spiegel der künstlerischen Revolten, der politischen Spannungen und der Wechselfälle ihres Privatlebens jener Jahre erscheint, bevor sie zu einem mehr oder weniger unverkennbaren eigenen Stil fand.

Denn obwohl ihre künstlerische Praxis gegenständliche Assoziationen meidet, rufen ihre Formen Stilleben oder Szenerien aus Landschaftsbildern mit windumtosten Hügeln, blühenden Bäumen, Blumen und sich schlängelnden Flüssen in Erinnerung. Die mit heftigen Pinselstrichen aufgetragenen abstrakten Motive wirken kalligrafisch. Der atmosphärischen Zartheit der Palette und des Farbauftrags steht die Kraft ihrer Gesten gegenüber, eine hinreissende Harmonie aus geradezu explodierenden Farben und Formen. Wenn Teruko Yokoi kalligrafische Zeichen verwendet, beraubt sie diese oft (aber nicht immer) ihres Gehalts: Sie erscheinen in vertikaler Anordnung und verschmelzen mit den ebenfalls vertikal verlaufenden Farbspuren. Wörter verlieren ihren Sinn, und Gesten werden mit Bedeutung aufgeladen. Diese vibrierende Spannung – eine Mischung aus Balance, Rhythmus und chaotischer Turbulenz – wurde gewissermassen zu einem unverkennbaren Stilmerkmal und eröffnete Yokoi eine Möglichkeit, ihre grundlegenden Verwandtschaftsbeziehungen ebenso zu betonen wie ihr Anderssein. Und auch wenn ihre Entscheidungen und Strategien noch so intuitiv und allein der Ästhetik verpflichtet wirken, wurden sie zu einer wichtigen politischen Aussage. In einer Zeit, die nach dem Sieg der USA über Japan 1945 von Spannungen und Abhängigkeiten geprägt war, erklärte die Künstlerin offen ihre Freiheit und Unabhängigkeit. In ihren Werken verbinden sich die Elemente beider Kulturen nicht nur miteinander, sondern bilden ein vollkommenes Gleichgewicht. Ihre Kunst wurde zu dem Ort, an dem sie ihre künstlerische, persönliche und politische Unabhängigkeit verlautbaren konnte.

*Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern* ist nicht rein chronologisch angelegt, sondern orientiert sich vielmehr an den Spannungen, die das gesamte Frühwerk der Künstlerin durchziehen, und spürt ihren Bestrebungen nach, eine neue Ausdrucksweise zu entwickeln. Die Ausstellung folgt Yokoi auf ihren wechselnden Reiserouten zwischen Tokyo, San Francisco, New York, Paris und Bern – allesamt Orte, die in ihrem Werk Spuren hinterlassen haben. Wir blicken auf die Experimente, etwa als sie ihre erzählerischen, noch akademischen Skizzen in immer gewagtere Abstraktionen zu übersetzen begann; wir beobachten, wie sie ihre künstlerischen Gesten hinterfragte und zu befreien versuchte, wie sie ihre Farbpalette erweiterte und danach strebte, die Flächigkeit der Leinwand zu überwinden. Wir gewahren suchende Bewegungen, Neugier und Ungeduld. Die Motive kehren in verschiedenen Wiederholungen wieder, als habe Yokoi in dem unruhigen, bewegten Strom ihrer Suche eines Ankers bedurft. Das vorliegende Projekt thematisiert dieses unablässige Emanzipationstreiben – sowohl in Anbetracht der (gedachten und erinnerten) Gegebenheiten als auch der eigenen Errungenschaften (mit allen Gefühlen der Unsicherheit, Unruhe und Deplatzierung, die eine solche Position mit sich bringt). Tatsächlich tritt zu den Anstrengungen und Risiken, eine neue Sprache zu erfinden, die darauf abzielt, die eigenen, zutiefst persönlichen Erfahrungen zu vermitteln, eine Yokois Wagemut innewohnende Gefährdung hinzu, denn ein Experiment ist eine Bedrohung für das Vorhandene und birgt keine Versprechungen für die Zukunft. All diese Elemente kommen in Teruko Yokois Gemälden zum Tragen, die zwischen 1954 und den späten 1960er-Jahren entstanden sind. Die Werke aus dieser Zeit sind eine Kombination aus wunderbarer Offenheit und verzweifelter Zufälligkeit, aus Offenbarung und Bedrohung, Schwäche und Stärke, Glauben und Zweifel. Hier gibt es keine starren Konzepte, sondern vielmehr ein aktiv vorangetriebenes, fortlaufendes Experiment.

Bei aller Leidenschaft, Spontaneität und Originalität zeugen diese Werke von etwas, das sich vom gewöhnlichen Widerspruchsgeist, der rebellierend doch dem Status quo verhaftet bleibt, unterscheidet oder einfach darüber hinausweist. Teruko Yokois Kunst scheint etwas hervorzubringen, das der französische Philosoph Jacques Derrida als »Supplement« bezeichnet hat, etwas, das eine bestehende Form nicht »bereichert« oder vervollständigt, sondern verkompliziert und bis ins Innerste infrage stellt. Denn der Ort des Supplements ist durch eine »Leerstelle«

gekennzeichnet;<sup>3</sup> es zeigt an, dass dem zentralen Projekt, »der Sache selbst«, etwas fehlt. Was könnte das bedeuten?

Im zweiten Teil seiner *Grammatologie* diskutiert Derrida Jean-Jacques Rousseaus Konzept des Supplements und die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur, Ding und Bild, Rede und Schrift usw. Er beschreibt ihre Beziehungen als hierarchisch und binär: Die jeweils zweitgenannten Begriffe sind nur externe Hinzufügungen, nichts als bloße Äusserlichkeiten. In Derridas Interpretation hält Rousseau sie für »ein gefährliches Mittel, einen bedrohlichen Beistand«. Wenn es einem Ding oder dem gesprochenen Wort nicht gelingt, die Präsenz<sup>4</sup> zu schützen, wird ein Bild oder die Schrift notwendig. So gesehen, scheint das Supplement einer sich selbst genügenden Präsenz ebenso zu nutzen wie zu schaden: Einerseits festigt es die Präsenz, andererseits zeigt die Möglichkeit, ein Supplement hinzuzufügen zu können, dass das Supplementierte unvollständig oder abwesend ist.

Das Supplement geht also über ein hierarchisches Gegensatzverhältnis hinaus: Es wird nicht einfach der Positivität einer Präsenz hinzugefügt und ist nicht auf die Vollkommenheit einer idealisierten Präsenz begrenzt. Das Supplement »bildet kein Relief« und erhellt eine unausweichliche Abwesenheit *innerhalb* der Präsenz.<sup>5</sup> Aus Derridas Sicht verkompliziert Rousseau nicht nur die Funktion des Supplements, sondern eröffnet dadurch die Möglichkeit der Schlussfolgerung, dass jede Präsenz (wie etwa ein Ding oder das gesprochene Wort) »immer schon« korrumpiert ist und dass die Freude der Vollendung nur mithilfe des Supplements genossen werden kann.

Es ist erwähnenswert, dass Derrida zufolge hierbei ein bestimmtes Verfahren der Substitution zum Tragen kommt, durch das sich das Supplement, wie Vincent B. Leitch zusammenfasst, »jeder Vereinnahmung durch binäre Oppositionen entzieht«, während es »inmitten solcher Oppositionen verweilt, ihnen widersteht und sie durcheinanderbringt und sich zugleich weigert, als dritter Begriff mitaufgenommen zu werden«.<sup>6</sup> Das Supplement ist nicht dazu da, assimiliert oder auf neutrale Weise stabilisiert und identifiziert zu werden. Es ist vielmehr, so Derrida, eine »äußerliche Addition«:<sup>7</sup> eine Ergänzung und ein Stellvertreter, dessen Äusserlichkeit *ständig* seine Notwendigkeit suggeriert, während es gleichzeitig diese Notwendigkeit bedroht, indem es seine mögliche Identität gefährdet. Das Supplement ist nie sicher positioniert, sondern untergräbt dynamisch und wandelbar jede Vordersagbarkeit und Unveränderlichkeit.

Im engeren Kontext der Kunstgeschichte suggeriert die *Exzentrizität* einer solchen Herangehensweise, dass es nicht *die* Kunstgeschichte gibt, sondern (mindestens) zwei, die in einer ständigen Diskussion miteinander, einer andauernden Fibrillation und einer wechselseitigen Konvulsion existieren. Die eine Kunstgeschichte ereignet sich im hellen Tageslicht, während die andere – »supplementäre« – im Schatten und im Halbdunkel, an den Rändern und zwischen den Zeilen geschrieben wird. Eine solche fragmentierte und diskontinuierliche Auffassung von Kunstgeschichte bietet alternative Möglichkeiten, sie zu interpretieren: Sie ist kein unausweichlicher, unantastbarer Monolith, sondern wird in Gestalt einzelner Geschichten geschrieben, die gleichsam »unterwegs« entstehen, mit subjektiven Einstellungen hinsichtlich der Zeit und mit Mikrorevolten, die im Schatten grosser Revolutionen vorstättgehen.<sup>8</sup>

Die Idee einer solchen Herangehensweise hat Svetlana Boym in den Überlegungen zu ihrem Begriff »off-modern« auf interessante Weise herausgearbeitet.<sup>9</sup> Sie definiert »off-modern« als einen »Abstecher zu den unerforschten Potenzialen des Projekts der Moderne«, ein Abstecher, der »unerwartete Vergangenheiten [wiederherstellt] und sich in die Seitenstrassen der Geschichte der Moderne, an die Fehlergrenzen der grossen Modernisierungs- und Fortschrittserzählungen vorwagt.« Anstatt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – oder Zentrum und Peripherie – in ihrer akzeptierten Ausrichtung als Fortschritt, Konsequenz und Entwicklung zu betrachten, schlägt Boym vor, in diesen grundsätzlich etwas Dynamisches zu erblicken.

Die *Off*-Perspektiven der Geschichte zu bedenken, heisst eigentlich, die Orte oder Ereignisse zu berücksichtigen, die dem Hauptstrom der Geschichte entgangen sind (weil sie nicht in ihn hineinpassten oder nicht von ihm passend gemacht werden konnten); es bedeutet, mit der Möglichkeit und der Herausforderung konfrontiert zu sein, die Geschichten, die wir so gut zu kennen glaubten, auf neue und andere Weise zu erzählen. Dabei geht es allerdings nicht um einen einfachen Austausch, der zur Herstellung eines anderen Systems führt, das jedoch auf ähnlichen Prinzipien beruhen würde wie das vorige. Im Gegenteil: Die Hierarchie hinter sich zu lassen, bedeutet, einem *anderen* gegenüberzustehen, der das Recht hat, anders zu bleiben – das heisst ohne künstliche Vergleiche oder Analogien, mechanische Überleitungen oder Verallgemeinerungen. Es bedeutet, jede Vorrangstellung aufzugeben: Die Peripherien richten sich nicht mehr nach dem Zentrum,

das abfließende Gewässer schwelgt nicht mehr in Erinnerungen an den lebhaften Strom, der es ausgespien hat, der Nebenfluss wird von seinem eigenen Prinzip geleitet. Diese Situation scheint ein Feld in Bewegung zu bringen, das sich verfestigt hat, obwohl sein Gegenstand durch und durch dynamisch ist. Und dann beginnt die Geschichte, die zum Entgleisen gebracht, angehalten und wieder in Bewegung versetzt wurde, sich plötzlich zu öffnen.

In einer solchen Perspektive lösen sich die bekannten Denkstrukturen zweifellos auf. Was sich ebenfalls verändert, ist die Aufgabe der Forschung, die nicht mehr versucht, die Puzzleteile zusammenzufügen, um ein zusammenhängendes Bild herzustellen, in dem neue Fakten oder Entdeckungen nur dazu dienen, das *Ganze* zu bestätigen oder zu vervollständigen. Indem die Forschung die autonome Kraft der einzelnen Elemente betont, lässt sie dem Fragment eine grössere Wertschätzung zuteilwerden als jeder vollständigen, zusammenhängenden Struktur; sie behandelt die Bruchstücke als Nukleus eines völlig neuen Gebildes und die Abweichung als ein neues mögliches Prinzip. Aus Boyms Sicht offenbaren die Geschichten, die abseits des Zentrums im *Off* stattfinden und die gleichzeitig vom Zentrum (von der Nähe, der Peripherie und den Schnittpunkten) handeln, auf eine sinnlich erfahrbare Weise

die Materialität der Geschichte und lassen erkennen, wie unvorhersehbar, vielschichtig und offen ihre Struktur ist.

*Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern* spürt der Geschichte einer ausserordentlich produktiven und dynamischen Künstlerin nach, deren Werk im Schatten und im Umfeld jener Künstlerinnen und Künstler entstanden ist, die die entscheidenden Narrative der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts geprägt haben. Anstatt Yokois *Off*-Geschichte ins Blickfeld zu rücken, wird diese in der Ausstellung und der begleitenden Publikation im Sinne eines *Supplements* betrachtet: Wie reflektiert, hinterfragt und verkompliziert Yokois Kunst das glatte, festgelegte und vorgegebene Bild des historischen Moments, in dem es entstand? Ist es – in Yokois Fall wie in dem der potenziellen *Supplements*, die noch ihrer Entdeckung harren – nicht offensichtlich, dass die Grammatik der grossen historischen Revolten in diesen Schatten und Nachbarschaften angelegt ist? Wie eröffnen Yokois Werke, die zwischen 1954 und den späten 1960er-Jahren voller Leidenschaft auf drei Kontinenten, in Tokyo, San Francisco, New York, Paris und Bern, geschaffen wurden, neue Sichtweisen, Zusammenhänge und mögliche Lesarten einer Geschichte, die wir so gut zu kennen glaubten? Das ist die nach wie vor offene Frage.

#### Anmerkungen

- 1 Jacques Derrida, *Grammatologie* [1976], übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1983, S. 250.
- 2 Vgl. Mary Gabriel, *Ninth Street Women. Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement That Changed Modern Art*, New York u. a. 2018.
- 3 Derrida [1976] 1983 (wie Anm. 1), S. 250.
- 4 Der Begriff der *Präsenz* ist in Derridas Denken von zentraler Bedeutung. Er ist tief verankert im Vernunftdenken der westlichen Philosophie, das strikt zwischen dem (hier und jetzt) Anwesenden und dem – weil vergangenen oder zukünftigen oder aber andernorts gegenwärtigen – Abwesenden unterscheidet. Wenn die *Präsenz* grundlegend und unveräusserlich ist, muss alles, was sie zu verkomplizieren oder zu beflecken droht, als sekundär, abgeleitet und bedauerlich angesehen werden. Der springende Punkt der von Derrida vorgeschlagenen »dekonstruktiven« Analyse besteht darin, die Opposition von Anwesenheit und Abwesenheit umzustrukturieren, zu verkomplizieren und zu »verschieben« (anstatt sie bloss umzukehren).

- 5 Ebd.
- 6 Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, New York 1997, S. 174.
- 7 Derrida [1976] 1983 (wie Anm. 1), S. 251.
- 8 Marta Dziewańska, »Awkward Objects: Creative Barbarity — on Awkward Beginnings«, in: Agata Jakubowska (Hrsg.): *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, Tagungsband, Museum für Moderne Kunst, Warschau, 2011, S. 46–57, hier S. 52.
- 9 Svetlana Boym, »Off-Modern«, in: *monumenttotransformation.org*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/o/off-modern/off-modern-svetlana-boym.html> (29. September 2019): »Die Präposition ›off‹ ist ein Produkt der linguistischen Kreativität und Fuzzylogik. Sie entstand aus der Präposition ›of‹, der ein zusätzliches ›f‹ hinzugefügt wurde, als emphatische und humorvolle onomatopoetische Übertreibung, die die gesprochene Sprache imitiert. Das ›off‹ in ›off-modern‹ bezeichnet ebenso die Zugehörigkeit zum kritischen Projekt der Moderne wie ihren gereizten Exzess. Es steht gleichermaßen für Intimität und Entfremdung, für Zugehörigkeit und die Sehnsucht, sich davonzumachen.«

## Teruko Yokoi: History and its *Dangerous Supplement(s)*

Marta Dziwiałńska

*A supplement ... is not simply added to the positivity of the presence, it produces no relief, its place is assigned in the structure by the mark of an emptiness. Somewhere, something can be filled up of itself, can accomplish itself, only by allowing itself to be filled through sign and proxy.*

Jacques Derrida<sup>1</sup>

Teruko Yokoi, the daughter of a calligraphist, was born in 1924 in Nagoya, in the Japanese province of Aichi. Having received painting lessons from an early age, at twenty-five she became a student of the renowned impressionist Takanori Kinoshita and relocated to Tokyo, where her works garnered prestigious prizes. As early as 1954, when the title of the capital of Western culture shifted from Paris to New York, Yokoi decided to move to the United States. She received a scholarship and entered the California School of Fine Arts in San Francisco. Her figurative works gravitated toward a Cubist analysis and, later, increasingly poetic and oneiric abstractions. The following year, Yokoi moved to New York to study under Hans Hofmann—one of the leading actors in the Abstract Expressionist revolution—and became part of the artistic milieu that introduced a new visual vocabulary when the world, ravaged by war, dehumanized by death camps, and denied a future by the atomic bomb, was in desperate need of a new description. In New York, Yokoi met Kenzo Okada (who introduced her to Mark Rothko), Joan Mitchell, Franz Kline, Robert Motherwell, and artists gathered around the then famous Martha Jackson Gallery, many of whom shared an interest in “Asian Aesthetics.” Among them was Yokoi’s future husband, Sam Francis, who would soon launch an international career with his large-format tachist paintings. In 1960, Yokoi, then with a newborn daughter, followed Francis to Paris, where she breathed the air of the impending cultural revolution, and where she was influenced by the Art Informel movement. After separating with Francis, Yokoi returned to Japan, but failed to make it her home again, and, in 1963, she decided to move to Switzerland and settle in Bern, where she has been living and working for more than five decades.

The story of Teruko Yokoi is one of passion, curiosity, and persistence. It is also an account of the experience of an artist who has worked despite and through the wounds of history, geography, race, and gender. Indeed, however close Yokoi has been to the most prominent American and European painters, she has never been made one of them—gifted and innovative, yet distinct and coming from a different cultural background. An audacious traveler who dared to cross the Pacific among the restless bohemian students of the Beatnik era, her journeys had an aim of their own. She was a daring artist, and a woman, at a time when the mainstream voices were Western, white, and mostly male. She was a woman among the “sparkling Amazons”—rebellious artists who were part of the famous *Ninth Street Show* of 1951<sup>2</sup>—but having only recently arrived to the United States, she was more insecure, not as radical and risky as her peers. She was their friend and ally, but not proficient in English, and too different to share the same fights. She was seen as a discovery and a success when exhibited by Arnold Rüdlinger in 1964 at Kunsthalle Basel, but her work has never made it to any public collection, and neither has it been presented in any extensive survey. As a wife of Sam Francis, even though divorce was quick in coming, her artistic life and reputation suffered.

*Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern* brings together an extensive selection of works created between 1954 and the late 1960s—the period of the artist’s courageous trip to the United States, her exhibition at Kunsthalle Basel (1964), and her decision to settle down in Bern (where she arrived in 1962). These years were not only extremely prolific for Yokoi, but the works she created then also testify to the energy of the animated times. Stretched between cities on three continents, between modern abstraction and Japanese tradition, they capture Teruko Yokoi in a moment fully committed to creation: it was in this period when, in ever-new contexts and ever-new artistic dialogues, she challenged her vocabulary and, with self-confidence, forged a new one. We accompany her here in a moment of experimentation—before she settled in to her own more or less distinctive style—when



her art appears as a dynamic mirror to the vibrant times of artistic revolt, to the political tensions of the day, and to the meanders of her personal story.

Indeed, even if her practice eschews mimetic associations, the forms she creates bring to mind still life or scenes from landscape painting, with windy hills, blossoming trees, flowers, and winding rivers. The violently brushed abstract motifs seem to have a calligraphic quality. The atmospheric delicacy of the palette and artistic touch is juxtaposed with the force of the gesture, while charming harmony abounds in an explosion of colors and forms. At the same time, when Yokoi introduces calligraphic signs, she often (but not always) deprives them of meaning: they follow one another vertically and melt with the similarly vertical drips of paint. Words lose their meaning and gestures become imbued with content. This vibrant tension—a mix of balance, rhythm, and chaotic turbulence—became a signature of a sort, a way of emphasizing both Yokoi's general kinship and otherness. Moreover, her choices and strategies, however intuitive and purely aesthetic they seem, earlier turned into an important political statement. In the times of tensions and dependencies in the aftermath of the American defeat of Japan in 1945, the artist openly declared her sovereignty and freedom. In her canvases, the elements of both cultures not only intertwine but strike a perfect balance. Her art became the very place where she could declare and exercise her artistic, personal, and political independence.

Rather than follow purely chronological lines, *Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern* looks at the tensions fluctuating throughout the artist's early works and traces her efforts to forge a new language of expression. It follows Yokoi's erratic itinerary between Tokyo, San Francisco, New York, Paris, and Bern—all places that left marks on her oeuvre. We see the experiments, like when her narrative and still academic sketches were translated into increasingly daring abstractions; we look at how she challenged and attempted to liberate her artistic gesture, how she expanded her color palette and strived to transgress the platitude of the canvas. There is searching and curiosity, and there is impatience. The same motives return in different iterations, as if she needed an anchor in the unsteady, agitated river of her own quest. And it is exactly this unceasing effort for emancipation—both in the face of what is given (thought

and remembered) and in the face of one's own achievements (with all the feelings of uncertainty, disquiet, and displacement that such a position triggers)—that is thematized in this project. Indeed, Yokoi's daring courage, with its inherent danger—inasmuch as experimentation presents a threat to what is given, it holds out no promises for any future—adds to the effort and risk involved in a reinvention of language that aims to translate the individual and most intimate experience. All of these elements are at work in the paintings created by Yokoi between 1954 and the late 1960s. The works from this period are, each one of them, a combination of marvelous openness and desperate randomness, of revelation and threat, weakness and strength, faith and doubt, and so on. There are no static concepts here, but rather a very active and ongoing experiment.

In all their fervor, spontaneity, and originality, these works testify to something different from, or simply more than, any ordinary contrariness that, while rebelling, remains part of the status quo. Teruko Yokoi's art seems to produce what Jacques Derrida called a “supplement,” something that would not so much “enrich” or complement an established form, but complicate it and question it to the core. After all, the very appearance of the supplement is the “mark of an emptiness”;<sup>3</sup> it demonstrates that something is amiss in the central project itself. What could that mean?

In the second half of his *Of Grammatology*, the French philosopher discusses Jean-Jacques Rousseau's concept of the supplement and the distinction between nature and culture, thing and image, speech and writing, and so on. He describes their relationships as hierarchical and binary: the latter terms are mere external additions, nothing more than simple exteriority. In Derrida's reading, Rousseau conceives of them as a support, but, at the same time, he sees them as somewhat *dangerous*: threatening forms of assistance. Indeed, when a thing or speech fails to protect a presence, an image or writing reveals its necessity.<sup>4</sup> Perceived in this way, the supplement seems to be both beneficial and harmful to self-sufficient presence: on the one hand, it reinforces the solidity of the presence, but on the other, the possibility of adding the supplement indicates that the very thing being supplemented is incomplete or absent.

The supplement thus goes beyond the hierarchical relationship of opposition: it is not simply added

to the positivity of a presence and is not limited to the perfection of an idealized presence. On the contrary, here the supplement “produces no relief” and illuminates an inevitable absence *within* presence.<sup>5</sup> Rousseau, in Derrida’s view, not only complicates the role of the supplement, but by doing so he opens the possibility to the conclusion that all presence (be it thing, speech, etc.) is “always already” corrupted, and that it’s *only* with the help of the supplement that the pleasure of accomplishment can be enjoyed.

It is worth noting that there’s a certain process of substitution involved that, according to Vincent B. Leitch’s reading of Derrida, makes the supplement not only escape “any appropriation into the binary oppositions ... but it dwells amidst such oppositions, resisting and disorganizing them while refusing inclusion as a third term.”<sup>6</sup> The supplement is not to be assimilated or neutrally stabilized and identified. It is instead, in Derrida’s words, an “exterior” addition:<sup>7</sup> an adjunct and a proxy whose exteriority *constantly* suggests the necessity of itself while at the same time threatening that necessity by endangering its possible identity. The supplement is never comfortably positioned but rather dynamically and variably undermines both predictability and immutability. In the narrower context of art history, the *eccentricity* of such an approach suggests that there is no such thing as *the* history of art, but that there are (at least) two, which exist in a continuous debate with each other, a continuous fibrillation, and a convulsion of one in the other. One occurs in broad daylight, whereas the other—the “supplementary” one—is written in shadows and penumbrae, at the fringes of and between the lines. Such a fragmented and non-continuous vision of art history suggests an alternative way of interpreting it: it is not an unavoidable, untouchable monolith, but written with separate histories emerging “on the go,” with subjective attitudes toward time and micro-revolts happening in the shadows of great revolutions.<sup>8</sup>

This idea is interestingly developed by Svetlana Boym in her notion and reflection on “off-modernity,” which she describes as a “detour into the unexplored potentials of the modern project” that recovers “unforeseen pasts and ventures into the side alleys of modern history at the margins of error of major narratives of modernization and progress.”<sup>9</sup> Rather than looking at the past, present, and future, or the center and periphery in their accepted

directional channels of progression, consequence, development, and so on, Boym proposes looking at them in a fundamentally dynamic manner.

Indeed, to consider the *off* perspectives of history means to take into consideration the places or events that have escaped the main current of history (because they did not fit in or could not be accommodated within it) and to be faced with the possibility, and the challenge, of telling the stories that we thought we knew so well in a new, different way. This is not about a simple replacement that would result in the creation of a different system that would nevertheless still be based on similar principles to the previous one. On the contrary: to get rid of the hierarchy means standing face-to-face with an *other* that has the right to remain other—that is, without any artificial comparisons or analogies, mechanical transitions or generalizations. It means giving up on all primacy: the peripheries no longer observe the center, the outflow no longer reminisces about the brisk current that spewed it out, the side current is governed by its own principle. This situation seems to be setting in motion a field that has solidified in spite of the fact that its object is perfectly dynamic. Derailed, stopped, and then again set in motion, history suddenly opens up.

Without a doubt, in such a perspective the known structures of thought succumb to disorganization. What also changes is the task of the researcher, who no longer attempts to put together the pieces of the puzzle to arrive at a coherent image in which new facts or discoveries would only serve to verify or complete the *whole*. Emphasising the autonomous power of individual elements, the researcher holds a fragment in higher esteem than any completed coherent structure; they treat the debris as the nucleus of a quite new entity and a deviation as a new possible principle, and so on. In this sense, the stories that happen *off* the center and are at the same time *of* the center (nearby, on the periphery, and at the intersection) reveal in Boym’s view—in a tangible manner—the materiality of history and show how unpredictable, multi-layered, and open its structure is.

*Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern* traces the story of an extremely prolific and vibrant artist whose work emerged in the shadow and in the proximity of those who shaped the major narratives of twentieth-century art history. Instead of shedding light on her *off* story, the exhibition and the accompanying publication look

at it in terms of a *supplement*: how does Yokoi's art mirror, question, and complicate the smooth, defined, and given image of the historical moment it was created in? Isn't it obvious—in Yokoi's case but also for the potential supplements that still wait to be discovered—that the shadows and proximities are precisely where the

grammar of the big historical revolts resides? How do her works, so fervently created across continents, in the cities of Tokyo, San Francisco, New York, Paris, and Bern, between 1954 and the late 1960s, bring new perspectives, constellations, and potential readings to a history we thought we knew so well? An open question.

#### Endnotes

- 1 Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore and London, 1976), p. 145.
- 2 See Mary Gabriel, *Ninth Street Women: Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement that Changed Modern Art* (New York, et al., 2018).
- 3 Derrida 1976 (see note 1), p. 145.
- 4 Ibid.
- 5 The notion of “presence” is one of the central strands in Derrida's thought, as it is implicit in Western philosophy's reliance on reason, which distinguishes sharply between what is present (now, here) and what is absent (past or future, somewhere else). If presence is fundamental and inalienable, then anything that threatens to complicate or sully it must be regarded as secondary, derivative and regrettable. The point of the “deconstructive” analysis proposed by Derrida is to restructure, complicate, and “displace” the opposition (and not simply to reverse it).
- 6 Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction* (New York: Fordham University Press, 1997), p. 174.
- 7 Derrida 1976 (see note 1), p. 145.
- 8 Cf. Marta Dziewańska, “Awkward Objects: Creative Barbarity—on Awkward Beginnings” in *Alina Szapocznikow: Awkward Objects*, ed. Agata Jakubowska, Museum of Modern Art (Warsaw, 2011), pp. 46–57, here. p. 52.
- 9 Svetlana Boym, “Off-Modern,” *monumenttotransformation.org*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/o/off-modern/off-modern-svetlana-boym.html> (accessed September 29, 2019): “The preposition ‘off’ is a product of linguistic creativity and fuzzy logic. It developed from the preposition ‘of,’ with the addition of an extra ‘f,’ an emphatic and humorous onomatopoeic exaggeration that imitates oral speech. The ‘off’ in ‘off-modern’ designates both belonging to the critical project of modernity and its edgy excess. It signifies both intimacy and estrangement, belonging and longing to take off.”

## »Ich war immer ein Freigeist« Teruko Yokoi im Gespräch mit Anuschka Roshani<sup>1</sup>

**Anuschka Roshani:** Sie wussten sehr früh, dass Sie Künstlerin werden wollten, schon als kleines Mädchen. Woher kam Ihre Gewissheit?

**AR:** Weil sie Sie früh ermutigte?

**AR:** Was hat Ihnen Ihre Mutter mitgegeben?

**AR:** Auch Ihr Vater führte Sie bereits als Kind an die Künste heran.

**Teruko Yokoi:** Erst einmal wollte ich Jägerin in Afrika werden! Meine Mutter stammt aus einer bedeutenden, noblen Familie in den Bergen – ihr Vater war Gemeindeoberhaupt, als Japan ein striktes Klassensystem hatte –, und meine Mutter wurde, was damals sehr ungewöhnlich war, weit weg nach Nagoya ans Mädchengymnasium geschickt. Sie war sehr anders und sehr klug. Meine Mutter lebt für mich bis heute, ich verdanke ihr so viel! Ich bin ihr sehr, sehr dankbar.

**TY:** Ja, sie erkannte, dass ich sehr fantasievoll war; ich schrieb schon mit fünf kleine Geschichten und Gedichte: Ich kann mich noch ganz deutlich an die Geschichte aus der Bibel erinnern, in der Moses in einem Korb am Nilufer ausgesetzt wird. Ich weiss gar nicht, wo ich diese erfuhr, aber sie hat mich tief beeindruckt. Ich war auch früh verrückt nach griechischer Mythologie. Ich wollte selbst unbedingt Dichterin werden.

**TY:** Wir hatten viele Azaleen in unserem Garten, und wenn sie anfangen zu knospen, sprang und tanzte ich herum und jubelte: »Der Frühling ist da!« Ich war so glücklich, weil der Frühling in der Luft war und ich mich so leicht fühlte. Aber meine Mutter sagte: »Nein, noch nicht, es dauert, bis der Frühling kommt.« Doch ich konnte ihn ganz deutlich spüren. Sie war streng, aber warmherzig – und so jung, als sie starb. Sie liess mich allein. Es war schrecklich. Eines Sommers wurde sie plötzlich sehr schwach und verlor allen Appetit, sie hatte vielleicht etwas Falsches aus dem Fluss gegessen, eine Muschel oder so, keiner wusste es genau. Sie starb, als ich achtzehn war. Aber sie hat mir so viel hinterlassen.

**TY:** Mein Vater – obwohl vom Land und kein wirklicher Bücherwurm – war in einer Haiku-Gruppe und unterrichtete Kalligrafie. Er brach mit dem traditionellen 5-7-5-Silbenrhythmus der Haiku. An Sonntagen nahm er mich – nur mich, weder meinen Bruder noch meine drei Jahre ältere Schwester – auf seine langen Spaziergänge zum Fluss mit: Ich sehe bis heute noch ganz genau den weissen, schimmernden Sand des Flussbetts und die kleinen Reisfische in dem kristallklaren Wasser vor mir.

**AR:** Bei diesen Spaziergängen liess sich Ihr Vater zu seinen Haiku anregen.

**TY:** Ja, er sagte mir, wir lesen die Haiku auf, die japanischen Wörter »Haiku hirou« brachte er mir bei. Ich war so ungemein stolz! Landkinder verstehen unter »Aufsammeln«, wenn sie einen Stein oder so etwas von der Erde aufheben und mitnehmen, und die anderen fragten mich neugierig, was wir da machten: »Haiku hirou« – Haiku aufsammeln! Ich schrie es triumphierend heraus. (*Lacht.*) Das Haiku war mir also im Blut.

**AR:** Würden Sie sagen, Ihre Bilder sind eine Art gemalte Haiku?

**TY:** Ja, meine Bilder sind in Farbe geschriebene Gedichte.

**AR:** Ihre Kindheitserinnerungen sind überaus klar – welche sind Ihre stärksten?

**TY:** Ich war ein ungeheuer ängstliches Kind: Ich hatte grosse Angst vor Dunkelheit, vor der Nacht, vor Schwarz, denn Schwarz enthält alles. Eines Tages konnte ich die Schublade einer Kommode bei uns zu Hause nicht mehr öffnen, weil ich mich vor dem Dunkel darin zu sehr fürchtete. Und auf dem Land war es so düster, es war die Hölle für mich.

**AR:** Sie hatten früh Angst vor dem Tod, untypisch für ein Kind.

**TY:** Ich war ziemlich besonders, das stellten auch die Lehrer fest. Erwachsene sagten mir immer wieder, ich sei brillant. Sogar, ich sei ein Genie. Daher förderte man mich sehr, dabei wurden Mädchen das damals nicht. Manche Mitschülerinnen waren neidisch auf meine Sonderbehandlung in der Schule. Ich war wirklich ein sehr aussergewöhnliches Kind, stadtbekannt.

**AR:** Fühlten Sie sich selbst auch als Wunderkind?

**TY:** Nein, ich war viel zu sehr mit meiner Angst beschäftigt. Ich hatte schon fürchterliche Angst davor, nachts auf die Toilette zu gehen. Wir hatten kaum elektrisches Licht, eine einzige Fünf-Watt-Birne im ganzen Haus. Deshalb musste man durch die Finsternis zur Toilette nach draussen in den Garten – wir hatten getrennte Toiletten, eine eigene für uns Mädchen und Frauen der Familie. Ich musste durch diesen grauenhaft langen, stockdunklen Gang gehen. Meine Schwester wollte mich nicht hinbringen, sie fand mich verwöhnt. Also fragte ich meinen jüngeren, sanften Bruder. Aber einmal erschreckte er mich zum Spass im Gang, ich sprang schreiend davon. Oh, ich hasste die Dunkelheit so sehr!

**AR:** Verschwand diese Furcht?

**TY:** Ja, aber erst, als ich aufs Gymnasium kam. Meine Mutter brachte mich sogar, als ich etwa zehn Jahre alt war, bis nach Nagoya ins Spital, weil sie Sorge hatte, ich würde mich wegen meiner schlimmen Fantasien umbringen. Auch mein Lehrer dachte, ich könnte Suizid begehen.

So angst erfüllt war ich. Wenn ich nachts las, bangte ich, dass meine Seele ins Dunkel entweichen würde.

**AR:** Was war Ihr Lieblingsfach in der Oberschule?

**TY:** Literatur. Ich war Klassenbeste, nur mit Mathematik hatte ich Probleme. In der Mittagspause fragten mich die anderen Schülerinnen oft, ob ich sie oder Deanna Durbin, den amerikanischen Filmstar aus den Magazinen, porträtieren würde – und ich zeichnete sie gern, immer wieder. Die Bilder versteckte ich im Pult, denn ich hatte grosse Angst, entdeckt und dafür bestraft zu werden. Einmal wurde ich entdeckt und musste zum Rektor, aber mein Literaturlehrer sagte zu ihm: »Dann müssen Sie alle Mädchen bestrafen, nicht nur Teruko.« Mein Literaturlehrer, den ich liebte, mochte meine oft sentimental Texten und war wie ich überzeugt, ich würde Schriftstellerin werden. Und der Mathelehrer zeigte mir heimlich mal die Mathetest-Aufgaben, weil er wollte, dass ich auch in seinem Fach herausragend sei – »Aber sag's niemandem«, beschwor er mich! »Nein, nein«, versprach ich, aber natürlich erzählte ich es doch meiner Mutter, und sie wurde so, so böse! Kürzlich fand ich einige wirklich gute Porträts von mir aus dieser Zeit.

**AR:** Ihrer anderen frühen Liebe, der Literatur, blieben Sie in vielerlei Weise treu. Bis heute sehen Sie sich als Malerin *und* Dichterin.

**TY:** Ja, ich war in die Poesie regelrecht verliebt. Auf der rechten Seite unseres alten Holzhauses stand ein Feigenbaum – und Feigenbäume wachsen krumm. Ich sass stets auf dem Ast des Feigenbaums und las Gedichte; einige muss man laut lesen. Das machte mich so glücklich! Mein liebstes Buch von Yaso Saijō habe ich bis heute in meinem Studio, mit wundervollen Gedichten und Liedern für Kinder – in rotes Leder eingeschlagen, mit Goldprägung. Als ich es von meinem Vater bekam, sagte er mir, einige Gedichte seien noch nichts für mich. Aber ich las sie alle. Ich sehe mich als Kind ständig lesend vor mir.

**AR:** Viele Ihrer Bildtitel klingen literarisch, etwa *Spring Morning* oder *Hope*. Denken Sie darüber länger nach, oder schiessen sie Ihnen in den Sinn?

**TY:** Ich weiss sie einfach. Seit meinen Kindertagen bin ich eine Dichterin gewesen.

**AR:** Manche Bilder dagegen haben keinen Titel. Warum nicht?

**TY:** Da überlasse ich es den Betrachtern, den Lesern, darüber zu entscheiden.

**AR:** Haben Sie ein Lieblings-Haiku?

**TY:** Ja, ich mag besonders die von Yosa Buson, der poetischer ist als Matsuo Bashō.<sup>2</sup> Mein liebstes Haiku ist eines über Mohnblumen: darüber, dass man um sie keinen Zaun ziehen darf. Ich dachte immer, es handele von mir.

**AR:** Weil Sie so freiheitsliebend sind?

**TY:** Ja, ich war immer ein Freigeist – und Mohn mag ich auch. Ich war schon als Kind übersensibel, auch einsam, ich hatte lange diesen dunklen Schatten um mich. Daher bin ich glücklich, dass ich meine Ängste überwunden habe, dank der richtigen Lehrer. Und weil mir meine Mutter Wachsmalkreiden und Papier gab, als ich sechs war, und zu mir sagte: »Male damit im Freien, an der frischen Luft!«

**AR:** Ist Kunst machen für Sie wie Träumen mit offenen Augen?

**TY:** So philosophisch habe ich nie darüber gedacht, ich hatte immer das Gefühl, dass ich alles, was ich anfassen kann, auch zeichnen kann – besser als andere. Es flog mir zu. Das ist alles.

**AR:** Wie würden Sie die Essenz Ihrer Kunst beschreiben?

**TY:** Meine Kunst? Was Farben erschaffen können! Blut zum Beispiel enthält so viele verschiedene Farben. Mit Farben zu spielen, auch wenn Spiel vielleicht nicht das richtige Wort ist.

**AR:** Sie haben einen ganz speziellen, eigenwilligen Sinn für Farbkompositionen. Welches ist Ihre Lieblingsfarbe?

**TY:** Ich mag Indigo sehr, aber keine Farbe besteht für sich allein. Nur im Zusammenspiel. Etwa durch Orange oder Weiss verändert sich die Atmosphäre einer Farbe sofort. Ich erinnere mich immer an Farben, ich behalte, welche Farbe ein Kleid hat, das jemand auf der Strasse trägt, und sage manchmal auch: »Oh, was für ein schönes Blau Sie da tragen!« Dafür vergesse ich das Gesicht.

**AR:** Sie haben häufig Schnee gemalt, der, vermute ich, für Sie auch nicht nur weiss ist. Was bedeutet Ihnen Schnee?

**TY:** »Schnee ist warm«, sagte ich mal zu einer Zürcher Freundin, und die erwiderte: »Was redest du da?« – Aber es ist so, Schnee rundet alle scharfen Kanten, alle Spitzen und Ecken ab, er macht alles – alles! – weich und warm.

**AR:** Und wie verwenden Sie Schwarz?

**TY:** Oft, denn Schwarz passt zu allem, es enthält jede Farbe, Rot, Gelb, alle – es hängt davon ab, wie sich die Pigmente zusammensetzen. Schwarz ist die wichtigste, die wärmste Farbe, finde ich. Man kann es sogar fühlen – ebenso wie ein Blau.

**AR:** Was sind Ihre bevorzugten Sujets?

**TY:** Landschaften – das Flussbett aus weissem Sand, die Medaka-Fische dort in meiner Heimatstadt. Das sind die Bilder aus meiner Kindheit, die zu meinen Gemälden geworden sind – meine inneren Landschaften. Ich glaube fest, dass das mein Paradies war, das Kristallklare von den Bergen bis zum Pazifik: Das Wasser, selbst die Fische waren transparent, und am Himmel flogen japanische Nachtigallen. Es ist in meiner Fantasie das Paradies. Meine geistige Heimat, dieser weisse Sand.

**AR:** Haben Sie manchmal Heimweh? Wollten Sie zurückkehren an diesen Sehnsuchtsort?

**AR:** Sie haben manche Bilder, die in den 1950er-Jahren entstanden, 30, 40 Jahre später überarbeitet.

**AR:** Wann sind Sie zufrieden mit einem Bild?

**AR:** Sie waren sehr produktiv. Obwohl Sie alleinerziehende Mutter waren, arbeiteten Sie immer kontinuierlich und viel. Noch bis vor rund zwei Jahren gingen Sie täglich für viele Stunden in Ihr Studio.

**AR:** Vermissen Sie das Malen?

**AR:** Als Sie als junge Frau nach San Francisco übersiedelten, trafen Sie unter anderem den Maler Richard Diebenkorn.

**AR:** Sie trafen noch andere berühmte Künstler, etwa Robert Motherwell und Franz Kline.

**TY:** Ja, ich machte tatsächlich den Fehler, einmal dahin zurückzugehen. Dabei hatte mich mein Vater vor der Enttäuschung gewarnt. Als ich mit meiner Freundin auf ihre Einladung hin zurückkehrte, war am einst leeren Flussbett eine Stadt. Ich fragte meine Freundin: »Ist das wirklich mein Platz? Da, wo wir früher so häufig waren, mit den Fahrrädern und einer Leinwand in der Tasche?« Ich weiss nicht, wodurch sich das alles verändert hat, vielleicht durch einen Taifun. Diese Stille, die Leere, dahin.

**TY:** Ja – wie ist das mit einem Dichter, einem Schriftsteller? Sie verändern sich, wenn sie älter werden – und ebenso auch Stellen, die sie übersehen haben. Und wie gesagt, ein Maler ist fast ein Schriftsteller.

**TY:** Ich spüre einfach: Damit bin ich fertig! Solange ich es nicht signiert habe, bedeutet das, es könnte sein, dass ich es noch ändern werde. Aber Sie merken bestimmt, dass ich nicht so genau über meine Kunst nachdenke, ich bin vielmehr von Gefühlen geleitet. Malen ist etwas sehr Emotionales für mich, nichts Rationales. Mal zieht es mich zu starken, mal zu weichen Farben. Und meine Intuition sagt mir, das ist heute gut. Das ist alles.

**TY:** Aber ich habe ja auch nichts anderes gemacht – bloss immer gemalt!

**TY:** In gewisser Weise ja. Bis heute mache ich zu Hause Skizzen. Ich bin Künstlerin, auch wenn ich nicht mehr täglich arbeite.

**TY:** Ihn nicht, aber ich lernte Kenzo Okada kennen, er wurde für mich sehr wichtig: Er war wie mein grosser Bruder.<sup>3</sup> Ein sehr guter Freund. Er unterstützte mich sehr, er hatte keine Kinder – er war intelligent, aber nicht intellektuell.

**TY:** Ja, aber beide wurden keine richtigen Freunde, dafür Mark Rothko. Ich traf ihn ein letztes Mal sechs Monate vor seinem Selbstmord, in seinem Atelier, einer alten Garage in der Nähe der Carnegie Hall.<sup>4</sup> Rothko behandelte mich wie seine Tochter. Ich zeigte ihm bei meinem letzten Besuch Fotos meiner kleinen Tochter und erschrak, weil er sie sich so nah ans Gesicht hielt, er konnte kaum noch sehen. Er war da sehr depressiv, weil er nicht wusste, ob



er mit seiner Frau und Familie wieder zusammenkäme. Er hoffte, dass ich ihn aufmuntere. Ich war danach selbst deprimiert, ihn so zu sehen.

**AR:** Nachdem Sie 1955 nach New York gegangen waren, machten Sie die Bekanntschaft von Künstlerinnen wie Joan Mitchell.

**TY:** Michaela [Muhmenthaler], meine Assistentin, schenkte mir zu meinem 95. Geburtstag das Buch *Ninth Street Women*,<sup>5</sup> da ist auch Joan Mitchell drin – ich mochte sie, denn sie war wild.<sup>6</sup>

**AR:** Waren Sie auch wild?

**TY:** Ich bin ein anderer Typ als sie – sie konnte kämpfen, während ich auf gebe. Ich war nie Teil einer Gruppe, ich bin seit jeher eine Aussenseiterin. Ich blieb für mich, schon an der Kunsthochschule in Kalifornien, an der es zu meiner Zeit Proteste gab. Ich sprach nicht genug Englisch, und als die anderen Schüler mich aufforderten mitzumachen, wusste ich gar nicht, wofür ich demonstrieren sollte. Ich war nie politisch. Aber es war eine gute Schule. Und ich wurde auf Anhieb die Nummer eins unter den Schülern. Ich bekam Stipendien, hatte Gruppenausstellungen. Ich hatte immer viel Glück.

**AR:** Wie erlebten Sie dann in New York die neuen verrückten Zeiten?

**TY:** Wirklich als verrückte Zeit. Als »high time«. Aber ich schützte mich immer selbst, denn ich wusste, ich bin nicht gut in der Gruppe. Ich wusste von den »Ninth Street Women« damals nichts, aber ich verstand auf der Stelle, dass auch sie das Männervokabular sprachen. Joan Mitchell fluchte immer, sie fluchte ständig, sagte andauernd »Shit!«, mir war das nicht geheuer. Trotzdem, wir waren gute Freundinnen.

**AR:** Wie ging man auf Sie zu, eine Japanerin in den USA?

**TY:** Joan Mitchell und die anderen damals sagten, Teruko ist ein kleines Mädchen aus Japan, sie kennt die Kunstwelt nicht. Das war ja gerade das Gute, ich kannte die Kunstwelt tatsächlich nicht. Ich mochte Joan und die anderen, aber sie alle waren sich immer der Konkurrenz zu mir bewusst. Überhaupt sehr ehrgeizig und kompetitiv. Ich aber sah mich nie im Wettbewerb.

**AR:** Auch Sam Francis, Ihr damaliger Ehemann, fühlte sich in Konkurrenz zu Ihnen?

**TY:** Ich hatte eine harte Zeit mit ihm, ich war ein Nobody, alle interessierten sich nur für Sam Francis. Er selbst sagte mir immer, er habe sich einfach in mich verliebt, bei der allerersten Ausstellung nach dem Brand im MoMA vom April 1958, unter anderem mit Werken von Henri Matisse. Joan Mitchell und andere sagten, ich sei für Sam Francis eine sehr starke Inspiration gewesen. Das glaube ich auch, schon weil er immer verschwieg, dass ich ebenfalls Künstlerin bin. Schon bald darauf, ungefähr

von 1958 bis 1960, wohnten wir, wie auch Joan Mitchell, im Hotel Chelsea, Sam Francis, ich und meine Tochter, ganz oben im Penthouse.<sup>7</sup>

**AR:** Fühlten Sie sich Ihr Leben lang als Aussenseiterin?

**TY:** Ja, ich blieb immer eine Outsiderin. Ich hielt immer einen Abstand. Nicht mit Absicht. Aber irgendwie hat sich das so ergeben, wohl weil ich vom Land bin und eher aus der Welt der Literatur komme.

**AR:** Glauben Sie, als Mann hätten Sie es in der Kunst leichter gehabt? Wären Sie heute berühmter?

**TY:** Ja, damals waren alle bekannten Künstler Männer. Und alle Künstlerinnen, ausser mir, beklagten sich ständig darüber. Jetzt sind Frauen in der Kunst stärker geworden, auch an den Museumsspitzen. Über viele Jahre wurde ich ignoriert. Doch einfach berühmt zu sein – wie lange hält das schon?

**AR:** Berühmtsein hat also keine Bedeutung für Sie?

**TY:** Nein. Gewöhnlich bin ich zufrieden mit dem, was ich habe. Ich hatte doch so viel Glück, allein dadurch dass ich immer angenehmen Leuten begegnet bin. Ich brauche das nicht mehr.

**AR:** Wenn nicht Ruhm, was ist dann Ihr Ziel als Künstlerin?

**TY:** Ich möchte, dass man meine Bilder mag. Ich möchte den Menschen mit ihnen Freude, Vergnügen bereiten. Und jetzt, auch bei den Kornfeld-Auktionen, zeigt sich, dass ich eine der wichtigen Figuren hier geworden bin, mir mit meinen Bildern einen Namen gemacht habe. Ich wurde von den Museen hier nicht gut behandelt in der Vergangenheit, als Frau und als Ausländerin. Und wurde dennoch populär. Ich habe in Japan zwei Museen nur für mich, die beweisen, was ich kann.<sup>8</sup> Und im Inselspital zum Beispiel hängen Blumenbilder von mir, weil sie die Stimmung der Patienten heben. Ich hatte grosses Glück, ich konnte immer von meiner Kunst leben.

**AR:** Was möchten Sie, das von Ihnen bleibt?

**TY:** Genau das: dass mein Name und meine Bilder bewahrt bleiben, und zwar zusammen, für immer verbunden.

**AR:** Sind Sie religiös? Glauben Sie an die Ewigkeit?

**TY:** Ich habe meine eigene Religion, eine ganz persönliche. Ich glaube daran, dass wir alle seit tausend Jahren einen Geist teilen.

**AR:** Was halten Sie für Ihre grösste Lebensleistung?

**TY:** Ich glaube, einige Menschen in meiner Umgebung habe ich aufgemuntert mit meiner Kunst. Und ihnen die Bedeutung von Schönheit nahegebracht. Mehr nicht. Eine Frau beeindruckte mich mal in einer meiner Ausstellungen: Sie stand weinend in einer Ecke. Ich dachte, als Künstlerin gehe ich zu ihr und sehe, ob ich sie trösten

**AR:** Welches ist Ihr Lieblingsbild?

**AR:** Sie sind jetzt fünfundneunzig. Wenn Sie zurückblicken, welches ist die grösste Einsicht ins Leben, die Sie in all den Jahren gewonnen haben?

**AR:** Tröstet Sie nicht der Gedanke, dass Ihre Kunstwerke bleiben?

**AR:** Ich bin bestimmt zufriedener als früher, mit zwanzig oder dreissig. — Was genau hat sich für Sie mit den Jahren verändert?

**AR:** Und was macht Sie in Ihrem Alltag heute froh? Mit Ihrem enormen Sinn für Schönheit.

**AR:** Wie gross ist Ihre Angst vor dem Tod heute?

kann. »Kann ich Ihnen helfen?«, fragte ich sie. Sie erklärte mir, sie sei in Tränen ausgebrochen vor einem Bild von mir, weil es sie so berührte. Es von Herzen komme.

**TY:** Da kann ich keines nennen. Aber ich möchte ein Zuhause für meine Bilder innerhalb meiner Familie; deshalb habe ich meiner Tochter und meinen Enkeln bereits einige geschenkt.

**TY:** Das grösste Geschenk, das ich, dadurch dass ich so alt geworden bin, bekommen habe, ist die Einsicht in die Tatsache, dass alles – unsere Leben eingeschlossen – ein Limit hat. Wenn wir jung sind, können wir die Endlichkeit nicht akzeptieren. Aber mich hat es dankbarer gemacht. Als Kind und Jugendliche im Gymnasium hatte ich alles, inklusive einer einigermaßen guten Gesundheit – und doch war ich immer irgendwie traurig.

**TY:** Halb, halb — wir leben nicht allein. Aber ich bin heute so viel froher als früher. Was ist mit Ihnen?

**TY:** Schauen Sie, früher, als junge Frau, wollte ich, dass ich mich als Künstlerin in der Welt durchsetze, ich versuchte, mich durchzubeissen. Ich bin nicht hundertprozentig bekannt geworden als Künstlerin. Aber das ist mir jetzt nicht mehr wichtig – die Beurteilung meines Werks liegt nicht bei mir. Ich habe angefangen, die Dinge mehr zu akzeptieren.

**TY:** Ich habe so viel von diesem Jahrhundert gesehen! Junge Menschen suchen ständig nach Antworten, aber ich versuche lieber kontinuierlich, alles wertzuschätzen. Als ich mit 14 Jahren Tolstois *Krieg und Frieden* las, war ich einen Monat lang unansprechbar – vollkommen in diese Welt versunken. Und danach so stolz und glücklich, es gelesen zu haben! Stolzer als auf manches Bild von mir. Ich lebte einfach schon immer in der Welt der Bücher, noch heute lese ich viele japanische. Das habe ich versucht, mir zu bewahren: Dinge so sehr zu schätzen, auf diese Weise glücklich zu bleiben. Meine Mutter pflanzte Spargel in unserem Garten, aber sie ass ihn nicht, weil er so schön war. Sie sagte: »Wo steht denn geschrieben, dass er zum Essen gemacht ist?« (*Lacht.*) Schönheit ist mir ebenso wichtig wie ihr damals, im Kleinen wie im Grossen.

**TY:** Als kleines Mädchen fragte ich meine Mutter an einem traurigen Wintertag einmal: »Warum muss ich sterben?«

Und meine Mutter hat mir damals, dem überängstlichen Mädchen, eine beruhigende Antwort gegeben: »Selbst unser Kaiser, unser Tennō, muss eines Tages sterben, auch für ihn kommt das Ende.« (*Lacht.*) Ich glaube, in dieser Beziehung bin ich eine wahre Philosophin – ich weiss, damit sollte ich nicht zu sehr hadern!

#### Anmerkungen

- 1 Das Gespräch fand im Mai 2019 in Bern statt.
- 2 Yosa Buson (1716–1784) war Maler und einer der grossen japanischen Haiku-Dichter. Matsuo Bashō (1644–1694) gilt gleichfalls als einer der besten Haiku-Poeten; er bereicherte das 17-Silben-Haiku in hohem Masse und etablierte es als anerkanntes Medium des künstlerischen Ausdrucks.
- 3 Kenzo Okada (1902–1982), Künstler und Lehrer, verliess Japan 1950 und übersiedelte nach New York. Kurz nach seiner Ankunft wechselte sein künstlerischer Stil von der Erkundung der Figur und europäisch beeinflussten Landschaften hin zu einer lyrischen Abstraktion, in der westliche und östliche Einflüsse miteinander verschmolzen. Seine vom Abstrakten Expressionismus angeregten Gemälde offenbaren eine ausgeprägt japanische Sensibilität.
- 4 Mark Rothko (1903–1970) war ein amerikanischer Maler jüdischer Abstammung, dessen Werke den Aspekt kontemplativer Innenschau in die Nachkriegskunst einführten. Sein Einsatz der Farbe als Ausdrucksmittel mündete in die Entwicklung der Farbfeldmalerei (Color Field Painting). Um 1968 war Rothko gesundheitlich bereits angeschlagen, die Folge ernsthafter Angstzustände und damit eingehenden Alkoholkonsums und starken Rauchens. 1970 beging der chronisch depressive Künstler Selbstmord.
- 5 Mary Gabriel, *Ninth Street Women. Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement That Changed Modern Art*, New York u. a. 2018.
- 6 Joan Mitchell (1925–1992) war ein quirliges, diskussionsfreudiges und kompromissloses Mitglied der Strömung des amerikanischen Abstrakten Expressionismus. 1951 wurden ihre Arbeiten in der bahnbrechenden New Yorker Ausstellung *Ninth Street Show* neben denjenigen von Jackson Pollock, Hans Hofmann und Willem de Kooning gezeigt. Im Jahr darauf hatte sie ihre erste Einzelausstellung in der New Gallery. Neben Lee Krasner, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Elaine de Kooning, Shirley Jaffe und Sonia Gechtoff war sie eine der wenigen Malerinnen, denen schon zu Lebzeiten in der Kritik und der öffentlichen Wahrnehmung Anerkennung zuteilwurde.
- 7 Siehe den Beitrag von Anke Kempkes in diesem Katalog, S. 117–131, hier S. 122.
- 8 Das Teruko Yokoi Hinageshi Art Museum wurde 2004 in Ena, Präfektur Gifu, und das Teruko Yokoi Fuji Museum of Art vier Jahre später in Fuji, Präfektur Shizuoka, gegründet.

## “I’ve Always Been a Free Spirit” Teruko Yokoi in Conversation with Anuschka Roshani<sup>1</sup>

**Anuschka Roshani:** You knew from a very young age—ever since you were a little girl—that you wanted to be an artist. Where did this certainty come from?

**AR:** Because she encouraged you at an early age?

**AR:** What traits did you inherit from your mother?

**AR:** Your father also pushed you toward the arts as a child.

**AR:** During these walks your father inspired you with his haikus.

**Teruko Yokoi:** Once I even wanted to be a hunter in Africa! My mother was from an important noble family from the mountains. Her father was the head of the municipality back when Japan still had a strict class system. She was sent far away to a girls’ secondary school in Nagoya, something that in those days was very unusual. She was very different and very smart. My mother is still alive in my heart, and I owe so much to her! I am very, very grateful.

**TY:** Yes, she realized that I was very imaginative; I wrote stories at the age of five, and I can still remember clearly the story from the Bible in which Moses is placed in a basket on the banks of the Nile. I don’t know where I heard this story, but it made a deep impression on me. I was also crazy about Greek mythology when I was a child. I really wanted to become a poet.

**TY:** We had a lot of azaleas in our garden, and when they began to bud, I would jump around and cheer “Spring is here!” I was so happy, because spring was in the air and I felt great. But my mother would say, “No, not yet. It’s still a while until spring is here.” But I really could feel it was there. She was strict but also warmhearted—and she was so young when she died. She left me alone. It was terrible. One summer she was suddenly very weak and lost her appetite. We thought she might have eaten something bad from the river, a bad mussel or the like, but no one really knew. I was eighteen when she died. But she left me with so much.

**TY:** Although he was from the countryside and not much of a bookworm, my father was in a haiku group and taught calligraphy. He broke with the traditional five-seven-five rhythm of syllables. On Sundays he took me along on his long walks down to the river—just me. Neither my brother nor my sister, who was three years older, could come. To this day I can still clearly see the white shining sand of the riverbed and the little rice fish in the crystal-clear water.

**TY:** Yes, he told me we were collecting haikus. He taught me the Japanese words *haiku hirou*. I was tremendously proud! When children from the country think about

“collecting,” they usually think of picking up a stone or some such thing and taking it with them. The others asked me what we were doing. “Haiku hirou,” I said—collecting haikus! I yelled it out in triumph. [*Laughs*] The haiku was in my blood, so to speak.

**AR:** Would you say your paintings are a form of painted haikus?

**TY:** Yes, my paintings are poems written in colors.

**AR:** Your childhood memories are extremely clear. Which ones are the most intense?

**TY:** I was a very anxious child. I was afraid of the dark, of the night, of the color black—for black can hold anything. One day I was no longer able to open a drawer in a dresser we had at home, as I was so afraid of the darkness inside. And it was so gloomy in the countryside. It was hell for me.

**AR:** You were afraid of death from a very early age. That isn't very typical of a child.

**TY:** I was quite special—something my teachers also realized. Adults always told me I was brilliant, and some even said I was a genius. In doing so they were supporting me, which wasn't usual for girls in those days. Some of my classmates were jealous of my special treatment at school. I really was a very unusual child. The whole town knew me.

**AR:** Did you yourself feel you were a child prodigy?

**TY:** No, I was too involved in my own fears. I was desperately afraid of going to the toilet at night. We hardly had any electric lights, just a single five-watt bulb for the whole house. So you had to walk through the darkness to the toilet outside in the garden—we had a separate toilet for the girls and women of the family. I had to make my way down this terribly long pitch-black hallway. My sister wouldn't go with me—she thought I was spoiled. So I asked my younger, gentler brother. But one time he frightened me for fun in the corridor, and I ran away screaming. Oh how I hated the dark!

**AR:** Did your fear disappear?

**TY:** Yes, but only when I went to secondary school. When I was ten years old, my mother even took me to the hospital in Nagoya because she was afraid my terrible fantasies would lead me to kill myself. My teachers, too, thought I might commit suicide. I was so full of fear. When I read at night, I feared my soul would slip away into the darkness.

**AR:** What was your favorite subject at secondary school?

**TY:** Literature—I was the best in the class. I only had trouble with math. During lunch break, the other pupils would often ask me if I could make a portrait of Deanna

**AR:** In many respects you have remained faithful to literature, your other early love. To this day you see yourself as a painter *and* a poet.

**AR:** Many of your painting titles sound literary, such as *Spring Morning* or *Hope*. Do you think about them for a long time, or do they just pop up in your head?

**AR:** Some of your paintings are untitled. Why?

**AR:** Do you have a favorite haiku?

**AR:** Because you're so freedom loving?

Durbin, the American film star from the magazines, and I would always draw her. I liked to do it. I hid the pictures in my desk because I was afraid of being discovered and punished. One time I was discovered and sent to the principal, but my literature teacher told him, "Then you'll have to punish all of the girls, not just Teruko." My literature teacher, who I loved, liked my oftentimes sentimental texts and was convinced that I would become a writer. And the math teacher secretly showed me the questions for the math tests because he wanted me to excel in his subject as well. "But don't tell anyone!" he demanded. "No, no," I promised. But of course I told my mother, and she was so, so angry! I recently found a couple of very good portraits I did during this time.

**TY:** Yes, I was absolutely in love with poetry. To the right of our old wooden house stood a fig tree, and fig trees grow crookedly. I always sat on a branch and read poems—some of them you have to read out loud. It made me so happy! In my studio I still have a copy of my favorite book by Yaso Saijō, with its wonderful poems and songs for children. It's bound in red leather with gold embossing. When my father gave it to me, he told me that I wasn't yet ready for poetry. But I read all of it. When I think of myself as a child, I see myself reading constantly.

**TY:** I just know them. I've been a poet ever since I was a child.

**TY:** I leave it to the viewer, the reader, to come up with the titles.

**TY:** Yes, I particularly like those by Yosa Buson, who is more poetic than Matsuo Bashō.<sup>2</sup> My favorite haiku is one about poppies, about how you can't fence them in. When I first read it, I had the feeling it was about me.

**TY:** Yes, I've always been a free spirit—and I also like poppies. As a child I was overly sensitive and lonely. For many years I had this dark shadow surrounding me. That's why I'm happy that I got rid of my fears, thanks to the right teacher. And because my mother gave me crayons and paper when I was six years old, and told me, "Go draw with them outside in the fresh air!"

**AR:** Do you think making art is like dreaming with open eyes?

**TY:** I've never thought about it in such philosophical terms, but I always had the feeling that anything I can touch I can also draw—and better than others. It just came to me. That's it.

**AR:** How would you describe the essence of your art?

**TY:** My art? What colors can do! For example, blood just contains so many colors. So playing with colors, I would say, even if “play” might not be the right word.

**AR:** You have a very particular and unconventional sense for color compositions. What is your favorite color?

**TY:** I really like indigo, but no color can stand on its own—only in relation to others. Orange or white, for example, can immediately change the color atmosphere. I always remember colors. I remember the color of a dress someone was wearing on the street, and sometimes I even say, “Oh, what a beautiful blue you're wearing.” In doing so I forget to keep face.

**AR:** You have often painted snow, which, I presume, is not only white for you. What does snow mean to you?

**TY:** “Snow is warm,” I once said to a friend from Zurich. “What are you talking about?” she replied. But it's true. Snow softens all the sharp edges, all the points and corners, and makes everything—everything!—soft and warm.

**AR:** And how do you use black?

**TY:** Often, because black fits with everything. It contains every color: red, yellow—all of them. It depends on how the pigment is composed. I believe black is the most important and warmest color. You can even feel it—as is the case with blue.

**AR:** What are your preferred subjects?

**TY:** Landscapes—a riverbed of white sand, the rice fish of my hometown. These are the images of my childhood that have become my paintings, my internal landscapes. I truly believe that this was my paradise—everything was crystal clear from the mountains down to the Pacific. The water and even the fish were transparent, and Japanese nightingales flew through the sky. In my imagination, it represents paradise. This white sand—it's my spiritual homeland.

**AR:** Do you often get homesick? Have you ever wanted to return to this place of longing?

**TY:** Yes, and I once made the mistake of doing so. My father warned me I would be disappointed. When I returned with my friend at her invitation, I found a city on the once-empty riverbed. I asked my friend, “Is this really my place? The place I was so often with my bicycle and a canvas in my bag?” I don't know what led to all the changes, but perhaps it was a typhoon. The quiet, the emptiness—it was all gone.



**AR:** You reworked some of your 1950s paintings thirty or even forty years later.

**AR:** When are you satisfied with a painting?

**AR:** You were very productive. Even though you were a single parent, you worked continuously. Up until around two years ago, you spent several hours in your studio every day.

**AR:** Do you miss painting?

**AR:** When you moved to San Francisco as a young woman, you met a number of artists, including the painter Richard Diebenkorn.

**AR:** You met other famous artists such as Robert Motherwell and Franz Kline.

**AR:** You met female artists such as Joan Mitchell after you moved to New York in 1955.

**AR:** Were you wild too?

**TY:** Yes. How is it with a poet or a writer? They change as they get older, just like the things they have overlooked. And like I said, a painter is almost a writer.

**TY:** I just feel it: I'm finished! As long as I haven't signed it, there's a chance I might go back and change it. But you've certainly noticed that I don't exactly mull over my art, as I'm led by feelings. For me, painting is very emotional. It's not a rational act. Sometimes I'm drawn to bold colors, sometimes soft ones. My intuition tells me that today it's good. That's it.

**TY:** But I didn't do anything else. I only ever painted!

**TY:** In a certain sense I do. To this day I make sketches at home. I'm an artist, even though I no longer work every day.

**TY:** I didn't meet him, but I did meet Kenzo Okada, who was very important to me.<sup>3</sup> He was like my older brother—a very good friend. He gave me a lot of support; he didn't have children. He was intelligent but not an intellectual.

**TY:** Yes, but neither of them were really a friend to me like Mark Rothko was. I met him for the last time in his studio, an old garage near Carnegie Hall, six months before he committed suicide.<sup>4</sup> Rothko treated me like his daughter. During my last visit, I showed him pictures of my little daughter, and I was horrified when he held them so close to his face. He could hardly see. He was very depressed, as he didn't know if he would get back together with his wife and family. He hoped that I would cheer him up, but after seeing him like that I was depressed too.

**TY:** For my ninety-fifth birthday my assistant, Michaela [Muhmenthaler], gave me the book *Ninth Street Women*.<sup>5</sup> Joan Mitchell is in it.<sup>6</sup> I liked her because she was wild.

**TY:** I'm a different type of person. She could fight, whereas I'm the type who gives up. I was never part of a group. I've always been an outsider. I kept to myself, even when I was at art school in California, where there were protests. I didn't speak enough English, and when the other students asked me to join in, I didn't even know what I

was supposed to be protesting. I was never political. But it was a good school, and right away I was in first place among the students. I received scholarships and was in group exhibitions. I was always very lucky.

**AR:** How did you experience the new and crazy time in New York?

**TY:** As a really crazy time, as a “high time.” But I always looked out for myself, as I knew I wasn’t very good in a group. Back then I didn’t know anything about the “Ninth Street Women,” but I understood right away that they spoke with a men’s vocabulary. Joan Mitchell cursed all the time. She cursed constantly, said “shit” continually, which I was uneasy with. But still we were good friends.

**AR:** How did people treat you as a Japanese woman in the United States?

**TY:** In those days, Joan and the others said: “Teruko is a little girl from Japan. She doesn’t know the art world.” And that was a good thing, as I really didn’t know the art world. I liked Joan and the others, but they were all always aware that they were competing with me. They were very ambitious and competitive. I never thought of myself as being in competition with other artists.

**AR:** Did Sam Francis, your then husband, also feel he was competing with you?

**TY:** I had a difficult time with him. I was a nobody, and everyone was interested in Sam Francis. He always said he simply fell in love with me at the first exhibition at the MoMA after the April 1958 fire. The show included work by Henri Matisse, who I really like. Joan and others said that I was a very strong source of inspiration for Sam. I believe it, too, simply because he always failed to mention that I was also an artist. Soon afterward, from around 1958 to 1960, we lived, like Joan, in the Hotel Chelsea.<sup>7</sup> Sam and I and my daughter—we lived at the very top in the penthouse.

**AR:** Did you feel like an outsider your whole life?

**TY:** Yes, I was always an outsider. I always kept my distance, but not intentionally. But that’s just the way things turned out, probably because I come from the countryside and a literary background.

**AR:** Do you believe you would have had an easier time in the art world if you were a man? Would you be more famous today?

**TY:** Yes. Back then all the famous artists were men. And all the female artists, except for me, complained about it constantly. Nowadays women are much stronger in the art world; they even head museums. I was ignored for many years, but simply being famous—how long will that last?

**AR:** Fame is not important to you?

**TY:** No, because usually I am satisfied with what I have. I was so lucky, if only for the fact that I always encountered pleasant people. I no longer need fame.

**AR:** What is your goal as an artist if you're not interested in fame?

**TY:** I would like people to like my paintings. I want them to give people joy and pleasure. And now it seems, as the Kornfeld auctions show, I have become one of the important figures here and have made a name for myself with my paintings. As a woman and a foreigner, I wasn't treated very well by the museums here in the past. And still I've become popular. In Japan I have two museums all for myself that offer proof of my ability.<sup>8</sup> And my paintings of flowers hang in the Inselspital because they lift the patients' spirits. I was very lucky, for I could always live from my art.

**AR:** What do you want people to remember about you?

**TY:** Precisely that: that my name and my paintings endure together and are united forever.

**AR:** Are you religious? Do you believe in eternity?

**TY:** I have my own very personal religion. I believe that we have all shared the same spirit for the last thousand years.

**AR:** What do you believe is your greatest lifetime achievement?

**TY:** I believe that I have lifted the spirits of those around me with my art. And I've provided them with a better understanding of the importance of beauty—nothing more. I was once impressed by a woman who visited one of my exhibitions and stood in a corner crying. I thought, as the artist I should go to her and see if I can comfort her. "Can I help you?" I asked. She told me that of one of my paintings had moved her to tears—because it came from the heart.

**AR:** What is your favorite painting of your own?

**TY:** I couldn't name one. But I'd like to make a home for my paintings in my family, and that is why I've already given a few to my daughter and grandchildren.

**AR:** You are now ninety-five. When you look back, what do you believe is the greatest insight you've made in all those years?

**TY:** The greatest gift that I have received after living so long is the realization that everything—including our lives—has a limit. When we're young, we cannot accept this finiteness. But it has made me more thankful. As a child and an adolescent at secondary school, I had everything, including relatively good health, and still I was somehow always sad.

**AR:** Aren't you comforted by the fact that your paintings will endure?

**TY:** Yes and no—we don't live alone. But today I'm much happier than I was in the past. What about you?

**AR:** I'm certainly more satisfied now than when I was twenty or thirty. What exactly changed for you over the years?

**TY:** Look, in the past, when I was a young woman, I wanted to make my way in the world as an artist. I struggled. I cannot say that everyone recognizes me as an artist today, but that is no longer important to me. It's not up to me to

**AR:** And what are the everyday things that make you happy, given you have such an enormous sense for beauty?

**AR:** How great is your fear of death nowadays?

determine how my work will be judged. I've begun to be more accepting of things.

**TY:** I've seen so much of this century! Young people are always looking for answers, but I try to appreciate everything all the time. When I was reading Tolstoy's *War and Peace* at the age of fourteen, no one could speak to me for a month. I had sunk completely into the world of the book. And afterward I was so proud and happy to have read it! Even prouder than I am of some of my paintings. I just always lived in the world of books, and to this day I still read a lot in Japanese. This is something I have tried to preserve for myself: appreciating things to the extent that they can keep you happy. My mother planted asparagus in our garden, but she never ate it—it was too beautiful. She said, "Where does it say that it was made for eating?" [*Laughs*] Beauty, both large and small, is just as important for me now as it was for her then.

**TY:** As a little girl I once asked my mother on a sad winter day, "Why do I have to die?" And my mother gave me—the overanxious girl—a reassuring answer: "Even our emperor, our tennō, must die one day. The end comes for him as well." [*Laughs*] I believe I am a true philosopher in this regard—I know I shouldn't go on about it so much!

#### Endnotes

- 1 The conversation took place in Bern in May 2019.
- 2 Yasa Buson (1716–1784) was a painter and one of the great Japanese haiku poets. Matsuo Bashō (1644–1694) is considered the supreme Japanese haiku poet. He greatly enriched the seventeen-syllable haiku form and made it an accepted medium of artistic expression.
- 3 Kenzo Okada (1902–1982) was an artist and teacher who, in 1950, left Japan and moved to New York City. Shortly after settling there, Okada's artistic style changed from explorations of the figure and European-influenced landscapes to lyrical abstractions that fused Western and Eastern styles. Stimulated by Abstract Expressionism, his paintings display a strong Japanese sensibility.
- 4 Mark Rothko (1903–1970) was an American painter of Jewish descent whose works introduced contemplative introspection into the post-World War II Abstract Expressionist school. His use of color as the sole means of expression led to the development of Color Field Painting. By 1968, Rothko's health was in decline from years of severe anxiety and his related drinking and smoking habits. In 1970, the chronically depressed artist committed suicide.
- 5 Mary Gabriel, *Ninth Street Women: Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement that Changed Modern Art* (New York, et al., 2018).
- 6 Joan Mitchell (1925–1992) was a lively, argumentative, and uncompromising member of the American Abstract Expressionist movement. In 1951, her work was exhibited in the landmark *Ninth Street Show* alongside that of Jackson Pollock, Hans Hofmann, and Willem de Kooning. The following year, she had her first solo exhibition at the New Gallery. Along with Lee Krasner, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Elaine de Kooning, Shirley Jaffe, and Sonia Gechtoff, she was one of the few female painters of the era to gain critical and public acclaim during her lifetime.
- 7 See the article by Anke Kempkes in this catalogue, p. 133–42, here p. 137.
- 8 The Teruko Yokoi Hinageshi Art Museum was founded in Ena, Gifu Prefecture, in 2004 and, four years later, the Teruko Yokoi Fuji Museum of Art was founded in Fuji, Shizuoka Prefecture.

# »Oh, diese herabfallenden Formen sehen aus wie Waka!« Das »Japaneske« in Teruko Yokois Malerei

Kuniko Satonobu Spirig und Osamu Okuda<sup>1</sup>

»Schriftzeichen, die bereits eine gesellschaftliche Existenz haben, erhalten durch die Hand des Kalligraphen eine individuelle Existenz. Der Bildtext von Kōbōdaishi, »der Mönch mit den fünf Pinseln«, ein großer Meister der Kalligraphie, behauptet sogar, dass sie zu Lebewesen werden.«  
Claude Lévi-Strauss<sup>2</sup>

Die Bilder von Teruko Yokoi werden oft als »japanesk« charakterisiert. Tatsächlich enthalten sie japanische Gedichte, erinnern an japanische Landschaft – an die hohe kulturelle Bedeutung der Jahreszeiten – und sind voller japanischer Elemente. Zugleich sind die der Abstraktion in der Malerei geschuldeten westlichen Aspekte ihrer Arbeit unübersehbar; dem Werk wurde die Koexistenz von östlicher und westlicher Schönheit attestiert. Deutlich ist das in dem 1958 in New York entstandenen unbetitelten Gemälde (Kat. 22) zu erkennen, einer auf den ersten Blick abstrakt-expressionistischen Komposition, in der eine kräftige Raute vor einer leuchtenden Farbebene schwebt. Hinter diesem typisch spätmodernen Werk verbergen sich auch fernöstliche Kulturtraditionen.

## 1. Die Werke mit Rautenmotiv

Teruko Yokoi, die in Japan im postimpressionistischen Stil malte, ging 1954 nach San Francisco, um dort nach eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Zwei Jahre später zog sie nach New York, wo die Maler des Abstrakten Expressionismus, darunter Mark Rothko, Jackson Pollock und Lee Krasner, gerade mit der freien malerischen Geste und den grossformatigen, farbig-abstrakten Bildern Triumphe feierten. Yokoi – sie war damals 31 Jahre alt – wurde sofort Teil der lebendigen New Yorker Kunstszene. Sie studierte zunächst bei dem Maler und Pädagogen Hans Hofmann; heute noch erinnert sie sich an dessen Worte: »Sie müssen nicht zum Unterricht kommen« – eine Anspielung darauf, dass sie von Hofmann nicht sonderlich profitiert hatte. Um 1957 änderte Yokoi ihren Malstil und ging von der semi-abstrakten Malerei des Postkubismus zur Abstraktion mit Farbflächen über, in die nur wenige landschaftliche Elemente andeutungsweise hineingesetzt wurden.

Was war der Anlass für diesen Stilwechsel? Das zu beurteilen, ist nicht leicht, da wir nur magere biografische Informationen von und über Yokoi aus dieser Zeit besitzen. Zu erwähnen ist immerhin, dass Yokoi – den biografischen Angaben auf der Webseite des Hinageshi Art Museum in Ena, Präfektur Gifu, zufolge – 1956 bei Julian Levi an der Art Students League of New York studierte und damals begann, »die Stimmungen der vier Jahreszeiten mittels Farben abstrakt dazustellen«.<sup>3</sup>

Ein Jahr später, 1957, malte Yokoi *Winterlotus* (Kat. 12), bei dem sie auf die ganze Bildfläche rotbraune Farbe auftrug, um die abendliche Atmosphäre im Winter zu vermitteln. Im linken Vordergrund sind die Blatt- und Stängelformen des Lotus zu sehen, rechts oben im Hintergrund ist mit feineren Linien eine Art Gebüsch aus verwelktem Lotus angedeutet. Eine ähnliche Darstellungsweise in der Gestaltung des Bildraums finden wir in der traditionellen japanischen Malerei, insbesondere bei den auf Papier oder Seide mit Tusche gemalten Wandschirmen (Byōbu-e), zum Beispiel in Hasegawa Tōhakus bekanntem Stellschirmpaar mit dem Titel *Kiefernwald* (S. 106, Abb. 1). In Tōhakus bildlicher Anverwandlung der aus dem Dunst hervortretenden Kiefern entsteht die atmosphärische Tiefe dadurch, dass zwischen Figuren und unbemaltem Grund nicht klar unterschieden werden kann.

Anders ist das bei den auf Gold- oder Silbergrund gemalten japanischen Wandbildschirmen, wo eine monochrome Bildfläche ohne Raumillusion vorherrscht. Ein schönes Beispiel dafür ist Sakai Hōitsus Stellschirmpaar *Sommergras* und *Herbstgras* (S. 106, Abb. 2). Der materiell prächtige Bildgrund spielt hier eine ähnliche Rolle wie die monochromen Stoffe traditioneller Kleider (Kimonos) mit ihren verschiedenen applizierten Motiven oder die unbemalte Oberfläche von traditionellen Keramiken – Teetassen oder Töpfe mit mittels des Pinsels gemalten Mustern.

In Yokois Gemälde *November* aus dem Jahr 1957 (Kat. 14) schweben einige rechteckige braune sowie schwarze Formen auf einem mit Weiss und Beige flächig und opak gemalten Hintergrund, vergleichbar dem Gold- oder Silbergrund der Wandschirmmalerei. Diese

Tendenz kulminiert in den Werken von 1958, insbesondere im eingangs erwähnten unbetitelten Bild mit leuchtend gelbgrün-monochromem Hintergrund. Vermutet werden darf, dass sich Yokoi zu der Zeit in New York mit der Malerei eines Clyfford Still oder Franz Kline beschäftigte und als Reaktion darauf bewusst oder unbewusst die traditionelle japanische Malweise in modernistischer Manier (re)aktivierte. Dies geschah bei ihr vermutlich im Arbeitsprozess selbst, gespeist von ihren tiefen kulturellen Wurzeln.

Soweit bekannt, erscheint das Rautenmotiv zum ersten Mal im Gemälde *Tiefer Herbst* (1957; Kat. 16). Yokoi legte hierbei den Bildgrund mit rotbräunlicher Farbe an – ähnlich wie bei *Winterlotus* –, um so eine spätherbstliche Stimmung zu evozieren. Die flächige Behandlung des Hintergrunds ist jedoch näher an derjenigen von *November*. Auf den Grund malte Yokoi eine rechteckige rote Fläche und darüber – mit kräftigen schwarzen Linien – einen Rhombus, dessen linker Winkel vom Bildrand abgeschnitten ist. *Tiefer Herbst* bildet damit sozusagen den Grundstein der zahlreichen Arbeiten Yokois mit Rautenmotiv; darauf basierend, beschäftigte sich die Malerin 1958, wie ein Atelierfoto zeigt, ausführlich mit dieser zeichenartigen Form (S. 18, Abb. 25).

Bemerkenswerterweise entstand dabei neben den beiden unbetitelten Bildern (Kat. 22, 24) ein Werk, das den japanischen Titel *Samurai* trägt (S. 107, Abb. 3). Bei einem anderen Gemälde mit Rhombenmotiv von 1963 handelt es sich konkreter noch um *Kimura Shigenari, der junge Samurai* (S. 107, Abb. 4). Auf die Frage, ob diese Raute mit dem Samurai zu identifizieren sei, antwortete Yokoi im Interview: »Ja. Die Raute assoziiert eine eckige Ritterrüstung. Auch gibt es ein rautenförmiges Familienzeichen von Samurai.« Was den »jungen Samurai« betrifft, fügte sie mit leuchtenden Augen hinzu: »Kimura Shigenari war ein Samurai des Toyotomi-Clans, er starb jung bei der Sommerbelagerung von Ōsaka. [...] Da ich selbst von den Hōjō – Feinden der Toyotomi – abstamme, fühlte ich mich in meiner Jugend immer ganz klein, wenn meine Freunde über den Samurai Kimura Shigenari redeten.«<sup>4</sup>

Besagter Kimura Shigenari war tatsächlich ein Gefolgsmann des Toyotomi-Clans. Er kämpfte bei der Belagerung von Ōsaka, die das Tokugawa-Shōgunat gegen den Toyotomi-Clan unternahm, und starb 1615 im Alter von 23 Jahren. Der Überlieferung nach war er ein Adelige: ein ruhiger Mensch, gut aussehend, mutig und elegant, ein exzellenter Schwert- und Speerkämpfer und

brillanter Reiter. Sein heroischer Tod bewegte die Herzen, und Kimura Shigenari fand als tragischer Held Eingang in die japanische Volkskultur. 1937, als Teruko Yokoi 13 Jahre alt war, erschien das Bilderbuch *Blüten von der Burg Ōsaka. Kimura Shigenari für Mädchen*.<sup>5</sup> Die spätere Malerin kannte möglicherweise diese romantische Version.

Interessanterweise trägt der mit dem langen Speer kämpfende Ritter Kimura Shigenari in den traditionellen Darstellungen, wie zum Beispiel in dem 1868 gedruckten populären Farbholzschnitt, eine Fahne mit seinem Familienzeichen – vier Rauten mit Löchern, auf Japanisch: Yotsumebishi (S. 107, Abb. 5, 6). Die Rautenform in *Kimura Shigenari, der junge Samurai* ist wie bei allen von Yokoi ab 1960 geschaffenen Bildern mit Rautenmotiv unregelmässig gewellt. Sie zeigt einerseits eine Affinität zum »Soak-Stain Painting« von Helen Frankenthaler, die Yokoi damals sicherlich kannte, und gemahnt andererseits an Hans Hofmanns »colorful and calligraphic gestures«,<sup>6</sup> durch die Emotionen ausgedrückt werden sollen. Ausserdem ist nicht die ganze Raute gezeichnet, sondern nur ein viereckiges Stück vom linken Teil sichtbar. Aus dem Inneren der braunen Raute scheinen gelbe Blütenblätter zu flattern. Dies erinnert uns daran, dass die fallenden Kirschblüten, ähnlich wie die Geschichte des Samurais Kimura Shigenari, in Japan das traditionell typische Empfinden vergänglicher Schönheit, das sogenannte »mono no aware«, auslösen.

Es stellt sich hierbei die Frage, ob Yokoi mit der Rautenform von vornherein aufgrund ihres Symbolgehalts arbeiten wollte. Im Interview sagte sie diesbezüglich Folgendes:

»Wenn ich auf Leinwand male, bewegen sich meine Hand und mein Pinsel frei. Ich versuche nicht, mit meinem Kopf zu zeichnen und zu malen. Der Kopf hat nichts mit der Schöpfung zu tun. [...] Um 1957 habe ich aus irgendeinem Grund angefangen, die Rautenform zu verwenden, aber ich kann mich nicht mehr erinnern, warum. [...] Ich betitelt mein Bild meistens erst nach der Fertigstellung, oft inspiriert vom Bild selbst. Ich male nicht mit vorgefassten Ideen oder einem Konzept.«

Auch wenn die Malerin nicht angeben kann, warum sie anfangs, sich der Rautenform zu bedienen, ist dennoch zu konstatieren, dass es sich um ein in der japanischen Kultur tief verwurzeltes Motiv handelt.

Yokoi schuf, soweit wir wissen, zwischen 1957 und 1980 mindestens 50 Werke mit Rauten als ihrem Lieblingsmotiv. Die Rautenform des japanischen Wappens geht ursprünglich auf die Form der Wasserpflanze, »Hishi«, zurück. Daher heisst diese Form auf Japanisch »Hishigata« oder »Hishi«. Die »Hishi«-Form wurde nicht nur für die Familiensymbole, sondern auch für Kimono-, Papier-, Tür- und sogar für Kuchenmuster des Öfteren verwendet. Es liegt nahe, dass Yokoi mit dieser geometrischen Form zunächst unbewusst an die eigene Tradition und Erinnerung anknüpfte und die Raute mit der Zeit ein selbstständiges Ausdrucksmittel, ein autonomes Zeichen wurde, das sich für moderne abstrakte Malerei eignete und sinnstiftend zu wirken vermochte: Die Raute bringt eine dynamische Bewegung in die Komposition; und wenn sie vom Bildrand abgeschnitten ist, öffnet sie imaginär den Bildraum nach aussen hin.

## 2. Werke mit Waka

Unter den Exponaten der Teruko-Yokoi-Ausstellung im Kunstmuseum Bern finden sich einige Werke, auf denen traditionelle japanische Gedichte, sogenannte »Waka«, kalligrafiert sind, von denen zwei aus der Sammlung *Hyakunin Isshu* (Hundert Gedichte von hundert Dichtern) stammen. Die bekannteste dieser Anthologien ist das *Ogura Hyakunin Isshu*, das im Jahr 1235 von Fujiwara no Teika zusammengestellt wurde. Es umfasst Gedichte aus mehr als fünf Jahrhunderten. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde das *Ogura Hyakunin Isshu* Gegenstand eines beliebten Gesellschaftsspiels, des Utagarta. Dazu schreibt Jürgen Berndt, der Herausgeber und Übersetzer der Anthologie Folgendes: »Es ist ein merkwürdiges, vielleicht sogar einzigartiges kulturgeschichtliches Phänomen: Millionen von Japanern vergnügen sich auch heute noch zum Neujahrstag im Familien- oder Freundeskreis am Spiel mit den Utagarta, den zweihundert »Gedichtkarten«. Der Spielleiter hat hundert, mit den stilisierten Porträts des jeweiligen Dichters geschmückte Karten vor sich und beginnt ein Gedicht vorzutragen. Die Mitspieler lauschen gespannt, den Blick auf die vor ihnen ausgebreiteten anderen hundert Karten mit den Unterstollen der Gedichte gerichtet. Wer am schnellsten die rezitierten Anfangssilben aus dem Gedächtnis fortsetzen kann und die entsprechende Karte mit den letzten Gedichtzeilen entdeckt, hat die Karte gewonnen.«<sup>7</sup>

Teruko Yokois Vater war Kalligraf und verfasste traditionelle Dreizeiler: »Haiku«. Die Tochter, die ursprünglich

Schriftstellerin werden wollte, hat sicherlich schon in der Jugendzeit die erwähnten 100 Gedichte auswendig gelernt und sie kalligrafiert. Sie integrierte später dieses Kulturgut ihrer Jugend in ihre bildnerischen Werke wie *März* (1965; S. 108, Abb. 7) und *Herbstgedicht* (1968; Kat. 37).

## März

Das Waka von Kaiser Kōkō (830–887) lautet:

»Zog hinaus aufs Frühlingsfeld  
der Kräuter erstes junges Grün  
für dich zu pflücken  
da rieselte auf meine Ärmel  
feingeflockter Schnee herab.«<sup>8</sup>

Weisses Schneefeld, Grün von jungen Kräutern, weisse Schneeflocken auf Händen, die das Grün pflücken, Kälte und Frühlingsgeruch – eine Szenerie mit Farben, Temperatur und Gerüchen. Das Gedicht erschliesst sich einem auch heute noch unmittelbar, trotz der zeitlichen Distanz.

Yokoi wählte für ihre Bilder generell solche Waka und moderne japanische Gedichte aus, in denen bunte Landschaftsszenen eine Rolle spielen. Nachdem sie ein solches Gedicht von Atsuo Ōki (1895–1977) aus den 1970er-Jahren rezitiert hatte, sagte sie im Interview: »Ich mag Gedichte und Waka, die ein szenisches Gefühl der Präsenz hervorrufen, als ob ich unmittelbar darin wäre.«

Bei der Arbeit an *März* versuchte Yokoi nicht, die Szene, die im Gedicht des Kaisers dargestellt ist, zu illustrieren, sondern entschied sich erst auf der letzten Stufe des Malprozesses, das Gedicht in das Bild aufzunehmen – analog dazu, wie sie den Samurai-Bildern erst nachträglich einen Titel gegeben hat. Die landschaftlich anmutende Komposition von *März* ist indessen durchweg sehr abstrakt. Oben rechts ist ein tiefgrüner Viertelkreis zu sehen, der einen immergrünen Baum, vielleicht eine Zeder oder eine Steineibe, andeutet, auf der gegenüberliegenden Seite erblickt man eine grüne Linie, womöglich ein junger Frühjahrszweig, daneben Formen, die an Pflirsichblüten oder an Schnee erinnern. Der Fond, der diese Formen trägt, ist ein blasses Graubeige, das die Luft des Vorfrühlings erahnen lässt. Darauf sind noch einige graue Flecken zu erkennen. Diese Vorfrühlingslandschaft ist, um mit Willy Rotzler zu sprechen, eine imaginäre, innere Landschaft, »wie es sie in dieser Form nicht gibt, weder hier im Westen noch im Fernen Osten«. Es handelt sich um

Projektionen »eines poetischen Empfindens, bildmässige und bildhafte Verdichtungen gefühlsstarker Hingabe an das nicht Sagbare, wohl aber Erlebbare«. <sup>9</sup>

Der ganze Werkprozess beginnt zum Beispiel mit dem Schnee und einem Frühlingslicht, in das Yokois Wohnort Bern getaucht ist, oder mit den Fotos, die sie selbst aufgenommen hat (sie war leidenschaftliche Fotografin). Von den Eindrücken inspiriert, folgt die Malerin dann der Bewegung des Pinsels, als ob nicht sie, sondern eine äussere Kraft durch sie hindurch zu wirken scheint. So entsteht Yokois »innere« Landschaft als Ergebnis eines Malakts ohne Individualität. Erst danach dringt das Waka quasi aus dem Bild heraus in das Bewusstsein der Malerin, die es aufschreibt.

Wie üblich, sind auch die Zeilen des Waka auf *März* von oben nach unten und von rechts nach links geschrieben. Die meisten Buchstaben sind schwer zu lesen, da sie sich in der tiefgrünen viertelkreisförmigen Partie der Komposition befinden, aber die letzten Hiragana-Zeichen (japanische Silbenschrift) – ふりつつ (fu-ri-tsu-tsu) – sind leicht zu entziffern, weil sie auf hellem Grund stehen. Und り (ri) und つ (tsu-tsu) sind deutlich vertikal gezeichnet, als ob sie den fallenden Schnee visuell nachahmten. Vielleicht schmilzt dieser Schnee im Vorfrühling schon bald und rinnt dann als Wassertropfen herab. Auf diese Weise hat Yokoi die Kalligrafie als zeitliches Bildgestaltungsmittel verwendet.

Ein Grund, warum Hiragana-Zeichen sich in Bildelemente verwandeln können, liegt darin, dass die Zeichen ursprünglich von der chinesischen »Kanji«-Schrift abgeleitet sind, die sich aus Zeichen in Form von Piktogrammen zusammensetzt. Ein weiterer Grund ist, dass die japanischen Kalligrafen »Kuzushiji« – eine Art Kursivschrift – beherrschen. Wir dürfen annehmen, dass Yokoi als Tochter eines Kalligrafielehrers den Kuzushiji-Stil frei und ohne Mühe gestalterisch zu nutzen vermag. Sie kannte womöglich auch die Avantgarde-Kalligrafie, die sich in Japan nach dem Krieg entwickelte und in der die Bildhaftigkeit der Kalligrafie, die Formbarkeit von Buchstaben und leere Zwischenräume und Ränder Berücksichtigung gefunden haben.

Obschon Bild und Schrift in der Geschichte der Malerei in China oft in Werke integriert worden sind, entfaltete sich eine wirklich gleichwertige Behandlung und Kombination beider Medien in einem Werk womöglich nur in Japan. Dies begann im 10. Jahrhundert und kulminierte am Anfang der Edo-Zeit um 1620/30 in

der Zusammenarbeit des Kalligrafen Hon'ami Kōetsu (1558–1637) mit dem Maler Tawaraya Sōtatsu (um 1570–um 1640). Sie perfektionierten die ästhetische Verschmelzung von gemalter Bildebene und darauf verstreuten kalligrafischen Schriften, wie es sich zum Beispiel im Blatt *Blumen und Gräser (Vier Jahreszeiten)* manifestiert, in dem Sōtatsus Illustration und Kōetsus Kalligrafie des Waka aus dem *Shinkokin-wakashū* (Neue Sammlung alter und moderner Gedichte), genauer des Herbstgedichts von Kamo no Chōmei (1155–1216), eine Verbindung eingehen (S. 108, Abb. 8). Eines der schönsten Beispiele für die Synthese von Schrift und Bild ist Sōtatsus Blatt *Szene vom Akuta-Fluss aus den Ise-monogatari* [Geschichten von Ise], wo die kalligrafischen Schriften in der traumhaften, halb abstrakten Landschaft, in der sich ein Liebespaar eingefunden hat, schweben (S. 108, Abb. 9).

Es war wohl kein überraschender Vorgang, dass Yokoi die bei ihrem Vater erlernte Kalligrafie in die bildnerische Arbeit integrierte, indem sie auf die Synthese von Schrift und Bild in der japanischen Kunst allgemein und auf die Arbeiten von Kōetsu und Sōtatsu im Besonderen zurückgriff. Die doppelt begabte Künstlerin vermochte fortan, Bild und Schrift in einem Werk eigenständig und kreativ zu kombinieren.

#### *Herbstgedicht*

Yokoi versuchte bei *Herbstgedicht* (1968; Kat. 37), das berühmte Waka von Kaiser Tenchi (626–671) aus der oben erwähnten Anthologie *Hyakunin Isshu* mit der Rautenform in Gestalt einer herbstlich-abstrakten Farbfeldkomposition zu verbinden. Die Übersetzung des Gedichts lautet:

»Herbststreife Felder  
darin die Hütte des Wächters  
mit Stroh flüchtig gedeckt  
Tau tropft herab und netzt  
die Ärmel meines Kleides.«<sup>10</sup>

Auffällig ist die wie bei der Zen-Kalligrafie mit kräftigem schwarzem Pinselzug angelegte Rautenform, mit der die Malerin möglicherweise auf die »Hütte des Wächters« im Waka von Kaiser Tenchi anspielte. Yokoi war bestrebt, die herbstliche Farbpoesie des Bildes literarisch-kalligrafisch zu bereichern; ferner brachte sie auch ihre Signatur sowie das Entstehungsjahr, für Kalligrafie ungewöhnlich gross, am linken Rand an. Ähnlich wie bei *März* assoziieren



die flüssig geschriebenen Kursivschriften den tropfenden Tau im Waka. So ist es Yokoi mit dem Werk *Herbstgedicht* gelungen, die in der altjapanischen Kultur vollzogene Synthese von Schrift und Bild mit modernistischen Ausdrucksmitteln zu erneuern, ohne die eigene ästhetische Sensibilität zu opfern.

Yokoi hatte 1966, also zwei Jahre bevor sie *Herbstgedicht* malte, versucht, die Vertikalität der Kalligrafie des Waka in dem hochformatigen Bild *Meditation* (S. 108, Abb. 10) formal und inhaltlich hervorzuheben. Das Waka von Nōin Hōshi (Priester Nōin, 988–1058) aus der Anthologie *Hyakunin Isshu* lautet in der deutschen Übersetzung:

»Es hat der Herbstwind  
mit dem bunten Ahornlaub  
vom Mimuro-Berg  
drunten den Tatsuta-Fluss  
gehüllt in ein Brokatgewand.«<sup>11</sup>

Yokoi schrieb die Zeilen des Gedichts fast ohne Abstände flüssig von oben nach unten. Diese Zeilen und die auf der grünen Wasseroberfläche und dem Bildgrund rhythmisch verstreuten kleinen runden Formen sind rötlich – die kalligrafischen Hiragana-Schriften scheinen sich in buntes Ahornlaub zu verwandeln. Auf diese Weise verwischen allmählich die Grenzen zwischen Schrift und Bild.

Während des Interviews warf Yokoi einen Blick auf die Reproduktion ihres Werks *Lauschen II (Nocturne)* (S. 109, Abb. 11) mit den blütenblattartigen Formen und bemerkte: »Oh, diese herabfallenden Formen sehen aus wie Waka!« Dann rückte sie ihre Brille zurecht, um die Formen genauer zu betrachten. Tatsächlich ähneln diese Pinselstriche Hiragana-Schriftzeichen wie つ (tsu) oder の (no), und sie formieren sich gleichsam zu einer »Serie«, die wie ein in der Kursivschrift Kuzushiji kalligrafisch geschriebenes Waka-Gedicht anmutet. Yokois spontane Bemerkung deutet an, dass Schrift und Bild für sie im Grunde genommen nicht wesentlich verschieden sind.

### 3. *Mond Schnee Blumen*

Das Triptychon *Mond Schnee Blumen* (S. 109, Abb. 12), das Teruko Yokoi 1975 in Öl malte, kann angesichts der breit angelegten Thematik und des grossen Formats (198 × 396 cm) durchaus als eines der Meisterwerke der Malerin gelten. Soweit wir wissen, ist das Quadriptychon *Die Jahreszeiten* (S. 109, Abb. 13) wohl der früheste Versuch

Yokois, eines ihrer Kernthemen, das des »Jahreskreises«, mittels mehrteiliger Bilder darzustellen. Anders als bei den *Jahreszeiten*, in denen nur das Rautenmotiv als Konstante die vier Teilbilder zusammenhält und ansonsten keine kontinuierliche szenische Verbindung zwischen den vier Jahreszeiten-Kompositionen festzustellen ist, sind die drei Teile des Triptychons *Mond Schnee Blumen* bildkompositorisch untrennbar als eine einheitliche »Landschaft« konzipiert, in der Yokoi die Bildsprachen, die sie bis dahin schrittweise kultiviert hatte, ausdrucksvoll zusammenführte.

Die Malerin bezieht sich bei diesem Panorama auf den japanischen traditionellen Begriff 雪月花 (»setsu-getsu-ka« oder »setsu gekka«: Schnee Mond Blumen), der ursprünglich aus der altchinesischen Kultur stammt und in Japan auch in der Reihenfolge 月雪花 (Mond Schnee Blumen) verwendet wird. Der Begriff repräsentiert in erster Linie symbolisch die Jahreszeiten: Schnee = Winter, Mond = Herbst, Blumen (Kirschblüten) = Frühling, wobei der Sommer keine Berücksichtigung findet. Darüber hinaus verkörpert das Wort 雪月花 allgemein poetische Ideale der traditionellen japanischen Kultur. Vor allem wurde es von den Holzschnitt-Künstlern der späten Edo-Zeit häufig in dreiteiligen Drucken verbreitet, kombiniert mit anderen Motiven wie schönen Frauen und Landschaften. Auch Hängerollen mit drei Themen zählten zum populären Repertoire der traditionellen Malerwerkstätten. Die Hängerolle von Sakai Hōitsu ist ein bekanntes und typisches Beispiel dafür (S. 110, Abb. 14).

Yokoi hat für das Triptychon den oben erwähnten alternativen Titel 月雪花 (Mond Schnee Blumen) gewählt, hat aber die drei Bildteile von links nach rechts in der Reihenfolge von Mond (Herbst), Blumen (Frühling) und Schnee (Winter) arrangiert. Wir erkennen daran, dass die Leserichtung des Triptychons rechts beginnend über die Mitte nach links verläuft. Und wenn der Betrachter den linken Teil (Herbst) erreicht hat, kehrt er ganz nach Massgabe des natürlichen Jahreszyklus direkt zur rechten Partie (Winter) zurück.

Um das Triptychon besser zu verstehen, versuchen wir das Gedicht auf dem Schnee-Bild zu entziffern. Auffällig sind hierbei die mit hellblauer Farbe flüssig geschriebenen drei Schriftzeilen, die zum Teil schwer leserlich sind. Es handelt sich wohl um das bekannte Gedicht (Waka) von Sakanoue no Korenori (gest. 930) aus dem *Kokin-wakashū* (Sammlung alter und moderner Gedichte, entstanden um 920):

»(1) Im Gebirge des schönen *Yoshino*  
 (2) scheint der weiße Schnee sich anzuhäufen,  
 (3) denn im heimatlichen Dorfe [in der  
 alten Hauptstadt] wird es immer kälter  
 und kälter.«<sup>12</sup>

Die Reihenfolge der Zeilen auf dem Bild ist nicht wie üblich von rechts nach links angeordnet, sondern das Gedicht beginnt links (1), springt auf die erste, rechte Zeile (2) und endet in der mittleren Zeile (3). Inspiriert von diesem Gedicht, verbinden wir die bergige Schneelandschaft auf dem Bild mit der in Literatur und bildender Kunst oft dargestellten Ortschaft Yoshino, südlich der alten Kaiserstadt Nara gelegen. Da aber Yoshino auch für seine wunderschönen Kirschbäume japanweit bekannt ist, kündigt sich latent bereits die nächste Jahreszeit an, die im mittleren Teil (Blumen) verbildlicht ist.

Teruko Yokoi griff bei der Darstellung der Schneeberge auf ihre frühen Arbeiten wie etwa jene beiden unbetitelten Gemälde (1956/57; Kat. 11; 1958; Kat. 19) zurück, in denen sie die Landschaftsformation aus flächigen, vereinfachten Formen gestaltet hatte. Vermutlich liess sie sich dabei von der »dekorativen« Malerei der frühen Edo-Zeit, insbesondere derjenigen Tawaraya Sōtatsus (S. 110, Abb. 15) oder Ogata Kōrins (1658–1716), anregen.

Bekanntlich argumentierte Clement Greenberg 1955 in seinem Essay »American-Type Painting«, dass

durch die Arbeiten der Künstler des Abstrakten Expressionismus die Auseinandersetzung mit der »flatness« der Malerei als weitere Front der modernistischen Kunst hervorgehoben worden sei.<sup>13</sup> Teruko Yokois Rückgriff auf die »Flachheit« der japanischen Malerei der frühen Edo-Zeit könnte möglicherweise ihre indirekte Reaktion auf das damals oft diskutierte neue Paradigma der amerikanischen Malerei gewesen sein, indem sie ihre eigenen kulturellen Wurzeln wiederentdeckte. Das Triptychon *Mond Schnee Blumen* wäre so gesehen das Ergebnis ihres »retrospektiven« Blicks auf die eigene künstlerische Entwicklung.

Wie gezeigt, erblühte das »Japaneske« bei Teruko Yokoi, dessen Wurzeln tief in der alten Kultur des fernöstlichen Inselreichs zu suchen sind, inmitten der westlichen Kunstszene der Moderne. Die Malerin beobachtete dabei, in der frühen Phase ihrer Karriere, die neuesten Entwicklungen der amerikanischen Malerei genau und versuchte, sie – soweit möglich, oft scheinbar problemlos – zu adaptieren. Mit dieser kreativen Neugier und Flexibilität arbeitete sie stets daran, ihr künstlerisches Terrain individuell und zugleich überindividuell zu kultivieren. Anders gesagt: Teruko Yokois malende Hand verknüpfte den durch die Wellen der Modernisierung geprägten Gegensatz von Ost und West künstlerisch neu und erfüllte so die alte Tradition der japanischen Kultur mit neuem Leben.

## Anmerkungen

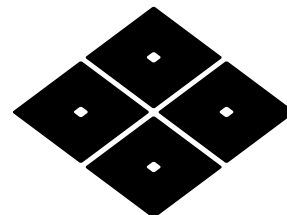
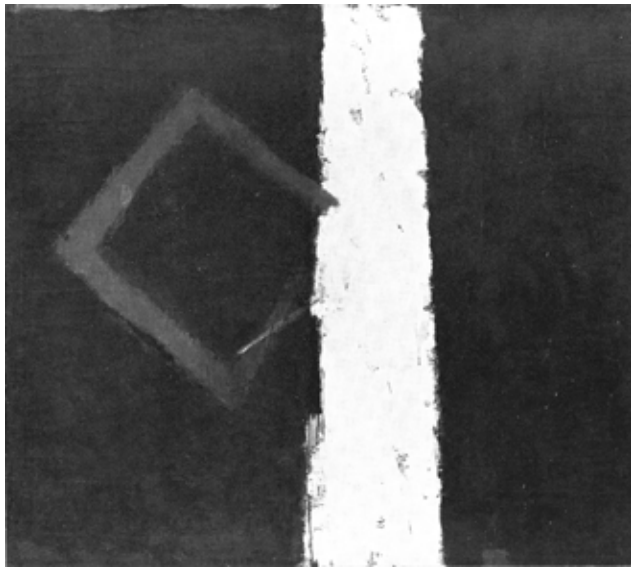
- 1 Kuniko Satonobu Spirig verfasste Kapitel 1 und 2, Osamu Okuda Kapitel 3. Wir danken herzlich Teruko Yokoi, Michaela Muhmenthaler, Eberhard W. Kornfeld und Rudolf Altrichter für ihre freundliche Unterstützung.
- 2 Claude Lévi-Strauss, *Die andere Seite des Mondes. Schriften über Japan*, mit einem Vorwort von Junzo Kawata, übers. von Eva Moldenhauer, Berlin 2012, S. 110.
- 3 [www.enakawakamiya.co.jp/hinageshi/profile/index.html](http://www.enakawakamiya.co.jp/hinageshi/profile/index.html) (7. Oktober 2019).
- 4 Aus dem Interview, das Kuniko Satonobu Spirig mit der Malerin im Sommer 2019 führte.
- 5 Mizushima Ayame, *Blüten von der Burg Ōsaka. Kimura Shigenari*, Sonderheft der Zeitschrift *Shojokurabu* (Mädchenclub), Tokio, Mai 1937.
- 6 »Paintings such as *Work Time* and *Effervescence* jubilantly engage contrasting, colorful, and calligraphic gestures suspended on monotone background.« Hans Hofmann, zit. n. Marcelle Polednik, »In Search of Equipoise:

- Hofmann's Negotiations, 1940–1958«, in: Suzi Villiger (Hrsg.), *Hans Hofmann. Catalogue raisonné of Paintings*, 3 Bde., London 2014, Bd. 1, S. 34–45, hier S. 39.
- 7 Jürgen Berndt, Covertext, in: ders. (Hrsg.), *Als wär's des Mondes letztes Licht am frühen Morgen. Hundert Gedichte von hundert Dichtern aus Japan*, übertragen von dems., Frankfurt am Main 1987.
- 8 Ebd., S. 48.
- 9 Willy Rotzler, »Teruko Yokoi: Jahreszeiten«, in: Teruko Yokoi, *Die fünf Jahreszeiten*, Bern 1990, S. VI f.
- 10 Berndt 1987 (wie Anm. 7), S. 20.
- 11 Ebd., S. 156.
- 12 Alexander Chanoch, »Altjapanische Jahreszeitenpoesie aus dem Kokinshū«, in: *Asia Major*, erste Serie, 4, 1927, S. 240–376, hier S. 371 f.; <https://www2.ihp.sinica.edu.tw/file/1218YDdtZKY.pdf> (7. Oktober 2019).
- 13 Clement Greenberg, »American-Type Painting«, in: *Partisan Review*, 22, Frühjahr 1955, S. 179–186.





- 1 Hasegawa Tōhaku, *Kiefernwald* (Ausschnitt), Ende 16. Jh. / *Pine Trees* (detail), late sixteenth century
- 2 Sakai Hōitsu, *Sommergras und Herbstgras*, 1. Hälfte 19. Jh. / *Flowering Plants of Summer and Autumn*, first half of the nineteenth century



1	3	4
2	5	6

- 3 Terukoji Yokoi, *Samurai*, 1958
- 4 Terukoji Yokoi, *Kimura Shigenari, der junge Samurai / Kimura Shigenari, the Young Samurai*, 1963
- 5 Utagawa Yoshitora, *Belagerung von Osaka / Siege of Osaka*, 1868
- 6 Yotsumebishi, Familienzeichen von Kimura Shigenari / the family emblem of Kimura Shigenari



- 7 Teruko Yokoi, *März / March*, 1965
- 8 Tawaraya Sōtatsu (Gemälde / painting), Hon'ami Kōetsu (Kalligrafie / calligraphy), *Blumen und Gräser (Vier Jahreszeiten)*, 1. Hälfte 17. Jh. / *Flowers and Grasses (Four Seasons)*, first half of seventeenth century
- 9 Tawaraya Sōtatsu, *Szene vom Akuta-Fluss aus den Ise-monogatari [Geschichten von Ise]*, 1. Hälfte 17. Jh. / *Scene of the Akuta River from the Ise Monogatari [Tales of Ise]*, first half of the seventeenth century
- 10 Teruko Yokoi, *Meditation*, 1966



8	9	11
7	10	12
		13

- 11 Teruko Yokoi, *Lauschen II (Nocturne) / Listening II (Nocturne)*, 1969  
 12 Teruko Yokoi, *Mond Schnee Blumen / Moon Snow Flowers*, 1975  
 13 Teruko Yokoi, *Die Jahreszeiten / The Seasons*, 1961–63



- 14 Sakai Hōitsu, *Schnee, Mond und Kirschblüten / Snow, the Moon and Cherry Blossoms*, 1820  
 15 Tawaraya Sōtatsu, *Die Geschichten vom Prinzen Genji. Eine Begegnung an der Grenze*, 1. Hälfte 17. Jh. /  
*The Tale of Genji, a Meeting at the Frontier*, first half of seventeenth century



## “Oh! These Falling Forms Look like Waka!” On the “Japanesque” in Teruko Yokoi’s Painting

Kuniko Satonobu Spirig and Osamu Okuda<sup>1</sup>

*Written signs, which already have a social existence, acquire an individual existence by passing through the calligrapher’s hand. The legend of Kōbōdaishi, “the five-brush monk,” grand master of calligraphy, even asserts that these signs become living beings.*

— Claude Lévi-Strauss<sup>2</sup>

Teruko Yokoi’s paintings are often described as “Japanesque.” Indeed, they do show Japanese poems, evoke Japanese landscapes, or allude to the great cultural significance of the seasons—they are full of Japanese elements. But at the same time, the Western aspects arising from Yokoi’s painterly abstraction are obvious, and it has even been said that Eastern and Western beauty coexist in her work. The latter is certainly true of one of her untitled works (cat. 22) painted in New York in 1958. At first glance it appears as an Abstract Expressionist composition in which a bold diamond shape floats above a vibrant layer of color. Yet hidden away in this typically late-modern work we also find Far Eastern cultural traditions.

### 1. Works with Diamond Motifs

Teruko Yokoi, who painted in a Post-Impressionist style when she lived in Japan, moved to San Francisco in 1954 in search of her own means of expression. Two years later, she moved to New York, where the free painterly gestures and colorfully abstract large-format paintings of Abstract Expressionists such as Mark Rothko, Jackson Pollock, and Lee Krasner were meeting with great success. Yokoi—then thirty-one years old—immediately became a part of the lively New York art scene. She initially studied under the painter and teacher Hans Hofmann, and to this day Yokoi remembers what he once said to her: “You don’t have to come to the lessons”—an allusion to the fact that she did not profit to any large extent from her time with him. Around 1957, she changed her style of painting from semi-abstract, post-Cubist painting to an abstract form, using fields of color to which only very few landscape elements were allusively added.

What was the reason for this change of style? The answer is none too easy, for only a limited amount of biographical information from this time is available. However, it bears mentioning that, according to the biography that appears on the website of the Hinageshi Art Museum in Ena, Gifu Prefecture, Yokoi studied under Julian Levi at the Art Students League of New York in 1956 and began “to represent abstractly the moods of the four seasons using colors.”<sup>3</sup>

One year later, in 1957, Yokoi painted *Winter Lotus* (cat. 12), in which she applied red-brown paint to the entire surface of the canvas in order to convey a wintery evening-time atmosphere. In the left foreground, we can see the forms of lotus leaves and stems, and, in the background to the upper right, we find a kind of bush of withered lotus depicted in finer lines. A similar manner of compositional presentation can be found in traditional Japanese painting, particularly in ink-painted folding screens of paper or silk (*byōbu-e*), such as Hasegawa Tōhaku’s *Pine Trees* (fig. 1, p. 106). In this figurative representation of pine trees appearing through mist, atmospheric depth arises from our inability to differentiate clearly between the figures of the trees and the unpainted background.

The effect is different in Japanese folding screens with silver- or gold-painted backgrounds dominated by monochrome imagery and without the illusion of space. A wonderful example of these is provided by Sakai Hōitsu’s pair of folding screens *Flowering Plants of Summer and Autumn* (p. 106, fig. 2). In Hōitsu’s work, the rich material background plays a similar role to the monochrome material of traditional kimonos, upon which a variety of motifs are applied, or to the unpainted backgrounds of traditional ceramics, such as teacups or pots with brush-painted patterns.

In Yokoi’s painting *November* from 1957 (cat. 14), a group of rectangular brown and black forms floats above an opaque beige-painted background comparable to painted folding screens with gold or silver backgrounds. This trend culminated in Yokoi’s works from 1958, particularly in the abovementioned untitled work with its vibrant

monochrome background of yellow-green. One could imagine that, at that time, Yokoi was occupied with the paintings of artists such as Clyfford Still or Franz Kline, and that this consciously or unconsciously (re)activated Yokoi's interest in a modernist form of traditional Japanese painting styles. This most likely happened during the work process itself and would have been reinforced by her own deep cultural roots. As far as is known, the diamond motif first appeared in her painting *Deep Autumn* (1957, cat. 16), in which she painted a background of red-brown—similar to the background of *Winter Lotus*—in order to evoke the atmosphere of late autumn. However, the treatment of the background surface is closer to that of her painting *November*. On top of this background, Yokoi painted a rectangular red form upon which she placed a powerful black line in the shape of a rhombus whose left corner is cut off by the edge of the painting. *Deep Autumn* formed the foundation, so to speak, for many of Yokoi's works with diamond motifs. As a photograph of her studio shows, in 1958 the artist was occupied solely with this symbolic form (see pp. 17–18, figs. 23–25).

Notably, in addition to two untitled paintings (cat. 22, 24), Yokoi also produced a work with the Japanese title *Samurai* (p. 107, fig. 3). Another painting from 1963 with a diamond motif, *Kimura Shigenari, the Young Samurai* (p. 107, fig. 4), is named after a real historical figure. When asked in an interview conducted by myself, Kuniko Satonobu Spirig, if the diamond motif is associated with the samurai, Yokoi answered: "Yes, the diamond is associated with an angular suit of armor. There are also diamond-shaped emblems for samurai families." When speaking in detail about the "young samurai," Yokoi explained, with sparkling eyes: "Kimura Shigenari was a samurai of the Toyotomi clan. He died at a young age in the Summer Siege of Osaka... As I myself am a member of the Hōjō family—enemies of the Toyotomi—as a girl I always felt very small when my friends would talk about the samurai Kimura Shigenari."<sup>4</sup>

Kimura Shigenari really was a retainer of the Toyotomi clan. He fought in the Siege of Osaka launched by the Tokugawa shogunate against the Toyotomi clan and died in 1615 at the age of twenty-three. Tradition has it that he was noble: a quiet person, good looking, brave and elegant, an excellent fighter with sword and spear, and a brilliant horseman. People were deeply moved by Kimura Shigenari's heroic death, and he became

a tragic hero in Japan's folk history. In 1937, when Teruko Yokoi was thirteen years old, the illustrated book *Blossoms of Osaka Castle: Kimura Shigenari* was published for young girls.<sup>5</sup> Yokoi may have been familiar with this romanticized version of the tale.

Interestingly, in traditional imagery the samurai Kimura Shigenari fights with a long spear. In a popular color woodcut from 1868, he is depicted carrying a flag with his family emblem: four hollow diamonds known as *yotsumebishi* in Japanese (p. 107, figs. 5, 6). Like all of Yokoi's paintings with diamond motifs done after 1960, the diamond shape in *Kimura Shigenari, the Young Samurai* is irregularly undulated. On the one hand, she shows her affinity for the "soak-stain painting" technique of Helen Frankenthaler, who Yokoi certainly knew, and, on the other, for Hans Hofmann's "colorful and calligraphic gestures" that are intended to convey emotions.<sup>6</sup> Furthermore, the entire diamond is not shown, rather only a square part of its left side. Yellow petals appear to flutter from out of the brown diamond and are reminiscent of falling cherry blossoms, which in Japan—much like the story of the samurai Kimura Shigenari—provoke feelings of fleeting beauty, known in Japanese as *mono no aware*.

Here the question arises as to whether Yokoi from the very start chose to work with the diamond motif because of its symbolic value. When asked in the aforementioned interview, Yokoi said:

When I paint on canvas, my hand and my brush move freely. I don't try to draw and paint with my head. The head has nothing to do with creation... Around 1957 I started using the diamond form for some reason, but I can no longer remember why... I usually title my paintings only after they have been completed, and often the titles are inspired by the paintings themselves. I don't paint with preconceived ideas or a concept.

Even if the painter cannot explain why she started to make use of the diamond motif, it is important to remember that it is deeply rooted in Japanese culture.

As far as we know, between 1957 and 1980 Yokoi painted at least fifty works with diamonds as the favored motif. The diamond shape of the Japanese emblem known

as *hishigata* or *hishi* originally refers to the form of the water caltrop plant, which is also known as *hishi* in Japanese. The *hishi* form was not only used for family emblems, but also frequently for patterns on kimonos, paper, doors, and even cakes. It seems likely that Yokoi unconsciously linked this geometric form with her own traditions and memories, and, over time, transformed the diamond into an independent means of expression, an autonomous symbol that was well suited to produce a meaningful effect in modern abstract painting. The diamond introduces dynamic movement to a composition, and when cut off by the edge of the painting, it opens an imaginary space outside of the canvas.

## 2. Works with *Waka*

Among Teruko Yokoi's works, we find a few paintings with traditional Japanese poems, known as *waka*, written in calligraphy. Two of these are from the collection of poems known as the *Hyakunin Isshu* (One Hundred Poems by One Hundred Poets). The most well known of these anthologies is the *Ogura Hyakunin Isshu*, which was compiled by Fujiwara no Teika in 1235 and includes poems written over the course of five centuries. At the beginning of the sixteenth century, the *Ogura Hyakunin Isshu* was used to create a popular parlor game known as "Uta-garuta". Jürgen Berndt, the editor and translator of the German edition of the anthology, writes: "It is a remarkable and perhaps even unique phenomenon of cultural history: to this day, millions of Japanese amuse themselves with family and friends on New Year's Day by playing the 'Uta-garuta,' the 200 'poetry cards.' The games master lays out 100 of these cards with stylized portraits of the respective poets in front of him and begins to read a poem. The players listen intently with an eye on the other 100 cards, with the lower stanzas laid out before them. Whoever can continue with the recited beginning syllable from memory and find the relevant card with the last lines of the poem wins the card".<sup>7</sup>

Yokoi's father was a calligrapher who wrote traditional three-line haikus. His daughter, who originally wanted to be a writer, almost certainly learned the 100 poems by heart and wrote them out in calligraphy. She would later integrate this cultural heritage from her youth into her work, as we can see in her paintings *March* (1965, p. 108, fig. 7) and *Autumn Poem* (1968, cat. 37).

## *March*

The poem by Emperor Kōkō (830–887) reads:

For you,  
I went out to the fields  
to pick the first spring greens  
all the while on my sleeves  
a light snow falling.<sup>8</sup>

A white field of snow, the green of young plants, white snowflakes on the hands that plucked the greens, cold, and the smell of spring—it is a scene of colors, temperature, and smells. Even today the poem reveals a sense of immediacy despite being written so long ago.

For her paintings, Yokoi generally chose *waka* such as this in addition to modern Japanese poems describing colorful landscapes. After reciting a poem by Atsuo Ōki (1895–1977) from the 1970s during our conversation, Yokoi said, "I like poems and *waka* that call to mind a scenic feeling of presence that makes me feel as if I were there."

In *March*, Yokoi did not attempt to illustrate the scene described in the emperor's poem, but instead decided during the last step of the painting process to integrate it into her work, analogous to the way she only titled her samurai paintings after they had been completed. The landscape-like composition of *March*, however, is abstract in every respect. In the upper right we can see a deep green quadrant suggesting an evergreen tree—perhaps a cedar or yew—while on the opposite side we find a green line possibly representing a spring branch and, alongside it, forms reminiscent of peach blossoms or snow. The color of these forms is a pale gray-beige that calls to mind the air of early spring. We can also make out flecks of gray. This early spring landscape is, as Willy Rothler describes, an imaginary inner landscape "that does not exist in this form, neither here in the West nor in the Far East." They are instead projections of "a poetic feeling, pictorial and metaphorical concentrations of emotive devotion to the unutterable, to the experience."<sup>9</sup>

Yokoi's entire work process begins with the snow and spring light in which Bern, her city of residence, is immersed, or with the photographs she herself has taken (she is a passionate photographer). Inspired by these

impressions, the painter then follows the stroke of the brush as if it were an external force working through her. Yokoi's "inner" landscape is thus a product of painting without individuality. Only afterward does the *waka* work its way into the mind of the painter, who then adds it to her composition.

As is typical of Japanese poetry, the *waka* in *March* is written from top to bottom and from right to left. Most of the characters are difficult to read, for they are located in the deep green quadrant-shaped part of the composition. The last *hiragana* characters (Japanese syllabary)—ふりつつ (*fu-ri-tsu-tsu*)—are easy to make out, for they appear before the bright background, and り (*ri*) and つつ (*tsu-tsu*) are clearly written vertically, as if in visual imitation of falling snow. Perhaps this early spring snow will soon melt and flow down in the form of drops of water. In this manner, Yokoi also uses calligraphy as a means of representing time in her painting.

One of the reasons *hiragana* characters can be transformed into pictorial elements lies in the fact that they were originally derived from the Chinese *kanji* script, which is comprised of characters in the form of pictograms. Another reason is that Japanese calligraphers are masters of *kuzushiji*, a kind of cursive script. We can assume that Yokoi, as the daughter of a calligraphy teacher, can also use the *kuzushiji* style both freely and effortlessly as a means of composition. She was also probably aware of the avant-garde style, developed in Japan after the war, in which calligraphy's graphic quality, the formability of the letters, and empty spaces and edges play an important role.

Although images and writing have often been integrated into artworks throughout the history of Chinese painting, a truly equal treatment and combination of both media in a single work probably only developed in Japan. This process began in the tenth century and culminated at the beginning of the Edo period, in around 1620 or 1630, with the collaborative works of calligrapher Hon'ami Kōetsu (1558–1637) and painter Tawaraya Sōtatsu (ca. 1570–ca. 1640). They perfected the aesthetic melding of painted image surfaces and scattered calligraphy, a combination that we find in, for example, their *Flowers and Grasses (Four Seasons)*, in which Sōtatsu's illustrations and Kōetsu's calligraphy of the autumn poem by Kamo no Chōmei (1155–1216) from the *Shin Kokin Wakashū* (New Collection of Old and Modern Poems) coalesce (p. 108, fig. 8). One of the most

beautiful examples of this synthesis of calligraphy and imagery is Sōtatsu's *Scene of the Akuta River from the Ise Monogatari (Tales of Ise)*, in which the calligraphy floats above a dreamlike, half-abstract landscape where a pair of lovers finds themselves (p. 108, fig. 9).

It comes as no surprise that Yokoi integrated the calligraphy she had learned from her father into her painting by drawing upon the synthesis of writing and imagery in Japanese art in general, and, more specifically, in the works of Kōetsu and Sōtatsu. Henceforth this doubly gifted artist would prove her skill at independently and creatively combining images and writing in a single work.

#### *Autumn Poem*

In *Autumn Poem* (1968, cat. 37) Yokoi sought to combine the renowned *waka* by Emperor Tenchi (626–671), which appears in the abovementioned anthology *Hyakunin Isshu*, with a diamond shape in the form of an abstract composition of autumnal color fields. The translation of the poem is as follows:

In the harvest field  
gaps in the rough-laid thatch  
of my makeshift hut  
let the dewdrops in,  
but it is not only dew that wets my sleeves  
through this long night alone.<sup>10</sup>

What's remarkable is the diamond form applied in a bold black brushstroke that is reminiscent of Zen calligraphy, with which Yokoi possibly intended to represent the "makeshift hut" in Emperor Tenchi's *waka*. The artist strived to enrich the painting's autumnal color poetry with literary calligraphy, and she painted her signature and the year of the work in unusually large characters on the left edge. Like in *March*, we can associate the flowing cursive script with the *waka*'s dripping dew. In *Autumn Poem*, Yokoi succeeded in renewing the synthesis of writing and imagery that was practiced in Japan's older culture, without sacrificing her own aesthetic sensibility, by combining it with a modern means of expression.

In 1966, two years before she painted *Autumn Poem*, Yokoi sought to emphasize *waka* calligraphy's upright form, both formally and in terms of content, in her vertical-format work *Meditation* (p. 108, fig. 10). The *waka* by Nōin

Hōshi (the priest Nōin, 988–1058) from the *Hyakunin Isshu* anthology translates as:

Blown by storm winds  
Mt. Mimuro's autumn leaves  
have become Tatsuta river's  
richly hued brocade!<sup>11</sup>

Yokoi wrote the lines of the poem in a fluid motion from top to bottom with hardly any spacing. These lines and the small round shapes rhythmically scattered over the green surface of the water are of a reddish color, and the calligraphic *hiragana* characters appear to transform into colorful maple leaves. In Yokoi's painting, the boundaries between characters and imagery thus appear to gradually fade away.

During our conversation, Yokoi glanced at the reproduction of her painting *Listening II (Nocturne)* (1969, p. 109, fig. 11) with its petal-like forms, and exclaimed, "Oh! These falling shapes look like *waka!*" She then adjusted her glasses to get a better look. Indeed, these brushstrokes are similar to *hiragana* characters such as つ (*tsu*) or の (*no*), and at the same time they form a "series," so to speak, reminiscent of a *waka* poem in the cursive *ku-zushiji* script. Yokoi's spontaneous remark is indicative of how, for her, there is no fundamental difference between image and writing.

### 3. Moon Snow Flowers

In light of its wide-ranging themes and large format (198 × 396 cm), Yokoi's 1975 oil triptych *Moon Snow Flowers* (p. 109, fig. 12) can be considered one of the painter's masterpieces. As far as is known, her 1961 to 1963 quadriptych *The Seasons* (p. 109, fig. 13) most likely represents Yokoi's earliest attempt to depict one of her key themes—the "wheel of the seasons"—in the form of a multi-section painting. Unlike *The Seasons*, in which only the constant diamond motif unifies the four segments—for there is otherwise no continuous visual connection between the four sections representing the seasons—the three parts of the triptych *Moon Snow Flowers* are inseparable from one another as a composition. Indeed, they were conceived as a unified "landscape" in which Yokoi would expressively bring together the visual language she had gradually cultivated up until that point.

In this panorama, Yokoi refers to the traditional Japanese term 雪月花 ("setsu-getsu-ka" or "setsu gekka," meaning "snow, moon, and flowers") that originally comes from ancient Chinese culture and in Japan also appears in the sequence 月雪花 (moon, snow, and flowers). The term is primarily a symbolic representation of the seasons in which snow equals winter, the moon equals autumn, and flowers (cherry blossoms) represent spring. Summer is not taken into consideration. Furthermore, the term 雪月花 also generally applies to the poetic ideals of Japanese culture. Most notably, it was a favored theme of woodcut artists of the late Edo period, appearing in three-part prints that combine other motifs such as beautiful women and landscapes. Hanging scrolls with three themes were also among the popular repertoire of traditional painting workshops. The 1820 hanging scroll by Sakai Hōitsu (p. 110, fig. 14) is a typical, well-known example of these.

For the abovementioned triptych, Yokoi selected the alternate title 月雪花 (*Moon Snow Flowers*), even though she arranged the three painting segments from left to right in the order of moon (autumn), flowers (spring), and snow (winter). Here the viewer is asked to begin with the image on the right before moving to the left, over the central image. And when the viewer reaches the left part of the triptych (autumn), they begin again with the image to the right (winter), in accordance with the yearly cycle. In order to better understand the triptych, we must first decode the poem appearing in the image of snow. We notice the three fluid lines of text in light blue—in some instances they are difficult to read. The text is the most well-known *waka* of Sakanoue no Korenori (died ca. 230), and it appeared in the *Shin Kokin Wakashū* compiled around 920:

Lovely Yoshino  
the white snows must be piling  
up in the mountains  
for in the ancient village  
the bitter cold increases.<sup>12</sup>

The sequence of lines in the painting does not follow the usual pattern of right to left, but instead begins at the left before jumping to the first line on the right, and then ends with the middle line. Inspired by this poem, we can connect the snowy mountain landscape in the painting with Yoshino, a town appearing often in Japanese literature

and art that lies to the south of the old imperial city of Nara. But as Yoshino is also known throughout Japan for its beautiful cherry trees, it also latently heralds the arrival of the next season, which in the painting is represented by the middle segment (flowers). In her depiction of the snowy mountain, Yokoi drew upon earlier works, such as two untitled paintings (1956/57, cat. 11 and 1958, cat. 19) in which the landscapes are formed of flat, simplified shapes. Here she was probably inspired by the “decorative” painting of the early Edo period, more specifically by the works of Tawaraya Sōtatsu (p. 110, fig. 15) or Ogata Kōrin (1658–1716). In his 1955 essay “‘American-Type’ Painting,” Clement Greenberg famously argued that painting had been highlighted as an additional front of modernist art thanks to the Abstract Expressionists’ examination of “flatness.”<sup>13</sup> Yokoi’s return to the “flatness” of early Edo painting might represent her indirect reaction to this then often-discussed paradigm of American painting in

which she rediscovered her own cultural roots. Viewed in this light, the triptych *Moon Snow Flowers* is the product of her “retrospective” examination of her own artistic development.

As we have shown, the “Japanesque” in the art of Teruko Yokoi—whose roots reach deep into the ancient culture of this Far Eastern island kingdom—blossomed right in the middle of the Western modern art scene. In the early phase of her career, the artist paid close attention to developments in American painting and sought to adapt them wherever possible—and quite smoothly at that. Thanks to this creative curiosity and flexibility, she worked continuously to cultivate her own artistic terrain individually and supra-individually. In other words, Teruko Yokoi’s painterly hand recombined the opposites of East and West that were established during the various waves of modernization and, in doing so, brought new life to the old traditions of Japanese culture.

#### Endnotes

- 1 Kuniko Satonobu Spirig authored parts 1 and 2; part 3 was written by Osamu Okuda. Our heartfelt thanks go to Teruko Yokoi, Michaela Muhmenthaler, Eberhard W. Kornfeld, and Rudolf Altrichter for their gracious support.
- 2 Claude Lévi-Strauss, *Die andere Seite des Mondes: Schriften über Japan*, with preface by Junzo Kawata, trans. Eva Moldenhauer (Berlin, 2012), p. 110. (Translated by Jane Marie Todd as *The Other Face of the Moon* [Cambridge, 2013].)
- 3 enakawakamiya.co.jp/hinageshi/profile/index.html (accessed October 7, 2019).
- 4 From the interview that Kuniko Satonobu Spirig conducted with the painter in the summer of 2019.
- 5 Mizushima Ayame, *Blossoms of Osaka Castle: Kimura Shigenari*, special edition of the magazine *Shōjo Kurabu* (Girls’ Club) (May 1937).
- 6 Hans Hofmann, quoted in Marcelle Polednik, “In Search of Equipose: Hofmann’s Negotiations, 1940–1958,” in Suzi Villiger, ed., *Hans Hofmann: Catalogue Raisonné of Paintings*, vol. 1 (London, 2014), pp. 34–45, here p. 39:

- “Paintings such as *Work Time* and *Effervescence* jubilantly engage contrasting, colorful, and calligraphic gestures suspended on monotone backgrounds.”
- 7 Jürgen Berndt, cover text, in *Als wär’s des Mondes letztes Licht am frühen Morgen: Hundert Gedichte von hundert Dichtern aus Japan* (Frankfurt, 1987).
  - 8 *Ibid.*, p. 48.
  - 9 Willy Rotzler, “Teruko Yokoi: Jahreszeiten,” in *Teruko Yokoi, Die fünf Jahreszeiten*, exh. cat. (Bern, 1990), pp. VI f.
  - 10 Berndt 1987 (see note 5), p. 20.
  - 11 *Ibid.*, p. 156.
  - 12 Alexander Chanoch, “Altjapanische Jahreszeitenpoesie aus dem Kokinshū,” in *Asia Major*, first series, 4 (1927), pp. 240–376, here p. 371f; <https://www2.ihp.sinica.edu.tw/file/1218YDdtZKY.pdf> (accessed October 7, 2019).
  - 13 Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting,” *Partisan Review* 22 (spring 1955), pp. 179–86.

# Asche und Diamant

## Abstrakte Kunst zur »high time« in einer posttraumatischen Epoche

Anke Kempkes

»Wir folgen dem Weg, der uns zu einer gemeinsamen internationalen Basis führt, wo die Künste aus Ost und West sich wechselseitig beeinflussen. Und das ist der natürliche Lauf der Kunstgeschichte.«

Jirō Yoshihara, 1958<sup>1</sup>

Teruko Yokois Leben und künstlerische Entwicklung werden uns heute nur durch recht wenige veröffentlichte biografische Details vermittelt. Wir können daher in der Interpretation vielmehr Kreise ziehen, um uns von aussen nach innen anzunähern mittels eines Studiums der historischen und kulturellen Kontexte, der Konstellationen, die ihr Leben umgaben.

Bei ihrem Umzug in die Schweiz in den 1960er-Jahren machte sich Yokoi die epische Alpenlandschaft des Landes zu eigen – diese hat Charakteristika mit dem Japan der Vergangenheit gemein, an das sich Yokoi erinnerte (S. 7, Abb. 2). Seither erscheinen ihre östlich inspirierten Landschaftsbilder wie die Suche nach einer »Fantasie« des ländlichen Japans ihrer Kindheit, eines für immer verlorenen »Paradieses«. <sup>2</sup> Doch dieses idyllische Bild erscheint zugleich als ein Phantom.

Die für Teruko Yokois künstlerische Identität prägenden Jahre fielen in eine Zeit dramatischer Umbrüche, die für ihre Generation eine komplexe Konstellation von kulturellen und politischen Ungewissheiten und Ambiguitäten nach sich zogen. Die Geschichte beginnt mit einer jungen Frau, die durch ihren künstlerischen Ehrgeiz hervorstach und die in Japan unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg erwachsen wurde, der eine Landschaft der Zerstörung und ein von der Niederlage gezeichnetes Land zurückliess. Das nächste Kapitel lässt sich als eine Zeit des Reifens lesen, die sie Mitte der 1950er-Jahre in den Vereinigten Staaten verbrachte, wo die restaurative Politik der McCarthy-Ära und zugleich das kulturelle Erwachen der Beatnik-Generation bestimmend waren.

In dieser Hinsicht kann man sagen, dass Yokois künstlerische Entwicklung einige der Brennpunkte der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts umkreist hat. Sie kam immer zur »high time« – wie sie selbst sagte –, zunächst nach San Francisco ins Umfeld der Kunstakademie

während einer Periode der künstlerischen Neuerungen und der Proteste und danach nach New York zu Hochzeiten des Abstrakten Expressionismus, ein Ereignis, durch das Paris seinen Einfluss als das unhinterfragte Zentrum der Moderne, das es in der Vorkriegszeit gewesen war, einbüsste. <sup>3</sup> Und doch blieb Yokoi immer an der Peripherie des Geschehens. Im Rückblick erklärt sie selbst sich nun zur »Aussenseiterin«. <sup>4</sup>

Für die Nachkriegsgeneration in Japan erwuchs aus der verinnerlichten »kulturellen Schizophrenie«, die die amerikanische Besatzung mit sich brachte, ein allgemeines Gefühl der Verunsicherung. <sup>5</sup> Künstler und Intellektuelle der neuen Avantgarde-Bewegungen, etwa von Gutai und Zero, zielten darauf, mit den japanischen Traditionen, die durch das totalitäre Regime in der Vergangenheit korrumpiert worden waren, radikal zu brechen, während sie zugleich aber zur Amerikanisierung, die der japanischen Gesellschaft nach dem Krieg aufgezwungen wurde, auf Abstand gingen. Sie verliehen dem Bedürfnis nach einer neuen einheimischen Kunstpraxis in einer posttraumatischen Zeit mit gegenkulturellen Mitteln Ausdruck. Auch hier, so werden wir später sehen, war Teruko Yokoi von der von ihrer Generation vorangetriebenen radikalen kulturellen Erneuerung nur am Rande betroffen. Die Gutai-Gruppe wurde 1954 in Ōsaka von dem Maler, Lehrer und Unternehmer Jirō Yoshihara gegründet, im selben Jahr, in dem Yokoi das Land verlassen hatte. Yokois Umzug in die Vereinigten Staaten im Januar 1954 verhinderte, dass sie Zeugin des Aufstiegs der neuen japanischen Avantgarde-Gruppen sowie ihrer Debatten über den Postkolonialismus und die japanische kulturelle Identität werden konnte.

Gleichwohl setzte ihre Übersiedelung in die Vereinigten Staaten sie, was in dieser Zeit unvermeidlich war, einer zweifachen Marginalisierung aus – sie war nicht nur eine Frau in der Kunstwelt, sondern zudem von asiatischer Herkunft. Wenn sich Yokoi den amerikanischen Abstrakten Expressionismus, damals *state-of-the-art*, auch begeistert zu eigen machte und sie damit erfolgreich war, indem ihr prominente Kunstpreise und Stipendien zuerkannt wurden, tritt aus Dokumenten jener Zeit hervor, dass

sie, vor allem in der bekanntermassen chauvinistischen Phase der New Yorker Kunstwelt der 1950er-Jahre, als Künstlerin immer wieder in einer Perspektive von Gender- und ethnischer Zugehörigkeit wahrgenommen wurde.

In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig, die politische Machtachse jener Zeit mitzuberücksichtigen. Kaum ein Jahrzehnt zuvor war Japan im Zweiten Weltkrieg ein Erzfeind der Vereinigten Staaten und ein Grossteil der amerikanisch-japanischen Bevölkerung in Lagern interniert gewesen, wovon auch der New Yorker Künstler Isamu Noguchi betroffen war, der versuchte, gegen diese landesweiten Kampagnen mobil zu machen.<sup>6</sup> Als der Kalte Krieg gegen die kommunistische Bedrohung in Asien anbrach, zeichnete sich die Besatzungspolitik der Amerikaner dadurch aus, dass Japans Image von dem des Aggressors zu dem des Alliierten in der Opferrolle umgewandelt wurde.

Im Lichte der Komplexitäten jener Epoche, die das Umfeld für Yokois künstlerische Entwicklung bildeten, ist es Zeit, sich die biografischen Wegmarken genauer anzusehen und einen kritischen Blick auf die Tatsache zu werfen, dass sie Zeitzeugin einiger bedeutsamer historischer und kultureller Konstellationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewesen ist.

#### Neben Ruinen

Teruko Yokoi wuchs in Tsushima, am ländlichen Stadtrand von Nagoya, auf, das bereits vor dem Krieg eine der grössten Industriestädte in Zentraljapan war. Sie selbst beschreibt sich als ein Mädchen, das von der »Dunkelheit« verfolgt wurde und von »Schatten« umgeben war.<sup>7</sup> Ihre gebildete, grossbürgerliche Familie unterstützte die künstlerischen Neigungen des »übersensiblen« Mädchens schon früh.

Fotos aus den persönlichen Unterlagen von Yokoi, die etwa zwischen 1946 und 1948 entstanden sind, zeigen die Künstlerin in ihren frühen Zwanzigern, nunmehr eine selbstbewusste junge Frau, die sich nach der westlichen Mode kleidete (S. 8, Abb. 3; S. 9, Abb. 6, 7). Die Bilder, die sie als Kunststudentin malte, geben Teenagerinnen in adretter Schuluniform wieder, die in einer geschützten häuslichen Umgebung zusammenkommen, ungezwungen, in einem eleganten Umfeld von perfekter Harmonie, stilistisch situiert zwischen Tradition und Moderne (S. 8, Abb. 5). Ihre Welt sieht aus wie ein bürgerliches Stillleben, scheinbar unberührt von der vorausgegangenen autoritären Ära und gänzlich unbeeinträchtigt vom Krieg. Andere frühe Fotos

zeigen menschenleere, malerische ländliche Szenerien in Tsushima, die Blaupausen für Yokois spätere lyrische Landschaftsmalerei. Die meisten Fotos wurden allerdings in Nagoya aufgenommen: In einem präsentiert sich die junge Künstlerin in einem Park, die Notiz am Rand lautet »In der Nähe der Burg Nagoya«, auf ein anderes wird mit »Nagoya (während der Besatzung)« Bezug genommen (S. 7, Abb. 1). Sämtliche Fotos sind Nahaufnahmen, sie zeigen keinerlei Spuren einer städtischen, von den Verwüstungen des Krieges nicht verschont gebliebenen Umgebung. Schon dies ist aussergewöhnlich, denn Nagoya war, aufgrund der Bedeutung seiner Industrie im Krieg, eines der meistangegriffenen Ziele in Japan – so war zum Beispiel die Burg von Nagoya, die als militärischer Kommandoposten gedient hatte, weitestgehend zerstört. Die Stadt war der Standort der Mitsubishi-Werke, eines der grössten Zentren der japanischen Industrie im Bereich der militärischen Luftfahrt. Als solches rückte sie in den Fokus der psychologischen Kriegsführung, die darauf zielte, die Stadt zu zerstören und die Moral der Bürger zu untergraben.<sup>8</sup>

Diese historischen Realitäten stehen in scharfem Kontrast zum Fotoalbum von Yokois Familie. In den Aufnahmen treten die Nachkriegsbedingungen in keinsten Weise in Erscheinung, die Yokois ebenfalls in Nagoya geborener Zeitgenosse Shōmei Tōmatsu in seinem bahnbrechenden fotografischen Werk über die US-Besatzung und die nachfolgende Amerikanisierung (S. 130, Abb. 1) ebenso wie in seinem *Hiroshima–Nagasaki Document* (1961) so eindrucksvoll eingefangen hat. Yokois Familienfotos, die eine sorglose Jugend und intakte, idyllische, nichtstädtische Szenerien zeigen, bilden das Bedürfnis ab, das viele Japaner in jener Zeit teilten: die unmittelbare Vergangenheit auszublenden und zugleich an einer Vorstellung von ungebrochener Kontinuität festzuhalten.

Diese Perspektive sollte Yokois lebenslanges persönliches Streben prägen, ihre innere Suche nach einer verlorenen Vision der idealisierten Landschaften ihrer Kindheit. Das Bild der Künstlerin von Nachkriegsjapan war auch weit entfernt von Yoko Onos »Scream Against the Sky« in ihrem einflussreichen *Voice Piece for Soprano* (1961),<sup>9</sup> in dem diese dem rebellischen Aufschrei ihrer Generation gegen das Verschweigen der Grausamkeiten der jüngeren Vergangenheit Ausdruck verlieh.

Im Jahr 2014 hat Alexandra Munroe im Kontext der von ihr kuratierten, viel beachteten Ausstellung *Gutai. Splendid Playground* im New Yorker Guggenheim Museum den Blick auf die Auswirkungen der Nachkriegspolitik auf



die japanische Avantgarde-Kultur gerichtet, einen Zustand, den sie als »Godzillas Schizophrenie« bezeichnet:<sup>10</sup>

»Die Atombomben von Hiroshima und Nagasaki im August 1945 erzwangen die bedingungslose Kapitulation und die Niederlage des Japanischen Kaiserreichs gegen die Alliierten, was das Ende des Zweiten Weltkriegs bedeutete. Angetrieben von einer militaristischen Ideologie und dem Traum eines vereinigten Asiens unter der Yamato-Rasse, herrschte Japan während des Krieges über annähernd drei Millionen Quadratmeilen der asiatisch-pazifischen Region und wurde so zu einer der grössten Seemächte in der Geschichte. Es war auch eine der gewalttätigsten. Aber mit der Besetzung unter Führung der Vereinigten Staaten und der raschen Aufnahme Japans als wichtigstem Alliiertem an der wachsenden pazifischen Front des Kalten Krieges wurden Japans Geschichte und seine Erinnerung an den Krieg offiziell ausgelöscht. Amerikanische Eliteakademien schrieben das Bild Japans von dem eines Aggressors zu dem einer Opfernation um. Die entmilitarisierte japanische Gesellschaft der Nachkriegszeit, die mitten im beschleunigten Wiederaufbau steckte, machte ebenfalls eine Kehrtwende und begrüßte den Einfluss Amerikas mit offenen Armen.«<sup>11</sup>

Munroe beschreibt die Reaktionen junger Künstler auf die Verwicklungen der japanischen »Kultur der Niederlage« als zerrissen zwischen der Ablehnung von »Amerikas ideologischen Erfindungen eines befriedeten, effeminierten, Zen-liebenden, kontemplativen Japan« und ihrer Aneignung des »amerikanischen Humanismus«, den sie in der Kunstform des Abstrakten Expressionismus ausgedrückt sahen.<sup>12</sup>

Während die Gutai-Avantgarde sich der Konstruktion eines neuerlich essenzialisierten, ungebrochenen Image Japans widersetzte (S. 130, Abb. 2), übernahmen und verinnerlichten viele japanische Bürger diese Sichtweise: Sie erlebten unter der Besatzungsmacht eine Zeit der materiellen Stabilisierung, die auf das Wachstum einer widerstandsfähigen Wirtschaft zurückzuführen war. Der neue Wohlstand wurde auch durch die Einweihung vieler

neuer Museen und durch eine belebte moderne Kulturszene versinnbildlicht.<sup>13</sup> Aber die Nachkriegsgeneration war »aus dem Bauch der Bestie geboren«.<sup>14</sup>

Gutai (wörtlich »Konkretheit«) stand für Internationalismus, die Ethik der Freiheit und den Individualismus einer Welt nach dem Totalitarismus. Die Gutai-Künstler sahen den von ihnen postulierten Aufbruch in die Ära eines »neuen Humanismus« besonders überzeugend realisiert in dem unmittelbaren psychologischen Realismus von Jackson Pollocks *Action Paintings*. Sie knüpften daher schon zum Zeitpunkt der Gründung der Gruppe ein enges Band mit der New Yorker Kunstszene.

Im »Gutai-Manifest« aus dem Jahr 1956 proklamierte Jirō Yoshihara die Autonomie der Materialeigenschaften und rühmte die Ruine als eigentlichen und allegorischen Ort der Kunstproduktion:

»Die Gutai-Kunst verändert das Material nicht. Die Gutai-Kunst verleiht ihm Leben. Die Gutai-Kunst verfälscht das Material nicht. [...] Wenn das Material unversehrt bleibt und seine Eigenschaften zeigt, fängt es an, eine Geschichte zu erzählen, und es schreit sogar auf. [...] Ganz unerwartet empfangen uns Ruinen mit Wärme und Freundlichkeit; durch ihre Risse und den Schutt sprechen sie zu uns – was möglicherweise eine Ahndung seitens des Materials ist, das sein immanentes Leben zurückgewonnen hat. In diesem Sinne schätzen wir die Werke von [Jackson] Pollock und [Georges] Mathieu sehr. Ihr Werk offenbart einen Aufschrei des Materials. Wir glauben, dass wir durch das Mischen von menschlichen Qualitäten mit Materialeigenschaften den abstrakten Raum ganz konkret begreifen können.«<sup>15</sup>

Im selben Jahr, in dem das Manifest erschien, veranstaltete Gutai eine Open-Air-Ausstellung in den Ruinen einer Ölmühlenfabrik, die im Besitz von Yoshiharas Familie war. Die Intervention wurde von Fotografen des *Life*-Magazins dokumentiert.

Gutai verschrieb sich dem Existenzialismus und dem Nihilismus, denn der Krieg hatte nicht nur die Zivilisation, sondern alle Wahrheitssysteme zerstört. Aus diesem Geist erwuchs eine neue Kultur der »Dekadenz«, die sich in Inszenierungen von Materialzerstörung und

körperlichen und sinnlichen Überschreitungen Ausdruck verschaffte. Die neue Generation der japanischen Intellektuellen, Schriftsteller und Künstler war allerdings in einer ambivalenten Konstellation gefangen: Sie begrüßten den Einfluss Amerikas und leisteten zugleich Widerstand dagegen. So sehr sie einen Hauptverbündeten in der Bewegung des New Yorker Abstrakten Expressionismus sahen, so sehr wandten sie sich aber auch ab von der amerikanischen Besatzungsideologie, die ein Image von Japan kreieren wollte, in dem kein Bruch zu erkennen sein sollte.<sup>16</sup> Charles Merewether bemerkt dazu:

»Dieser Konflikt brachte eine ›disjunktive Moderne‹ hervor, die sich durch das Nebeneinander einer fortbestehenden kaiserlichen Ordnung und Elitenkultur einerseits und einer wachsenden, von der Industrialisierung beförderten Massenkultur andererseits definierte. Als Reaktion darauf trat eine kleine intellektuell und kulturell progressive Bewegung in der Kunst in Erscheinung. [...] Die Frauen und Männer, die sich ihr anschlossen, verpflichteten sich zum Experimentieren und zugleich zur Zusammenarbeit und Interaktion sowohl mit dem Publikum als auch mit dem Schauspielplatz künstlerischer Praxis. In den zwei Jahrzehnten, die auf den Krieg folgten, forderte diese Gruppe von bildenden Künstlern, Musikern, Fotografen, Filmemachern, Tänzern, Schauspielern, Schriftstellern und Kritikern die dominanten Geschichte(n) und Konventionen der modernen Kunst in Japan und im Westen in bezwingender Weise heraus.«<sup>17</sup>

Trotz der politischen Ambiguität der Besatzungszeit standen New York und Gutai »unter dem Bann des jeweils anderen«, wie der Philanthrop und Künstler Charles Jenkins konstatiert.<sup>18</sup> Ab 1955 verbreitete Gutai seine Ideen international, und zwar mittels der *Gutai*-Publikationen, die per Post unter anderem nach New York, Paris, Turin, Amsterdam und Johannesburg gesandt wurden. Exemplare der ersten beiden Ausgaben wurden Jackson Pollock zugeschickt mit der Bitte, er möge sie in Umlauf bringen. Der Dialog war in Gang gesetzt, und bald wurden Arbeiten von Pollock, Helen Frankenthaler, Ray Johnson und Sam Francis, Yokois zukünftigem Ehemann, in den *Gutai*-Zeitschriften veröffentlicht. Zwar hatte Yokoi Japan zum

Zeitpunkt der Gründung von Gutai bereits verlassen, doch erlangte die Strömung zweifelsohne in dem New Yorker Milieu Aufmerksamkeit, in dem sie sich in den folgenden Jahren bewegte.

Einer der Hauptgründe für diese Ausrichtung waren Sam Francis' enge Bindungen an die japanische Kunstszene, da er selbst sich stark mit der asiatischen Kultur identifizierte. Im Jahr 1957 wurde er von Gutai eingeladen, an einer Zwei-Personen-Ausstellung in Tokyo teilzunehmen: *Sam Francis – Imai Toshimitsu*. Francis war Toshimitsu 1954 in Paris begegnet, wo der amerikanische Künstler von 1950 bis 1956 residierte, und beide entwickelten eine enge Freundschaft. Über Francis lernte Toshimitsu den Kunstkritiker und Kurator Michel Tapié kennen und schloss sich der Bewegung des Informel an, dessen Förderer Tapié war. Der japanische Künstler war dabei behilflich, für Tapié, Francis und Georges Mathieu im Jahr 1957 eine Reise nach Japan zu arrangieren, wo sie die Künstler der Gutai-Bewegung treffen sollten.<sup>19</sup>

Toshimitsu eröffnete Francis eine neue Sichtweise, wie sich die traditionelle östliche Philosophie mit der modernen Abstraktion verbinden liesse. Der Weg, den er vorschlug, bietet sich aus heutiger Sicht als einer dar, der genau zwischen dem gegenkulturellen Bruch mit der Vergangenheit, den Gutai proklamierte, und den Projektionen des Westens auf Ostasien, die sich in jener Zeit zunehmend manifestierten, verlief. Toshimitsu suchte nach einer modernen Form des Orientalismus, der die postkoloniale Unterwerfung überwinden würde und doch in der Universalität der neuen Abstraktion seinen Ausdruck finden könnte:<sup>20</sup>

»Wenn man eine internationale Sichtweise einnimmt, dann spürt man mehr denn je, was das Problem einer Neubewertung Japans ist. Man ist gezwungen, den eigenen Blick auf jene Qualitäten der japanischen Natur und Tradition bewusst zu schulen, die normalerweise einfach unbewusst erfasst werden. Diese Qualitäten dürfen nicht nur mit einem ostasiatischen und nicht humanistischen Verständnis von der Natur erfasst werden, sondern mit einem modernen Bewusstsein und einem starken Gefühl für eine globale Universalität. [...] Der Zusammenbruch des westlichen Rationalismus geht weltweit mit einem Trend hin zu einem vertieften

Interesse an Asien einher. Daher müssen wir unsere vergangene elende koloniale Mentalität einer unterwürfigen Ergebenheit gegenüber dem Westen aufgeben und wirklich Werke schaffen, die die Tradition mittels einer zeitgenössischen Bewusstheit lebendig machen. Wir Menschen des Ostens müssen den grenzenlosen Raum der Leere, der Zeitlichkeit, der Farbe und Form in der Tradition entdecken und diese traditionelle Struktur in zeitgenössischen Werken verlebendigen – und das auf eine Weise, die sich strukturell von der des Westens absolut unterscheidet.«<sup>21</sup>

Sam Francis' Anleihen bei der östlichen Philosophie und Kultur und seine vermeintlich von Asien beeinflusste Abstraktion wurden im Westen und in Japan gleichermaßen begrüsst und zur Projektionsfläche.<sup>22</sup> Die leeren weissen Räume in Francis' Kompositionen wie etwa in *Around the Blues* (S. 130, Abb. 3) und *Blue Balls I* (*Blaue Bälle I*, 1960) wurden als Ausdruck von Zen-Prinzipien gedeutet – etwa der »Leere« oder des »Nichts« (japanisch *mu*) –, umgesetzt in der modernen Sprache der Nachkriegs-Abstraktion. Gerade diese kulturelle Projektion stand allerdings 1957 im Zentrum einer am Runden Tisch zwischen jungen japanischen Kunstkritikern und Michel Tapié geführten, hitzigen Debatte über »Japan und das Informel«. Tapié pries Francis als den Künstler, der ganz besonders erfolgreich darin gewesen sei, eine räumliche Qualität zu verbildlichen, »die fast die des *mu* ist, jenes *mu*, das in seinem Inneren gewaltige Inhalte verborgen hält«,<sup>23</sup> Japan sei »eine Nation, die das lehrt, was man eine kreative Unteilbarkeit der Zen-Philosophie nennen könnte. Es ist eine Nation, in der Künstler mehr Anstrengungen unternommen haben, dem *mu* Ausdruck zu verleihen, als irgendein anderes Land in der Welt. Hier wird die Malerei [von Francis] direkt nach ganz oben, bis zum Gipfel, aufsteigen.«<sup>24</sup>

Diese Äusserung stiess bei dem einflussreichen jungen Kritiker Yoshiaki Tōno auf Skepsis, der, obwohl ein Bewunderer von Francis' Werk und ein zukünftiger Freund, doch Tapiés westliche und universalistische Adaption des Konzepts der »Leere« kritisierte:

»In Ihrem Denken, Herr Tapié, wird das Informel sehr stark verallgemeinert, während es doch für mich den Anschein hat, dass die Widerständigkeit der östlichen Andersheit

nicht berücksichtigt wurde. Zum Beispiel ist im Vergleich zu solchen Konzepten wie dem Nichts (*mu*) [im japanisch-buddhistischen Denken] das Informel doch eher eine Präsenz denn ein Nichts. [...] Für uns tritt diese Art von östlichem Nichts jedoch nicht wirklich in Erscheinung, es sei denn in einer extrem konventionellen Form. Um diese Art von Konvention zu durchbrechen, müssen wir uns vorübergehend einer westlichen Zugangsweise bedienen. Obgleich ich in der jetzigen Situation noch nicht ganz und gar sicher bin, wann wir eine wirklich neue Kunst hervorbringen. Ich würde mir wünschen zu erleben, dass etwas ganz Andersartiges entsteht. Haben Sie in dieser Form der Konfrontation mit dem Orientalistischen nicht wahrhaftige Andersheit verspürt?«<sup>25</sup>

Tōno wies der japanischen Kunst einen zukünftigen Platz zu, an dem sie nicht nur »eine entscheidende Rolle in der transnationalen Arena des Informel«<sup>26</sup> spielen, sondern auch weit über diese Bewegung hinausgehen und ihre eigene Identität finden werde. Ihm war klar, dass die japanische Nachkriegs-Avantgarde nach einer langen Periode der Isolierung sich »vorübergehend einer westlichen Zugangsweise bedienen« musste. Und tatsächlich hatte Gutai – mit weit mehr Auswirkungen, als dem Westen bewusst war – innerhalb und jenseits des internationalen ästhetischen Dispositivs der Nachkriegszeit seine eigene Stimme schon gefunden, und das, indem es die »Leere« als posttraumatischen Raum politisierte, eine Stille, die gerade in der *Präsenz* des Nichtsagbaren besteht.

In seinem Essay »Sam Francis oder das Vermächtnis der Totenmaske«, in dem er den nihilistischen Tanz von Gutai mit dem französischen Existenzialismus zusammenführte, legte Tōno des Weiteren dar:

»Vielleicht ist in unserer Zeit nur ein Gesicht statthaft, die Totenmaske. Alle Ausdrucksformen der Gegenwart wurden hinweggefegt. Das menschliche Gesicht wurde zu einer unbeweglichen Materialmasse, die alle möglichen Gesichter zurückweist und alle tatsächlichen Gesichter verbirgt. Mir scheint, dass das Weiss von Francis die Totenmaske der zeitgenössischen Malerei ist.«<sup>27</sup>

1959 wohnte Tōno in der geräumigen Atelierwohnung von Sam Francis und Teruko Yokoi im New Yorker Chelsea Hotel, denn Francis war zu dieser Zeit in Paris, wo auch Yokoi das darauffolgende Jahr verbrachte. Ein Foto von 1959 zeigt Tōno in den Räumlichkeiten, aber wir können nur darüber spekulieren, ob es in dieser Zeit zu einem direkten Austausch zwischen ihm und Yokoi kam (S. 130, Abb. 4). Tōno sollte in New York bald eine stärkere Verbundenheit und einen engeren Umgang mit anderen Künstlern seiner Generation wie John Cage, Merce Cunningham und Robert Rauschenberg finden. Zwischenzeitlich war Sam Francis eingeladen worden, an Ausstellungen von Gutai-Protagonisten teilzunehmen, etwa *Die Kunst der heutigen Welt* in Tokyo (1956) und *Die internationale Kunst der neuen Ära. Das Informel und Gutai* in Ōsaka (1958).

Francis begegnete Yokoi 1958, kurz nach seinem Japan-Aufenthalt, in New York, und sie heirateten im März 1959. Mit dem Ziel, ein Zuhause für Yokoi, die neugeborene Tochter und sich selbst zu finden, ging er im November 1960 zurück nach Japan. Er erkrankte jedoch an Tuberkulose und verliess Japan im Januar 1961 wieder.

Im Winter 1957 hatte Francis seine zweite Einzelausstellung in der Martha Jackson Gallery in New York, gefolgt im September 1958 von der *Sixth Gutai Art Exhibition* am selben Ort: In der mit viel Ehrgeiz vorbereiteten Ausstellung wurden grösstenteils Gemälde gezeigt, die sehr experimentell und performativ ausgeführt waren, daneben Filmmaterial und einige Fotografien. Aber New York war noch nicht bereit für die Neuerungen von Gutai. Die Arbeiten wurden als Derivate amerikanischer und europäischer abstrakter Kunst abgetan. Die Enttäuschung der Kritiker rührte daher, dass sie den Eindruck hatten, die Ausstellung mute nicht »japanisch« genug an. Aber anstatt zuzulassen, dass die Werke der jungen japanischen Künstler von einem westlichen Neoorientalismus marginalisiert würden, widersprach Jirō Yoshihara selbstbewusst: »Die Gutai-Kunst praktiziert eben keinen ›Orientalismus‹.«

Die Frage bleibt offen, wie sehr Yokois Arbeit unmittelbar von dem komplexen Diskurs beeinflusst wurde, der von den Zeitgenossen mit Blick auf die östliche Tradition und die moderne abstrakte Kunst geführt wurde. Man kann allerdings die Bedeutung ihrer damaligen Situiertheit nicht leugnen – die einer ambitionierten jungen, erst vor Kurzem in New York angekommenen japanischen Künstlerin zu einer Zeit, als intensive Debatten und ein Austausch zwischen der japanischen zeitgenössischen

Kunstszene und dem Westen zum Thema des Abstrakten Expressionismus stattfanden, jenes künstlerische Dispositiv, dem sie selbst sich verschrieb. Angesichts der vielfältigen Zusammenhänge zwischen dieser Kunstbewegung und der auf sie gerichteten internationalen Diskurse und in Anbetracht der Personen, die Yokoi nahestanden (man denke an die Nähe von Sam Francis zur japanischen Szene), sowie ihres professionellen Umfelds (die Präsenz von Gutai in der New Yorker Kunstszene) liegt es nahe, dass Yokoi sich diesem gegenwärtigen Stimmungsbild nicht völlig entziehen konnte, auch wenn sie sich nach eigenen Aussagen nur am Rande dieser Kontexte bewegte. Wie ich an späterer Stelle noch darlegen werde, fand diese besondere kulturelle Konstellation, bewusst oder unbewusst, in ihrer experimentellen Malerei der späten 1950er-Jahre einen Widerhall.

Als sie mit dem Studium begann, war Yokoi noch in Japan und befand sich am Scheideweg zwischen den Relikten der Vergangenheit und der rasanten Modernisierung ihres Landes. Ein Foto von ihrem »letzten Tag in Japan« zeigt sie, wie sie am Strand einfache Fischerboote malt – ein Anker für ihre Erinnerung (S. 10, Abb. 8). Aber sie sollte sich auf ein Abenteuer einlassen, mit dem sie neue Wege einschlug.

#### Reisende in die Neue Welt

Gleich nach Ankunft in San Francisco im Jahr 1954 nahm Teruko Yokoi ihr Kunststudium an der California School of Fine Arts auf, als eine von zwei japanischen Studierenden. Rasch erkannte sie die Zeichen der Zeit und wandte sich der neuen Abstraktion zu. Auf dem Höhepunkt der McCarthy-Ära und der Beatnik-Bewegung fand sie sich unter ruhelosen und bohemistischen Künstlern und Schriftstellern wieder – aber sie wahrte immer einen gewissen Abstand:

»Ich blieb für mich, schon an der Kunsthochschule in Kalifornien, an der es zu meiner Zeit Proteste gab. Ich sprach nicht genug Englisch, und als die anderen Schüler mich aufforderten mitzumachen, wusste ich gar nicht, wofür ich demonstrieren sollte. Ich war nie politisch.«<sup>28</sup>

Ungeachtet dieser Erinnerungen sprechen Yokois frühe Gemälde aus ihrer Zeit in San Francisco eine grossstädtische, moderne Sprache, wie zum Beispiel die

Porträtbilder *Duett* (1955; Kat. 8) und *Pink Lady*. Fotos aus dieser Zeit zeigen Yokoi unter ihren Mitstudenten als selbstbewusste, modisch gekleidete, elegante und fröhliche junge Frau, die vor ihren ersten abstrakten Gemälden posiert, mit einem Ausdruck des Stolzes im Bewusstsein dessen, dass diese eine entschieden zeitgenössische Aura umweht (S. 13 f., Abb. 14–18). In ihren Jahren an der Westküste gewann sie mehrere Preise, und ihre abstrakten Bilder wurden 1955 im San Francisco Museum of Art und im California Palace of the Legion of Honor ausgestellt (S. 12, Abb. 12). Die Titel dieser Werke waren kühl und nüchtern, zum Teil ein Echo auf die zu jener Zeit unvermeidlichen formalistischen Postulate des Kritikers Clement Greenberg, andererseits verspürt man noch Reminiszenzen ihrer postimpressionistischen Ausbildung in Japan: *Pink Lady*, *Color Poem (Farbengedicht)*, *Still Life (Stilleben)*, *Duet (Duett)* und *Mid-Day (Mittag)*. Zwei spätere Ausstellungen im California Palace in San Francisco mit figurativen Zeichnungen in »Tusche, laviert«, die lokale Stadtansichten zeigten, brachten Yokoi beachtlichen kommerziellen Erfolg ein – der einzige Erfolg dieser Art für die kommenden Jahre.

Im gleichen Jahr erhielt Yokoi ein Stipendium und zog in das pulsierende New York. Sie schrieb sich in der legendären Kunstschule von Hans Hofmann in der Eighth Street in Manhattan ein. Der deutsche Emigrant war einer der unbestrittenen Meister der europäischen Moderne, und die Innovationen in seinem Nachkriegswerk wurden als der Anbruch des Abstrakten Expressionismus erachtet. Hofmanns Vorlesungen an den Freitagabenden waren öffentlich zugänglich, was als sehr europäisch galt, da dies in den amerikanischen Kunstakademien noch nicht üblich war. Seine Theorien über den Postkubismus beeinflussten die jungen Harold Rosenberg und Clement Greenberg, die beide – mit konkurrierenden Postulaten – zu den mächtigsten Wortführern des Abstrakten Expressionismus avancieren sollten. Zu Hofmanns Unterricht kamen viele später etablierte Künstlerinnen, etwa Lee Krasner und Louise Nevelson, gefolgt von einer jüngeren Generation, repräsentiert durch Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell, Marisol und vielen anderen. Trotz seiner ausgesprochen strengen Unterrichtsmethode flösste er seinen Schülern angeblich Ehrfurcht ein (S. 131, Abb. 5). Die für die damalige Zeit typische chauvinistische Haltung gegenüber seinen Studentinnen war allerdings ebenfalls sprichwörtlich. Lee Krasner erinnerte sich später

an eine Szene, in der Hofmann eine Arbeit, die sie als Studentin vorgelegt hatte, mit der berühmt-berüchtigten Bemerkung kommentierte: »Das ist so gut, man würde nicht meinen, dass eine Frau das gemacht hat!«<sup>29</sup> Für die jüngere Studentinnen-Generation war der autoritäre Stil von Hofmann wie ein zu eng geschnürtes Korsett. Joan Mitchell, ein Jahrgang unter Yokoi, war eine junge Frau des Jazz-Zeitalters und eine enge Freundin des Dichters Frank O'Hara. In New York trat sie mit Yokoi in freundschaftliche Beziehungen, die sich dann in Paris noch vertiefen sollten. Mitchell, die später zur zweiten Generation des Abstrakten Expressionismus zählte, wollte bei Hofmann studieren, als sie 1947 nach New York kam. Aber sie gab den Unterricht bei ihm schon nach einer Sitzung auf, stellte seine Methode infrage und beklagte sich, wie viele amerikanische Studierende, über seinen starken deutschen Akzent:

»Ich konnte nicht ein Wort von dem verstehen, was er sagte, ich war entsetzt und ging. [...] Er sprach von ›push‹ und ›pull‹, und er verwischte die Zeichnungen der Leute und sagte: ›Das geht so.‹ Das Aktmodell sass dort, und er sagte: ›Und der Winkel ist hier, und der andere Winkel ist da.‹ Das konnte ich sehen, aber musste ich den Akt in diesen Winkel bringen? [...] Ich fragte mich, warum denn, warum und noch mal warum.«<sup>30</sup>

Obwohl die 31-jährige Yokoi ein knappes Jahrzehnt später bei Hofmann studiert hat – sie begann 1955 –, beklagte auch sie sich über seine Kurse, wie man einem Briefwechsel mit Scotty H. Tsuchiya entnehmen kann, ihrem Händler in San Francisco, der ihr am 9. April 1956 schrieb: »Es tut uns leid zu hören, dass Sie mit dem Studium bei Hans Hofmann nicht zufrieden sind, aber wir glauben, dass Sie später von dem profitieren werden, was Sie von ihm lernen können.« War Yokois Unbehagen auf den misogynen Tonfall ihres Lehrers zurückzuführen? Oder hing es mit seinem strengen Unterrichtsstil zusammen oder aber mit der Tatsache, dass ihr bei seinem Akzent, den er als exzentrische Marotte beibehielt, ihre damaligen englischen Sprachkenntnisse unzureichend vorkommen mussten? Während Joan Mitchell möglicherweise aus jugendlicher Auflehnung gegen den legendären Lehrer heraus reagiert hat, kann man annehmen, dass Yokois Reaktion eine gewisse Reife widerspiegelte, die sie den

ermutigenden Erfahrungen in San Francisco verdankte. Tatsächlich zeigen einige ihrer Gemälde der Westküsten-Periode von 1954/55 schon einen überraschend unabhängigen, tiefen und zusehends nicht-figurativen Abstraktionsstil. Hofmanns Unterricht mag sich da wie ein Schritt zurück angefühlt haben.

Im Allgemeinen war Yokois Verhältnis zu den Künstlerinnen aus dem Umfeld des Abstrakten Expressionismus eng und distanziert zugleich. Der sexistische Charakter der New Yorker Kunstszene zu jener Zeit war bekannt, und er bewirkte eine Konkurrenzsituation zwischen den wenigen Frauen, die dort akzeptiert wurden und die sich in dieser Männerwelt häufig selbst »maskulin« gerierten. Der legendäre Eighth Street Club, eine Drehscheibe der Szene des Abstrakten Expressionismus, war ein Lokal, das nur Mitgliedern Zugang gewährte – und ausschliesslich Männern. Unter den wenigen Frauen, die Zugang erhielten, waren Perle Fine, Joan Mitchell und Mary Abbott, und es ist überliefert, dass Mitchell im Club einmal lautstark ihre »Omnipotenz« als Maler(in) deklariert hatte.

Solche überkompensatorischen Handlungen resultierten teils aus Frustration aufgrund der Marginalisierung, die Künstlerinnen damals (und noch zwei weitere Jahrzehnte lang) widerfuhr. Unter den 74 Teilnehmern der bahnbrechenden, von den Künstlern selbst organisierten Ausstellung *Ninth Street Show* waren nur fünf Frauen. Und obwohl einige Künstlerinnen der Szene gelegentlich auch Einzelausstellungen in einer kommerziellen Galerie hatten – beispielsweise Elaine de Kooning 1952 in der Stable Gallery und 1957 bei Tibor de Nagy oder Joan Mitchell in der New Gallery –, erhielten sie nur selten Besprechungen in der Presse und weitaus weniger Museumsausstellungen als ihre männlichen Zeitgenossen. Lee Krasner – die als eine der ersten Malerinnen der Gruppe des Abstrakten Expressionismus gegen die Marginalisierung von Künstlerinnen angekämpft und in den 1940er-Jahren ihren Vornamen von Lena in das geschlechtsunspezifische Lee umgewandelt hatte – erlebte erst 1983, ein Jahr vor ihrem Tod, eine Retrospektive ihres Werks. Den meisten jener Frauen wurde zu Lebzeiten eine solche Anerkennung nicht zuteil.

Yokois Erinnerungen zeichnen, trotz der für sie charakteristischen Reserviertheit und Abkapselung, ein ähnliches Bild von dieser »wirklich verrückten Zeit«, jener »high time«:

»Ja, damals waren alle bekannten Künstler Männer. Und alle Künstlerinnen, ausser mir,

beklagten sich ständig darüber. [...] Aber ich schützte mich immer selbst, denn ich wusste, ich bin nicht gut in der Gruppe. Ich wusste von den ›Ninth Street Women‹ damals nichts, aber ich verstand auf der Stelle, dass auch sie das Männervokabular sprachen. Joan Mitchell fluchte immer, sie fluchte ständig, sagte andauernd ›Shit!‹, mir war das nicht geheuer. Trotzdem, wir waren gute Freundinnen. [...] ich mochte sie, denn sie war wild. [...] Joan Mitchell und die anderen damals sagten, Teruko ist ein kleines Mädchen aus Japan, sie kennt die Kunstwelt nicht. Das war ja gerade das Gute, ich kannte die Kunstwelt tatsächlich nicht. Ich mochte Joan und die anderen, aber sie alle waren sich immer der Konkurrenz zu mir bewusst. Überhaupt sehr ehrgeizig und kompetitiv. Ich aber sah mich nie im Wettbewerb.«<sup>31</sup>

Zu ihrer Ehe mit Sam Francis befragt, erklärt Yokoi:

»Ich hatte eine harte Zeit mit ihm, ich war ein Nobody, alle interessierten sich nur für Sam Francis. Er selbst sagte mir immer, er habe sich einfach in mich verliebt, bei der allerersten Ausstellung nach dem Brand im MoMA vom April 1958, unter anderem mit Werken von Henri Matisse, den ich sehr mag. Joan Mitchell und andere sagten, ich sei für Sam Francis eine sehr starke Inspiration gewesen. Das glaube ich auch, schon weil er immer verschwieg, dass ich ebenfalls Künstlerin bin. Schon bald darauf, ungefähr von 1958 bis 1960, wohnten wir, wie auch Joan Mitchell, im Hotel Chelsea, Sam Francis, ich und meine Tochter, ganz oben im Penthouse.«<sup>32</sup>

Yokois Kommentare offenbaren, wie sehr die damalige Geschlechterungleichheit sogar bis in die Beziehungen zwischen diesen »Amazonen« der Avantgarde ausstrahlte.<sup>33</sup> Es war eine Zeit, in der Joan Mitchell, eine burschikose junge Frau mit sprödem Tonfall, Yokoi mittels der Stereotype der asiatischen Kindfrau herabsetzen – »Teruko ist ein kleines Mädchen aus Japan« – und im nächsten Augenblick wieder dem Vermächtnis ihrer Künstlerkollegin Autorität zusprechen konnte, indem sie ihr grossen Einfluss

auf ihren berühmten Ehemann attestierte. Und während Yokoi von einem »alle ausser mir« spricht, indem sie sich aus dem Kampf der Zeitgenossinnen für Gleichberechtigung ausnahm, bezeugt sie auch, wie ihr eigener Ehemann versuchte, sie als Künstlerkollegin unsichtbar zu machen.

Yokoi nahm nur einmal an einer Gruppenausstellung in New York teil, im Jahr 1960, als sie schon nicht mehr dort lebte. Diese fand in der Martha Jackson Gallery statt, wo einige Jahre zuvor Gutai zum ersten Mal in New York ausgestellt hatte. Auf Bitten von Jacksons Sohn David Anderson schickte ihm Yokoi ein Konvolut von Zeichnungen aus Paris.<sup>34</sup> Das allgemeine Ausbleiben von Anerkennung hielt Yokoi allerdings nicht davon ab, in eine Phase intensiven und zeitweise widersprüchlichen Experimentierens einzutreten, indem sie versuchte, in dem vielschichtigen Nährboden an Einflüssen um sie herum ihre eigene Identität zu finden.

In Yokois New Yorker, zwischen 1955 und 1959 geschaffenen Arbeiten zeichnen sich deutlich zwei dualistische, sich reibende Tendenzen ab, die aber nach dieser Phase zusammenliefen, eine Synthese, die in der verbleibenden künstlerischen Laufbahn fortbestand.

Der erste bedeutende Einfluss, der Yokois Bahn kreuzte, war die Freundschaft mit dem japanischen Abstrakten Expressionisten Kenzo Okada (1902–1982), der zum väterlichen Freund wurde.<sup>35</sup> Okada lebte in den 1920er-Jahren in Paris und zog 1950 von Tokyo nach New York. 1953 begann er in der Betty Parsons Gallery auszustellen, und über Parsons bekam er Zugang zum inneren Kreis des Abstrakten Expressionismus und zu den Malern des »Color Field Painting«. Okada schloss zahlreiche Freundschaften, unter anderem auch mit Mark Rothko, dem er Yokoi vorstellte. In den Gemälden des älteren Künstlers gelangte eine Art »asiatische Empfindsamkeit« zum Ausdruck, eine lyrische Anverwandlung natürlicher Formen in der modernen Sprache der Abstraktion. Seine aus Mustern arrangierten Kompositionen – oft erscheinen sie ephemere, fast wie Papiercollagen – lassen an Landschaftsstrukturen in zarten und hellen, aber dennoch erdigen Farben denken, die im Raum der Komposition schweben (S. 131, Abb. 6). Einige unzusammenhängende, freie geometrische Formen treten dezent in Erscheinung – es sind Formen, die sich in Yokois Werk der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre expressiver manifestieren. In seinem späteren Leben hat Okada, so wie auch Yokoi, die dekorativen Effekte der traditionellen japanischen Malerei in seinem Werk neu interpretiert.

In einer Gruppe von zwischen 1956 und 1959 geschaffenen Gemälden wird der direkte Einfluss von Okada auf Yokoi sichtbar: *Ohne Titel* (1956/57; Kat. 11), *November* (1957; Kat. 14), *Sommormorgen* (1957; Kat. 10) und *Ohne Titel* (1959). Yokoi hat die spärliche Verteilung von Formen auf der Leinwand und die erdigen Farbtöne mit Okada gemeinsam, aber ihre Gemälde sind weniger durchlässig, sie vermeidet die Wirkung von Leichtigkeit und Helligkeit, die Okadas Werk charakterisiert. Mit einigen wenigen Linien und Umrissen und mit einer opaken Farbskala beschwört Yokoi die Stimmung von Landschaften und Jahreszeiten herauf.

Moderner Abstraktion im Genre der Landschaftsmalerei und mit der Natur entliehenen Motiven Gestalt zu geben, und vice versa, könnte für ein zeitgenössisches Empfinden wie ein Widerspruch wirken. Warum die Innovationen der Avantgarde mit den Konventionen der Vergangenheit desavouieren? Für die Generation der 1940er- und 1950er-Jahre war diese Methode jedoch Programm – zum Beispiel war es gerade Helen Frankenthalers im Titel konkrete Naturmotive aufrufendes Monumentalgemälde *Mountains and Sea* (S. 131, Abb. 7), das ihr zum Durchbruch verhalf. Die Künstler der Nachkriegszeit stellten sich noch in eine direkte Entwicklungslinie von Postimpressionismus und Kubismus. Innovationen wurden daran gemessen, wie gut es gelang, ein traditionelles Genre modern und bahnbrechend zu behandeln: Landschaft und Stilleben (Paul Cézanne), Aktmalerei (Pablo Picasso) oder Porträt (Alberto Giacometti).

Eine ähnliche ästhetische Genealogie lässt sich in den Werken von Agnes Martin (1912–2004) erkennen. Aufgrund der reduzierten und streng mathematischen Strukturen ihrer Gemälde und Zeichnungen wird die Künstlerin vorwiegend der Minimal Art zugerechnet. Aber Martin war viel älter als die Künstler, die mit dieser Bewegung gemeinhin in Verbindung gebracht werden, und viele ihrer Werkteile beziehen sich nicht auf konzeptionelle Eigenschaften der Arbeiten, sondern auf Naturstimmungen. Martin erkannte in der Geometrie »eine Natur der anderen Art« und fühlte sich selbst mehr dem Abstrakten Expressionismus zugehörig. Und was Bridget Riley (geb. 1931) betrifft, so hat ihr Werk nach ihrer eigenen Einschätzung »mit Op-Art nichts, aber mit Cézanne durch und durch zu tun«.

Es ist interessant festzustellen, wie radikal die Experimente der Gutai-Künstler zu diesem Zeitpunkt der Geschichte schon gewesen sind, insbesondere in der performativen Ausdrucksstärke von Kazuo Shiragas *Challenging*

*Mud* (S. 131, Abb. 8) und Saburo Murakamis *At One Moment Opening Six Holes* (In einem Augenblick sechs Löcher reisen; beide 1955), oder Atsuko Tanakas der Technologie zugewandtem *Electric Dress* (S. 132, Abb. 9).

Während der Abstrakte Expressionismus die Gattung der Landschaftsmalerei generalisierte, indem er aus ihr einen Nachfahr in der Genealogie der Moderne machte, fand Yokoi in Kenzo Okadas ausgeprägt asiatischer Sichtweise des Genres ein Modell, das ihrer eigenen Suche nach einer originären künstlerischen Identität in ihrer neuen Umgebung Impulse geben konnte.

Um 1958/59 nahm etwas Aussergewöhnliches in Yokois Werk Form an. Man könnte es als ein Moment psychologischer Dramatisierung in ihrer Bildkomposition, Oberflächenbehandlung und Farbwahl bezeichnen. In einem Bilderzyklus aus jener Zeit rückt eine Rautenform<sup>36</sup> markant in den Vordergrund, die in der Mitte leer ist und über deren Ränder starke Tropfen fliessen. Die Komposition als Ganzes beruht auf kräftigen, monochromen Farbfeldern. Die Farbe ist grob aufgetragen und lässt darunterliegende Schichten durchscheinen.

Eine Reihe von Atelierfotos, die 1959 im Hotel Chelsea entstanden sind, zeigen Yokoi leger auf dem Fussboden sitzend: Sie lässt sich wortwörtlich gehen, die Haare offen und lang, und sie ist umgeben von Bildern in ihrem neuen Stil (S. 18, Abb. 24, 25). In der Gesamtheit manifestieren sie eine fast schon exzessive Wiederholung desselben Formexperiments. Die Farben, die Yokoi für diesen Zyklus auswählte, setzen mit ihrer früheren Bandbreite dunkler, undurchsichtiger Farben ein und gehen dann über zu hellen, fast schon aggressiv wirkenden Primärfarben von Gelb, Rot / Orange, Blau bis hin zu Weiss und Schwarz. Diesen neuen Atelierbildern haftet nichts Zartes oder Mimetisches mehr an. In dem von Hellgelb dominierten Gemälde *Ohne Titel* (1958; Kat. 22) ist im oberen linken Drittel der Leinwand eine grosse, leere Rautenform platziert. Sie ist blau konturiert, und die Farbe tropft von den Rändern hinunter bis zum Bildrahmen. In der Mitte ist diese unmittelbare Form weiss ausgemalt, während der gelbe Hintergrund sich in roher Malweise darbietet, mit freien Stellen, an denen andere Stufen des Malprozesses Sichtbarkeit erlangen. Die filigrane Subtilität von Kenzo Okadas Werk hat Yokoi zugunsten einer vibrierenden Ausdruckskraft hinter sich gelassen, die sich zwischen existenzieller Dringlichkeit und befreiter Experimentierfreude bewegt. In diesen Gemälden herrscht etwas Unmittelbares, das »Material« des Bildmediums selbst wird herausgestellt – ein neues Experiment, das

wie ein Echo auf Gutais Ausrufung einer Kunst anmutet, die »das Material nicht verfälscht«, sondern es vielmehr »unversehrt« bewahrt »und seine Eigenschaften zeigt«, ein konkretes Experiment mit dem abstrakten Raum.

Das weisse Farbfeld, das in *Ohne Titel* das Zentrum der neuen charakteristischen Rautenform ausfüllt, hat in der kompositorischen Dimension Ähnlichkeit mit den weissen Flächen in Sam Francis' Gemälden aus diesen Jahren, etwa den bereits erwähnten Werken *Around the Blues* (1957, 1962/63) und *Blue Balls I* (1960). Aber Yokois Herangehensweise drückt eine andere Stimmung aus. Ihr Weiss ist nicht nur ein einfacher leerer Raum, sondern eine undurchdringliche, sich in starker Schichtung darbietende *Präsenz*. Auf dem schlammfarbenen, braunschwarzen Hintergrund anderer Gemälde aus dem Zyklus erscheint die Raute mehr wie eine Markierung in einem dunklen Kontinuum. In *Ohne Titel* (1958; Kat. 24) ist das besonders effektiv, dort ist die hervortretende Form in Orangerot auf ein dunkles Farbfeld gemalt, und es rinnen ebenfalls schwere Tropfen die Leinwandoberfläche hinunter. In wieder anderen Gemälden ist der Binnenraum der Raute grau und dunkelblau. Jedes Mal ist die psychologische Wirkung eine andere.

Im gelben Gemälde von 1958 ruft die weisse, von der Raute mit ihren stark kontrastierenden blauen Rändern eingeschlossene Fläche das moderne visuelle Paradox einer wesentlichen »Präsenz von Leere« in Erinnerung. Könnte diese Form als Widerhall der Debatte um das wirkungsmächtige »Nichts« gedeutet werden, das Michel Tapié in Sam Francis' Gemälden verwirklicht sah, »das *mu*, das in seinem Inneren gewaltige Inhalte verborgen hält«, oder als die trostlose, düstere Art des Nichts, von der Tōno sprach, der weisse leere Raum auf der Leinwand, der die »Totenmaske« der zeitgenössischen Malerei sei? War es purer Zufall, dass Tōno in dem Jahr in Francis' Atelierwohnung im Hotel Chelsea wohnte, als die Atelierfotos von Yokoi entstanden, auf denen sie umgeben von ihrer neuen, unverwechselbaren experimentellen Malerei zu sehen ist? Wurde Yokoi einen kurzen Moment lang von dem »Wirbel« erfasst, der in der Kunstdurchdringung von Ost und West um sie herum stattfand?

In Yokois Selbstdarstellung auf den Atelierfotos ereignet sich auch etwas Neues, Modernes. Diese Bilder zeigen nicht nur den langen Weg, den sie von den Tokyoter Atelierfotos des Jahres 1953 gegangen ist, auf denen eine adrett gekleidete junge Malerin den Pinsel schwingend und aufrecht auf einem Sessel sitzend vor



ihrer Staffelei zu sehen ist (S. 8, Abb. 4); sie stehen auch im Widerspruch zum Image einer »Bourgeoise«, das sie angeblich bei ihren New Yorker Künstlerkollegen genoss, weil sie »einer Ärztin gleich, in weisser Schürze zu malen pflegte«. <sup>37</sup> Hier dagegen zeigt sie sich in der modern-bohemistischen Art, in der sich die New Yorker Action-Painter gerne präsentierten: auf dem Atelierfussboden inmitten grosser, verstreut herumliegender Leinwände, die jeden Zentimeter des Raums ausfüllen, wie in Helen Frankenthalers inszenierten Atelierfotos von 1956 oder auf dem Foto von Joan Mitchell, das in ihrem Pariser Atelier 1957 für den Artikel »Women Artists in Ascendance« im *Life*-Magazin aufgenommen wurde (S. 132, Abb. 10). <sup>38</sup> Derweil zeigen Atelierfotos, zum Beispiel die von Elaine de Kooning, die einige Jahre zuvor, 1950, entstanden sind (S. 132, Abb. 11), oder von Atsuko Tanaka, die auf

der *First Gutai Art Exhibition* im Jahr 1955 bei der Installation von *Work (Bell) (Arbeit [Glocke])* zu sehen ist, in welchem Masse die 1950er-Jahre einen Wendepunkt in der Selbstdarstellung von Künstlerinnen markierten. Das reicht vom noch förmlichen, wenn auch hochmodischen, damenhaft-bürgerlichen Stil bis zur lässigen, zwanglosen und antibürgerlichen Pose der Beatniks in den späten 1950er-Jahren. Yokois Fotos aus dem Jahr 1959 sind ein Zeugnis dieses Wandels.

In Paris, ein Jahr später, widmete sich Yokoi immer noch ihren letzten New Yorker Experimenten. Und wenige Jahre darauf nahm sie ihre in New York entwickelte Handschrift, die Sprache starker Primärfarben und ihren postexpressionistischen, abstrakten Stil, auch mit in die Schweiz, wo sie sich jedoch bald einer eindeutig als japanisch erkennbaren Genremalerei zuwandte.

#### Anmerkungen

- 1 »A Statement by Jirō Yoshihara: Leader of the Gutai«, Pressemitteilung der Martha Jackson Gallery, New York, 17. September 1958, Archiv der New Gallery, Bennington College, Bennington, Vermont.
- 2 Teruko Yokoi im Gespräch mit Anuschka Roshani in diesem Band, S. 82–90, hier S. 85 f.: »Landschaften – das Flussbett aus weissem Sand, die Medaka-Fische dort in meiner Heimatstadt. Das sind die Bilder aus meiner Kindheit, die zu meinen Gemälden geworden sind – meine inneren Landschaften. Ich glaube fest, dass das mein Paradies war, das Kristallklare von den Bergen bis zum Pazifik: Das Wasser, selbst die Fische waren transparent, und am Himmel flogen japanische Nachtigallen. Es ist in meiner Fantasie das Paradies. Meine geistige Heimat, dieser weisse Sand. [...] Ja, ich machte tatsächlich den Fehler, einmal dahin zurückzugehen. Dabei hatte mich mein Vater vor der Enttäuschung gewarnt. Als ich mit meiner Freundin auf ihre Einladung hin zurückkehrte, war am einst leeren Flussbett eine Stadt. Ich fragte meine Freundin: ›Ist das wirklich mein Platz? Da, wo wir früher so häufig waren, mit den Fahrrädern und einer Leinwand in der Tasche?‹ Ich weiss nicht, wodurch sich das alles verändert hat, vielleicht durch einen Taifun. Diese Stille, die Leere, dahin.«  
Der »Taifun«, der tatsächlich die politische Landschaft Japans in dieser Zeit veränderte, war einer der umfassendsten gesellschaftlichen Umbrüche in der Geschichte. Im Mai und Juni 1960, unmittelbar bevor Teruko Yokoi einen Versuch unternahm, die Orte ihre Kindheit wieder zu besuchen, wurde Japan von massiven Protesten erschüttert. Sie kamen zum Ausbruch aufgrund eines

- Absatzes im »Vertrag über die gegenseitige Kooperation und Sicherheit« (bekannt auch als »Anpo«) zwischen Japan und den Vereinigten Staaten, der die Auswirkungen der amerikanischen Besatzung deutlich ausweitete. Die demokratischen Anti-Anpo-Proteste führten landesweit zu Generalstreiks, und Hunderttausende Menschen – Bauern, Fabrikarbeiter, Studenten, Frauenorganisationen usw. – gingen Tag für Tag auf die Strasse. Zehn Millionen unterschrieben Petitionen gegen den Vertrag, Tausende wurden verletzt, eine Person wurde getötet.
- 3 Vgl. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago 1983.
- 4 Yokoi 2019 (wie Anm. 2), S. 88.
- 5 Alexandra Munroe, »Godzilla's Schizophrenia: Americanization and the Culture of Defeat in Postwar Japan«, Vortrag im Rahmen von »Postwar – Nachkriegskunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945–1965«, vom Haus der Kunst, München, organisierte Konferenz, Ludwig-Maximilian-Universität, München, 24. Mai 2014.
- 6 Vgl. Masayo Duus, *The Life of Isamu Noguchi. Journey without Borders*, Princeton und Oxford 2004.
- 7 Yokoi 2019 (wie Anm. 2), S. 83.
- 8 Schätzungen zufolge wurden 113 460 Gebäude bei den Angriffen zerstört, 3866 Menschen getötet und 471 701 aus ihren Häusern und Wohnungen vertrieben.
- 9 Yoko Onos Stück gab auch der bahnbrechenden Ausstellung von 1994 ihren Titel: *Japanese Art After 1945. Scream Against the Sky*, kuratiert von Alexandra Munroe, Hauptkuratorin für Asiatische Kunst am Solomon R.

- Guggenheim Museum. Munroe wurde 1957 in New York geboren, sie wuchs in Mexiko und Japan auf.
- 10 Alexandra Munroe, »Godzilla's Schizophrenia« (wie Anm. 5). Der Film *Godzilla* erlebte in Japan 1954 seine Premiere. Godzilla ist ein prähistorisches Wesen, das durch nukleare Strahlung zum Leben erweckt wird; es wurde als ein Symbol für das Atomzeitalter angesehen, in dem die Gewalt der Vergangenheit in subkulturelle Verirrung mündet.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd.
- 13 Charles Merewether, »Disjunctive Modernity: The Practice of Artistic Experimentation in Postwar Japan«, in: *Art Anti-Art Non-Art. Experimentation in the Public Sphere in Postwar Japan 1950–1970*, hrsg. von dems. und Rika Iezumi Hiro, Ausst.-Kat. Getty Research Center, Los Angeles, 2007, S. 1–33, hier S. 1: »Die Jahre unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wimmelte es nur so von Museumseröffnungen und der Bildung neuer Kunsteinrichtungen und Performancegruppen.«
- 14 Munroe 2014 (wie Anm. 5).
- 15 »Gutai Art Manifesto«, in: *Gutai. Splendid Playground*, hrsg. von Ming Tiampo und Alexandra Munroe, übers. von Reiko Tomii, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, New York 2013, S. 18 f.; ursprünglich veröffentlicht unter dem Titel: »Gutai bijutsu sengen«, in: *Geijutsu Shinchō*, 7, 12, Dezember 1956, S. 202–204.
- 16 Ebd. Alexandra Munroe weist darauf hin, dass im Nachkriegsjapan auch der Marxismus wiedererstarke. Im Jahr 1947 wurde als Reaktion auf die Kolonisierung eine neue kommunistische Partei Japans gegründet, die sich für den Kampf um die historische Wahrheit starkmachte. Die Bewegung wurde von der amerikanischen Besatzungsmacht niedergeschlagen.
- 17 Merewether 2007 (wie Anm. 13), S. 2.
- 18 *Under Each Other's Spell. Gutai and New York*, bearb. von Ming Tiampo, Ausst.-Kat. Pollock-Krasner House and Study Center, East Hampton, New York; Harold B. Lernerman Gallery, Jersey City, New Jersey, New York 2009, S. 1.
- 19 Toshimitsu stellte Francis auch dem Kunstlehrer und Mäzen Teshigahara vor, der ihm 1956 den Auftrag für ein Wandgemälde im Hauptsitz der Ikebana-Schule in Tokyo erteilte.
- 20 Das Konzept einer »kritischen Universalität« wurde in den darauffolgenden Jahrzehnten von dem in London ansässigen pakistanischen Minimalisten Rasheed Araeen weiterentwickelt: »Araeens Beschäftigung mit der Universalität ist daher ein Zeichen für seinen fortgesetzten Widerstand gegen den Verlust von Begriffen und Ideen zugunsten einer zentralen, hegemonialen Position, indem er darauf beharrt, dass wir sie auf verschiedenen Gebieten wieder einbinden. Araeens Methode der Verlagerung der Universalität funktioniert über seine Verwendung von Geometrie und Abstraktion: »Der Raum der Abstraktion, verstanden als axiomatisch und auf Gleichheit beruhend, erleichtert die Kritik an einem Umfeld von Macht und Repräsentation und dem Zusammenhang von Repräsentation und Exklusion.« Nick Aikens, »Introduction: Burning Ties«, in: *Rasheed Araeen*, hrsg. von dems., Ausst.-Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven, u. a., Zürich 2017, hier S. 10.
- 21 Imai Toshimitsu, »Ranforumeru no dojō«, in: *Sansai*, 91, September 1957, S. 20; zit. n. Bert Winther-Tamaki, »Japanese Views of the Void in Sam Francis's Painting during the »Informel Whirlwind«, in: *In Focus. Around the Blues, 1957, 1962–3 by Sam Francis*, Juli 2019, www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/around-the-blues/japanese-views-of-the-void (10. September 2019).
- 22 Sam Francis, der sich zunächst der »orientalistischen« Projektion in der Interpretation seines Werks bewusst war, hat diese Perspektive zunehmend selbst angewendet und befördert.
- 23 Michel Tapié, zit. n. Winther-Tamaki 2019 (wie Anm. 21).
- 24 Ebd.
- 25 Yoshiaki Tōno, zit. n. ebd.
- 26 Ebd.
- 27 Yoshiaki Tōno, »Sam Francis aruiwa desumasuku ikō«, in: *Mizue*, 675, Juli 1961, S. 13–19; zit. n. ebd.
- 28 Yokoi 2019 (wie Anm. 2), S. 87.
- 29 Lee Krasner, zit. n. Mary Gabriel, *Ninth Street Women. Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement That Changed Modern Art*, New York u. a. 2018, S. 39.
- 30 Joan Mitchell, zit. n. ebd., S. 378.
- 31 Yokoi 2019 (wie Anm. 2), S. 87 f.
- 32 Ebd.
- 33 Der Herausgeber von *ArtNews*, Tom Hess, ein wichtiger Kunstkritiker und Fürsprecher der Gruppe, nannte sie die »strahlenden Amazonen, die aus der Blüte der amerikanischen Malerei hervortraten«; siehe Gabriel 2018 (wie Anm. 29), S. 9.
- 34 Teruko Yokoi wurde 1957 auch zu zwei Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten eingeladen, zur *Philadelphia Annual Exhibition* an der Pennsylvania Academy of Fine Arts und zur *Twenty-Fifth Biennial Exhibition of Contemporary American Paintings* in der Corcoran Gallery of Art. Ausserdem kam das Institute of Contemporary Art in Boston 1957 über ihre Verbindungen in San Francisco auf Yokoi zu: »Das Institute of Contemporary Art plant einen Forschungskatalog, der versuchen soll, den ostasiatischen (»oriental«) Beitrag zur amerikanischen Malerei zu ermitteln.« Zitiert aus dem privaten Fotoalbum von Teruko Yokoi.
- 35 »[...] ich lernte Kenzo Okada kennen, er wurde für mich sehr wichtig: Er war wie mein grosser Bruder. Ein sehr guter Freund. Er unterstützte mich sehr, er hatte keine Kinder – er war intelligent, aber nicht intellektuell.« Yokoi 2019 (wie Anm. 2), S. 86.

36 In einem kürzlich mit Kuniko Satonobu Spirig und Osamu Okuda für ihren Beitrag in diesem Band geführten Interview bestätigte Teruko Yokoi die Anregung der Autoren, die Raute könne auf die Rüstung eines Samurai verweisen: »Ja. Die Raute assoziiert eine eckige Ritterrüstung. Auch gibt es ein rautenförmiges Familienzeichen von Samurai.« Was den »jungen Samurai« betrifft, fügte sie hinzu: »Kimura Shigenari war ein Samurai des Toyotomi-Clans, er starb jung bei der Sommerbelagerung von Ōsaka. [...] Da ich selbst von den Hōjō – Feinden der Toyotomi – abstamme, fühlte ich mich in meiner Jugend immer ganz klein, wenn meine Freunde über den Samurai Kimura Shigenari redeten.« Gleichzeitig bemerkt sie aber weiterführend, sie könne sich nicht erinnern, welche Bedeutung die Rautenform für sie damals hatte: »Um 1957 habe ich aus irgendeinem Grund angefangen, die Rautenform zu verwenden, aber ich kann mich nicht mehr erinnern, warum. [...] Ich betitelt mein Bild meistens erst nach der Fertigstellung, oft inspiriert vom Bild selbst. Ich male nicht

mit vorgefassten Ideen oder einem Konzept.« Siehe den Beitrag von Kuniko Satonobu Spirig und Osamu Okuda in diesem Band, S. 99–105, hier S. 100. Die Verknüpfung der Raute mit der Rüstung eines Ritters könnte zu einer zusätzlichen feministischen psychologischen Deutung des Auftauchens dieser Form in den schwierigen beruflichen und sich verändernden biografischen Konstellationen führen, die die Künstlerin in den späten 1950er-Jahren umgaben. Ich ziehe es aber vor, meine Analyse dieses Werkzyklus innerhalb der formalistischen Parameter dieser Periode zu belassen.

37 Therese Bhattacharya-Stettler, »Im Widerschein der Zeichen«, in: *Teruko Yokoi. Mond – Sonne – Jahreszeiten*, hrsg. von Toni Schöneberger, Ausst.-Kat. Wolfsberg, Ermatingen, 2010, S. 5–15, hier S. 10.

38 »Women Artists in Ascendance. Young Group Reflects Lively Virtues of U.S. Painting«, in: *Life*, 13. Mai 1957, S. 74–78.



- 1 Shōmei Tōmatsu, *Kaugummi und Schokolade / Chewing Gum and Chocolate*, 1959
- 2 Shozo Shimamoto, *Arbeit / Work*, 1962
- 3 Sam Francis, *Um die Blaus herum / Around the Blues*, 1957, 1962/63
- 4 Yoshiaki Tōno in Sam Francis' Atelier im Chelsea Hotel / Yoshiaki Tōno in Sam Francis's Chelsea Hotel studio, New York 1959



1		5
2	3	6
4	8	7

- 5 Malklasse in der Kunstschule von Hans Hofmann / Class at the Hans Hofmann School, Provincetown, Massachusetts, ca. 1945
- 6 Kenzo Okada, *Entscheidung / Decision*, 1956
- 7 Helen Frankenthaler, *Berge und Meer / Mountains and Sea*, 1952
- 8 Kazuo Shiraga, *Ringen mit dem Schlamm / Challenging Mud*, Tokyo, 1955



9 |  
10 | 11

- 9 Atsuko Tanaka in ihrem von der Decke herabhängenden *Elektrischen Kleid* / Atsuko Tanaka wearing her *Electric Dress*, suspended from the ceiling, Tokyo, 1956  
 10 Joan Mitchell in ihrem Atelier / Joan Mitchell in her studio, Paris, 1956  
 11 Willem und Elaine de Kooning / Willem and Elaine de Kooning, 1950

## Ashes and Diamonds High-Time Abstraction in a Post-Traumatic Age

Anke Kempkes

*We are following the path that will lead to an international common ground where the arts of the East and the West influence each other. And this is the natural course of the history of art.*

Jirō Yoshihara, 1958<sup>1</sup>

Teruko Yokoi's life and artistic development are mediated today through sparingly released biographical details. One can thus only focus in on the circles of interpretation by undertaking a close reading of the historical and cultural contexts that surrounded her life.

Upon her move to Switzerland in the 1960s, Yokoi adopted the country's epic alpine landscape—it shared characteristics with the Japan she remembered from the past (p. 7, fig. 2). Ever since, her Oriental landscape paintings have appeared as a search for a “phantasy” of the rural Japan of her childhood, a “paradise” forever lost.<sup>2</sup> But this idyllic picture also appears as a phantom.

The formative years of Teruko Yokoi's artistic identity took place in a dramatically disruptive time that, for her generation, set in motion a complex matrix of cultural and political ambiguities. The story begins with a young woman, outstanding in her artistic ambition, coming to age in Japan in the immediate aftermath of World War II and leaving behind a landscape of destruction and a country in defeat. The next chapter can be defined as a time of maturing spent in the United States of the mid-1950s, which was marked by the restorative McCarthy era, and simultaneously by the cultural awakening and unrest of the Beatnik generation.

From this point, Yokoi's artistic development orbited around some of the focal points of twentieth-century cultural history. By her own account, she was always arriving at “high time”—first in the San Francisco art school milieu during a period of artistic renewal and protests, and then in New York City in the heyday of Abstract Expressionism, a situation that stripped Paris of its prewar influence as the undisputed center of modernism.<sup>3</sup> And yet, Yokoi always remained on the periphery of these events. She now retrospectively declares herself an “outsider.”<sup>4</sup>

For Japan's postwar generation, a general feeling of uncertainty resulted from the internalized “cultural schizophrenia” that was brought on by the American occupation.<sup>5</sup> Artists and intellectuals of the new avant-garde movements, such as Gutai and Zero, wanted to radically break with Japanese traditions corrupted by an oppressive past, while they simultaneously kept a distance from the Americanization imposed on Japanese society after the war. They expressed, in a countercultural style, the need for a new indigenous art practice in a post-traumatic age. Again, as we will see later, Teruko Yokoi was only peripherally affected by the radical cultural renewal of her generation. The Gutai group was founded in Osaka in 1954, the same year of Yokoi's departure, by the painter, teacher, and entrepreneur Jirō Yoshihara. Due to Yokoi's move to the United States in January 1954, she did not witness the rise of the new Japanese avant-garde groups, or their debates about post-colonialism and the Japanese cultural identity.

Nonetheless, her move to the United States inevitably exposed her to a double marginalization—she was not only a female artist, but also of “Oriental” origin. Despite Yokoi's embrace of the state-of-the-art style of American Abstract Expressionism and her success in landing prominent art prizes and grants, the fact that her artistic persona was repeatedly perceived in terms of gender and race comes through in documentation from that time, particularly during the notoriously chauvinistic New York art world of the 1950s.

It is also important to reconsider in this context the political power axis of the time. Just a decade before, Japan was the arch enemy of the United States in World War II, and a large part of the American-Japanese population was interned in camps, which also affected New York artist Isamu Noguchi, who tried to mobilize against countrywide anti-Japanese campaigns.<sup>6</sup> Immediately after the war, and at the dawn of the Cold War against the communist threat in Asia, it became America's occupation policy to turn Japan's image from aggressor into victimized ally.

In light of the complexities of the period that surrounded Yokoi's artistic development, it is time to undertake

a closer reading of her biographical markers, and to critically focus on her contemporaneity to some significant historical and cultural constellations of the second half of the twentieth century.

#### Aside Ruins

Teruko Yokoi grew up in Tsushima, on the rural outskirts of Nagoya, which before the war was already one of the largest industrial cities in central Japan. She describes herself as a girl persecuted by “darkness” and surrounded by “shadow.”<sup>7</sup> Her educated upper-middle-class family showed early support for the artistic leanings of the “over-sensitive” girl.

Photos from Yokoi’s personal files from around 1946 to 1948 show the artist in her early 20s, a confident young woman dressed in modern Western fashion (pp. 8–9, figs. 3, 6, 7). Her student paintings portray teenage girls in very proper school uniforms gathering in protective domestic environments, at ease in an elegant milieu of perfect harmony, between the styles of the traditional and modern eras (p. 8, fig. 5). Her world looks like a bourgeois still life, untouched by the prior totalitarian repression and undisrupted by war. Other early photos show unpopulated picturesque rural settings of Tsushima, the blueprints for Yokoi’s later lyrical landscape paintings. However, the majority of the photos were taken in Nagoya: one shows the young artist in a park, the notes on the edge reading “Near Nagoya Castle” (p. 7, fig. 1); another is referenced as “Nagoya (under occupation).” All of the photos are close-ups that do not exhibit any traces of an urban environment affected by the ravages of war. This alone is extraordinary, as Nagoya was one of the most targeted cities in Japan due to its industrial significance for the war—for example, Nagoya Castle, used as a military command post, was largely destroyed. The city was the site of the Mitsubishi factory, one of the largest centers of the Japanese military aircraft industry. As such, it was ultimately a site for psychological warfare aimed at disrupting the city and damaging the morale of citizens.<sup>8</sup>

These historical realities stand in sharp contrast to Yokoi’s family photo album. The document shows a complete absence of the postwar conditions so powerfully depicted by Yokoi’s Nagoya-born contemporary Shōmei Tōmatsu in his seminal photographic work about

the U.S. occupation and subsequent Americanization (p. 130, fig. 1), and in his impactful *Hiroshima-Nagasaki Document* (1961). Yokoi’s family photographs of innocent youth, and intact, idyllic, non-urban sceneries, display the urge shared by many Japanese at the time: to blend out the immediate past while holding on to a sense of continuity.

This perspective was to become Yokoi’s lifelong personal quest, an inner search for the lost visions of the idealized landscapes of her childhood. The artist’s postwar image of Japan was also far removed from Yoko Ono’s soon-to-be-pivotal voice piece “Scream Against the Sky” (1961), which expresses her generation’s rebellious outcry against the silencing of the atrocities of the recent past.<sup>9</sup>

In 2014, in the context of the highly regarded show *Gutai: Splendid Playground* at New York’s Guggenheim, curator Alexandra Munroe focused on the effects of postwar politics on Japanese avant-garde culture, referring to it as “Godzilla’s schizophrenia”:<sup>10</sup>

The atomic bombs over Hiroshima and Nagasaki in August 1945 compelled the unconditional surrender and defeat of the Empire of Japan to the Allied Forces, effectively ending World War II. Driven by militarist ideology and the dream of a unified Asia under the Yamato race, wartime Japan ruled over nearly three million square miles of the Asia-Pacific region, making it one of the largest maritime empires in history. It was also one of the most brutal. But with the United States-led occupation and its quick adoption of Japan as a principal ally in the rising Pacific front of the Cold War, Japan’s history and memory of the war were officially erased. American elite academies successfully recast the image of Japan from an aggressor to a victim nation. Demilitarized and in the throes of rapid reconstruction, postwar Japanese society also did an about-face and embraced America’s influence.<sup>11</sup>

Munroe describes the reactions of young artists to the complexities of Japan’s “culture of defeat” as being torn between rejecting “America’s ideological inventions of a pacified, effeminized, Zen-loving, contemplative



Japan” and their embrace of the “American humanism” expressed in the avant-garde art movement of Abstract Expressionism.<sup>12</sup>

While the Gutai avant-garde opposed the construction of a newly essentialized, undisrupted image of Japan (p. 130, fig.2), this view was nevertheless adopted and internalized by many Japanese citizens who witnessed, under occupational forces, a time of material stabilization through the growth of a robust economy. The new prosperity was also symbolized by the inauguration of many new museums and a bustling modern culture.<sup>13</sup> But the postwar generation was “born from the belly of the beast.”<sup>14</sup>

Gutai (literally, “concreteness”) stood for internationalism, the ethics of freedom, and individualism in a post-totalitarian world. Having found their postulates convincingly expressed as the advent of a “new humanism” in the raw psychological realism of Jackson Pollock’s action paintings, Gutai initiated from its very inauguration a close bond with the New York art scene.

In the *Gutai Art Manifesto* from 1956, Jirō Yoshihara proclaimed the autonomy of material properties and celebrated the ruin as an actual and allegorical site of art production:

Gutai Art does not alter matter. Gutai Art imparts life to matter. Gutai Art does not distort matter.... When matter remains intact and exposes its characteristics, it starts telling a story and even cries out... Ruins unexpectedly welcome us with warmth and friendliness; they speak to us through their beautiful cracks and rubble—which might be a revenge of matter that has regained its innate life. In this sense we highly regard the works of [Jackson] Pollock and [Georges] Mathieu. Their work reveals the scream of matter itself. We believe that by merging human qualities and material properties, we can concretely comprehend abstract space.<sup>15</sup>

In the same year of the manifesto, Gutai staged an outdoor exhibition in the ruins of an oil mill factory that was owned by Yoshihara’s family. The intervention was documented by *Life* magazine photographers.

Gutai embraced existentialism and nihilism, as the war had wrecked not only civilization but all systems of

truth. Out of this spirit arose a new culture of “decadence” expressed in enactments of physical violence, material destruction, and carnal passion. The new generation of Japanese intellectuals, writers, and artists was, however, caught in an ambiguous constellation: the embrace *and* resistance of the American influence. As much as they found a major ally in New York’s Abstract Expressionist movement, they turned away from the American occupation ideology that wanted to create an image of a Japan without rupture.<sup>16</sup> As Charles Merewether explains:

The conflict created a “disjunctive modernity” that was defined by the juxtaposition of a persistent imperial order and elite culture with an expanding, industrially driven mass culture. In response a small intellectually and culturally progressive movement emerged in the arts.... The women and men that embraced it were committed to experimentation and, equally, to collaboration and interaction with both audience and the site of artistic practice. Over two decades that followed the war, this group of artists, musicians, photographers, filmmakers, dancers, actors, writers, and critics created a compelling challenge to the dominant histories and conventions of modern art in Japan and in the West.<sup>17</sup>

Despite the political ambiguities of the occupation era, Gutai and New York fell “under each other’s spell,” as philanthropist and artist Charles Jenkins recounts.<sup>18</sup> Gutai spread its ideas internationally from 1955 in the Gutai journals, which were sent via post to New York, Paris, Turin, Amsterdam, Johannesburg, and elsewhere. Copies of the first two editions were sent to Jackson Pollock with the request that he circulate them. The dialogue was initiated, and soon the work of Pollock, Helen Frankenthaler, Ray Johnson, and Sam Francis, Yokoi’s future husband, were published in the journals. And although Yokoi left Japan upon Gutai’s founding, the movement certainly gained attention in the New York milieu that surrounded her in the following years.

One central factor to this alignment was Sam Francis’s very close ties with the Japanese art scene, as he himself was strongly Asian identified. In 1957, Gutai invited him to be part of a two-person show in Tokyo: *Sam*

*Francis—Imai Toshimitsu.* Francis met Toshimitsu in 1954 in Paris, where the American artist resided from 1950 to 1956, and the two of them developed a close friendship. Toshimitsu, in turn, met the critic and curator Michel Tapié through Francis and joined the Art Informel movement Tapié promoted. The Japanese artist was instrumental in arranging for Tapié, Francis, and Georges Mathieu to travel to Japan in 1957 to meet the artists of the Gutai movement.<sup>19</sup>

Toshimitsu introduced Francis to a new perspective on connecting traditional Oriental philosophy with modern abstraction. His proposed path could be seen today as being halfway between the countercultural ruptures with the past proclaimed by Gutai, and the Western Orientalist projections that were progressively fashioned at the time. Toshimitsu was searching for a modern form of Orientalism that would overcome post-colonial subjection and yet be expressed in the universality of the new abstraction:<sup>20</sup>

By possessing an international vision, one begins to feel the problem of re-evaluating Japan more than ever. One must consciously train one's sights on qualities of Japanese nature and tradition that are usually just understood unconsciously. These qualities must be grasped not merely with an Oriental and non-humanistic concept of nature, but with a modern consciousness and strong sense of global universality.... Together with the collapse of Western rationalism, there is a world trend toward a deep interest in the Orient. Thus, we must abandon our past abject colonial mentality of servile devotion to the West, and actually create works that bring tradition to life through a contemporary awareness. We Oriental people must discover the unlimited space of void, temporality, color, and form within tradition and bring this traditional structure to life within contemporary works in a way that is structurally completely different from the West.<sup>21</sup>

Sam Francis's leanings toward Eastern philosophy and culture, and his allegedly Asian-inflected abstraction, were welcomed and projected upon in the West and Japan alike.<sup>22</sup> The compositions of his paintings like *Around the*

*Blues* (1957, 1962/63, p. 130, fig. 3) and *Blue Balls I* (1960), with their empty white spaces, were interpreted as expressions of Zen principles—such as the “void” or “nothingness” (Japanese: *mu*)—in the modern language of postwar abstraction. However, this very cultural projection stood in the center of a heated round-table debate in Japan in 1957 between young Japanese art critics and Michel Tapié about “Japan and Informel.” Tapié promoted Francis as the artist who had succeeded most notably in painting a spatial quality “nearly the same as that of *mu*, the *mu* that conceals vast contents within.”<sup>23</sup> Furthermore, “Japan is a nation that teaches what can be called the creative indivisibility of Zen philosophy. It is a nation where artists have put more effort into expressing *mu* than any other country in the world. Here [Francis's] painting will soar straight up to the summit.”<sup>24</sup> This statement was met with skepticism by the influential young critic Yoshiaki Tōno who, though an admirer of Francis's work and a future friend, criticized Tapié's Western universalist adaptation of the concept of the “void”:

In your thinking Mr. Tapié, Informel is strongly generalized, while it seems to me that the resistance of Oriental otherness has not been considered. For example, in comparison to concepts such as nothingness (*mu*) [in Japanese Buddhist thought], Informel is rather more of a presence than a nothingness... Yes, for us, that sort of Oriental nothingness does not actually appear except in an extremely conventional kind of form. In order to break through this sort of convention, we must pass temporarily through a Western approach. Though I'm not entirely sure yet, in this situation, when we create a really new art. I would hope to see something different come about. In this sort of confrontation with something Oriental, didn't you feel some true otherness?<sup>25</sup>

Tōno projected a place for Japanese art to not only “play a distinctive role in the transnational arena of Informel,” but also to go far beyond the movement in finding its own identity.<sup>26</sup> He knew that to be heard internationally, the postwar Japanese avant-garde, after a long period of isolation, needed to “pass temporarily

through a Western approach.” And, in fact, Gutai had already arrived—with far more influence than the West recognized—at its own voice in and beyond the international postwar aesthetic disposition, and it did so by politicizing the “void” as a post-traumatic space, a silence that is the very *presence* of the unspeakable. And indeed, Tōno continued this vein of thought in his essay “Sam Francis, or After the Death Mask,” merging Gutai’s nihilistic dance with French existentialism:

Perhaps there is only one face permitted in our times, the death mask. All present-day forms of expression are wiped away. The human face is made into one unmoving mass of matter, refusing all potential faces and hiding all actual faces. It seems to me that Francis’s white is the death mask of contemporary painting.<sup>27</sup>

In 1959, Tōno stayed in Sam Francis and Teruko Yokoi’s spacious Chelsea Hotel studio apartment, as Francis was in Paris, where Yokoi also spent the year of 1960. A photo from 1959 shows Tōno in the space (p. 130, fig. 4), but we can only speculate if a direct exchange ever happened between him and Yokoi. In New York, Tōno would soon find a stronger generational bond and association with artists like John Cage, Merce Cunningham, and Robert Rauschenberg. Meanwhile, Sam Francis was invited to join exhibitions organized by Gutai protagonists in Japan: *Art of the World Today*, Tokyo, 1956, and *International Art of a New Era: Informal and Gutai*, Osaka, 1958.

Francis met Yokoi in New York after his stay in Japan in 1958, and they married in March 1959. He returned to Japan in November 1960 with the intention of purchasing a home for Yokoi, their newborn daughter, and himself. However, he fell ill with tuberculosis and left Japan in January 1961.

In the winter of 1957, Francis had his second solo show at Martha Jackson Gallery in New York, followed in September 1958 by the Sixth Gutai Art Exhibition. The show was ambitiously prepared, and presented mostly paintings that were created in highly experimental performative ways, alongside some film material and photographs. But New York was not yet ready for Gutai’s innovations. The works were dismissed as merely “derivative” of American and European abstraction. The critics’ disappointment

derived from the impression that the show did not look “Japanese” enough. But rather than allowing the works of the young Japanese artists to be marginalized by a Western neo-Orientalism, Jirō Yoshihara countered confidently: “Gutai art does not practice Orientalism.”

The question remains open as to how much Yokoi’s work was directly impacted by the complex discourse led by her contemporaries on the Oriental tradition and modern abstraction. However, we cannot deny the significance of her position as a young Japanese artist newly arrived in New York at a time when intense debates and exchanges took place between the Japanese postwar art scene and the West around Abstract Expressionism, the artistic disposition to which she dedicated herself. Considering the multiple associations between this discourse and artistic practice, and those closest to Yokoi (Francis’s friendship with Tōno and his exhibitions in Japan) and the professional environment (the presence of Gutai in New York’s art scene), the mood was arguably hard to evade, even if Yokoi kept herself at the margins. As I will point out later, this specific cultural constellation had resonance, consciously or unconsciously, in her painting experimentations of the late 1950s.

Still in Japan at the beginning of her studies, Yokoi found herself at a crossroads between the remains of the past and the rapid modernization of her country. A photo from “her last day in Japan” shows her on a beach painting primitive fishing boats—anchors for her memory (p. 10, fig. 8). But she was then to embark on an adventure that would set a new path.

#### Voyager to the New World

Upon her arrival in San Francisco in 1954, Teruko Yokoi began her studies at the California School of Fine Arts as one of two Japanese students. She turned swiftly toward the new time of abstraction. At the peak of the McCarthy era and the Beatnik movement, she found herself among restless artists, writers, and drifters—always, however, keeping her reserve:

I kept to myself, even when I was at art school in California, where there were protests. I didn’t speak enough English, and when the other students asked me to join in, I didn’t even know what I was supposed to be protesting. I was never political.<sup>28</sup>

Despite these recollections, Yokoi's early paintings from her time in San Francisco speak more of a metropolitan, modern language, like in the portraits *Duet* (1955, cat. 8) and *Pink Lady* (1955). Photos from this period show Yokoi as a confident, fashionable, elegant, and joyous young woman among her fellow students, posing in front of her first abstract paintings with an air of proud awareness of their distinctly contemporary aura (pp. 13-14, figs. 14-18). She was very successful at winning prizes in her West Coast years, and her abstract works were exhibited in 1955 at the San Francisco Museum of Art and the California Palace of the Legion of Honor (p. 12, fig. 12). The titles of these paintings were cool and matter-of-fact, even oozing an at the time inescapable Greenbergian influence that mixed with the remnants of her Post-Impressionist education in Japan: *Pink Lady*, *Color Poem*, *Still Life*, *Duet*, and *Mid-Day*.

Two later shows of figurative ink and wash-drawings depicting cityscapes at San Francisco's California Palace also gained Yokoi considerable commercial success—the only period like it in the years to come.

In 1955, Yokoi received a grant and arrived in the buzzing city of New York. She enrolled in Hans Hofmann's legendary art school on Manhattan's 8th Street.

The German émigré was one of the undisputed masters of European modernism, and his postwar work was seen as the advent of Abstract Expressionism. Hofmann made his Friday evening lectures open to the public, which was regarded as very European, not yet a habit of American art schools. His post-Cubist theories influenced the young Harold Rosenberg and Clement Greenberg, who both—in competing and opposed ways—were to become the most powerful doyens of Abstract Expressionism. Hofmann's classes in the 1930s included many established women artists, such as Lee Krasner and Louise Nevelson, and, later, the younger generation of Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell, Marisol, and many others. Despite his utterly rigorous teaching method, he reportedly struck awe into his students (p. 131, fig. 5). However, his then typical chauvinistic attitude toward female students was equally as apparent. Lee Krasner later recalled a scene where Hofmann commented on her student work with the notorious statement, "This is so good, you would not know it was done by a woman!"<sup>29</sup> For the younger generation of female students, Hofmann's authoritarian teaching style

seemed like a too-tight corset. Joan Mitchell, a year below Yokoi, was a jazz-age girl and a close friend of the poet Frank O'Hara. She was to become a friend to Yokoi first in New York and then, more closely, in Paris. Mitchell, later part of the second-generation Abstract Expressionists, wanted to study with Hofmann after her arrival in New York in 1947. However, she quit Hofmann's class after attending just one, putting to question his approach and complaining, like many American students, about his very strong German accent:

I couldn't understand a word he said, so I left terrified.... He was talking about push and pull, and he was erasing people's drawings and saying: "This goes this way." The nude was sitting there, "and this angle is there and that angle is there," he said. I could see that, but did I have to make that nude into that angle?... I wondered why and why and why.<sup>30</sup>

Even though a 31-year-old Yokoi studied with Hofmann a decade later, beginning in 1955, she also complained about his courses, as is reflected in a correspondence with her San Francisco dealer Scotty H. Tsuchiya dated April 9, 1956: "We regret to hear you are not pleased studying under Hans Hofmann, but we believe what you do learn from him will be beneficial to you later on." Was her discomfort provoked by the misogynistic tone of her teacher? Or was it related to the rigorous style of his teaching, or to the fact that his eccentrically preserved foreign accent must have made her English-language skills at the time seem insufficient? Where Joan Mitchell might have reacted out of juvenile rebellion against the large-than-life teacher, it can be presumed that Yokoi's response reflected a certain maturity gained through her encouraging experiences in San Francisco. In fact, some of her paintings from the West Coast period of 1954 to 1955 already show a surprisingly independent, deep, and increasingly non-objective style of abstraction. Hofmann's teachings might have felt like a step back.

Yokoi's general relationship with the female artists of the Abstract Expressionist milieu was simultaneously close and distant. The sexist character of New York's art scene at the time was notorious, and it created a competitive environment between the few women that found acceptance, often by behaving "masculinely," in this men's

world. The legendary Eighth Street Club, a central hub of the Abstract Expressionist scene, was a members- and male-only locale. Only Perle Fine, Joan Mitchell, and Mary Abbott were occasionally given invitations, and Mitchell reportedly once loudly promoted her “omnipotence” as a painter at the club.

Such over-compensatory acts were born out of frustration over the marginalization women artists experienced then and for the following two decades. Among the seventy-four participants of the groundbreaking artist-organized *Ninth Street Show*, there were only five women. Even though some female artists in the scene occasionally held a solo show in a commercial gallery—such as Elaine de Kooning at the Stable Gallery in 1952 and at Tibor de Nagy in 1957, or Joan Mitchell at the New Gallery in 1952—their works received much less critical acclaim and far fewer museum exhibitions than their male contemporaries. Lee Krasner—one of the earliest painters of the Abstract Expressionist cohort who struggled against the marginalization of women artists, even changing her first name from Lena to the gender-ambiguous Lee in the 1940s—saw a retrospective of her work mounted for the first time in 1983, a year before her death. Most of these women would not see such honors in their lifetime. Yokoi’s recollections testify to a similar picture, despite her characteristic expressions of reservation and disconnect:

Back then all the famous artists were men. And all the female artists, except for me, complained about it constantly... As a really crazy time, as a “high time.” But I always looked out for myself, as I knew I wasn’t very good in a group. Back then I didn’t know anything about the Ninth Street Women, but I understood right away that they spoke with a men’s vocabulary. Joan Mitchell cursed all the time. She cursed constantly, said “shit” continually, which I was uneasy with. But still we were good friends.... I liked her because she was wild.... In those days, Joan and the others said: “Teruko is a little girl from Japan. She doesn’t know the art world.” And that was a good thing, as I really didn’t know the art world. I liked Joan and the others, but they were all always aware that they were competing with me. They were very ambitious

and competitive. I never thought of myself as being in competition with other artists.<sup>31</sup>

Asked about her marriage with Francis, Yokoi states:

I had a difficult time with him. I was a nobody, and everyone was interested in Sam Francis. He always said he simply fell in love with me at the first exhibition at the MoMA after the April 1958 fire. The show included work by Henri Matisse, who I really like. Joan and others said that I was a very strong source of inspiration for Sam. I believe it, too, simply because he always failed to mention that I was also an artist. Soon afterward, from around 1958 to 1960, we lived, like Joan, in the Hotel Chelsea. Sam and I and my daughter—we lived at the very top in the penthouse.<sup>32</sup>

Yokoi’s comments reveal how the day’s gender inequalities even reached into the relationships between these “Amazons” of the avant-garde.<sup>33</sup> It was a time when Joan Mitchell, a brash tomboy, could belittle Yokoi via the stereotype of the Asian child-woman—“she is a little girl from Japan”—and, in the next moment, empower the legacy of her fellow woman artist by stating Yokoi’s major artistic influence on her famous husband. And while Yokoi spoke of an “all-but-not-me,” excluding herself from the struggle of her female contemporaries for equality, she also testifies to how her own husband tried to make her, as a fellow artist, invisible.

Yokoi only once participated in a group show in New York, in 1960, the year after her residence in the city. The show took place at Martha Jackson Gallery, where a few years earlier Gutai had its New York premiere. Invited by Jackson’s son David Anderson, Yokoi sent a group of drawings from Paris.<sup>34</sup> The general lack of public recognition, however, did not keep Yokoi from entering a phase of intense and at times contradictory experimentation, as she searched for her own identity in the complex matrix of influences that surrounded her.

In Yokoi’s New York work from 1955 to 1959, a duality of trends manifests that seems to spark with friction, while a synthesis of both trajectories survives after this period and extends into the rest of her career.

Yokoi's first major influence entered her orbit through a paternal friendship with Japanese Abstract Expressionist Kenzo Okada (1902–1982), who lived in Paris in the 1920s and moved from Tokyo to New York in 1950.<sup>35</sup> In 1953, he began to exhibit at Betty Parsons Gallery, and, through Parsons, gained access to the inner circle of Abstract Expressionists and to the early Color Field painters. Okada, among many others, became friends with Mark Rothko, whom he introduced to Yokoi. The older artist expressed a type of “Asian sensibility” in his paintings, which present a lyrical transformation of natural forms in the modern language of abstraction. His pattern compositions—often appearing ephemeral, almost like paper collages—evoke the structure of landscapes in delicate and light, yet earthy color tones that float within the compositional space (p. 131, fig. 6). Some loose geometric shapes make a subtle appearance in these paintings—forms that reemerge in much more pronounced ways in Yokoi's work from the second half of the 1950s. In his later life, Okada, much like Yokoi herself, reinterpreted the decorative effects of traditional Japanese painting in his work.

The direct influence of Okada on Yokoi is visible in a group of paintings from 1956 to 1958: *Untitled* (1957, cat. 11), *November* (1957, cat. 14), *Summer Morning* (1957, cat. 10), *Untitled* (1959). Yokoi shares Okada's sparse distribution of forms on the canvas and his earthy tones, but her paintings are much less translucent, thus avoiding the effect of lightness in Okada's work. With a few very simple lines and shapes, and with an intensely opaque color range, Yokoi evokes the mood of landscapes and of nature's seasons.

Expressing modern abstraction through the genre of landscape painting and motifs deriving from nature, and vice versa, might seem a contradiction for a contemporary sensibility. Why compromise avant-garde innovation with the conventions of the past? For the generation of the 1940s and 1950s, this method was the program—for example, it was Helen Frankenthaler's monumental painting *Mountains and Sea* (1952, p. 131, fig. 7), the title of which invokes a concrete motif of nature, that helped Yokoi achieve her breakthrough. Artists of the postwar era still thought of themselves as being on a trajectory that derived from Post-Impressionism and Cubism. Innovation was measured against the criteria of how modern and groundbreaking a traditional genre could become: landscape

and still life (Paul Cézanne), the nude (Pablo Picasso), or the portrait (Alberto Giacometti). One can see a similar lineage in the paintings and drawings of Agnes Martin (1912–2004). The artist is predominantly considered a part of Minimal Art due to the reduced and rigid mathematical structures of her paintings and drawings. But Martin was far senior to the artists associated with this movement, and many of the titles of her works refer not to conceptual properties of the works, but to nature and seasonal sensations. Martin saw geometry as “a different kind of nature,” and she associated herself more with Abstract Expressionism. And as for Bridget Riley (b. 1931), her work has, by her own account, “nothing to do with Op Art but all to do with Cézanne.”

It is interesting to note now how radical the experiments of the Gutai artists already were at this point in history, particularly in the performative expressiveness of Shiraga Kazuo's *Challenging Mud* (p. 131, fig. 8) and Saburo Murakami's *At One Moment Opening Six Holes* (both 1955), or Atsuko Tanaka's technology-embracing *Electric Dress* (1956, p. 132, fig. 9).

While Abstract Expressionism generalized the landscape genre, making it a descendent in the genealogy of modernism, Yokoi most likely found in Kenzo Okada's distinctly Asian perspective on the genre a model to guide her own search for a genuine artistic identity in her new environment.

From 1958 to 1959, something extraordinary took shape in Yokoi's work. It could be described as a moment of psychological dramatization in her composition, surface treatment, and choice of colors. In a cycle of paintings from that time, a diamond-shaped form moves prominently into the foreground, empty in its center and with heavy drips pouring over its edges.<sup>36</sup> The all-over composition is based on bold monochromatic fields. The paint is roughly applied, revealing multiple layers underneath.

A series of studio photos at the Chelsea Hotel from 1959 shows Yokoi sitting on the floor. She has let her hair literally down and is surrounded by paintings done in her new style—together they suggest an almost excessive repetition of the same form experiment (p. 18, fig. 24, 25). The colors Yokoi chose for this cycle start with her former range of opaque, dark tones, and then move to the bright, almost aggressive primary colors of yellow, red, orange, and blue, and to white and black. There is

nothing delicate or mimetic anymore in these new studio paintings. In the bright yellow work *Untitled* (1958, cat. 22), a large hollow diamond shape sits in the upper-left third of the canvas. It is outlined in blue, and the paint on its edges drips down to the border of the painting field. The center of this unmediated form is painted white, while the yellow background is kept rough, with areas left uncovered where other stages of the painting process break through. The sublime subtleties of Kenzo Okada's work are left behind in favor of an expressiveness that vibrates between a state of existential urgency and liberated playfulness. There is a rawness in these paintings that exposes the "matter" of the medium itself—a new experiment that appears like an echo of Gutai's proclamation for an art that "does not distort matter," but rather keeps it "intact and exposes its characteristics," a concrete experience of abstract space.

The white color field painted inside this new signature diamond-shaped form in *Untitled* (1958) has similar compositional dimensions to the white spaces of Sam Francis's paintings from these years, like the aforementioned *Around the Blues* (1957, 1962/63) and *Blue Balls I* (1960). But there is another feel to Yokoi's treatment. Her white is not simply empty space, but an impenetrable, tough, strongly layered *presence*. On the muddy brown-black backgrounds in other paintings from this cycle, the diamond appears to be more a marker in a dark continuum. This is particularly effective in *Untitled* (1958, cat. 24), where the distinct shape is painted in orange-red over a dark color field, with equally heavy drips running down the canvas's surface. In other paintings, the inner space of the diamond is gray and dark blue. In each case, the psychological impact is different.

In the yellow *Untitled* (1958), however, the white space encapsulated by the diamond, with its strongly contrasting blue edges, recalls the modern visual paradox of a vital presence of emptiness. Could this form be interpreted as an echo of the debate about the potent "nothingness" that Tapié saw realized in Sam Francis's

paintings, "the *mu* that conceals vast contents within," or the "bleak modern sort of nothingness" that Tōno spoke of, the white empty space on the canvas that is the "death mask" of contemporary painting? Was it sheer coincidence that Tōno was staying at Francis's Chelsea Hotel apartment in the same year of Yokoi's studio photos, which show her surrounded by her new, distinct painting experiments? Was Yokoi for a short moment in time picked up by the "whirlwind" that happened around her in the art of the East and West?

There is also something modern happening in Yokoi's self-presentation in the studio photos. These images not only show her coming a long way from the 1953 Tokyo studio photos of a dapper young painter seated on a sofa in front of her easel (p. 8, fig. 4); they also contradict the "bourgeois" image she allegedly had among her fellow New York artists for wearing a white lab-style coat when painting.<sup>37</sup> Instead, Yokoi fashions herself here in the way that the New York Action Painters liked to present themselves: sitting on a studio floor amidst a scene of large scattered canvases that fill every inch of space, as in Helen Frankenthaler's staged studio photos from 1956, or in the picture of Joan Mitchell taken in her Parisian studio in 1957 for the *Life* article "Women Artists in Ascendance" (p. 132, fig. 10).<sup>38</sup> Meanwhile, studio photos of, for example, Elaine de Kooning taken a few years earlier, in 1950 (p. 132, fig. 11), or of Atsuko Tanaka installing *Work (Bell)* at the First Gutai Art Exhibition in 1955, show how much the 1950s were a tipping point for women artists' self-presentation, going from formal yet fashionable and lady-like bourgeois styles to the casual Beatnik bohemianism of the later 1950s. Yokoi's photos from 1959 testify to this shift.

A year later in Paris, Teruko Yokoi still explored her last New York experiment. And in the years following that, she also took her style from New York to Switzerland, that language of bright primary colors and her post-expressionist abstract style, while she reverted back to distinctly Japanese-identified genre painting.

## Endnotes

- 1 “A Statement by Jirō Yoshihara: Leader of the Gutai,” Martha Jackson Gallery press release, September 17, 1958; Archives of New Gallery, Bennington College, Bennington, VT.
- 2 Teruko Yokoi, interview in this publication by Anuschka Roshani (2019), pp. 91-98: “Landscapes—a riverbed of white sand, the rice fish of my hometown. These are the images of my childhood that have become my paintings, my internal landscapes. I truly believe that this was my paradise—everything was crystal clear from the mountains down to the Pacific. The water and even the fish were transparent, and Japanese nightingales flew through the sky. In my imagination, it represents paradise. This white sand—it’s my spiritual homeland.... I once made the mistake of [returning]. My father warned me I would be disappointed. When I returned with my friend at her invitation, I found a city on the once-empty riverbed. I asked my friend, “Is this really my place? The place I was so often with my bicycle and a canvas in my bag?” I don’t know what led to all the changes, but perhaps it was a typhoon. The quiet, the emptiness—it was all gone.” (p. 94) Note: The “typhoon” that effectively changed the political landscape of Japan at this time was one of the largest social upheavals in history. In May and June of 1960, just before Teruko Yokoi made an attempt to revisit the sites of her upbringing, Japan was shaken by massive protests. They erupted over the passage of the “Treaty of Mutual Cooperation and Security” (also known as “Anpo”) between Japan and the United States that significantly expanded and extended the impact of the American occupation. The democratic anti-Anpo protests induced countrywide general strikes and hundreds of thousands of people—farmers, factory workers, students, women’s organizations, etc.—came onto the streets day after day. Ten million signed petitions against the treaty, thousands were injured, and one person was killed.
- 3 Cf. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
- 4 Yokoi 2019 (see note 2), p. 96.
- 5 Cf. Alexandra Munroe, “Godzilla’s Schizophrenia: Americanization and the culture of defeat in postwar Japan” (lecture, Postwar—Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965, organized by Haus der Kunst at Ludwig-Maximilian-Universität, Munich, May 24, 2014).
- 6 Cf. Masayo Duus, *The Life of Isamu Noguchi: Journey without Borders* (Princeton and Oxford, 2004).
- 7 Yokoi 2019 (see note 2), p. 92.
- 8 It is estimated that 113,460 buildings were destroyed during the raids, with 3,866 people killed and 471,701 driven from their homes.
- 9 Yoko Ono’s piece gave the title to the groundbreaking 1994 exhibition *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, curated by Alexandra Munroe, senior curator of Asian Art at the Solomon R. Guggenheim Museum. Born in New York in 1957, Munroe grew up in Mexico and Japan.
- 10 Munroe 2014 (see note 5). The movie *Godzilla* premiered in Japan in 1954. A prehistoric creature awakened by nuclear radiation, Godzilla was conceived for the atomic age as a symbol that makes the violence of the past a subcultural aberration.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Charles Merewether, “Disjunctive Modernity: The Practice of Artistic Experimentation in Postwar Japan,” in *Art Anti-Art Non-Art: Experimentation in the Public Sphere in Postwar Japan 1950–1970*, ed. Charles Merewether and Rika Iezumi Hiro, exh. cat. Getty Research Center, Los Angeles, 2007, pp. 1–33, here p. 1: “The years immediately after the end of World War II were filled with the inauguration of new museums and the formation of new arts organizations and performance groups.”
- 14 Munroe 2014 (see note 5).
- 15 “Gutai Art Manifesto” in Ming Tiampo and Alexandra Munroe, eds., *Gutai: Splendid Playground*, trans. Reiko Tomii, exh. cat. Solomon R. Guggenheim Foundation (New York, 2013), p. 18–19. Originally published as *Gutai bijutsu sengen, Geijutsu Shinchō* 7, no. 12 (December 1956), pp. 202–04.
- 16 Ibid. Munroe points out that postwar Japan also saw a return of Marxism. A new Japanese communist party was founded in 1947 in reaction to colonialization and engaged in the struggle for historic truth. The movement was put down by American occupational power.
- 17 Merewether 2007 (see note 13), p. 2.
- 18 Ming Tiampo, *Under Each Other’s Spell: Gutai and New York*, exh. cat. Pollock-Krasner House and Study Center, East Hampton, New York; Harold B. Lemmerman Gallery, Jersey City, New Jersey (New York, 2009), p. 1.
- 19 Toshimitsu also introduced Francis to the art teacher and patron Teshigahara, who commissioned Francis in 1956 to paint a mural for the headquarters of his Ikebana school in Tokyo.
- 20 Nick Aikens, “Introduction: Burning Ties,” in *Rasheed Araeen*, ed. idem, exh. cat. Van Abbemuseum, Eindhoven (Zurich, 2017), p. 10: The concept of a “critical universality” was further developed by Pakistani London-based Minimalist Rasheed Araeen in the following decades: “Araeen’s engagement with universality, therefore, is a mark of his ongoing resistance to the loss of terms and ideas to a central, hegemonic position, insisting that we re-engage them on different grounds. Araeen’s method for



- repositioning universality is through his use of geometry and abstraction: “The space of abstraction, understood as axiomatic and based in equality, facilitates the critique of the environment of power and representation, and the relation of representation to exclusion.”
- 21 Imai Toshimitsu, “Ranforumeru no dojō,” *Sansai* 91 (September 1957), p. 20; quoted in Bert Winther-Tamaki, “Japanese Views of the Void in Sam Francis’s Painting during the ‘Informel Whirlwind,’” in *In Focus: Around the Blues, 1957, 1962–3* by Sam Francis, Tate (website), July 2019, [www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/around-the-blues/japanese-views-of-the-void](http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/around-the-blues/japanese-views-of-the-void) (accessed September 10, 2019).
- 22 Sam Francis, conscious about the projective nature of the “Orientalist” interpretation of his work, increasingly adapted and promoted this perspective himself.
- 23 Michel Tapié, quoted in Winther-Tamaki 2019 (see note 21).
- 24 Ibid.
- 25 Yoshiaki Tōno, quoted in *ibid.*
- 26 Ibid.
- 27 Yoshiaki Tōno, “Sam Francis aruiwa desumasuku ikō,” *Mizue* 675 (July 1961), p. 13–19; quoted in *ibid.*
- 28 Yokoi 2019 (see note 2), p. 95.
- 29 Mary Gabriel, *Ninth Street Women: Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement that Changed Modern Art* (New York, 2018), p. 39.
- 30 Ibid., p. 378.
- 31 Yokoi 2019 (see note 2), p. 96.
- 32 Ibid., p. 96.
- 33 Gabriel 2018 (see note 29), p. 9: *ArtNews* editor Tom Hess, an important critic and champion of the group, would call them the “sparkling Amazons who emerged in the flower of American painting.”
- 34 In 1957 Teruko Yokoi was also invited to two group exhibitions in the United States: the Philadelphia Annual Exhibition at the Pennsylvania Academy of Fine Arts, and the Twenty-Fifth Biennial Exhibition of Contemporary American Paintings at the Corcoran Gallery of Art. Additionally, the Institute of Contemporary Art in Boston approached Yokoi in 1957 through her San Francisco connections: “The Institute of Contemporary Art is planning a research catalogue which will try to ascertain the Oriental contribution to American painting”—quoted from Yokoi’s personal photo album.
- 35 Yokoi 2019 (see note 2), p. 95: “I did meet Kenzo Okada, who was very important to me. He was like my older brother—a very good friend. He gave me a lot of support; he didn’t have children. He was intelligent but not an intellectual.”
- 36 In a recent interview with Kuniko Satonobu Spirig and Osamu Okuda for their essay in this publication—“Oh, These Falling Forms Look like Waka!” On the “Japanesque” in Teruko Yokoi’s painting”—Yokoi confirmed the suggestion of the authors that the diamond shape might refer to a Samurai’s armor: “Yes, the diamond is associated with an angular suit of armor. There are also diamond-shaped emblems for samurai families.” When speaking in detail about the “young samurai,” Yokoi explained, with sparkling eyes: “Kimura Shigenari was a samurai of the Toyotomi clan. He died at a young age in the Summer Siege of Osaka... As I myself am a member of the Hōjō family—enemies of the Toyotomi—as a girl I always felt very small when my friends would talk about the samurai Kimura Shigenari.” But she also commented that she cannot recall what the diamond shape meant to her in this period: “Around 1957 I started using the diamond form for some reason, but I can no longer remember why... I usually title my paintings only after they have been completed, and often the titles are inspired by the paintings themselves. I don’t paint with preconceived ideas or a concept,” (p. 112) The association of the diamond with a samurai’s armor could lend itself to a further feminist psychological reading, in the complex professional and changing biographical constellations surrounding the artist in the late 1950s. However, I prefer to situate my analysis of this work cycle inside the formalist parameters of the period.
- 37 Therese Bhattacharya-Stettler, “Reflected signs,” Teruko Yokoi, *Mond-Sonne-Jahreszeiten*, Teruko Yokoi, English supplement (Wolfsberg, 2010), p. 6.
- 38 “Women Artists in Ascendance: Young Group Reflects Lively Virtues of U.S. Painting,” *Life* (May 13, 1957), pp. 74–78.

# Auf dem Pfad der Abstraktion

Jean-François Chevrier

Als Teruko Yokoi 1953 ihrer Heimat Japan den Rücken kehrte, war sie noch keine 30 Jahre alt. Sie liess ihr früheres Leben hinter sich. Ihre künstlerische Ausbildung hatte sie bei einem Meister erhalten, der tief von der abendländischen Kultur geprägt war; anschliessend entschied sie sich, ihre Ausbildung in den Vereinigten Staaten fortzusetzen. Durch ein Stipendium gelangte sie an die California School of Fine Arts in San Francisco. Ein – so scheint es – geradliniger Lebenslauf, doch wie viele andere war auch er des Öfteren durch dunkle Phasen geprägt.

Der Bruch mit der Tradition und dem Althergebrachten, die Lossagung vom kulturellen Erbe, der gänzliche Neuanfang – dies waren die Stimulanzien der modernen Kunst. 1922 rief André Breton mit seiner berühmten, dadaistischen Parole »Lâchez tout« (Lasst los!) dazu auf, mit der bestehenden Ordnung, dem Stand der Dinge, dem Status quo zu brechen. Als Spielart des »Soyez libre[s]« (Seid frei!) enthielt Bretons Aufruf aber auch einen Widerspruch in sich. Teruko Yokoi entschied sich für ein ruhiges Leben im Exil, so, als hätte sie jene Fallstricke erkannt, die sich in der Sprache des Aufbegehrens verbergen. Grund zu dieser Annahme gibt die Erkenntnis, dass der Ruf der Ferne kein zusätzliches Movens, etwa ein umstürzlerisches Manifest oder eine emanzipatorische Bestrebung, benötigt. Um den Komfort – oder auch den Mangel an Komfort – seines Heimatlands hinter sich zu lassen, braucht man sich nichts Bedeutungsschweres einzureden. Der Gang ins Exil kann ebenso aus persönlichen Gründen und aus freien Stücken erfolgen, ohne Bezug zu einer historischen Massenflucht. Umgekehrt bewirken Künstlerinnen und Künstler im Exil nicht selten ein Phänomen gewaltigen Ausmasses, nämlich die Migration von Formen (sowie von den dazugehörigen Symbolen) zwischen den entlegensten Zivilisationen. Die »Kunstgeschichte« als solche ist nicht etwa ein Mosaik aus einzelnen Traditionen, sondern ein flexibles Geflecht wechselseitiger Beziehungen. Um sich gegenseitig zu beeinflussen, benötigen Kunstrichtungen keine Namen. Allerdings werden sie, seit der Erfindung der Künstlerviten in der Renaissance, mit bestimmten Einzelschicksalen assoziiert, von denen sie sich bis heute nur schwer lösen lassen. So wie sich der Lebenslauf eines Künstlers – in welcher Form auch immer – dessen Kunst

einschreibt, offenbart sich die alte Weisheit: Wo Licht ist, ist auch Schatten.

Kunstbewegungen und deren Bildsprache werden hin und wieder auf einen bestimmten »Zeitgeist« zurückgeführt. So war es auch im Falle des von 1945 bis 1967 vorherrschenden Informel. In »Lâchez tout« (1922 in der Zeitschrift *Littérature* erschienen) erlaubte sich Breton den folgenden, bewundernswert banalen Scherz: »Verzeihen Sie mir, aber ich denke, dass ich – im Unterschied zum Efeu – sterbe, wenn ich mich festlege.«<sup>1</sup> Ohne Zweifel gäbe es viel dazu zu sagen, wie sich dieses Bekenntnis auf den Tropismus des Informel übertragen lässt. Schliesslich war Breton einer der ersten Befürworter der von Marcel Duchamp propagierten und praktizierten Indifferenz. Doch daneben bietet die Indifferenz, diesseits wie jenseits des Duchamp'schen Beispiels, eine lebensrettende Alternative, wenn sich bestimmte, dem Individuum feindlich gesonnene »Ismen« (der patriarchale Traditionalismus und der nationalistische Militarismus) zusammenschliessen. Vor diesem Hintergrund hat sich auch Teruko Yokoi mehr und mehr der pazifistischen und freiheitlichen Ideologie der modernen Kunst verschrieben.

Ursprünglich war das Informel gar keine eigene Kunstbewegung, sondern stand lediglich für die Ablehnung sämtlicher »Ismen«. Es ging darum, das Prinzip der Unordnung, das im kriegsbedingten Chaos untergegangen war, wiederaufleben zu lassen. Unordnung kann, da sie eine abgeschwächte Form des Chaos ist, nämlich zur Austreibung desselben dienen. Bevor das Informel, dessen Namensgeber Michel Tapié war, zu einem weiteren Label der Kunstgeschichte wurde, drückte sich darin das Verlangen nach einer nicht-konstruktiven Kunst aus. Tapié begriff »Informel« als Erlebnis, das die Grenzen der etablierten Kunst überschreitet. Um Farbe und Bewegung ihren freien Lauf zu lassen, musste mit der »geometrischen« Abstraktion gebrochen werden. Die Wirklichkeit des im postrevolutionären Russland entstandenen Konstruktivismus wurde ignoriert; stattdessen richtete man den Fokus auf das künstlerische Vermächtnis des Kubismus und auf die architektonische Umsetzung des Purismus durch Le Corbusier (Tapié hatte bei Amédée Ozenfant, dem Mitbegründer des Purismus, studiert).

Im April 1948 eröffnete in der Galerie von Colette Allendy eine Ausstellung mit dem Titel *HWPSMTB*: eine Anspielung auf die beteiligten Künstler Hans Hartung, Wols, Francis Picabia, François Stahly, Georges Mathieu, Tapié und Camille Bryen. Drei Jahre später, im März 1951, zeigte René Drouin in seiner Galerie die von Tapié organisierte Ausstellung *Véhémences confrontées*, mit Beiträgen von Bryen, Giuseppe Capogrossi, Willem de Kooning, Hartung, Mathieu, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle, Alfred Russell und Wols. Bezeichnenderweise hatte Teruko Yokoi Japan bereits verlassen, als dort im November 1956 in einem Tokioter Kaufhaus die berühmte *Ausstellung internationaler zeitgenössischer Kunst*, das heisst die von Tapié geförderte informelle Kunst, zu sehen war, vertreten durch Gemälde von Mathieu, Dubuffet und Jean Fautrier sowie von Sam Francis, de Kooning und Mark Tobey. Im September 1955 traf Yokoi in New York ein; noch im Herbst 1958 begegnete sie dort Sam Francis, mit dem sie im Januar 1960 schliesslich nach Paris übersiedelte. Das Kreuz und Quer eines Lebenslaufs fügt sich so zu einer neuen Landkarte der Avantgarden, die nach 1945 im Umfeld der informellen Kunst entstanden.

Durch Hans Hofmann (bei dem sie in ihrem letzten Semester, von Ende 1955 bis Anfang 1956, Unterricht nahm, um anschliessend an die Art Students League zu wechseln und unter dem Maler Julian Levi weiterzustudieren) fand Teruko Yokoi in den Jahren 1956/57 zu ihrem eigenen Stil: auf halbem Weg zwischen geometrisiertem Naturalismus und gestischer Abstraktion, unter dem Eindruck der postkubistischen Ästhetik. Um den Stil gewisser Künstler der zweiten École de Paris zu benennen, bediente man sich häufig des Begriffs »abstrakte Landschaftsmalerei«. Eine Malerei wie geschaffen für eine in Japan ausgebildete Künstlerin. Doch die Gemälde aus den New Yorker Jahren vermitteln einen ganz anderen, vielschichtigen, hybriden Eindruck. Ihre massvoll eingesetzte Gestik erinnert kaum an den wilden Duktus der Gutai-Gruppe, sondern eher an die altüberlieferten Prinzipien japanischer Kunst. Das gross- und querformatige *Tiefer Herbst* (1957; Kat. 16) gleicht etwa einer weitläufigen Landschaft. Rechts im Bild, umhüllt vom fliessenden Braun des Hintergrunds, verlieren sich in der Ferne ein paar Zeichen, die ebenso an Schriftzeichen wie an abstrahierte Figuren gemahnen. In der linken Bildhälfte markiert ein grosses, auf der Spitze stehendes Viereck den Vordergrund, während es gleichzeitig einen sanften Übergang zum Hintergrund bildet. Die Bildebenen überlagern einander, ohne dass man als Betrachter imstande wäre,

ihnen eine konkrete Entfernung oder bestimmte Motive zuzuordnen.

Im Jahr 1957 bedeutete Abstraktion für Teruko Yokoi nicht den Bruch mit der klassischen, gegenständlichen Kunst, sondern vielmehr die Weiterentwicklung der reduzierten, impressionistischen Landschaftsmalerei. Muss man, wenn man von der modernen Kunst seit dem Impressionismus spricht, zwangsläufig auch den Epochenstil ins Feld führen – so wie im Fall des Barocks oder des Neoklassizismus? Kaum jemand kennt heute noch Jean Bazaines 1948 erstmals erschienene *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*.<sup>2</sup> Doch sofern es in der zweiten École de Paris jemals ein Bestreben gab, die auf den Impressionismus folgenden, modernen Kunstrichtungen zusammenzufassen, dann liefert jenes Büchlein aus dem Jahr 1948 (1953 und 1960 neu aufgelegt) die entsprechende Formulierung: »Das Bild, das ist der lange Marsch des Malers bis zu den komplexesten Aspekten unseres blinden Daseins, diesem üppigen Strauchwerk obskurer Gesten, über die wir zur vollkommenen Selbstfindung gelangen möchten.«<sup>3</sup>

1953 erschien in New York der wegweisende Essay des Kunsthistorikers Meyer Schapiro über den künstlerischen »Stil« (in einem Sammelband, der die Aktualität der Anthropologie zum Thema hatte). Darin stellte Schapiro klar:

»Die geometrischen und die naturalistischen Formen können unabhängig voneinander in verschiedenen Kontexten aufkommen und innerhalb derselben Kultur koexistieren. [...] Der wesentliche Gegensatz besteht nicht zwischen dem Naturalistischen und dem Geometrischen, sondern in der Art und Weise, wie naturalistische und geometrische Motive zusammengesetzt werden. Unter diesem Gesichtspunkt entspricht die moderne »abstrakte« Kunst, da sie zu offenen, asymmetrischen, willkürlichen, wirren und unvollständigen Formen neigt, sehr viel mehr den Kompositionsprinzipien der realistischen oder impressionistischen Malerei und Skulptur als irgendeiner primitiven Kunst mit geometrischen Elementen.«<sup>4</sup>

Schapiro hatte damals aus nächster Nähe die Entstehung der abstrakten, sogenannten »expressionistischen« Kunst miterlebt. Gleichzeitig jedoch verfügte er über profunde Kenntnisse der alten Kunst und damit über den

notwendigen Weitblick, um zu erkennen, dass die jüngsten künstlerischen Entwicklungen in Wirklichkeit den Höhepunkt einer jahrhundertlangen Geschichte des gemalten Bildes darstellten. Von Japan aus gesehen, einem in die Pax Americana einbezogenen Land in geografischer Randlage, stach der impressionistische, antiformalistische Gehalt der naturalistischen Abstraktion natürlich heraus. Die »Vorliebe für offene Formen« stärkte den Jargon für die malerischen Herangehensweisen – das *painterly* –, der auf beiden Seiten des Atlantiks vorherrschte. Der Zufall, das Missgeschick, der Makel bildeten das grundlegende Repertoire des Informel. Das *Ereignis*, das das *Bildfeld* beleben sollte, hatte die Komposition abgelöst, und an die Stelle des Motivs trat nun das *Zeichen*. Zahlreiche Künstler, darunter Mark Tobey und Henri Michaux, sagten sich von der geometrischen Strenge des Primitivismus los und liessen sich stattdessen durch das gestische Schreiben, die Kalligrafie oder die orientalische (chinesisch-japanische) Kunst inspirieren. Namentlich das *Œuvre* Paul Klees, das – stilistisch wie technisch – eine ungeheure Vielfalt aufweist, war zum kanonischen Beispiel eines aus der Fantasie geborenen, synkretischen Bildes geworden. Nachdem San Francisco wie eine kulturelle Schleuse auf Teruko Yokoi gewirkt hatte, liess sich die Malerin von dem orientalischen beziehungsweise orientalistischen Tropismus der New Yorker Bohème anstecken. Dort lernte sie einen auf Improvisation basierenden Lebensstil kennen, und ebendiesem verlieh sie auch in ihren Gemälden Ausdruck – ohne Effekthascherei, sondern stets mit Sinn für das rechte Mass.

Formal gesehen, wenn man die technische Komponente des Malprozesses betrachtet, spielt sich die Improvisation innerhalb des Bildträgers, der Leinwand, ab; ihr Rhythmus und ihre Ausdehnung sind somit begrenzt. Wegweisend wirkte in dieser Hinsicht sicher die Kunst Hofmanns, in Verbindung mit dessen theoretischem und didaktischem Werk. Denn Hofmann, der selbst über einige Umwege nach New York gelangt war, übernahm dort als Erster die Rolle eines Vermittlers der europäischen Avantgarden. 1948 formulierte er mit dem »push and pull« ein Grundprinzip der Abstraktion, nämlich die Erzeugung einer echten, konkreten Tiefe der Bildfläche (»picture plane«) ohne jeglichen Illusionismus:

»Tiefe, in einem malerisch-plastischen Sinne, erzeugt man nicht durch die fluchtpunktartige Anordnung von Objekten, im Sinne der in der Renaissance erfundenen Perspektive, sondern im Gegenteil (und im klaren Widerspruch zu

dieser Doktrin) durch die Freisetzung von Kräften gemäss des *push and pull*. Genauso wenig entsteht Tiefe durch tonale Abstufung (eine weitere akademische Doktrin, die, auf ihrem Höhepunkt, den Einsatz von Farbe auf die blosser Darstellung von Hell und Dunkel reduzierte).«<sup>5</sup>

Teruko Yokoi folgte der Hofmann'schen Linie. Sie orientierte sich gar an jenen Arbeiten des Künstlers, die als didaktische Skizzen in dem kleinen Bildband von 1948 abgedruckt waren. Sichtbarer Beweis hierfür sind ihre herausragenden Gemälde aus den Jahren 1955 bis 1961, entstanden in New York und Paris. Yokois Interesse galt dabei stets dem Weg hin zur Abstraktion, der mit ihrer eigenen, persönlichen Reise zusammenfiel. In ihren Augen war das abstrakte Gemälde der Ort der offenen Form, als *table-paysage*.

Von 1957 an existierten für Teruko Yokoi zwei künstlerische Wege, oder auch »Adern«, nebeneinander: zum einen die bis in die 2000er-Jahre anhaltende Tendenz, die Bildfläche der Landschaft zu widmen; zum anderen der Verzicht auf eine Horizontlinie, auf räumliche Perspektive und figürliche Elemente; bis in die 1960er-Jahre erschien das bildnerische Ganze so im Sinne des *push and pull* belebt und strukturiert. Fast immer ist eine offene Raute oder ein auf der Spitze stehendes Viereck beziehungsweise ein »Diamant« (wie mehrere Titel nahelegen) das einzige – oder zumindest das wichtigste – Bildmotiv; und in den meisten Fällen wird es vom Rahmen beschnitten. Dieses Arbeiten ausserhalb des Bildes lässt die Fläche dichter und das Zusammenspiel der einzelnen Elemente – untereinander ebenso wie mit dem Rahmen – dynamischer wirken; besonders deutlich zeigt sich dieser Aspekt in einigen Arbeiten auf Papier aus dem Jahr 1957, die im Besitz der Künstlerin verblieben sind. Ein unbetiteltes Gemälde aus dem Folgejahr (Kat. 24) führt, mit recht schroffer, deklaratorischer Wirkung, beide Tendenzen zusammen: Im linken Teil erhebt sich vor einem kräftigen Schwarz ein auf der Spitze stehendes zinnoberrotes Viereck mit tropfenförmigen Ausläufern; der rechte Teil hingegen erscheint in unterschiedlichen Grautönen und beschwört eine Landschaft, einen Wald oder ein Reisfeld, herauf. Dazwischen gibt es keinen Übergang, nur einen schmalen, etwas schiefen, ins Violette tendierenden Streifen. An anderer Stelle (Kat. 23) lässt die Trennung in der Vertikalen, zusätzlich verstärkt durch das Auseinanderklaffen des »Diamanten«, eine Figur erahnen. Ein Werk aus

demselben Jahr, mit wieder anderer Aussage (Kat. 22): Die dicke, tiefblaue Umrisslinie des auf der Spitze stehenden Vierecks ist sowohl Begrenzung als auch Öffnung. Im Innern lagert eine Zelle in sattem Weiss, die gleichzeitig innerhalb der gelben Fläche beschnitten und durch den Rahmen zerteilt (geöffnet) wird.

Verorten lässt sich der Übergang zur Abstraktion in einem Gemälde, das im Dezember 1954 in San Francisco entstand (Kat. 4). Darin verschwindet der grüne, teils ins Gelbliche spielende Hintergrund stellenweise hinter einem Kaleidoskop von bunten, durchscheinenden Farbfeldern; am unteren Rand erhebt sich eine Form in trübem Schwarz, während von oben – wie durch eine Dachluke – ein bläulicher Lichtkegel ins Bild fällt. Im Jahr 1955 (Kat. 7) orientiert sich die Anlage des Bildes zwar noch merklich am Stillleben, das Arrangement der einzelnen Objekte jedoch gleicht bereits der stillen Dramatik einer *table-paysage*. Über die gesamte rechte Bildhälfte zieht sich teppichartig ein dunkles Blau (Marineblau und Blauschwarz); daraus tritt ein Bouquet leuchtender Farbsprenkel respektive »Objekte« hervor. Links sieht man anstelle eines Spiegels (auf einem weissen Deckchen) eine ovale Form in Cyan, die auf eine anthropomorphe Figur schliessen lässt. Teruko Yokoi verschrieb sich (im Innern, im Geiste) einer Kultur der Stille; diese schlug sich, im Vorfeld der Pop-Art, in jener dezenten, hier eher strahlenden Abstraktion der 1950er-Jahre nieder. 1957 sind die schwarzen Umrisse, Überbleibsel des Kubismus, schliesslich verschwunden. Stattdessen erscheint in *Sommormorgen* (Kat. 10) die gesamte bemalte Fläche in einem einheitlichen, hellen, dabei gefilterten Licht, ganz so wie in Henri Matisse' *Intérieurs*

aus den 1910er-Jahren. Abstrakte Motive – Licht und Farbe – bestimmen die Komposition. Einerseits steht die Bildfläche im Zeichen des *push and pull*, andererseits lässt sie entfernt an eine Landschaft denken, die, ohne erkennbaren Massstab, zwischen der Tafel (dem Schauplatz eines Stilllebens) und dem Bereich der Natur oszilliert.

Das Bild ist ein Bereich mit bestimmten Vorgaben und Grenzen. Der Hofmann'sche Begriff »*expansive*« verweist dabei auf den Tropismus und die lebendige Unbestimmtheit der Bildfläche. Diese vermag über die Bildgrenzen hinauszugehen. So strebten während der 1950er-Jahre zahlreiche Künstler danach, die Sphäre jenseits der Leinwand zu erobern. Teruko Yokoi hingegen war dieser Eroberungsgeist fremd; das künstlerische Dasein bedeutete für sie vor allem die Erfahrung, sich frei zu bewegen: Mobilität als oberste Freiheit. Zu keinem Zeitpunkt verspürte sie den Zwang, die Bildebene ausserhalb des Gevierts zu platzieren. Sie glaubte fest daran, dass sich ein Bild zentripetal, von aussen nach innen, aufbaut, und war erpicht zu sehen, welche Möglichkeiten sich daraus ergaben – die Leinwand als Objekt »in Form« (*shaped canvas*) aufzufassen, war für sie undenkbar. Ebenso wie Hofmann (nach 1950) mied Yokoi im Gegenzug einen linearen Bildaufbau und lineare Motive, setzte stattdessen auf das räumliche Zusammenspiel von Farbflächen und liess innerhalb der Abstraktion immer wieder Erinnerungen oder Anspielungen an zuvor Gesehenes aufscheinen. Jedes Bild sollte ein Akt der Freiheit sein, aber unaufdringlich. Es ging ihr nicht darum, das Geviert der Leinwand zu verlassen, sondern lediglich darum, mit jedem Gemälde in eine bestimmte Richtung, in ein Jenseits des Bildes, zu weisen.

#### Anmerkungen

- 1 André Breton, »Lâchez tout«, in: *Littérature*, 2, 1. April 1922, S. 8–10.
- 2 Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris 1948 ff.
- 3 Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris 1960, S. IV.
- 4 Meyer Schapiro, »Style«, in: Alfred L. Kroeber (Hrsg.), *Anthropology Today*, Chicago 1953, S. 300.
- 5 Hans Hofmann, »The Search for the Real in the Visual Arts«, in: ders., *Search for the Real and Other Essays* (1948, 1967), hrsg. von Sara T. Weeks und Bartlett H. Hayes, Cambridge, Massachusetts, 1989, S. 40–48, hier S. 43. Die Originalausgabe von 1948 erschien als Begleitband zu einer Retrospektive in der Addison Gallery of American Art

in Andover (nahe Boston). Als gebürtiger Deutscher hatte Hans Hofmann zunächst in München, anschliessend in Paris Malerei studiert, wo zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Fauvismus und der Kubismus vorherrschten. Seine erste Einzelausstellung in Europa wurde im Januar 1949 von der Pariser Galerie Maeght ausgerichtet, begleitend dazu erschien eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Derrière le miroir*. 1961 gab der Pariser Verleger Georges Fall schliesslich eine kleine, englischsprachige Monografie heraus (Clement Greenberg, *Hans Hofmann*, Paris 1961), die – mit einigen, wenigen Ergänzungen – auf Clement Greenbergs Essay von 1958 basierte (wiederaufgenommen in der Anthologie *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961, mehrere Neuauffl.).





© WallonArt.com - Hans Hofmann - Flowering Swamp

Hans Hofmann, *Blühender Sumpf* / *Flowering Swamp*, 1957

## The Abstract Path

Jean-François Chevrier

Teruko Yokoi was in her thirtieth year when she left Japan in 1953 and abandoned her first life. She had learned painting from a teacher steeped in Western culture, and decided to continue this formative path in the United States with the help of a fellowship that allowed her to join the California School of Fine Arts in San Francisco. The biographical outline is clear, but, as is so often the case, it overlays and conceals much that is more opaque.

Rejecting tradition, renouncing inheritance, an anti-patrimonial “clean slate” reflex—all of these have stimulated and steered the course of modern art. *Lâchez tout* (“Let go of everything”): the famous Dada slogan coined by André Breton in 1922 was an invitation to break away from all that made up the existing order, the state of things, the status quo. A variation on “Be free,” the call for rupture was also paradoxical. Teruko Yokoi chose exile without ostentation or fuss, as though she had sized up the trap hidden beneath the language of revolt—a hypothesis based on the observation that “wanderlust” is not necessarily buttressed by an agenda of cultural subversion or even by an ideal of emancipation. There is no need to make great speeches to oneself when one decides to leave the comfort or discomfort of one’s native country. And voluntary exile can be an individual affair, unrelated to the great exodus movements. On the other hand, what comes to pass during the odyssey of an artist in exile can overlap with a major phenomenon spanning centuries: the migration of forms (and symbols attached to forms) between the remotest centers of civilization. What is called “art history” is not a mosaic of isolated traditions but a mobile network of interactions. Artistic forms have no need of verified signatures in order to act on one another. But, since the invention of “artists’ lives” in the Renaissance, such forms have acquired a biographical endorsement from which it has since been hard to free them. Because the expressions of biographies are varied in the work of artists, any artist’s biography is akin to the face of Janus, partially masked in deep shadow.

The underlying movement of forms and images is sometimes attributed to the “spirit of the times.” In the period of 1945 to 1967, Art Informel was one of these

movements. In “Lâchez-tout” (published in 1922 in the journal *Littérature*), Breton cracked a joke that is remarkable for its calculated triviality: “Forgive me for thinking that, unlike ivy, I’ll die if I attach myself.”<sup>1</sup> There is much to be said about the linkage between this statement and informalist inspiration. Breton was one of the first to hail the attitude of detachment advocated and practiced by Marcel Duchamp. But, above and beyond Duchamp’s example, detachment is a way of surviving when “isms” hostile to the individual (patriarchal traditionalism and nationalist militarism) combine. This is probably how Teruko Yokoi quietly rallied to the pacifist and libertarian ideology of modern art.

Before it was an artistic movement, Informel was the negation of the “isms” of art. It was about reviving the idea of disorder that had been engulfed in the chaos of war. Disorder, a muted form of chaos, can exorcize chaos. Before becoming one label among all the others, Art Informel (capitalized by Michel Tapié) was the expression of an anti-constructive premise. By “Informel,” Tapié meant a dimension of experience that necessarily overflows the categories of established art. What was needed was to break with “geometric” abstraction so as to liberate matter and motion. The reality of Constructivism, born in post-revolutionary Russia, was ignored; eyes were fixed on the pictorial heritage of Cubism, with a sideways look at Le Corbusier’s architectural interpretation of Purism (Tapié was a student of Amédée Ozenfant, a co-founder of Purism).

In April 1948, Colette Allendy mounted an exhibition in her gallery entitled *HWPSMTB* (i.e., Hans Hartung, Wols, Francis Picabia, François Stahly, Georges Mathieu, Tapié, Camille Bryen). Three years later, in March 1951, René Drouin hosted the Tapié-organized exhibition *Véhémences confrontées*, which included work by Bryen, Giuseppe Capogrossi, Willem de Kooning, Hartung, Mathieu, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle, Alfred Russell, and Wols. It is interesting to note that Teruko Yokoi had already left Japan when, in November 1956, the famous International Exhibition of Contemporary Art was presented in a Tokyo department store, where Art Informel,



promoted by Tapié, was represented by paintings from Mathieu, Hartung, Jean Dubuffet, and Jean Fautrier, and also by Sam Francis, de Kooning, and Mark Tobey. It was in New York, where Yokoi had arrived in September 1955, that the artist met Sam Francis in the autumn of 1958, and she moved to Paris with him in January 1960. An amazing biographical contra dance thus reshaped the geography of the avant-gardes that grew up around the idea of Art Informel after World War II.

From 1956 to 1957, thanks to Hans Hofmann (the last semester of whose course Yokoi attended in late 1955 and early 1956, before joining the Art Students League to study with the painter Julian Levi), the artist found her own style within the framework of post-Cubist aesthetics, midway between geometric naturalism and gestural abstraction. In 1957, she drew for the first time the motif/sign of the open rhombus (or the square standing on one corner) that later became a personal symbol, a coded wink at the viewer. "Abstract landscape" has often been spoken of when describing the style of certain artists of the second School of Paris. The idea could not but have seduced an artist formed in Japan. But it was another permeation or hybrid incarnation that found its form in the paintings Yokoi produced in New York. Restrained gestures evoke the traditional norms of Japanese art more truly than the furious verve of the artists of Gutai. The stretched, horizontal format of *Deep Autumn* (1957, cat. 16) conjures up the expansiveness of a landscape with, on the right-hand side, symbols covered over by the liquid brown of the background—they seem to be lost in the distance and to hint at both calligraphy and the play of figures at the limits of abstraction. On the left-hand section, a large rhombus brings the painter's actions into the foreground while still maintaining subtle transitions to the background. The planes are laid out without the eye being able to link any of them with certainty to a distance or to any motifs.

In 1957, Teruko Yokoi saw abstraction as not so much a break with some figurative tradition as part of a continuation of the abbreviations in Impressionist landscapes. Should one refer to the criterion of a "period style" when speaking of modern art, in the same way that one speaks of Baroque or Neoclassicism? Jean Bazaine's *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* is now hardly read.<sup>2</sup> If there was among the painters of the second School of Paris an intention of synthesizing modern art after Impressionism, it is in this small book of 1948, reissued in 1953 and 1960,

that one can find its most characteristic formulation. "The painting," wrote Bazaine, "is the painter's long walk to the most complex thing in our blind life, that thicket of obscure painterly actions through which we strive to rediscover our real selves."<sup>3</sup>

In 1953, in New York, the art historian Meyer Schapiro published his great essay "Style" (in a multi-author work devoted to the anthropology of the day). Schapiro remarked:

The geometrical and the naturalistic forms may arise independently in different contexts and coexist within the same culture.... The essential opposition is not of the natural and the geometric but of certain modes of composition of natural and geometric motives. From this point of view, modern "abstract" art in its taste for open, asymmetrical, random, tangled, and incomplete forms is much closer to the compositional principles of realistic or Impressionist painting and sculpture than to any primitive art with geometrical elements.<sup>4</sup>

Schapiro had closely followed the development of so-called "expressionist" abstraction. But his vast knowledge of ancient art gave him the breadth of vision to discern in this recent chapter of painting's evolution the culmination of a long history of the painted image. Seen in light of the peripheral situation of postwar Japan, subject to the Pax Americana, the Impressionist, anti-hieratic tenor of naturalist abstraction is striking. The "taste for open forms" underlay the jargon of *painterly* processes practiced on both sides of the Atlantic. Chance, accident, and blotches constituted the basic repertoire of Informel. The *event*, which had to animate the *pictorial field*, had taken precedence over composition; the *sign* replaced the motif. For many artists, such as Mark Tobey or Henri Michaux, an insistent reference to the gestural, calligraphic writing of Oriental (Sino-Japanese) painting was an alternative to the model of primitivist geometry. Paul Klee's work, in its extraordinary diversity of means and manner, had become the canonical example of a syncretic imaginary of the painted image. Having passed through a kind of cultural airlock in San Francisco, Teruko Yokoi benefited from the Oriental or Orientalist penchant of New York bohemia. She discovered a lifestyle that set considerable

store on improvisation, and she expressed this in her painting without ostentation and with a constant sense of proportion.

In terms of form, if one sticks to the technical fundamentals of pictorial activity, the limits of the picture as a substrate create the place where improvisation comes into its own, in rhythm and arrangement. It seems obvious that Hofmann's example, in conjunction with his important theoretical work and teaching, was decisive. Hofmann, on his own and in circuitous ways, was the first bridge between New York and the European avant-gardes. His "push and pull" formula, outlined in 1948, revealed abstraction as producing a real, concrete, non-illusory depth and density of the picture plane:

Depth, in a pictorial, plastic sense, is not created by the arrangement of objects one after another toward a vanishing point, in the sense of the Renaissance perspective, but on the contrary (and in absolute denial of this doctrine) by the creation of forces in the sense of *push and pull*. Nor is depth created by tonal gradation (another doctrine of the academician which, as its culmination, degraded the use of color to a mere function of expressing dark and light).<sup>5</sup>

Teruko Yokoi followed Hofmann's guidance. She was even inspired by reproductions of works that were treated as instructional sketches in his small catalogue of 1948. This is confirmed in her best paintings made between 1955 to 1961 in New York and Paris. What interested and stimulated her was the idea of the path to abstraction; she felt it corresponded to the trajectory of her life. An abstract picture was for her the place of open form, the *landscape-table*.

From 1957 onward Yokoi followed two paths, two co-existent seams: in one, lasting until the 2000s, the pictorial field is reminiscent of landscape; in the other, which was interrupted during the 1960s, the horizon line, perspective space, and figurative elements have disappeared, and the pictorial space is animated and deepened by means of "push and pull." The open rhombus, or square poised on one corner, or "diamond" (as several titles term it), is almost always the only motif, or else the main motif, and it is most often cropped by the frame. This out-of-frame

work, which intensifies the pictorial field and energizes the relationships of the elements with each other and with the frame, is particularly visible in some of the 1957 paper studies still in the artist's possession. The two registers coexist quite abruptly and assertively in a picture from the following year, *Untitled* (cat. 24): on the left-hand side, a square on one of its points (in vermilion, and extended by runs of paint) stands out against a vibrant black, while the right-hand section evokes a landscape of woodland or a rice field in shades of gray. There is no communication between the two parts of the picture, only a narrow, slightly oblique violet band as a buffer zone. Elsewhere in *Untitled* (cat. 23), the vertical division, redoubled by the bursting of the "diamond," suggests a figure. In yet another work of the same year, *Untitled* (cat. 22), the thickened ultramarine blue outline of the square on one of its points defines a place and an opening. The inner cell, in a dense white, is both cut off in the yellow field and cut open by the frame.

*Untitled*, a painting executed in San Francisco in December 1954 (cat. 4), allows us to pinpoint the threshold of abstraction. The green background, shaded with yellows, is partly covered by a kaleidoscope of shapes in mixed translucent colors that are suspended between a dark black form, emerging from the lower edge of the canvas, and a breakaway patch of blue at the top, like a view through a skylight. In a 1955 work, *Untitled* (cat. 7), the organization of pictorial space is still derived from still life, but the quietly dramatic distribution of objects expands into a landscape-table. The right half of the composition is entirely covered, like a curtain, with a dark blue (navy and midnight blue), against which stands out a sheaf of color splinters corresponding to "objects." On the left, a cyan blue oval sits in the place of the mirror (on a white mat) and suggests an anthropomorphic presence. Teruko Yokoi subscribed to a culture of silence (inner, mental) of which the intimate abstraction of the 1950s was the last expression, in her case a more radiant one, before the explosion of Pop Art. By 1957, post-Cubist black lines had disappeared. In *Summer Morning* (cat. 10), the color field is unified by the effect of an intense but filtered light, like the Henri Matisse *Interiors* of the 1910s. The elements of the composition are abstract light-color patterns. The pictorial space has an element of "push and pull" but does not abandon the evocation of a landscape that, although its scale cannot be assessed with any certainty, oscillates between the table (the landscape of a still life) and the corner of nature.

The picture is a delimited area, framed. The term “expanse,” appreciated by Hofmann, refers to the tropism and to the living uncertainty of the pictorial field. The latter can go beyond the limits of the picture. Many painters in the 1950s set out to conquer the land that lay beyond the painting. But this conquistador spirit was alien to Teruko Yokoi, for whom the corollary of artistic experience was, above all, experiencing the freedom of movement: mobility as the first freedom. She never felt the need to project the pictorial plane beyond the quadrangular frame. She

was too attached to the centripetal orientation of pictorial composition, too curious to see what could happen there, to imagine a “shaped canvas.” On the other hand, because, like Hofmann (after 1950), she avoided linear patterns and construction, she favored the spatial interaction of color planes, letting reminiscences and suggestions of things seen revert into abstraction. Each painting had to be an exercise of freedom, but a restrained one. It was not a matter of getting out of the picture, only of indicating, from one painting to another, a direction, something out of the frame.

#### Endnotes

- 1 André Breton, “Lâchez tout,” *Littérature* 2, no. 1 (April 1922), pp. 8–10.
- 2 Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (Paris, 1948).
- 3 *Ibid.*, p. iv.
- 4 Meyer Shapiro, “Style,” in *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, ed. Alfred Kroeber (Chicago, 1953), p. 300.
- 5 Hans Hofmann, “The Search for the *Real* in the Visual Arts,” in *Search for the Real and Other Essays*, eds. Sara T. Weeks and Bartlett H. Hayes [1948, 1967] (Cambridge, Massachusetts, 1989), pp. 40–48, here p. 43. The original edition of the book, printed in 1948, accompanied the

retrospective presented at Addison Gallery of American Art in Andover, MA. Hans Hofmann, born in Germany, had trained in painting in Munich and then in Paris at the beginning of the century, at the time of Fauvism and Cubism. His first solo exhibition in Europe took place at the Maeght Gallery, Paris, in January 1949, accompanied by an issue of the magazine *Derrière le miroir*. Clement Greenberg’s 1958 essay “Hans Hofmann”—reproduced in his collection *Art and Culture: Critical Essays* (Boston, 1961)—was amplified and used in 1961 as the text of a small monograph published in English by the Parisian publisher Georges Fall.

# WERKLISTE / LIST OF WORKS

## Gemälde / Paintings

- |    |   |    |  |
|----|---|----|--|
| 1  | (S. / p. 27)<br><i>Selbstporträt / Self Portrait</i> , 1946<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 51,3 × 42,3 cm<br>Teruko Yokoi Hinageshi Art Museum, Ena, Japan | 13 | (S. / p. 41)<br><i>Spätherbst / Late Autumn</i> , 1957<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 91,2 × 127,1 cm<br>Teruko Yokoi, Bern           |
| 2  | (S. / p. 28)<br><i>Stilleben / Still Life</i> , 1954<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 45,6 × 60,8 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                                   | 14 | (S. / p. 42)<br><i>November</i> , 1957<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 124,9 × 96,5 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                           |
| 3  | (S. / p. 29)<br><i>Pose</i> , 1954<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 60 × 81,1 cm<br>Teruko Yokoi, Bern   | 15 | (S. / p. 43)<br><i>Winter</i> , 1958<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 127 × 91,4 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                               |
| 4  | (S. / p. 30)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , 1954<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 60,5 × 91 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                                      | 16 | (S. / p. 44)<br><i>Tiefer Herbst / Deep Autumn</i> , 1957<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 78,5 × 126,8 cm<br>Sammlung Schlossberg Thun |
| 5  | (S. / p. 31)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , ca. 1954<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 60,3 × 91,2 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                                | 17 | (S. / p. 45)<br><i>Wasser / Water</i> , 1958<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 76 × 101,5 cm<br>Sammlung Schlossberg Thun                |
| 6  | (S. / p. 32)<br><i>Interieur II / Interior II</i> , 1955<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 70,5 × 95,5 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                               | 18 | (S. / p. 46)<br><i>Juni / June</i> , 1958<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 76,4 × 101,8 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                        |
| 7  | (S. / p. 33)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , 1955<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 71 × 86 cm<br>Teruko Yokoi, Bern  | 19 | (S. / p. 47)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , 1958<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 58,5 × 116,9 cm<br>Teruko Yokoi, Bern              |
| 8  | (S. / p. 34)<br><i>Duett / Duet</i> , 1955<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 70,7 × 91,3 cm<br>Teruko Yokoi Hinageshi Art Museum, Ena, Japan                  | 20 | (S. / p. 48)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , 1958<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 106 × 126,5 cm<br>Teruko Yokoi, Bern               |
| 9  | (S. / p. 35)<br><i>Von meinem hinteren Fenster / From my Rear Window</i> , 1956<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 76 × 101,5 cm<br>Teruko Yokoi, Bern         | 21 | (S. / p. 49)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , 1958<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 101,5 × 127,5 cm<br>Teruko Yokoi, Bern             |
| 10 | (S. / p. 37)<br><i>Sommormorgen / Summer Morning</i> , 1957<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 101,8 × 81,2 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                           | 22 | (S. / p. 51)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , 1958<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 127 × 107,4 cm<br>Teruko Yokoi, Bern               |
| 11 | (S. / p. 39)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , 1956/57<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 91 × 127,2 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                                  | 23 | (S. / p. 52)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , 1958<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 111,7 × 70,3 cm<br>Teruko Yokoi, Bern              |
| 12 | (S. / p. 40)<br><i>Winterlotus / Winter Lotus</i> , 1957<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 91,2 × 116,9 cm<br>Teruko Yokoi, Bern                              | 24 | (S. / p. 53)<br><i>Ohne Titel / Untitled</i> , 1958<br>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 101,5 × 88,7 cm<br>Teruko Yokoi, Bern              |

- |   |   |
|---|---|
| <p>25 (S. / p. 54)<br/><i>Ohne Titel / Untitled</i>, 1959<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 100,2 × 81,2 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>26 (S. / p. 55)<br/><i>Shizen (Natur / Nature)</i>, 1960<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 145 × 113 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>27 (S. / p. 56)<br/><i>Ohne Titel / Untitled</i>, 1960<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 162 × 130 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>28 (S. / p. 57)<br/><i>Ohne Titel / Untitled</i>, 1960<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 81,3 × 106,6 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>29 (S. / p. 58)<br/><i>Rot und Grau / Red and Gray</i>, 1960<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 195 × 130 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>30 (S. / p. 59)<br/><i>Pfirsichblütenfest / Peach Blossom Feast</i>, 1961<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 130 × 195 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>31 (S. / p. 60)<br/><i>Mudai (Ohne Titel / Untitled)</i>, 1962–1964<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 183 × 166 cm<br/>Privatsammlung Deutschland / private collection, Germany</p> <p>32 (S. / p. 61)<br/><i>Mujyo (Lebensstrom / Stream of Life)</i>, 1963<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 60 × 81,1 cm<br/>Privatbesitz / private collection</p> | <p>33 (S. / p. 62)<br/><i>Nuit d'automne (Herbstnacht / Autumn Night)</i>, 1965<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 116,3 × 88,8 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>34 (S. / p. 63)<br/><i>Seeufer / Lake Shore</i>, 1965<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 44,2 × 60,2 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>35 (S. / p. 64)<br/><i>Ohne Titel / Untitled</i>, 1965<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 73,2 × 80,2 cm<br/>Privatbesitz / private collection</p> <p>36 (S. / p. 65)<br/><i>Strand / Beach</i>, 1965<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 50 × 70,2 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>37 (S. / p. 67)<br/><i>Herbstgedicht / Autumn Poem</i>, 1968<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 50,3 × 61,3 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>38 (S. / p. 68)<br/><i>Winter</i>, 1967<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 80,2 × 56,9 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> <p>39 (S. / p. 69)<br/><i>Ohne Titel / Untitled</i>, 1969<br/>Öl auf Leinwand / oil on canvas, 80 × 60 cm<br/>Teruko Yokoi, Bern</p> |
|---|---|

## Papierarbeiten / Works on Paper

*Ohne Titel / Untitled*, 1955  
Aus dem Zyklus / from the cycle: *San Francisco*  
Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink  
on paper, 38,4 × 28,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled*, 1955  
Aus dem Zyklus / from the cycle: *San Francisco*  
Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink  
on paper, 43 × 30 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled*, 1955  
Aus dem Zyklus / from the cycle: *San Francisco*  
Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink  
on paper, 30,2 × 45,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled*  
Aus dem Zyklus / from the cycle: *San Francisco*  
Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink  
on paper, 28,2 × 38,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled*, 1955  
Aus dem Zyklus / from the cycle: *San Francisco*  
Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink  
on paper, 38 × 28 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled*, 1955  
Aus dem Zyklus / from the cycle: *San Francisco*  
Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink  
on paper, 28 × 38 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled*, 1955  
Aus dem Zyklus / from the cycle: *San Francisco*  
Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink  
on paper, 28 × 38 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*New York, Central Park*, 1956  
Aus dem Zyklus / from the cycle: *New York*  
Tusche und Aquarell auf Papier / ink and watercolor on  
paper, 29,8 × 40,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*New York, Central Park, 1957*

Aus dem Zyklus / from the cycle: *New York*

Bambusfeder in Tusche auf Papier / bamboo pen and ink on paper, 29,8 × 40,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 41 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 29 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 29 × 44 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 29 × 44 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 37,3 × 54 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 58 × 44 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 54,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Entwurf / Sketch, 1956/57*

Bambuspinsel in Tusche auf Papier / bamboo brush and ink on paper, 44 × 58 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1956*

Gouache, Tusche und Collage auf Papier / gouache, ink, and collage on paper, 38 × 28 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957*

Öl auf Papier / oil on paper, 38 × 27,8 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957*

Öl auf Papier / oil on paper, 27,8 × 38 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957*

Öl auf Papier / oil on paper, 38 × 27,8 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957*

Öl auf Karton / oil on cardboard, 33 × 27,8 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957/58*

Gouache auf braunem Papier / gouache on brown paper, 50 × 64,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957/58*

Öl und Gouache auf Papier / oil and gouache on paper, 69,2 × 51,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957/58*

Öl auf Papier / oil on paper, 51,2 × 69,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957/58*

Gouache auf Papier / gouache on paper, 50,8 × 66,4 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957/58*

Öl und Gouache auf Papier / oil and gouache on paper, 48,6 × 62,5 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled, 1957/58*

Öl, Gouache und Collage auf Papier / oil, gouache, and collage on paper, 69 × 51,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled*, 1957/58  
Öl und Gouache auf Papier / oil and gouache on paper,  
38,2 × 60,3 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Mauve Diamant / Mauve Diamond*, 1960  
Gouache und Malkreide auf Papier / gouache and pastel on  
paper, 25,7 × 30,7 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Grün und Grau / Green and Gray*, 1960  
Gouache auf Papier / gouache on paper, 49,5 × 64 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Rot Nr. 1 / Red #1*, 1960  
Gouache auf Papier / gouache on paper, 54 × 73 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Roter Diamant / Red Diamond*, 1960  
Gouache auf Papier / gouache on paper, 34,8 × 26,9 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Rot, Weiss und Blau / Red, White, and Blue*, 1960  
Gouache auf Papier / gouache on paper, 25,7 × 30,7 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Blackout*, 1960  
Gouache auf Papier / gouache on paper, 37,8 × 28 cm  
Teruko Yokoi, Bern

*Ohne Titel / Untitled*, 1960  
Gouache auf Papier / gouache on paper, 32,7 × 40,7 cm  
Teruko Yokoi, Bern

## VERGLEICHSABBILDUNGEN / COMPARATIVE WORKS

»Oh, diese herabfallenden Formen sehen aus wie Waka!« Das »Japaneske« in Teruko Yokois Malerei / "Oh! These Falling Forms Look Like Waka!" On the "Japanesque" in Teruko Yokoi's Painting

Kuniko Satonobu Spirig und / and Osamu Okuda

Abb. / fig. 1 (S. / p. 106)  
Hasegawa Tōhaku  
*Kieferwald* (Ausschnitt), Ende 16. Jh. / *Pine Trees* (detail),  
late sixteenth century  
Stellschirm (links), Tusche auf Papier / folding screen (left  
section), ink on paper, 156,8 × 356 cm  
Tokyo National Museum  
Foto / photo: Tokyo National Museum

Abb. / fig. 2 (S. / p. 106)  
Sakai Hōitsu  
*Sommergras und Herbstgras*, 1. Hälfte 19. Jh. / *Flowering  
Plants of Summer and Autumn*, first half of the nineteenth  
century  
Stellschirmpaar, Silber und Farbe auf Papier / folding  
screen, silver and color on paper, 181,8 × 164,5 cm  
Tokyo National Museum  
Foto / photo: Tokyo National Museum

Abb. / fig. 3 (S. / p. 107)  
Teruko Yokoi  
*Samurai*, 1958  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 112 × 127 cm  
Teruko Yokoi, Bern  
Foto / photo: Moeschlin + Baur / © Fotoarchiv Kunsthalle  
Basel

Abb. / fig. 4 (S. / p. 107)  
Teruko Yokoi  
*Kimura Shigenari, der junge Samurai / Kimura Shigenari, the  
Young Samurai*, 1963  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 137 × 83 cm  
Teruko Yokoi, Bern

Abb. / fig. 5 (S. / p. 107)  
Utawaga Yoshitora, *Belagerung von Osaka / Siege of Osaka*,  
1868  
Holzschnitt, 3-teilig, je 35,1 × 23,3 cm, mittlerer Teil / wood-  
cut, three sections, each 35,1 × 23,3 cm, central section  
Osaka Prefectural Nakanoshima Library  
Foto / photo: Osaka Prefectural Nakanoshima Library

Abb. / fig. 6 (S. / p. 107)  
Yotsumebishi, Familienzeichen von Kimura Shigenari /  
the family emblem of Kimura Shigenari

Abb. / fig. 7 (S. / p. 108)  
Teruko Yokoi  
*März / March*, 1965  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 32,1 × 50,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

Abb. / fig. 8 (S. / p. 108)  
Tawaraya Sōtatsu (Gemälde / painting), Hon'ami Kōetsu  
(Kalligrafie / calligraphy)  
*Blumen und Gräser (Vier Jahreszeiten)*, 1. Hälfte 17. Jh. /  
*Flowers and Grasses (Four Seasons)*, first half of seventeenth  
century  
Tusche, Farben, Gold und Silber auf Papier / ink, color, gold  
and silver on paper, 18,3 × 16,2 cm  
Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu  
Berlin, Geschenk von / present of Gustav Jacoby  
Foto / photo: © bpk / Museum für Asiatische Kunst, SMB /  
Jürgen Liepe

Abb. / fig. 9 (S. / p. 108)  
Tawaraya Sōtatsu  
*Szene vom Akuta-Fluss aus den Ise-monogatari [Geschichten  
von Ise]*, 1. Hälfte 17. Jh. / *Scene of the Akuta River from the Ise  
monogatari [Tales of Ise]*, first half of the seventeenth century  
Tusche und Farbe auf Papier / ink and color on paper,  
21,1 × 24,7 cm  
Museum Yamato Bunkakan, Nara  
Foto / Photo: Museum Yamato Bunkakan, Nara

Abb. / fig. 10 (S. / p. 108)

Teruko Yokoi  
*Meditation*, 1966  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 165 × 100 cm  
Teruko Yokoi, Bern

Abb. / fig. 11 (S. / p. 109)

Teruko Yokoi  
*Lauschen II (Nocturne) / Listening II (Nocturne)*, 1969  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 146,3 × 70,2 cm  
Teruko Yokoi, Bern

Abb. / fig. 12 (S. / p. 109)

Teruko Yokoi  
*Mond Schnee Blumen / Moon Snow Flowers*, 1975  
Triptychon, Öl auf Leinwand / triptych, oil on canvas,  
198 × 396 cm  
Teruko Yokoi, Bern

Abb. / fig. 13 (S. / p. 109)

Teruko Yokoi, *Die Jahreszeiten / The Seasons*, 1961–63  
Tetraptychon, Öl auf Leinwand, je / quadriptych, oil on  
canvas, each 117 × 81 cm  
Installationsansicht / Installation view, *Walter Bodmer, Otto  
Tschumi, Teruko Yokoi*, Kunsthalle Basel, 1964  
Foto / Photo: Moeschlin + Baur / © Fotoarchiv Kunsthalle  
Basel

Abb. / fig. 14 (S. / p. 110)

Sakai Hoitsu  
*Schnee, Mond und Kirschblüten / Snow, the Moon and Cherry  
Blossoms*, 1820  
3 Hängerrollen, Farbe auf Seide, je / three hanging scrolls,  
color on silk, each 91,4 × 35,1 cm  
MOA Museum of Art, Atami  
Foto / photo: MOA Museum of Art, Atami

Abb. / fig. 15 (S. / p. 110)

Tawaraya Sōtatsu  
*Genji monogatari, Sekiya-zu [Die Geschichten vom Prinzen  
Genji. Eine Begegnung an der Grenze / The Tale of Genji, a  
Meeting at the Frontier]*, 1. Hälfte 17. Jh. / first half of seven-  
teenth century  
Stellschirm, Gold und Farben auf Papier / folding screen,  
gold and color on paper, 151,7 × 354 cm  
Seikadō Bunko Art Museum, Tokyo  
Foto / photo: Seikadō Bunko Art Museum, Tokyo

## Asche und Diamant. Abstrakte Kunst zur »high time« in einer posttraumatischen Epoche / Ashes and Diamonds. High-Time Abstraction in a Post-Traumatic Age

Anke Kempkes

Abb. / fig. 1 (S. / p. 130)

Shōmei Tōmatsu  
*Kaugummi und Schokolade / Chewing Gum and Chocolate*,  
1959  
Foto / photo: © Shomei Tomatsu – INTERFACE

Abb. / fig. 2 (S. / p. 130)

Shozo Shimamoto  
*Arbeit / Work*, 1962  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 217,5 × 198 cm  
Kitakyushu Municipal Museum of Art  
Foto / photo: © Kitakyushu Municipal Museum of Art

Abb. / fig. 3 (S. / p. 130)

Sam Francis  
*Um die Blaus herum / Around the Blues*, 1957, 1962/63  
Öl und Acryl auf Leinwand / oil paint and acrylic paint on  
canvas, 275,5 × 487,5 cm  
Tate, London  
Foto / photo: © Tate, London 2020

Abb. / fig. 4 (S. / p. 130)

Yoshiaki Tōno in Sam Francis' Atelier im Chelsea Hotel /  
Yoshiaki Tōno in Sam Francis's Chelsea Hotel studio, New  
York, 1959

Abb. / fig. 5 (S. / p. 131)

Malklasse in der Kunstschule von Hans Hofmann,  
Provincetown, Massachusetts / Class at the Hans Hofmann  
School, ca. 1945  
Hans Hofmann papers, ca. 1904–2011, Bestand / bulk 1945–  
2000, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Abb. / fig. 6 (S. / p. 131)

Kenzo Okada  
*Entscheidung / Decision*, 1956  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 172,8 × 203,2 cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Schenkung /  
gift of Susan Morse Hilles, 1981  
Foto / photo: © bpk / The Solomon R. Guggenheim  
Foundation / Art Resource, NY

Abb. / fig. 7 (S. / p. 131)

Helen Frankenthaler  
*Berge und Meer / Mountains and Sea*, 1952  
Öl und Kohle auf unbehandelter, nicht grundierter  
Leinwand / oil and charcoal on unsized, unprimed canvas,  
219,4 × 297,8 cm  
Sammlung der / collection of the Helen Frankenthaler  
Foundation, New York, Dauerleihgabe an die / on extended  
loan to the National Gallery of Art, Washington, D. C.  
Foto / photo: courtesy National Gallery of Art, Washington  
D.C.

Abb. / fig. 8 (S. / p. 131)

Kazuo Shiraga, *Ringeln mit dem Schlamm / Challenging Mud*,  
*First Gutai Art Exhibition*, Ohara-Halle, Tokyo, 1955

Abb. / fig. 9 (S. / p. 132)

Atsuko Tanaka in ihrem von der Decke herabhängenden  
*Elektrischen Kleid / Atsuko Tanaka wearing her Electric Dress*,  
suspended from the ceiling, *Second Gutai Art Exhibition*,  
Ohara-Halle, Tokyo, 1956  
Foto / photo: Kanayama Akira and Tanaka Atsuko  
Association



Abb. / fig. 10 (S. / p. 132)

Joan Mitchell in ihrem Atelier / Joan Mitchell in her studio,  
Paris, 1956  
Foto / photo: Loomis Dean © The LIFE Picture Collection  
via Getty Images

Abb. / fig. 11 (S. / p. 132)

Willem und / and Elaine de Kooning, 1950  
Foto / photo: Rudy Burckhardt © Elaine de Kooning  
Memorial Portfolio, Print Collection, The New York Public  
Library

### Auf dem Pfad der Abstraktion / The Abstract Path

Jean-François Chevrier

Abb. / fig. 1 (S. / p. 147)

Hans Hofmann  
*Augustlicht / August Light*, 1957  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 133 × 152,7 cm  
Chazen Museum of Art, University of Wisconsin—Madison  
Foto / photo: © Chazen Museum of Art, University of  
Wisconsin—Madison

Abb. / fig. 2 (S. / p. 148)

Hans Hofmann  
*Blühender Sumpf / Flowering Swamp*, 1957  
Öl auf Holz / oil on wood, 122 × 91,5 cm  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian  
Institution, Washington, D.C., Geschenk der / gift of the  
Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966  
Foto / photo: © Lee Stalsworth, Hirshhorn Museum and  
Sculpture Garden

## AUTORENBIOGRAFIEN

**Jean-François Chevrier** ist Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Ausstellungskurator. 1988–2019 war er Professor an der Kunsthochschule École nationale supérieure des beaux-arts in Paris. Seit 40 Jahren beschäftigt er sich in seiner Forschungstätigkeit hauptsächlich mit den Schnittstellen zwischen Kunst und Literatur, mit moderner und zeitgenössischer Kunst (einschliesslich der Fotografie), mit Architektur und dem öffentlichen Raum. Er hat die Arbeit sehr unterschiedlicher Künstler begleitet. Unter seinen jüngsten Publikationen finden sich folgende Titel: *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke* (Paris 2012); *Œuvre et activité. La question de l'art* (Paris 2015); *Aus Basel. Herzog & de Meuron* Basel 2016); *Bernard Réquichot. Zones sensibles* (Paris 2019).

**Marta Dziewańska** ist Kuratorin am Kunstmuseum Bern und Doktorandin im Fach Philosophie an der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Warschau. Von 2007 bis Ende 2018 war sie Leiterin der Forschungsabteilung und Kuratorin am Museum für Moderne Kunst in Warschau; 2017 war sie kuratorische Beraterin der documenta 14 in Athen und Kassel. Sie kuratierte und co-kuratierte mehrere Ausstellungsprojekte, darunter: *Andrzej Wróblewski: Recto/Verso* (MoMA, Warschau; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015/16; gemeinsam mit Éric de Chassey), *Alina Szapocznikow. Menschliche Landschaften* (The Hepworth Wakefield, 2017; mit Andrew Bonacina), *The Other Trans-Atlantic. Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America* (MoMA, Warschau; Garage Museum of Contemporary Art, Moskau; Sesc São Paulo, 2017/18; mit Dieter Roelstraete und Abigail Winograd) und *MIRIAM CAHN. IASHUMAN* (MoMA, Warschau, 2019).

**Anke Kempkes** ist eine international tätige Kuratorin, Wissenschaftlerin und Kunstkritikerin; zurzeit lebt und arbeitet sie in Warschau. Seit ihrem Studium am Courtauld Institute of Art in London 1991/92 veröffentlicht sie regelmässig in internationalen Kunstpublikationen und Zeitschriften und hält Vorträge. 2004 war sie Kuratorin an der Kunsthalle Basel. 2005–2017 leitete sie einen unabhängigen Ausstellungsraum mit Forschungsarchiv und Galerie in New York; der Programmschwerpunkt lag auf der Wiederentdeckung von wenig beachteten Avantgardenkünstlerinnen und der Neupräsentation von experimentellen New Yorker Musik- und Tanzperformances aus dem Kontext der Minimal Art der 1960er- und 1970er-Jahre. Seit 2017 betätigt sie sich als freie Ausstellungskuratorin mit Schwerpunkten auf der weiblichen Minimal und Post-Minimal Art und der queeren Performance-Kunst. Kempkes lehrt zurzeit an der Zürcher Hochschule der Künste.

**Osamu Okuda** studierte Kunstgeschichte an der Universität Köbe und am Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern. 1996–2004 war er wissenschaftlicher Assistent der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern, 2005–2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum Paul Klee, Bern. Er veröffentlichte zahlreiche Publikationen zu Paul Klee und Künstlern seines Umkreises, darunter: *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940* (Stuttgart 1995; gemeinsam mit Wolfgang Kersten); *Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen* (Zürich 2013; mit Marie Kakinuma); *Hans Bloesch – Paul Klee. »Das Buch«* (Wädenswil 2019; mit Reto Sorg). Okuda ist Co-Herausgeber der Online-Zeitschrift *Zwitscher-Maschine – Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien* ([www.zwitscher-maschine.org](http://www.zwitscher-maschine.org)).

**Anuschka Roshani**, in Westberlin geboren, studierte Verhaltensbiologie an der FU Berlin und besuchte die Henri-Nannen-Schule für Journalisten in Hamburg. Seit 25 Jahren ist sie als Redakteurin und Reporterin tätig, zunächst bei *Der Spiegel*, seit 2002 bei *Das Magazin* in Zürich. 2018 erschien ihr erster Roman *Komplizen*, der von den Lebenskapriolen ihrer ungewöhnlichen Eltern handelt.

**Kuniko Satonobu Spirig** ist Kunsthistorikerin und Journalistin; sie lebt und arbeitet in Genf. Nach einem Master-Abschluss in Japan wurde sie 1992 an der Pariser Universität Panthéon-Sorbonne im Fach Kunstgeschichte promoviert; in ihrer Dissertation befasste sie sich mit Sonia Delaunay. Parallel zur Promotion arbeitete sie an der Ausstellung *Sonia & Robert Delaunay* im Kunstmuseum Bern (1991) mit. 2006–2017 war sie als Journalistin und Leiterin der Japan-Abteilung von swissinfo.ch tätig, einer internationalen Multimedia-Plattform der SRG SSR (Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft). Santobu Spirig veröffentlichte zahlreiche Artikel über Ausstellungen in Schweizer Museen, darunter: *Constantin Brancusi & Richard Serra* (2011) und *Pierre Bonnard* in der Fondation Beyeler (2012), *Meret Oppenheim* (2006) und Sean Scully (2012) im Kunstmuseum Bern sowie *Alberto Giacometti* im Kunsthaus Zürich (2016). 2019 produzierte sie als Co-Regisseurin einen Dokumentarfilm über den Prix de Lausanne, einen Wettbewerb für junge Tänzerinnen und Tänzer.

## CONTRIBUTORS' BIOGRAPHIES

**Jean-François Chevrier**, art historian, critic, and exhibition curator, was a professor at the École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, from 1998 to 2019. For forty years his research has largely focused on the interfaces between art and literature, modern and contemporary art (including photography), and architecture and public space. He continues to support the work of very diverse artists. Among his most recent works are: *L'Hallucination artistique: De William Blake à Sigmar Polke* (Paris, 2012), *Ceuvre et activité: La question de l'art* (Paris, 2015), *From Basel: Herzog & de Meuron* (Basel, 2016), *Bernard Réquichot: Zones sensibles* (Paris, 2019).

**Marta Dziewańska** is a curator at Kunstmuseum Bern and a PhD candidate in philosophy at the Polish Academy of Sciences in Warsaw. Between 2007 and the end of 2018, she was head of research and a curator at the Museum of Modern Art in Warsaw, and, in 2017, a curatorial advisor for documenta 14, Athens and Kassel. She has curated and co-curated several exhibition projects, including: *Andrzej Wróblewski: Recto/Verso* (with Eric de Chasse; MoMA Warsaw and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; 2015/16), *Alina Szapocznikow: Menschliche Landschaften* (with Andrew Bonacina, The Hepworth Wakefield, 2017), *The Other Trans-Atlantic: Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America* (with Dieter Roelstraete and Abigail Winograd; MoMA Warsaw, Garage Museum of Contemporary Art, Moscow, Sesc Sao Paulo, Brazil; 2017/18) and *MIRIAM CAHN: IAS HUMAN* (MoMA Warsaw, 2019).

**Anke Kempkes** is an international curator, scholar, and art critic currently based in Warsaw. Since her studies at the Courtauld Institute of Art in London in 1991/92, she has contributed to international art publications, magazines, and conferences. In 2004, she held the position of curator at Kunsthalle Basel. From 2005 to 2017, Anke Kempkes ran an independent curatorial space, research center, and gallery in New York. The program focused on the rediscovery of female avant-garde artists as well as on the presentation of the New York-based experimental music and minimal dance performances of the 1960s and 70s. As of 2017, she is an independent curator of exhibitions with a focus on “female minimal and post minimal” and “queer performance” art. Kempkes currently teaches at the Zurich University of the Arts.

**Osamu Okuda** studied art history at Kobe University and in the University of Bern's art history program. He was a scientific project assistant at the Paul-Klee-Stiftung in Bern from 1996 to 2004, and at the Zentrum Paul Klee in Bern from 2005 to 2016. He has authored numerous works focusing on Paul Klee and other artists in Klee's circle, including *Paul Klee—Im Zeichen der Teilung: Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940*, with Wolfgang Kersten (Stuttgart, 1995); *Paul Klee und der Ferne Osten: Vom Japonismus zu Zen*, with Marie Kakinuma (Zurich, 2013); and *Hans Bloesch—Paul Klee: “Das Buch,”* with Reto Sorg (Wädenswil, 2019). Okuda is also a co-editor of the online journal *Zwitscher-Maschine—Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien* ([zwitscher-maschine.org](http://zwitscher-maschine.org)).

**Anuschka Roshani**, born in West Berlin, studied behavioral biology at the Freie Universität Berlin and attended the Henri-Nannen-Schule for journalists in Hamburg. For twenty-five years she has worked as an editor and reporter, beginning with *Der Spiegel* and, in 2002, continuing with *Das Magazin* in Zurich. Her first novel, *Komplizen*, focusing on the antics of her unusual parents, was published in 2018.

**Kuniko Satonobu Spirig** is an art historian and journalist based in Geneva. After completing a master's degree in Japan, she gained her doctorate degree in art history at Pantheon-Sorbonne University in 1992. Her dissertation was devoted to Sonia Delaunay, and while working on it she collaborated on the exhibition *Sonia & Robert Delaunay* at Kunstmuseum Bern (1991). Between 2006 and 2017, as a journalist and head of the Japanese section of [swisinfo.ch](http://swisinfo.ch), an international multimedia platform of SRG SSR (Swiss Broadcasting Corporation), Satonobu Spirig wrote numerous articles on exhibitions in Swiss museums, including: *Constantin Brancusi and Richard Serra* (2011), and *Pierre Bonnard* at Fondation Beyeler (2012); *Meret Oppenheim* (2006) and *Sean Scully* (2012) at Kunstmuseum Bern; and *Alberto Giacometti* at Kunsthaus Zurich. In 2019, as co-director, she produced a documentary film on Prix de Lausanne, a young dancers' competition.

## IMPRESSUM / COLOPHON

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung /  
This book is published in conjunction with the exhibition

**Teruko Yokoi. Tokyo–New York–Paris–Bern**

Kunstmuseum Bern  
31.1. – 10.5.2020

Mit Unterstützung von /  
Made possible through support from:

  
Partner Kunstmuseum Bern

  
Kanton Bern  
Canton de Berne



und / and:  
Kayo Francis-Malik

Herausgeber / Editors:  
Marta Dziewańska, Nina Zimmer  
Kunstmuseum Bern

Redaktion / Managing editor:  
Marta Dziewańska

Grafische Gestaltung und Satz /  
Graphic design and typesetting:  
Błażej Pindor

Lektorat / Copy editing:  
Benjamin Barlow (Englisch / English)  
Holger Steinemann (Deutsch / German)

Übersetzungen / Translations:  
Barbara Hess (S. / p. 24, 74, 160)  
Nina Loose (S. / p. 144)  
Cordula Unewisse (S. / p. 117)  
John Wheelwright (S. / p. 150)  
Mark Willard (S. / p. 25, 73, 91, 111, 161)

Projektmanagement / Project management:  
Juliane Eisele, Hatje Cantz

Herstellung / Production:  
Stefanie Kruszyk, Hatje Cantz

Reproduktionen / Reproductions:  
Repromayer GmbH, Reutlingen

Druck und Bindung / Printing and binding:  
Livonia Print, Riga

Papier / Paper:  
Magno Volume, 135 g/m<sup>2</sup>

© 2020 Hatje Cantz Verlag, Berlin, Kunstmuseum Bern und  
Autoren / and authors

© 2020 für die abgebildeten Werke und Archivfotos von /  
for the reproduced works and archival photographs by Teruko  
Yokoi: die Künstlerin / the artist

© 2020 ProLitteris Zurich für die abgebildeten Werke von / for the  
reproduced works by Rudy Burckhardt; © Loomis Dean / The LIFE  
Picture Collection via Getty Images für die abgebildeten Werke von /  
for the reproduced works by Loomis Dean; © Sam Francis Foundation,  
California / ProLitteris, Zürich 2020 für die abgebildeten Werke von /  
for the reproduced works by Sam Francis; © 2020 Helen Frankenthaler  
Foundation, Inc. / ProLitteris, Zurich für die abgebildeten Werke von /  
for the reproduced works by Helen Frankenthaler; © 2020 ProLitteris  
Zurich für die abgebildeten Werke von / for the reproduced works by  
Hans Hofmann; courtesy Associazione Shozo Shimamoto für die abge-  
bildeten Werke von / for the reproduced works by Shozo Shimamoto;  
courtesy Nakanoshima Museum of Art, Osaka, für die abgebildeten  
Werke von / for the reproduced works by Kazuo Shiraga; © Kanayama  
Akira and Tanaka Atsuko Association für die abgebildeten Werke  
von / for the reproduced works by Atsuko Tanaka; © Shōmei Tōmatsu  
– INTERFACE für die abgebildeten Werke von / for the reproduced  
works by Shōmei Tōmatsu

Fotos aller abgebildeten Werke von /  
Photos of the reproduced works by Teruko Yokoi  
© die Künstlerin / the artist

Erschienen im / Published by  
Hatje Cantz Verlag GmbH  
Mommсенstraße 27  
10629 Berlin  
Deutschland / Germany  
[www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com)

Ein Unternehmen der Ganske Verlagsgruppe  
A Ganske Publishing Group Company

ISBN 978-3-7757-4682-3

Printed in Latvia



Umschlagabbildung / Cover illustration:

Teruko Yokoi  
*Blackout*, 1960 (Ausschnitt / detail)  
Gouache auf Papier / Gouache on paper  
37,8 × 28 cm  
Teruko Yokoi, Bern

## **Ausstellung / Exhibition**

Kuratorin / Curator:  
Marta Dziewańska

Kuratorische Assistenz / Assistants to the curator:  
Nora Lohner, Anne-Christine Strobel

Grafische Gestaltung / Graphic design:  
Jeannine Moser

## **Kunstmuseum Bern**

Nina Zimmer, Direktorin / Director Kunstmuseum Bern –  
Zentrum Paul Klee  
Thomas Soraperra, Kaufmännischer Direktor / Managing  
Director Kunstmuseum Bern – Zentrum Paul Klee  
Bernhard Spycher, Leiter / Head of Facility Management  
Kunstmuseum Bern – Zentrum Paul Klee

Leihverkehr / Registrars:  
Regina Bühlmann, Franziska Vassella

Konservierung und Restaurierung / Conservators:  
Nathalie Bäschlin, Philine Claussen, Katja Friese,  
Agathe Jarczyk, Matthias Läuchli, Katharina Sautter,  
Dorothea Spitz

Ausstellungsmanagement / Exhibition installation:  
Mike Carol, Raphael Frey, Andres Meschter, Martin Schnidrig,  
Roman Studer, René Wochner

Facility Management und Sicherheit / facility management  
and security:  
René Blaser, Florian Bögli, Eva Brenzikofer, Noah Felber,  
Simone Grossenbacher, Roger Herzig, Diego Schüpbach

Kunstvermittlung / Education program:  
Anina Büschlen, Magdalena Schindler, Beat Schüpbach

Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit / Communication:  
Maria-Teresa Cano, Maria Horst, Stefania Mazzamuto,  
David Oester, Anita Vogt, Martina Witschi,  
Aleksandra Zdravkovic

Marketing:  
Stefania Mazzamuto, Marie Isabel Meyer de Christo, Lorena  
Montanarini, Jeannine Moser, Sarah Pia, Séverine Spillmann

Sponsorship:  
Birgit Achatz

[www.kunstmuseumbern.ch](http://www.kunstmuseumbern.ch)

