

FRIEZE



Maki Na Kamura, LD XXIII 100 x 140 cm Foto: Jens Ziehe

Fokus: Maki Na Kamura. Körper als Kürzel von Jörg Heiser, Co-Chefredakteur von frieze und Herausgeber von frieze d/e

Vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen: Beim Betrachten der Bilder Maki Na Kamuras sind die „Bäume“ die motivischen Anleihen bei kunsthistorischen Landschaftsdarstellungen; bei Bildern also, die nicht der künstlerischen Moderne zugerechnet werden, sehr wohl aber von unseren zeitgenössischen Augen auf das abgesehen werden, was an ihnen experimentell statt traditionell, abstrakt statt abbildend, eigensinnig statt allegorisch, eben: modern sein könnte.

Wenn das also die Bäume sind, was ist dann der Wald? Das Experimentelle, Abstrakte, Eigensinnige von Kamuras eigenen Bildern. Kamura, in Osaka geboren, kam Mitte der 1990er Jahre nach

Deutschland, um Malerei bei Jörg Immendorff zu studieren, zunächst in Frankfurt, dann Düsseldorf. Ihren malerischen Weg scheint sie vor ungefähr zehn Jahren gefunden zu haben, mit einer gewissen Verspätung gegenüber den Studienjahren also, was aber dem Charakter dieser Bilder entspricht: Da ist kein cooles Triumphieren, keine ironische Transgression, nichts, was als (bequemes) Kürzel für „Jetzt!“ stehen könnte. Diese Bilder dennoch als Beitrag zum Jetzt zu verstehen klappt nicht, solange man sich zu sehr an ihren kunsthistorischen Bezügen aufhängt. Aber es klappt auch nicht, diese Bezüge einfach zu ignorieren. In einer Serie von Arbeiten, die mit dem Kürzel *LD* für „Landschaftsdarstellung“ sowie einer römischen Zahl betitelt sind (seit 2012), taucht immer wieder – anstatt eines Horizonts – ein diagonal quer über die Bildfläche verlaufendes Volumen auf, wie ein Geröllfeld oder ein ausgetrocknetes Flussbett in einer hügeligen Landschaft. Wenn man erfährt, woher dieses Element stammt, denkt man schlagartig: Klar, warum habe ich das nicht gleich gesehen.



Maki Na Kamura, LD XXV 100 x 140 cm Foto: Jens Ziehe

Auf Giorgiones *Schlummernde Venus* von 1510 aus der Dresdner Gemäldegalerie erscheint die nackte Schönheitsgöttin entspannt hingestreckt mit geschlossenen Augen, den Kopf auf den rechten angewinkelten Arm gebettet, auf einem roten Kissen, während die linke Hand auf der Scham ruht; links von ihr ein Fels, rechts öffnet sich eine weite Landschaft mit Ansiedlung auf einem Hügel, zwei einzeln stehenden Bäumen und in der Ferne bläulich schimmernden Anhöhen. In Kamuras Bildern wird diese Venus – die einst die Darstellung von Körper und Landschaft gleichermaßen revolutionierte, längst aber von unzähligen anderen Bildern nackter Körper und lieblicher Landschaften überlagert und verdeckt ist – immer wieder als bildkompositorisches Vehikel eingesetzt.

Bei *LD XXV* (2014) beispielsweise liegt der Venuskörper seitenverkehrt und ist farblich entleert zu einem verwaschenen Beige-Weiß, sodass er zur zurückgewichenen Lücke wird; das rote Kissen wird zu ein paar roten Streifen, der Baum ist bräunlich hingewischt, das Blau der Berge zerläuft in den Umriss dessen, was einmal Venuskopf und Fels war. Das figurativ Dargestellte löst sich aber nicht bloß im Malprozess auf, sondern es ist schon in der Bildentstehung zerbröselnd zum Baustein (deshalb auch „LD“: das abstrahierte Kürzel dessen, was einmal Landschaft und Darstellung war). Im gleichen Maße, wie hier aus Landschaft und Körper Collage wird, wird dieses flach Collagierte zugleich verwischt hin zum Räumlichen.

Motivisch geht Kamura noch einen Schritt weiter, wenn sie bei *LD XXIII* (2014) auf den Venus-Umriss drei klecksige Figürchen setzt, die man an ihrer gebückten Haltung als die

drei *Ährenleserinnen* (1857) Jean-François Millets erkennen kann. Solche einst revolutionären Bildmotive vor ihrem Schicksal als millionenfach reproduziertem sentimental Kitsch zu bewahren, gelingt nur durch ihre Übersetzung in abstrahierte Kürzel. Dass die Leserinnen sich ausgezeichnet im Schritt der Venus nach Ähren bücken, mag man als ironisches Aufeinanderprallen von Frauen- und Alte-Meister-Mythen lesen. Betrachtet man aber das Bild in seiner Gesamtheit, sind die Leserinnen einfach visuelle Anker für kompositorische Achsen, Balancen und Kräfte.

Wenn dann noch Caspar David Friedrich auf Katsushika Hokusai trifft (dessen Farbholzschnitte nachweislich von Friedrich beeinflusst wurden), scheint ein weiteres Klischee perfekt: das des kulturellen Austauschs als Export/Import. Doch in den Bildserien *fgf* (2010–11) – was für „fat gold frame“ steht, aber einen solchen altmeisterlich fetten Goldrahmen nur denkt, nicht zeigt – und *GiL* (2011–13) – „Geometrie in Landschaftsdarstellungen“ – nimmt

Kamura gerade dieses Kulturelle wieder auseinander. Friedrichs Ölbild eines knorrig schiefen Baums (*Winterlandschaft*, 1811) ist eine der benutzten Matrizen; Hokusais Bild eines Zimmermanns, der vor Fuji-Landschaft mit großer Handsäge einen ebenfalls schiefen Baum in Holzdielen zersägt (In den Bergen von

Totomi, 1831–33), eine andere. Wie bei der Venus wird auch hier der Baum bzw. Balken vor allem als bildorganisierende Diagonale aufgegriffen. Doch wenn bei *GiL IV* (2011) – wie die anderen Bilder der Serie ein Hochformat in vornehmlich kräftigem Rot auf weißem Grund – aus dem Hokusaischen Motiv nur mehr das Sägeblatt übrig bleibt, das im aufragenden Balken steckt, sind wir beinahe schon bei den geometrischen Abstraktionen El Lissitzkys gelandet. Am sogenannten kulturellen Austausch interessiert nicht die Akzentuierung von Andersheit, sondern im Gegenteil der bewusste Versuch, auf sich selbst mit den Augen anderer zurückzublicken. Landschaft wie Kultur werden einem trancehaften Abstraktionsvorgang unterworfen: wie wenn man absichtlich die Augen auf glasig stellt, um die Gesamtstruktur eines detailreichen Bildes zu erfassen. Aus den Bäumen wird Wald.

Focus: Maki Na Kamura. Cultured Landscapes

by Jörg Heiser, co-editor of frieze and co-publisher of frieze d/e

In Maki Na Kamura's pictures, you can't see the wood for the trees. The 'trees' in question are motifs borrowed from the history of pre-Impressionist landscape painting – a genre not considered part of the aesthetics of modernism, but whose works our contemporary eyes still scan for things that are experimental rather than traditional, abstract rather than figurative, idiosyncratic rather than allegorical. Things, in other words, that might be modern.

If these references are the trees, then the wood is the experimental, abstract and idiosyncratic content of Kamura's own pictures. Born in Osaka, Kamura came to Germany in the mid-1990s; she studied painting under Jörg Immendorff, initially in Frankfurt and later in Düsseldorf. She seems to have come into her own as a painter around ten years ago, somewhat belatedly, which is in keeping with the character of her work: no cool triumphalism, no ironic transgression, nothing that could be read as (lazy) shorthand for 'Now!' Any 'nowness' of these paintings is obscured if one clings too tightly to their art-historical references. But these references are also impossible to ignore.

In a numbered series of works titled *LD* (for *Landschaftsdarstellung*, landscape representation, 2012–ongoing), a volume runs diagonally across the canvas, like a debris-strewn slope or a dried-out riverbed. When one learns the source of this element, one immediately thinks: of course! Why didn't I see that straight away? In Giorgione's *Sleeping Venus* (1508–10) in Dresden's Gemäldegalerie, the naked goddess of beauty stretches out in a relaxed pose. Eyes shut, her head rests in the crook of her right arm, supported by a red cushion, her left hand on her groin. To her left is a rock, to her right an open landscape with buildings on a hill, two solitary trees, and in the distance the bluish outlines of mountains. Giorgione's *Venus* revolutionized the portrayal of the human figure and of landscape in equal measure, though has since been overlaid and concealed by countless other pictures of naked bodies and charming landscapes throughout the history of painting. In Kamura's paintings, this *Venus* is used again and again as a compositional vehicle.

In *LD XXV* (2014), for example, *Venus's* body is reversed and washed out to an empty beige-white, like a recessed void. The red cushion of Giorgione's painting is reduced to a few red stripes, the tree to a brown smear, while the blue of the mountains melts into the outline of what was once a rock and the goddess's head. But the figurative motif does not simply dissolve into the process of painting, it has already broken down into units as the picture is put together (hence 'LD', the abstract abbreviation for what was once landscape and representation). Just as landscape and body become collage here, this flatness blurs and gains a certain three-dimensionality.

Kamura goes one step further with the motif in *LD XXIII* (2014), placing three stain-like little figures on the *Venus* outline. From their stooped pose, they are easily recognizable as Jean-François Millet's three *Gleaners* (1857). Salvaging such once-revolutionary motifs from their fate of mass-reproduced sentimental kitsch can only be achieved by translating them into abstract ciphers. The fact that the gleaners are bending down to reach ears of corn in *Venus's* groin may be read as an ironic collision between myths about women and myths of the Old Masters. But if one considers the picture as a whole, the gleaners are also visual anchors for compositional axes, forces and balances.

When Caspar David Friedrich meets Katsushika Hokusai (whose coloured woodcuts were demonstrably influenced by Friedrich) – for example in Kamura's series *fgf* (the 'fat gold frame' in question is imagined, not shown, 2010–11) and *GiL* ('geometry in landscapes', 2011–13) – another cliché seems to have been perfected: that of cultural exchange as export/import. Friedrich's oil painting of a crooked old tree

(*Winter Landscape*, 1811) is one of Kamura's blueprints; Hokusai's picture of a man cutting a similarly crooked trunk into planks with a large saw (Fuji from the Mountains of Tôtoumi, 1831–33) is another. As with Giorgione's *Venus*, the tree and the piece of timber are deployed primarily as diagonal elements in the composition. But in *GiL IV* (2011) – like most other pieces in the series, a portrait format painted in a strong red on a white ground – all that remains of Hokusai's motif is the saw stuck in the towering beam, bringing us close to El Lissitzky's geometrical abstraction. Regarding so-called intercultural exchange, the focus shouldn't be on accentuating otherness. On the contrary, one should look back at oneself with the eyes of others. Both landscape and culture are thus subjected to a trance-like process of abstraction: as when one deliberately defocuses one's gaze to capture the overall structure of a highly detailed picture – the trees resolve into the wood.

Translated by Nicholas Grindell