

„True World Art“ – zu den neuen Arbeiten von Ji Dachun

Um den Arbeiten der letzten Jahre, von denen nun eine Auswahl in der Ausstellung „Bird Painting Without Bird“ in der Barbara Gross Galerie gezeigt wird, näher zu kommen, habe ich zunächst Fragen an Ji Dachun geschickt, die er mir sehr offen beantwortet hat. Das Werk dieses 1968 in Nantong (Provinz Jiangsu) geborenen Künstlers, der an der Zentralakademie für Bildende Kunst in Peking Ölmalerei studiert hat, ist von großer Diversität geprägt. Während einige der Arbeiten quasi für sich selbst sprechen, geben andere große Rätsel auf. Da die Antworten von Ji Dachun einen ersten Zugang vermitteln, möchte ich sie meinem Text voranstellen.

Aus einer E-Mail-Korrespondenz von Ji Dachun und Uta Grosenick, zwischen Peking und Berlin, im Juli 2011.

Uta Grosenick: Als ich Sie im Jahr 2006 in Peking besuchte, waren die Arbeiten, die ich bei Ihnen gesehen habe, kleinformatige Zeichnungen. Sie wirkten wie Illustrationen, manche wie Karikaturen, mit hintergründigem, teilweise auch makaberem Humor. Seit einigen Jahren hat sich Ihr Stil geändert. Sie malen mit Acrylfarbe auf Leinwand, die Bilder sind ganz anderer Natur als die Zeichnungen, spontaner, schneller, manchmal noch unfertig. Wie kam es zu dieser Wandlung?

Ji Dachun: Die Arbeiten von 2006 unterscheiden sich sehr von den Arbeiten, die ich jetzt mache. Die heutigen Arbeiten vermitteln mitunter einen Eindruck von Geschwindigkeit, manche Stellen im Bild scheinen nicht fertig gemalt. Woher das kommt? Veränderungen gibt es immer. Das ist eine Frage der Gewohnheit oder der Tatsache, dass ein Mensch heranwächst und Erfahrungen anhäuft. Für mich bedeutet das: Ich mag das Malen an sich viel mehr als das fertig gemalte Bild. Ich denke, eine Arbeit sollte unterschiedliche Informationen zum Ausdruck bringen, je nachdem ob sie als Abbildung oder im Original aus unterschiedlicher Entfernung betrachtet wird. Darin liegt ein eigentümlicher, höchst interessanter Aspekt, den man so nur in der Malerei findet.

UG: Sie sprechen jetzt von der traditionellen chinesischen Landschaftsmalerei, wie ist ihr Verhältnis dazu?

JD: Sie bildet für mich (wie für die meisten chinesischen Künstler) ein Koordinatensystem, das uns gleichzeitig ent- und belastet. Wir treffen Geschmacksurteile und bewegen uns dabei immer innerhalb dieser Koordinaten. Jeden Pinselstrich, den ich ausführe, messe ich an der Tradition, ob ich es will oder nicht. Aktuelle Vorstellungen, Maßstäbe und verwendete Materialien werden zwar immer wieder neu in Frage gestellt und ändern sich auch, aber Individualität und Erscheinung als einheitliche Ziele bleiben letztendlich immer wichtig. Das ist bei den Landschaften des Chinesen Fan Kuan (frühes 11. Jahrhundert), nicht anders als bei dem flämischen Genremaler Jan Vermeer (17. Jahrhundert) oder bei den Figuren der Südafrikanerin Marlene Dumas. Ein chinesischer Maler, der westliches Material benutzt, muss auf seine innere Stimme hören und der realen Imagination selbstbewusst gegenüberstehen. Ich glaube, dass der chinesische Maler eher zur den Materialien der traditionellen chinesischen Landschaftsmalerei tendieren wird. Nicht nur deswegen, weil ihre technischen Mittel ausgereift sind, sondern vor allem, weil sie ihm das Gefühl gibt, den eigenen Wahrnehmungshorizont stetig zu erweitern.

UG: Manche der für die Bilder gewählten Titel wirken hintergründig. Wie sind sie entstanden und was haben sie zu bedeuten?

JD: Normalerweise besteht zwischen Bild und Titel eine Beziehung; sagen wir mal so wie zwischen Pferd und Sattel, oder wie zwischen Ehemann und Ehefrau. Normalerweise sollte diese Beziehung stimmig sein. Natürlich gibt es auch Ausnahmen. Bei mir liegt das Problem jedoch etwas anders: Ich beschäftige mich mit ewigen, überall wieder auftauchenden Themen, wir befinden uns quasi an ein und demselben Ort, nur zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Räumen. Außerdem wird eine Thematik, indem der

B A R B A R A G R O S S G A L E R I E

Mensch sich mit ihr auseinandersetzt, gefiltert. Ein Geschehnis ereignet sich also nicht nur in seiner Umgebung, sondern vor allem in unserem nicht sehr sauberen (seelischen) Inneren.

UG: Wie haben Ihre Galeristen und Sammler auf die neuen Arbeiten reagiert?

DJ: Das mit den Sammlern ist für mich höchst kompliziert. Ein Drittel meiner Sammler kommt aus China, die sagen nie, was sie denken. Ein Teil meiner Sammler kommt nicht aus Asien, von denen wollen die meisten eine Veränderung sehen und sie auch verstehen. Dann gibt es noch andere Umstände, aber davon zu erzählen, würde zu weit führen.

UG: Glauben Sie, dass sich in einiger Zeit Ihr Stil wieder ändern wird?

DJ: Wohin wird mein Stil sich entwickeln? Ich weiß es nicht, wichtig aber ist, dass, wenn das Urteilsvermögen eine Veränderung erfährt, sich unbedingt auch die Bilder ändern. Dabei sehe ich drei unabdingbare Faktoren: Horizont, Erkenntnis und die Grenzen des Geisteszustands.

UG: Wenn ich die Texte über Ihre Arbeiten lese, dann scheint keiner der Kritiker, ob aus China oder aus dem Westen, Ihre Arbeit wirklich deuten und dem Publikum näher bringen zu können. Gefällt es Ihnen, dass Ihre Kunst so „unnahbar“ ist?

DJ: In China ist das so: Der Kritiker kann über dich sprechen, du darfst aber umgekehrt nicht über den Kritiker sprechen. Jedoch respektiere ich die Kritiker, ich verstehe sie mitunter dahingehend, dass man schicksalhafte Gemeinsamkeiten entdeckt. Tatsächlich hoffe ich, dass ich als Künstler aus Fernost in meiner derzeitigen Situation, in der ich einer Tradition der westlichen Moderne und westlichen Materialien gegenüberstehe, daraus ganz von selbst eine natürliche Synthese schaffen kann.

UG: Was bedeuten die „Landscapes“, die wie einsame Inseln im Meer treiben? Gibt es für diese Gemälde Vorbilder oder Assoziationen an andere Künstler?

DJ: Sie meinen, ob die derzeitigen Sujets meiner Bilder von außen inspiriert sind oder ob sie einem inneren Bedürfnis entspringen? Die Themen Landschaft oder Landschaftsmalerei kann man im Prinzip als Idee von dem Versuch der Erweiterung des inneren Horizontes verstehen. Außerdem sind Acrylfarben etwas wesentlich anderes als die in der traditionellen Malerei verwendeten Farben. Das Faszinierende an ihnen sind ihre Besonderheiten, wie Transparenz oder Deckkraft. Auch der Charakter des Pinselstrichs ist ganz anders als bei Ölfarben oder bei Tusche. Die Materialien sind einfach nicht austauschbar, sie haben etwas von einem freien Markt. Ich möchte möglichst viel Inspiration aus vielerlei Quellen erfahren, dazu gehören auch alle Künstler, die mich inspirieren. Diese Inspiration will ich in meinen eigenen Horizont mit aufnehmen. Der Idee des Horizonts möchte ich noch hinzufügen, dass ich glaube, dass es kaum noch einen asiatischen Künstler gibt, der sich wie ich ans Werk macht. Aber ich weiß natürlich nicht, ob Sie dieser Behauptung zustimmen können.

Diese Aussage von Ji Dachun leitet zum zweiten Teil über, in dem der Versuch unternommen werden soll, seine eigenwilligen neuen Gemälde zu verorten. Wenn man auf die letzten beiden Dekaden der zeitgenössischen chinesischen Kunst zurückblickt, sieht man, dass sich viele Künstler – zumindest in einzelnen Werken – der Landschaftsmalerei zugewandt und sie auf unterschiedliche Weise thematisiert haben. Auch wenn sich das Interesse der internationalen Kunstszene eher auf die provokativen Bilder des „Zynischen Realismus“ und die grellen Farben des „Politischen Pop“ konzentriert hat, in der Annahme, dass die Künstler mit ihnen sowohl die Geschichte ihres eigenen Landes als auch die Kunstgeschichte des Westens aufarbeiten, so finden sich unter den Werken des kraftstrotzenden Aufbruchs nach der Öffnung des Landes auch viele Beispiele zum Thema Landschaftsmalerei.

Die ersten Gemälde dieses Genres, der sogenannten Shanshui-Malerei, entstanden im 5. Jahrhundert und hatten meist einen Berg (shan) in ihrem Zentrum. Berge waren im alten China heilige Orte, nahe am

THERESIENSTRASSE 56 · D-80333 MÜNCHEN
TEL +49/89/296272 · FAX +49/89/295510
CONTACT@BARBARAGROSS.DE

B A R B A R A G R O S S G A L E R I E

Himmel und Sitz der Unsterblichen. Wasser (shui), die zweite Silbe, beschreibt das Erwachen des philosophischen Interesses an der Natur und ihren mystischen Konnotationen und wäre folglich eine Erklärung für den Beginn der Landschaftsmalerei. Eine wichtige Komponente ist die begrenzte Wahl der Motive. Berg, Wasser und Baum werden nicht mimetisch nachgeahmt, sondern nach einem stilisierten Empfinden auf offenem Grund angeordnet, der seit jeher den Vorstellungen des Einzelnen großen Spielraum gewährt. So bietet Shanshui auch der chinesischen Gegenwartskunst viele Möglichkeiten und nicht immer wird deutlich, ob die Bezugnahme auf diese Tradition vom Künstler intendiert oder nur aus formalen Zusammenhängen im Nachhinein dahingehend interpretiert wird. Schließlich ist „Landschaft“ ein kaum einzugrenzendes künstlerisches Sujet.

Eine Ausstellung im Kunstmuseum Luzern 2011 stellt unter dem Titel „Shanshui“ 36 zeitgenössische Künstler aus der Sammlung Sigg, darunter auch Ji Dachun, 12 historischen Malern vom 11. bis frühen 20. Jahrhundert gegenüber. Peter Fischer, neben Ai Weiwei und Uli Sigg Kurator der Ausstellung, schreibt im Vorwort zum Katalog: „Anhand der künstlerischen Gattung der Landschaft untersuchen wir den Umgang der chinesischen Kulturschaffenden mit der Tradition. Was beschaulich anmuten mag, erweist sich angesichts des gebrochenen Verhältnisses Chinas zur eigenen Geschichte und Kultur als brandaktuell.“ (1) Will der Ausstellungsmacher damit andeuten, dass die Künstler, die nach wie vor einer Überwachung durch die Regierung und gegebenenfalls daraus resultierenden Sanktionen für nicht-konformes Verhalten ausgesetzt sind, einen Rückzug auf ungefährlicheres Terrain angetreten haben?

Bei Ji Dachun kann davon keine Rede sein. Obwohl seine Arbeiten im chinesischen Kontext eine Sonderrolle einnehmen, hat er scheinbar spielerisch seine ganz eigene Ästhetik entwickelt. Die Vergangenheit und Gegenwart, die ihn interessiert, bezieht sich auf die Erfahrungen des Individuums und nicht auf die politische Situation einer Gesellschaft. Mit seinen bizarren, meist figürlichen Szenerien hat er eine unverwechselbare Bildsprache gefunden, in seinen Figuren manifestiert sich auf neue Weise die traditionelle Literatenmalerei, die das in Asien geläufige Ideal eines vergeistigten Menschenbildes zu erreichen sucht. Während seiner Ausbildung setzte Ji Dachun sich intensiv mit der westlichen Moderne und der zeitgenössischen Malerei unter anderem von Piet Mondrian, Pablo Picasso oder Georg Baselitz auseinander und war auch von Maurizio Cattelan oder Robert Gober sehr fasziniert. Trotzdem läuft er bis heute nie Gefahr, westliche Gegenwartskunst zu imitieren. In seinen neueren Gemälden vereint er die chinesische Tradition und den westlichen Modernismus. Bernhard Fibicher, der Ji Dachun zusammen mit Liu Ye 2007 im Kunstmuseum Bern ausstellt, macht in ihnen zwei unterschiedliche „Stile“ aus: „Einen zeichnerischen, der von der traditionellen Gelehrtenmalerei der ‚Literati‘ abgeleitet ist und an die ‚Kritzelschule‘ eines Twombly erinnert, und einen malerischeren, der Picasso und der amerikanischen Malerei eines Philip Guston etwa verpflichtet ist.“ (2)

In der technischen Umsetzung kommt es wiederum zum Bruch mit der Tradition. Statt mit Tusche auf Papier malt Ji Dachun in Acryl auf Leinwand. Durch die Materialität der Farbe, ihre Pastosität, eröffnen sich neue malerische Möglichkeiten. Die Acrylgemälde, bei denen Figuren oder Objekte in der Mitte der Leinwand auf weißem Untergrund platziert sind, transportieren den trockenen Witz des Künstlers, so zeigt das Bild „Cadillac“, 2008, ein Pferd mit langgezogenem Rumpf, das an ein Stretchcar erinnert, „Fire of Richter“, 2008, die berühmte Kerze von Gerhard Richter, allerdings mit erloschener Flamme, und „Mao Boob“, 2009, eine weibliche Brust mit der Frisur Mao Tse-Tungs. Gleichzeitig sind in den letzten Jahren auch Werke mit ganz anderer Farbgebung und Thematik entstanden. Bei manchen ragen einzelne verzweigte Äste von der Seite ins Bild, so bei „Bird Painting Without Bird“, 2008, das im Stil traditioneller Blumenmalerei einige Bambusblätter an einem ansonsten verdorrten Zweig zeigt und auf dem statt eines singenden Vogels ein abgeschnittenes Ohr sitzt.

Schauen wir uns dieses Gemälde, das der Ausstellung seinen Titel geliehen hat, einmal näher an. Tiere und Pflanzen gehören seit jeher zum Repertoire der chinesischen Kalligraphie, abhängig von der Spezies kann ein Vogel für Weisheit, Schönheit und langes Leben oder für Unheil und Tod stehen. Mit seinem charakteristischen Humor, mit dem er die Arbeit „Vogelbild ohne Vogel“ betitelt, lässt Ji Dachun alles offen. Das Symbol bleibt in seiner Deutung uneindeutig. Stattdessen läuft ein Käfer – wie ein Mensch auf

THERESIENSTRASSE 56 · D-80333 MÜNCHEN
TEL +49/89/296272 · FAX +49/89/295510
CONTACT@BARBARAGROSS.DE

B A R B A R A G R O S S G A L E R I E

zwei Beinen – über den Ast, gleich wird er floßartige Stangen passieren, an einem Kokon in Gehirnform vorbeikommen und das Ohr erreichen. Natürlich steht es für den Wunsch gehört/erhört zu werden, vielleicht aber auch für nicht immer freiwilliges „Hören müssen“. Und wer würde angesichts eines Gemäldes mit einem einzelnen Hörorgan nicht an Vincent van Gogh denken, der sich in Raserei ein Ohr abschnitt, oder an Martin Kippenberger, der lakonisch bemerkte: „Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden...“ und damit auf die Erwartungen des Publikums anspielt.

In „Ellen's Book“, 2010, hängen seltsame kugelförmige Gebilde, Fäden und winzige Rädchen von einem Ast. Die düsteren Gemälde „Brain Juice“ und „Plastic Landscape, Plastic Park, beide 2010, haben als Motiv einen Felsen, ein Gehirn, aus dem dürre Bäume wachsen, die wiederum mit allerlei skurrilen Dingen versehen sind. Wie einsame Inseln treiben sie in einem schwarzen Kontinuum umher. Bei „Plastic Brains“, 2011, hängen Gehirne wie mit Blut vollgesogene Zecken am Baum. Mit ihnen sind horizontale Bretter verbunden, sie wirken wie Stufen, auf denen man den – nicht zu sehenden – Gipfel erklimmen könnte. In „True World Art“, 2011, schließlich sind sieben verschieden große Gehirne über die Bildfläche verteilt, zusammengehalten durch „kritzelhafte“ Striche, die Ji Dachun wohl den Vergleich mit Cy Twombly eingebracht haben. Die kugelartigen Organismen sind unterschiedlich gemustert und geben damit Hinweise auf andere Maler, Sam Francis, Jasper Johns, Robert Ryman beispielsweise. Auf mehreren kleinformatigen Leinwänden in der Ausstellung, die alle den Titel „Landscape“ tragen und aus dem Jahr 2011 stammen, sind die amorphen Gesteinsbrocken oder einsamen Inseln nun stark abstrahiert dargestellt und stets in einer Zweiergruppe übereinander angeordnet.

Formal lässt sich feststellen, dass alle diese Arbeiten von Ji Dachun keine Zentralperspektive haben. Wie in der traditionellen chinesischen Malerei wird der Betrachter gleichermaßen eingeladen, in das Bild hineinzugehen und seinem Geist freien Lauf zu lassen, ohne an einen Punkt gebunden zu sein. Undefiniertheit ist Ji Dachun zufolge aber keine Frage der Form, sondern eine sehr konkrete subtile Lebenserfahrung. Also überrascht er den Betrachter auf seiner Reise mit vielen kleinen Details und konfrontiert ihn mit Ungereimtheiten und Widersprüchen. Aber wie auch die traditionelle chinesische Landschaftsmalerei führt Ji Dachun dem Betrachter nie einen Moment, sondern immer eine Zeitspanne vor Augen.

Der chinesische Kurator, Kritiker und Galerist Pi Li nennt Ji Dachuns Gemälde „Fabeln des zeitgenössischen geistigen Lebens“, die aus einer Serie von rätselhaften Steinen entsprungen sind. „In seinen Bildern bleiben durch Übermalungen und Korrekturen unzählige Möglichkeiten offen. In diesem Sinn zeigen uns seine Werke ständig den Prozess ihrer Entstehung, auch in einem vollendeten Werk scheint die kreative Arbeit lediglich unterbrochen, das Malen selbst ist dabei ein ewiger, nicht endender Prozess.“

Zum Schluss soll noch einmal der Künstler selbst zu Wort kommen: „Bis ins letzte Detail ausgeführte Malerei, die keinen Raum für Auslegungen lässt, ist eine unbefriedigende Übung für mich. Gerade die Flächen der Leinwand, die unberührt bleiben, sind dazu da, den Betrachter ins Reich der Imagination zu führen.“

Uta Grosenick

(1) *Shanshui – Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art / Landschaft in der chinesischen Gegenwartskunst*, hrsg. von Peter Fischer, Ostfildern-Ruit 2011.

(2) *Ji Dachun*, hrsg. von Kunstmuseum Bern und timezone 8, Peking 2007.

THERESIENSTRASSE 56 · D-80333 MÜNCHEN
TEL + 49 / 89 / 296272 · FAX + 49 / 89 / 295510
CONTACT @ BARBARAGROSS.DE