

**MAKI  
NA  
KAMURA**

**HORIZON, RAINBOW AND HORIZON**

## MAKI NAKAMURA: *POETRY IS THE SUBJECT OF THE POEM*

Maki Na Kamura margolariaren obra piktorikoa aztertzerakoan, bi topiko antzematen dira normalean: bata haren jatorrizko tokiari erreferentzia egiten diona, haren pinturaren ekialdeko estetika edo sentsibilitatea azpimarratuz; eta, bestea, *Neue Wilder* edo gaur egungo espresionisten pintura alemaniarriari erreferentzia egiten diona, haien eskutik jaso baitzituen eskolak. Hala eta guztiz ere, erreferentzia horiek ez dira funtsezkoak haren koadroak ulertu edo haiekin gozatu ahal izateko.

Zalantzarik gabe, Maki Na Kamuraren koadroek badituzte erreferentzia batzuk, baina ez dira antzinako ekialdetar pinturaren eta eguneko europar pinturaren arteko dialektika baten ondorioz sortzen. Norberaren irudimenetik sortzen dira, garunean bertan kozinatutako pintura unibertsalaren fenomenologia batetik hain zuzen ere: paisaia bat azaltzen da, baina ez da lehenago existitu zenaren edo gaur existitzen denaren irudikapena, irudi gisa eratze-ko prozesuan bertan agertzen baita. Maki Na Kamurak honela definitzen du pintura: *irudiei emozioa emanez gogobetetasuna topatzen* saiatzen den artista kontentagaitzak egindako ahalegina da. Itxuren eta haiek interpretatzeko zailtasunen kontra, Maki Na Kamuraren poesia piktorikoak ahalmen espiritual sakona dauka: haren margotze-lanaren subjektua da pintura. Wallace Stevens (1879-1955) poeta amerikarrak poesiaren beraren egitatea honela definitzen du: *poetry is the subject of the poem*.

Illo horretatik, aipagarria da Alemaniako olderburger Kunstverein museoan egin zuen erakusketari jarritako izenburua, pasadan 2014an: “Oh la la, von was für glänzenden Liebhabereien ich träumte!” (Ene, zenbat maite handirekin amets egin nuen nik!) Artistak Arthur Rimbaud olerkariaren (1854-1891) bertso bat hautatu du, 1770koa. Olerkariak hamasei urterekin idatzi zuen obra hura, parnasianoen eraginpean, flandestar pinturarekin pentsatuz. *Ma Bohème* poemaren bertso bat da:<sup>1</sup>

*J'allais sous le ciel, Muse! et j'étais ton feal;  
Oh! la la! que d'amours splendides j'ai revees!*

*Oinez, oskarbi dagoen zerurantz, musa, hain fidela nintzaizun!  
Ene, zenbat maite handirekin amets egin ote dut!*

Nolabait ere, bertso bat aukeratzeak eta poeta frantsesari egiten dion aipamenak beraren filosofia bisuala ulertzeko gakoa ematen digu: artistak –lurraldean barrena egindako bidaian – ozenki egiten du amets. Eta horrela egitean haren paisaiak eraikitzen ditu. Pintura honek ez dauka ezer erromantikorik, ezta *plein air* edo aire zabaleko pinturarik ere, tradizio piktorikoaren aipuak baino ez ditu, hots, metalinguistika-edo metafisika zentzurik hutsean. Haren pintura jada entzundako eta jada ikusitako oihartzunen eta soinuen kateamen-du amaigabea da, eta horrekin osatzen ditu haren lurraldea eta *haren paisaiak*.

Maki Nakamurak orokorrean serieen bidez produzitzen du bere obra; hemen, Bilbon, 2014. urteko **GIL** seriearen (Geometrie in Landschaftsdarstellungen, Geometria paisaiaren irudikapenetan) bi olio aurkeztuko dira, eta urte bereko **LD** seriearen (Landschaft-darstellungen, paisaien irudikapenak) beste olio batzuk ere bai, Parisko Musee d'Orsay museoko Jean-Francois Millet egilearen 1857ko hiru *Buruxkariak* siluetaen inguruan (Frantsesez *Les Glaneuse* izena du, eta alemanez *Ahrenleserinnen*).

Azkeneko serie horretan lursailera makurtzen ari diren hiru baserritarren posizioa ikus dezakegu; jarrera sinple bat da, Prousten nobelako madalenen usainaren modura funtzio-

1. Maki Na Kamurak Jürgen von Wense olerkariaren itzulpena erabiltzen du.

natzen badu ere: nahi gabeko memoria aktibatzen du. Ildo horretatik, artistak duela 150 urteko obran laburbiltzen den keinu lineal hori erabiltzean, Yukio Mishima idazleari parafraseatzen dio: "Iraganak ez gaitu iraganera bakarrik eramaten. Iraganeko zenbait oroitzapenek altzairuzko marguki gogorrik dituzte, eta orainaldian bizi garenok horiek ukitzen baditugu, bat-batean nekatzten dira eta etorkizunerantz bultza egiten digute". ("The past does not only draw us back to the past. There are certain memories of the past that have strong steel springs and, when we who live in the present touch them, they are suddenly stretched taut and then they propel us into the future.") (en *The Temple of the Golden Pavilion*, de 1956, lehenengo edizio amerikarra, Ivan Morris egilearen itzulpena. New York: Knopf, New York 1959, 21.or.).

Buruxkariak ainguraketa-mota bisualak bilakatzen dira, eta konposizio-ardatzak, koloreen orekak eta eskalaren sena garatzen dituzte. Maki Na Kamurak gauzek durundi egin dezatela uzten du, eta horrela lortzen du haien *akzio piktorkoa*. Haren irudiek estimulatutako besterik egiten ez duten bariazio leunen itxura hartzen dute, eta hartzidura baten modukoak dira, begiradak pentsa dezan.

Koadro horietako askok ere lotura daukate Giorgione margolariaren *Venus lotia* obrarekin (1501ekoa, Dresdeko Staatsgalerie museoan dagoena). Maki Na Kamurak koadro horren konposizio-egitura hartzen du: gorputz biluziak konposizio-diagonal bat eratzen eta koadroa bitan banatzen du. Eta, hala eta guztiz ere, gorputzak eta paisaiak *bat egiten dute*. Jainkosa biluziaren jarrerak koadroa diagonal baten moduan eratzen du: etzanda dago begiak itxita dituela, burua hautsitako kuxin baten gainean tolestutako eskuin besoaren gainean duela, eta, bitartean, ezker eskuarekin pubisa estaltzen du. Haren gainean, ezkerrean, arroka bat ikus daiteke, eta, eskuinean, bien bitartean, paisaia zabal bat irekitzen da, mendixkako kokaleku batekin, bi zuhaitz isolatuekin eta urrutian mendi urdinduak dituela. Emakumearen gorputzaren gainean paisaia bat disolbatzen da. Giorgione artistak unitate bisual bakarrean gainjartzen ditu gorputza eta paisaia: elkar labaintzen dira. Maki Na Kamuraren *Venus* iraganaren agerpen irudimentsu bat da, *found in translation* esango genukeena.

Maki Na Kamurak unitate hori paisaiaren egituraren azterketa batean itxuraldatu du orain, eta ezin konta ahala diren gorputz biluzien edo paisaien beste irudi batzuekin erai- kitzen du. Haren koadroetan agertzen den gorputzaren diagonalak bolomena sortzen jarraitzen du, paisaia menditsu baten arroken eremua edo ibaiaren ohandze lehor bat bailitza, batzuetan zerumugaren norabidea desitxuratzeraino. Yukio Mishimaren nobelaren Urrezko Tenpluaren Arrantza Pabiloiarekin gertatzen den moduan<sup>2</sup>, Giorgione margolariaren *Venus*ak bere esanahia dauka; hots, mundua kontrolatzen duen ordenaren eta guztiz desordenatuta dauden gauzen —haragizko desira, esaterako— artean eramaten gaituen zubia erraztu nahi digu. Maki Na Kamuraren paisaiak kolore bizikoak dira, baina, aldi berean, paisaia isilak dira, ez dago lainorik, ezta definiziorik ere. Maki Na Kamuraren pinturek badaukate epikoa den zerbit, memoriaren presentzia (*Venus*aren gorputza) denboraren

2. Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion*, 1956koa, lehenengo edizio amerikarra, Ivan Morris autorearen itzulpena. Knopf, New York 1959, 21. or.): Sosei hitzak (arrantzako pabiloia) esanahi hau zeukan: mundua kontrolatzen duen ordenaren eta guztiz desordenatuta dauden gauzen —haragizko desira, esaterako— artean eramaten gaituen zubia erraztu nahi digu. Besterik ez. Urrezko Tenpluaren espiritua Sosei honekin hasten zen, eta aurreko partea moztuta zeukan zubi bat zirudien; gero, hiru pisuko dorre baten itxura hartu zuen, eta beste behin zubi horretatik ihes egin zuen. Urmael horren azalera dirdiratzan zuen desira sentsualaren ahalmen izugarria baitzen Urrezko Tenplua eraiki zuen indar ezkutuaren iturria" (The significance of the Sosei was to provide a bridge that led between the order which controls the world and those things, like carnal desire, which are utterly disordered. Yes, that was it. The spirit of the Golden Temple began with this Sosei, which resembled a bridge that has been severed at its halfway point; then it formed a three-storied tower; then once more it fled from this bridge. For the vast power of sensual desire that shimmered on the surface of this pond was the source of the hidden force that had constructed the Golden Temple)"

joanean hedatzeko, haren pinturan iragana eta oraina bat egiteko, hau da, gaurkotzeko, bat-bateko bihurtzeko beste behin, betiereko itzulera bailitza.

Gauzak bateratzeko ezintasuna margotzen du, eta haien bereizketa helezina ere bai; azken finean, gizakiak eta gauzak, lainoak eta mendixkak, bereizten dituen harremanik eza hori. Ez dago batasunik, ezta distantziarik ere, haren osagaien artean; haren kolorearen bereizgarriak eta idazkera zuriak erakusten dute ezintasun hori, Mark Tobey pintorearen abstrakzioetan bezala.

*Gil LII* eta *GiL LIII* (2014) koadroetan kolore gorriak Hokusairen eskutik badatoz ere, lehenengo plano Venus lotiaren gorputzarena da, abstrakzio bat bailitza kasik.<sup>3</sup> 2014ko *LD XLII* mihise handian, *Venus* luzatu egiten da, baina konposizioa banatzen du halaber, mendietako urdinak konposizio ixten duelarik goitik; *LD XXXII* mihisean, berriz, emakumezkoaren gorputza ere gehiuki biltzen da bere baitan, eta haren gerriaren gainean ereiten dabilzan buruxkariak ikus daitezke. Erreferentzia horiek guztiek, oihartzun ezberdinekin, bisio bat eratzen dute.

*Wallace Stevens poetak bere Imagination as Value entseguan dioen bezala*: "The truth seems to be that we live in concepts of the imagination before the reason has established them." "*Egia esan badirudi irudimenaren kontzeptuetan bizi garela arrazoiak oraindik kontzeptu horiek ezarri ez baditu ere.*"<sup>4</sup> *Irudimena mekanismo bat da, eta haren bidez bizitzaren ohiko jarraibideak eta moduak inkontzienteki kontzeptualizatzen ditugu; aldiz, arrazoiak da jarraibide horiek ezagueraz kontzeptualizatzen ditugun modua.*

Figuratiboa dena disolbatu egiten da, ez bakarrik margotzeko prozesuan, maila freatikoetan eratutako irudiaren konposizioan baitago dagoeneko, mendietan, esaterako. Serie-izenburuen formula ere, honako *LD (Landschaft- Darstellung, Paisaia- Irudikapenak)* esaterako, bi letretara mugatzen da, paisaia eta irudikapena izan zirenaren konplexua laburbiltzen du. Paisaia ez da toponimia bat, oren gainetik eraikuntza eta sintesia da, ez bakarrik errealtateak margotzen duenean, baita pinturatik margotzen denean ere; izan ere, konposizioaren plano ezberdinak daude, eta hurbilpen-egitura ezberdinak, bai Per Kirkeby pintorearengana bai Willem De Kooning artistarengana. Pintzelak mendiak, etxeak eta pertsonak destilatzen ditu formula berri batez baliatuz: Maki Na Kamuraren pintura.

Motiboen erreferentzien eta koten bilbe kaleidoskopiko hori guztia desestaltzean ikus genezake hitz poetikoaren barne-mugimendu horrek azaltzen duela Maki Na Kamuraren pintura. Horregatik, haren obra lehen aipatu dudana Stevens filosofoaren filosofia poetikotik oso hurbil dago. XXII. mendeko *The Man with the Blue Guitar* (1937) poeman honela hausnartzen du:

3. Truke kulturala ez da norabide bakarrekoa izan, Mendebaldetik Ekialdera ere eman baita. Hiroshige Hokusai 1830 eta 1832 urteen artean egin zituen egurrezko grabatuetan, Fujiaren 36 ikuspegieta, agerikoa da Caspar David Friedrich margolari erromantikoren eragina, bereziki 1811ko *Winterlandschaft* oliozko zuhaitzarena (Staatliche Museum Schwerin). Maki Na Kamura beraren behaketa bat da, Paul Maria Ludwig autorearekin partekatzen duena entsegu honetan: *The title of the show is Maki Na Kamura* (Maki Na Kamurak 2011ko iraillean azaroan Arte Garaikidearen Museum Kasuya No Mori museoan egin zuen erakusketa dela bide, Studio MNK-ren edizioa, Trebbin 2011). Katsushika Hokusai margolariaren arotz baten irudia, Fuji mendia atzean duela, zerra handi batekin Totomiko mendietako zuhaitz bat moztzen ari diren bitartean, 1831 n. Kultura-trukea aipatzen dugunean, sustatzen dena interesatzen zaigu, hau da, irudiak sortzeko gaitasun estrukturala.

4. *Essays on Reality and the Imagination*, Random House New York 1965, p.6). *Halaber, honela dio*: "The truth seems to be that we live in concepts of the imagination before the reason has established them." "*Egia esan badirudi irudimenaren kontzeptuetan bizi garela arrazoiak oraindik kontzeptu horiek ezarri ez baditu ere.*" "The imagination loses vitality as it ceases to adhere to what is real. When it adheres to the unreal and intensifies what is unreal, while its first effect may be extraordinary, that effect is the maximum effect that it will ever have." "*Irudimena bizitasuna galtzen du erreala denari atxikitzen zaionean. Aldiz, irreala denari atxiki eta hura areagotzen duenean, haren lehenengo efektua ohiz kanpokoak izan badaiteke ere, hori izango da edukiko duen efekturik handiena.*"

*Poetry is the subject of the poem,  
From this the poem issues and  
To this returns. Between the two,  
Between issue and return, there is  
An absence in reality,  
Things as they are. Or so we say.  
But are these separate?*

*Poesia da poemaren gai nagusia.  
Hemendik jaiotzen da poema  
Eta hona bueltatzen da. Bien artean,  
Jaiotza eta itzulera,  
Gabezia bat dago errealitatean,  
Gauzak diren bezala. Edo hori diogu behintzat.  
Baina bereizita daude?*

Maki Na Kamuraren pintura haren objektua bera da, paisaiarantz irteten da, baina haren baitan bueltatzen da. Haren jaiotzan iraganeko beste margolariak daude, eta errealitatea dago, baina iragana eta oraina bereizita daude benetan? Pinturaren hasieran adierazi dudan bezala, Maki Na Kamuraren pintura jada entzundako eta jada ikusitako oihartzunen eta soinuen kateamendu amaigabea da, eta horrekin osatzen ditu haren lurraldea eta *haren paisaia*<sup>5</sup>. Haren pintura ez da paisaiaren dekonstruzioa, sonoritate berri bat baizik; naturaren testua poesiaren testua da, ez diskurtso akademiko bat, ezta beste margolarien parafasia ere. Poema luze bat da, edozer dela ere: figurazioa, esanahia, eraikuntza, ikuspena, behaketa, kontenplazioa, natura edo meta-natura, fisika edo metafisika. Maki Na Kamurak esfortzu mentalerako eta fisikorako dituen hausnarketarako eta gimnasiarako gelan eraikitzen ditu *bere paisaiak*.

Paisaiak poesia-liburuak bezalakoak dira; eta bertan, emozioak, ukimenak, zentzuek eta memoriak lurpeko sustraia berrosatzen dute, funtsean, mapa berria eratzen. Zuhaitzaren adarrak aurrez itxuratzen dituen pikondoaren sustraiaren moduan, paisaiaren historiaren barrenera so egiten du, eta handik irudi berri bat ematen digu.

*Kosme de Barañano*

## **MAKI NAKAMURA: POETRY IS THE SUBJECT OF THE POEM**

Cuando se analiza la obra pictórica de Maki Na Kamura se detectan habitualmente dos tópicos: uno la referencia a su lugar de origen, subrayando la estética o sensibilidad oriental de su pintura; otro la referencia a la pintura alemana de los *Neue Wilder*, o expresionistas actuales de los que ha recibido clases. Ambas referencias no son sustanciales para comprender o disfrutar de sus cuadros.

Sin lugar a dudas, los cuadros de Maki Na Kamura tienen referencias, pero no surgen de una dialéctica entre la antigua pintura oriental y la pintura europea actual. Surgen de una imaginación propia, de una fenomenología de la pintura universal cocinada en el propio cerebro: un paisaje que aparece, que no es representación de algo anterior o algo existente, sino que aparece en el propio proceso de su constitución como imagen. Para Maki Na Kamura la pintura es un esfuerzo del artista insatisfecho que busca encontrar satisfacción a través de imágenes en las que se deposita una emoción. Contrariamente a las apariencias, a la dificultad de su interpretación, la poesía pictórica de Maki Na Kamura es una fuerza profundamente espiritual: la pintura es el sujeto de su propio pintar. En el sentido en el que el poeta americano Wallace Stevens (1879-1955) define el hecho mismo de la poesía: *poetry is the subject of the poem*.

En este sentido es relevante el título dado a su exposición en la Kunstverein de Oldenburg, en Alemania, el pasado año de 2014: "Oh la la, von was für glänzenden Liebhabereien ich träumte!" (Ay ay ay ! ¡con cuántos grandes amores soñé!). La artista elige un verso del poeta Arthur Rimbaud (1854-1891), escrito con 16 años, en 1870, bajo la influencia parnasiana, pensando en la pintura flamenca. Es un verso del poema *Ma Bohème*:<sup>1</sup>

*J'allais sous le ciel, Muse! et j'étais ton feal;  
Oh! la la! que d'amours splendides j'ai revees!*

*Andando, al cielo raso, ¡Musa, te era tan fiel!  
¡cuántos grandes amores, ay ay ay, me he soñado!*

De alguna manera esta elección de un verso y esta referencia al poeta francés dan la clave de comprensión de su filosofía visual: la artista -en su viaje por el territorio de la - sueña en alto. Y al hacerlo construye sus paisajes. Nada hay de romántico, nada hay de *plein air* en esta pintura sino de citas de la tradición pictórica, es decir, metalingüística -o metafísica en sentido puro. Su pintura es un encadenamiento infinito de ecos, de sonidos ya escuchados ya vistos, con los que ella compone su territorio, *sus paisajes*.

Maki Nakamura produce su obra generalmente a través de series, aquí en Bilbao se presentan dos óleos de la serie *GIL* (Geometrie in Landschaftsdarstellungen, Geometría en representaciones de Paisaje) del 2014, y varios de la serie *LD* (Landschaft-darstellungen,

1. La traducción que utiliza Maki Na Kamura es la de Jürgen von Wense.

5. Maki Na Kamura berak ondo adierazi du elkarrizketa batean: "(Im) Caspar David Friedrich plus Hokusai minus Romantik minus Japonismus bleibt immer noch Malerei" (*Die Welt* egunkarian aipamena egiten zaio, 2012.09.09an, Ausgabe 37, 28. orrialdean).

Representaciones de paisajes) de 2014, alrededor de la silueta de las tres *Espigadoras* de Jean-Francois Millet de 1857 Musée d'Orsay en París (titulado en francés *Les Glaneuses*, en alemán *Ahrenleserinnen*).

En esta última serie podemos reconocer la posición de las tres campesinas agachándose sobre el terreno, una simple postura, que funciona como el olor de las magdalenas en la novela de Proust: activa la memoria involuntaria. En este sentido la artista al utilizar ese gesto lineal, condensado en una obra de hace 150 años, parafrasea también a Yukio Mishima "El pasado no sólo nos retrocede al pasado. ciertos recuerdos del pasado tienen fuertes resortes de acero y, cuando nosotros que vivimos en el presente los tocamos, de repente se tensan y impulsándonos hacia el futuro". ("The past does not only draw us back to the past. There are certain memories of the past that have strong steel springs and, when we who live in the present touch them, they are suddenly stretched taut and then they propel us into the future.") (en *The Temple of the Golden Pavilion*, de 1956, primera edición americana, traducción de Ivan Morris. New York: Knopf, New York 1959, p. 21).

Las espigadoras se convierten en formas de anclaje visual para desarrollar ejes de composición, equilibrios de color y de sentido de la escala. Maki Na Kamura deja que las cosas resuenen, y así consigue su *acción pictórica*. Sus imágenes se convierten en variaciones suaves que simplemente estimulan, que son como un fermento para que la mirada piense.

Hay también en varios de estos cuadros una relación con la *Venus dormida* de Giorgione (de 1510, en la Staatsgalerie de Dresde). Maki Na Kamura toma de este cuadro su estructura compositiva: el cuerpo desnudo creando una diagonal compositiva, dividiendo el cuadro en dos partes. Cuerpo y en paisaje, que sin embargo, *con-fluyen*. La postura de la diosa desnuda postrada con los ojos cerrados, con la cabeza apoyada en el brazo derecho doblado sobre un cojín rojo, mientras que la mano izquierda se cubre el púbis, construye el cuadro como una diagonal. Sobre ella aparecen a la izquierda una roca, mientras a la derecha se abre un vasto paisaje con un asentamiento en una colina, dos árboles aislados y en la distancia unas montañas azuladas. Sobre el cuerpo de la mujer se diluye un paisaje. Cuerpo y paisaje los superpone Giorgione en una unidad visual: se deslizan entre ellos. En Maki Na Kamura la Venus es una imaginativa presencia del pasado, un *found in translation*.

Esta unidad la transforma ahora Maki Na Kamura en un análisis de la estructura del paisaje, que se construye con otras innumerables imágenes de cuerpos desnudos o de paisajes. En sus cuadros la diagonal del cuerpo sigue apareciendo originando volumen como un campo de rocas o un lecho seco del río en un paisaje montañoso, distorsionando a veces el sentido del horizonte. Como el Pabellón de Pesca en el Templo de Oro de la novela de Yukio Mishima<sup>2</sup>, la significación de la Venus de Giorgione es proporcionar un puente que conduce entre el orden que controla el mundo y aquellas cosas, que como el deseo carnal, son totalmente desordenadas. Los paisajes de Maki Na Kamura son paisa-

2. Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion*, de 1956, primera edición americana, traducción de Ivan Morris. Knopf, New York 1959, p. 21):

"La significación de la Sosei (pabellón de pesca) era proporcionar un puente que conducía entre el orden que controla el mundo y aquellas cosas, que como el deseo carnal, son totalmente desordenadas. Sí, eso fue todo. El espíritu del Templo de Oro comenzaba con este Sosei, que parecía un puente cortado en su parte central; luego se transformó en una torre de tres pisos; después una vez más huyó de este puente. Porque la gran potencia del deseo sensual que brillaba en la superficie de este estanque era la fuente de la fuerza oculta que había construido el Templo de Oro" (The significance of the Sosei was to provide a bridge that led between the order which controls the world and those things, like carnal desire, which are utterly disordered. Yes, that was it. The spirit of the Golden Temple began with this Sosei, which resembled a bridge that has been severed at its halfway point; then it formed a three-storied tower; then once more it fled from this bridge. For the vast power of sensual desire that shimmered on the surface of this pond was the source of the hidden force that had constructed the Golden Temple)"

jes de intenso color pero a la vez silenciosos, no hay niebla pero tampoco hay definición. Hay algo de épica en la pintura de Maki Na Kamura, de extender la presencia de la memoria (el cuerpo de Venus) sobre el paso del tiempo, de conectar en su pintura el pasado con el presente, es decir, de hacerlo presente, inmediato una vez más, como un eterno retorno.

Pinta la imposibilidad de unión entre las cosas, su inalcanzable separación, esa no-relación que separa a los seres y a las cosas, a las nubes y a las colinas. No hay unión ni hay distancia entre sus componentes, hay una imposibilidad que viene mostrada por el rasgo de color, por una escritura blanca, como en las abstracciones de Mark Tobey.

En los cuadros *Gil LII* y *Gil LIII* (2014), aunque los rojos vengan de Hokusai, el primer plano es el cuerpo de la Venus durmiente, casi como abstracción<sup>3</sup>. En el gran lienzo *LD XLII* de 2014 la Venus se alarga pero también divide la composición, mientras el azul de las montañas cierra la composición por arriba; en el *LD XXXII* el cuerpo femenino ha quedado más abstraído aún, y sobre su cintura siembran las espigadoras. Todas estas referencias con sus diferentes ecos conforman una visión.

Como dice el poeta Wallace Stevens en su ensayo *Imagination as Value*: "The truth seems to be that we live in concepts of the imagination before the reason has established them." "*La verdad parece ser que vivimos en conceptos de la imaginación antes de que la razón los haya establecido.*"<sup>4</sup> La imaginación es el mecanismo por el cual inconscientemente conceptualizamos las formas y pautas normales de la vida, mientras que la razón es la forma en que conceptualizamos conscientemente esas pautas.

Lo figurativo se disuelve no sólo en el proceso de pintar, está ya en la formación de la imagen compuesta de niveles freáticos como las mismas montañas. Incluso la fórmula de titular las series, por ejemplo esta misma *LD (Landschaft- Darstellungen)*, reduce a dos letras, abrevia ese complejo de lo que fue el paisaje y la representación. El paisaje no es toponimia, es ante todo construcción y síntesis, no solo cuando se pinta de la realidad sino cuando se pinta de la pintura, hay diferentes planos de composición, diferentes estructuras de aproximación sea en Per Kirkeby, sea en Willem De Kooning. Montañas, casas, personas, son destiladas por el pincel en una nueva fórmula: la de la pintura de Maki Na Kamura.

Al descubrirse toda esta trama caleidoscópica de referencias y acotaciones de motivos, vemos que la pintura de Maki Na Kamura se explica por ese movimiento interno de la palabra poética. Por eso su obra está cerca de la filosofía poética de Stevens que he señalado antes. En el poema XXII de *The Man with the Blue Guitar* (1937) reflexiona así:

3. El intercambio cultural no se ha dado sólo en una dirección sino también de Occidente a Oriente. Hiroshige Hokusai, en sus grabados en madera, 36 vistas del Fuji, realizadas entre 1830 y 1832, fue influenciado por Caspar David Friedrich, en concreto por el árbol del óleo *Winterlandschaft* de 1811 (Staatliche Museum Schwerin). Es una observación de la propia Maki Na Kamura compartida con Paul Maria Ludwig en su ensayo *The title of the show is Maki Na Kamura* (con motivo de la exposición Maki Na Kamura en el Museum Kasuya No Mori de Arte Contemporáneo, septiembre-noviembre 2011, edición de Studio MNK, Trebbin 2011). La imagen de Katsushika Hokusai de un carpintero con el Fuji de fondo mientras con una gran sierra cortan un árbol en las montañas de Totomi en 1831. En el llamado intercambio cultural nos interesa lo que se potencia, la capacidad estructural de crear imágenes.

4. En *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, Random House New York 1965, p.6). Asimismo añade: "The truth seems to be that we live in concepts of the imagination before the reason has established them." "*La verdad parece ser que vivimos en conceptos de la imaginación antes de que la razón los haya establecido.*" "The imagination loses vitality as it ceases to adhere to what is real. When it adheres to the unreal and intensifies what is unreal, while its first effect may be extraordinary, that effect is the maximum effect that it will ever have." "*La imaginación pierde vitalidad, en cuanto se adhiere a lo que es real. Cuando se adhiere a lo irreal e intensifica lo que es irreal, mientras que su primer efecto puede ser extraordinario, ese efecto es el máximo efecto que va a tener.*"

*Poetry is the subject of the poem,  
From this the poem issues and  
To this returns. Between the two,  
Between issue and return, there is  
An absence in reality,  
Things as they are. Or so we say.  
But are these separate?*

*La poesía es el tema del poema.  
De aquí el poema nace  
Y aquí vuelve. Entre ambos,  
Nacimiento y retorno, Hay  
una ausencia en lo real,  
Las cosas como son. O eso es lo que decimos.  
¿Pero están separados?*

La pintura de Maki Na Kamura es su propio objeto, sale hacia el paisaje pero vuelve sobre ella misma. En su nacimiento están los otros pintores del pasado y está la realidad, pero están pasado y presente separados? Como he señalado al principio la pintura es un encadenamiento infinito de ecos, de sonidos ya escuchados ya vistos, con los que Maki Na Kamura compone su territorio, sus paisajes.<sup>5</sup> Su pintura no es la deconstrucción del paisaje sino una sonoridad nueva, el texto de la naturaleza es un texto poético, no es un discurso académico, ni una paráfrasis de otros pintores. Es un largo poema, sea figuración, sea significado, sea construcción sea visión, sea observación sea contemplación, sea naturaleza o sea meta-naturaleza, sea física o metafísica. Maki Na Kamura construye en su celda de reflexión y de gimnasia, de esfuerzo mental y físico, sus propios paisajes.

Paisajes que son como libros de poesía, donde la emoción, el tacto, los sentidos y la memoria, recomponen una raíz subterránea, un nuevo mapa. Como la raíz de la higuera que prefigura las ramas del árbol, es una mirada al fondo de la historia del paisaje, y desde ella nos da una imagen nueva.

*Kosme de Barañano*

## **MAKI NA KAMURA: POETRY IS THE SUBJECT OF THE POEM**

Bei der Analyse der Gemälde von Maki Na Kamura werden gewöhnlich zwei Themen deutlich: Zum einen der Bezug auf ihre Herkunft, der die orientalische Ästhetik bzw. Sensibilität ihrer Bilder unterstreicht, zum anderen der Bezug auf die Werke der deutschen *Neuen Wilden* oder auf zeitgenössische Expressionisten, von denen sie unterrichtet wurde. Für beide Themen gilt, dass sie weder wesentlich für das Verständnis ihrer Bilder noch Voraussetzung dafür sind, sich an ihren Bildern erfreuen zu können.

Zweifellos findet man in Maki Na Kamuras Werken Referenzen, allerdings besteht keine Dialektik zwischen der alten orientalischen und der aktuellen europäischen Malerei. Die Bezüge entstehen vielmehr aus der eigenen Vorstellungskraft heraus, aus einem phänomenologischen Bildbewusstsein der universellen Malerei, die direkt im Gehirn entsteht: Eine Landschaft, die erscheint, die nichts Existierendes darstellt, sondern etwas, das erst im Bildaufbau Gestalt annimmt.

Für Maki Na Kamura bedeutet Malerei die Anstrengung des unzufriedenen Künstlers, durch das Malen von Bildern, in die er ein bestimmtes Gefühl hineinlegt, Zufriedenheit zu erlangen. Ganz im Gegensatz zur äußeren Erscheinung und ihrer schwierigen Deutung gleicht die malerische Poesie Maki Na Kamuras einer tiefen spirituellen Kraft: Malerei ist Gegenstand des Malens an sich. Ganz so wie der US-amerikanische Dichter Wallace Stevens (1879-1955) die Poesie definiert: *poetry is the subject of the poem*.

Daher ist der Titel der Ausstellung Maki Na Kamuras im Kunstverein Oldenburg im Jahr 2014 so bedeutend: „Oh là là, von was für glänzenden Liebhabereien ich träumte!“. Die Künstlerin wählt einen Vers des Dichters Arthur Rimbaud (1854-1891) aus dem Jahr 1870, den er im Alter von 16 Jahren unter dem Einfluss der Parnassiers und mit Bezug auf die flämische Malerei verfasste. Der Vers stammt aus dem Gedicht *Ma Bohème*.<sup>1</sup>

*J'allais sous le ciel, Muse, et j'étais ton féal;  
Oh! là là! que d'amours splendides j'ai rêvés!  
  
(I traveled under skies, muse, your vassal!  
Oh, look now! What sumptuous loves I dreamt!)*

Auf bestimmte Weise liefert uns dieser von ihr gewählte Vers und der damit verbundene Bezug auf den französischen Dichter den Schlüssel, um ihre visuelle Philosophie zu verstehen. Die Künstlerin – auf ihrer Reise durch das bildnerische Denken – träumt laut und formt so ihre Landschaften. In dieser Malerei liegt nichts Romantisches, keine Freiluftmalerei, sondern Bezüge zur malerischen Tradition, also zur metalinguistischen oder metaphysischen Tradition im wahrsten Sinne. Ihre Malerei gleicht einer unendlichen Verkettung von Echos, von bereits vernommenen und bekannten Klängen, aus denen sie ihren Raum, ihre Landschaften zusammensetzt.

Im Allgemeinen erstellt Maki Na Kamura Bildserien. Hier in Bilbao befinden sich zwei Ölgemälde der Serie *GiL* (Geometrie in Landschaftsdarstellungen) aus dem Jahr 2014 und verschiedene Gemälde der Serie *LD* (Landschafts-Darstellungen) aus dem Jahr 2014, in denen die Silhouette der drei *Ährenleserinnen* von Jean-François Millet aus dem Jahr 1857 aufgegriffen wird (Musée d'Orsay, Paris; französischer Titel: *Des Glaneuses*).

<sup>1</sup>. Die von Maki Na Kamura verwendete Übersetzung stammt von Jürgen von Wense.

<sup>5</sup>. La propia Maki Na Kamura ha señalado con acierto en una entrevista: "(Im) Caspar David Friedrich plus Hokusai minus Romantik minus Japonismus bleibt immer noch Malerei" (citado en el diario *Die Welt* 09.09.2012, Ausgabe 37, página 28).

Diese letzte Serie zeigt die gebückte Haltung der drei Bäuerinnen auf dem Feld, eine schlichte Haltung, die ähnlich wie die Madeleines in Prousts Roman unbewusste Erinnerungen aufkommen lassen. Insofern umschreibt die Künstlerin durch den Einsatz dieser in einem 150 Jahre alten Gemälde kondensierten linearen Geste Yukio Mishimas Zitat: „*The past does not only draw us back to the past. There are certain memories of the past that have strong steel springs and, when we who live in the present touch them, they are suddenly stretched taut and then they propel us into the future.*“ (Die Vergangenheit trägt uns nicht nur zurück in die Vergangenheit. Es gibt bestimmte Erinnerungen der Vergangenheit mit starken Stahlfedern. Und wenn wir, die wir in der Gegenwart leben, diese Federn berühren, spannen sie sich und schleudern uns in die Zukunft.) (Aus *The Temple of the Golden Pavilion*, 1956, Erstausgabe USA, in der Übersetzung von Ivan Morris. New York: Knopf, New York 1959, S. 21).

Die Ährenleserinnen werden zu einem visuellen Anker für die kompositorischen Achsen, Farb-Balancen und das Verständnis für den Maßstab. Maki Na Kamura lässt die Dinge noch einmal erklingen und erlangt so ihre *malerische Wirkung*. Ihre Bilder werden zu sanften, schlichtweg stimulierenden Variationen, die ähnlich einer Triebfeder den Blick zum Denken animieren.

Einige dieser Bilder schaffen eine Verbindung zur *Schlummernden Venus* von Giorgione (1510, Staatsgalerie Dresden). Maki Na Kamura entlehnt diesem Gemälde seine kompositorische Struktur: Der nackte Körper, der eine gestalterische Diagonale bildet und damit das Bild in zwei Teile teilt. Körper und Landschaft, die dennoch als Bild eine Einheit formen und *zusammenfließen*. Die Pose der nackten Göttin, liegend und mit geschlossenen Augen, den Kopf auf den angewinkelten rechten Arm auf einem roten Kissen gebettet, während die linke Hand ihre Scham bedeckt, gleicht einer Diagonalen. Im Hintergrund erscheint links von ihr ein Felsen, während sich rechts eine weite Landschaft öffnet, mit einer Ansiedlung auf einem Hügel, zwei einzeln stehenden Bäumen und bläulich schimmernden Hügeln in der Ferne. Auf dem Frauenkörper löst sich eine Landschaft auf. Körper und Landschaft legt Giorgione in einer visuellen Einheit übereinander: Sie fließen ineinander. Das Bild von Maki Na Kamura zeigt die Venus als eine imaginäre Gegenwart der Vergangenheit, ein *found in translation*.

Diese Einheit verwandelt Maki Na Kamura jetzt in eine Analyse der Landschaftsstruktur. Die Landschaft wird nun aus anderen unzähligen Bildern von nackten Körpern oder aus Landschaften zusammengesetzt. In ihren Bildern bleibt die Diagonale des Körpers erhalten und erzeugt damit Volumen, so wie ein Geröllfeld oder ein ausgetrocknetes Flussbett in einer hügeligen Landschaft, wodurch manchmal der Horizont verzerrt dargestellt wird. Ähnlich wie die Sosei im Goldenen Tempel aus dem Roman von Yukio Mishima<sup>2</sup> gleicht die Venus von Giorgione einer Brücke, die eine Verbindung schafft zwischen der die Welt kontrollierenden Ordnung und all jenen chaotischen Dingen wie der sexuellen Begierde. Die Landschaften von Maki Na Kamura sind farbwuchtig aber zugleich still. Nichts erscheint im Nebel, es wird aber auch nichts definiert. In der Malerei von Maki Na Kamura liegt eine gewisse Epik. Die Gegenwart der Erinnerung (der Körper der Venus) wird auf den Lauf der Zeit ausgedehnt, die Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden. Das heißt, die Vergangenheit wird gegenwärtig und noch einmal unmittelbar gemacht wie ein ewiges Zurück-

2. Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion*, 1956, Erstausgabe USA, in der Übersetzung von Ivan Morris. Knopf, New York 1959, S.21. (Deutscher Titel: Der Tempelbrand.) (Die Sosei war eine Brücke, die eine Verbindung schuf zwischen der die Welt kontrollierenden Ordnung und all jenen Dingen, die gänzlich chaotisch sind, wie die sexuelle Begierde. Ja, mehr nicht. Der Geist des Goldenen Tempels begann mit der Sosei, die einer in der Mitte gekappten Brücke glich; später wurde er zu einem dreistöckigen Turm, danach floh er abermals vor dieser Brücke. Denn die große Macht der sinnlichen Begierde, die auf der Oberfläche dieses Teiches schimmerte, war die verborgene Kraft, durch die der Goldene Tempel erschaffen wurde.)

kehren. Maki Na Kamura malt die unmögliche Verbindung der Dinge, ihre unerreichbare Trennung, die nicht vorhandene Beziehung, die alle Wesen und Dinge, Wolken und Hügel voneinander trennt. Es besteht weder Verbindung noch Distanz zwischen den Elementen, die Unmöglichkeit wird durch den Farbton angedeutet, durch eine weiße Schrift, so wie in den Abstraktionen von Mark Tobey.

Auch wenn die Rottöne von Hokusai stammen, bildet in den Werken *GiL LII* und *GiL LIII* (2014) der Körper der Venus die erste Ebene, ähnlich einer Abstraktion.<sup>3</sup>

In dem großen Ölgemälde *LD XLII* aus dem Jahr 2014 wird die Venus etwas größer dargestellt. Sie teilt aber auch hier das Werk in zwei Teile, während das Blau der Berge das Bild von oben abschließt. Das Gemälde *LD XXXII* zeigt den Frauenkörper noch abstrakter und im Schoß der Venus erkennt man die Ährenleserinnen. All diese Bezüge mit ihren unterschiedlichen Echos formen sich zu einer Vision.

So wie der Dichter Wallace Stevens in seinem Werk *Imagination as Value* schrieb: „*The truth seems to be that we live in concepts of the imagination before the reason has established them.*“ (Es scheint, dass wir in Wahrheit in Konzepten der Vorstellungskraft leben, bevor unser Verstand sie geschaffen hat.<sup>4</sup>) Die Vorstellungskraft ist der Mechanismus mittels dessen wir die üblichen Formen und Grundsätze des Lebens unbewusst begreifen, während uns der Verstand dazu dient, diese Grundsätze bewusst zu begreifen.

Die bildliche Darstellung löst sich nicht nur im Malprozess auf, sie ist bereits Teil des Bildaufbaus, der aus sich überlagernden Schichten besteht wie z. B. die Berge. Selbst die Titel der Bildserien, beispielsweise die Abkürzung *LD* (Landschafts-Darstellungen), reduzieren alles auf zwei Buchstaben und kondensieren, was vorher die Landschaft und die Darstellung war. Bei der Landschaft geht es nicht um Toponymik, sie ist vor allem eine Konstruktion, eine Synthese. Es existieren unterschiedliche Werksebenen und Annäherungsstrukturen und zwar nicht nur, wenn die Realität abgebildet wird, sondern auch, wenn Malerei zum Darstellen von Malerei dient, wie in den Gemälden von Per Kirkeby oder Willem De Kooning. Berge, Häuser, Personen werden uns durch den Pinsel in der Malerei von Maki Na Kamura in einer neuen Formel offenbart.

Wenn wir diese gesamte kaleidoskopische Abfolge von Motivbezügen betrachten, erkennen wir, dass sich die Malerei von Maki Na Kamura durch die innere Bewegung des Wortes Poesie erklärt. Deshalb ist ihr Werk der poetischen Philosophie des weiter oben bereits erwähnten Dichters Stevens so nah. Im Gedicht *XXII* aus dem Band *The Man with the Blue Guitar* (Der Mann mit der blauen Gitarre, 1937) sinnt Stevens über folgendes nach:

3. Der kulturelle Austausch findet nicht nur in eine Richtung statt, sondern auch vom Westen in den Osten. Hiroshige Hokusai wurde bei seinen Farbholzschnitten *36 Ansichten des Berges Fuji* (Entstehungszeit zwischen 1830 und 1832) von Caspar David Friedrich beeinflusst, ganz konkret durch den Baum in dem Ölgemälde *Winterlandschaft* aus dem Jahr 1811 (Staatliches Museum Schwerin). Es ist Maki Na Kamuras persönliche Beobachtung, die auch Paul Maria Ludwig in seinem Essay *The title of the show is Maki Na Kamura* anlässlich der Ausstellung Maki Na Kamuras im Museum Kasuya No Mori für Zeitgenössische Kunst erwähnt (September - November 2011, Ausgabe Studio MNK, Trebbin 2011). Katsushika Hokusais Gemälde eines Zimmermanns, der 1831 in den Bergen von Totomi vor dem Vulkan Fuji mit einer großen Säge einen Baum fällt. Am sogenannten kulturellen Austausch interessieren uns die Übersteigerung und die strukturelle Fähigkeit Bilder zu erschaffen.

4. (Aus *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, Random House New York, 1965, S.6). Ebenso fügt er hinzu: „*The truth seems to be that we live in concepts of the imagination before the reason has established them.*“ (Es scheint, dass wir in Wahrheit in Konzepten der Vorstellungskraft leben, bevor unser Verstand sie geschaffen hat.) „*The imagination loses vitality as it ceases to adhere to what is real. When it adheres to the unreal and intensifies what is unreal, while its first effect may be extraordinary, that effect is the maximum effect that it will ever have.*“ (Die Vorstellungskraft verliert an Vitalität, sobald sie sich an die Realität hält. Wenn sie sich aber an das Unwirkliche hält und das Unwirkliche verstärkt, während der erste Effekt möglicherweise außergewöhnlich ist, ist dieser Effekt der größtmögliche, der jemals zu erreichen sein wird.)

*Poetry is the subject of the poem,  
From this the poem issues and  
To this returns. Between the two  
Between issue and return, there is  
An absence in reality,  
Things as they are. Or so we say.  
But are these separate?*

*(Die Poesie ist Gegenstand des Gedichts.  
Aus ihr entsteht das Gedicht und  
Zu ihr kehrt es zurück. Zwischen beidem,  
Entstehung und Rückkehr, liegt  
Eine Abwesenheit der Realität,  
Die Dinge sind wie sie sind. Das sagt man so.  
Aber sind sie voneinander getrennt?)*

Die Malerei von Maki Na Kamura ist ihr eigener Gegenstand, sie nähert sich der Landschaft, kehrt aber zu sich selbst zurück. In ihrer Entstehung liegen die Maler der Vergangenheit und auch die Realität. Aber sind Vergangenheit und Gegenwart voneinander getrennt? Wie ich es bereits zu Anfang andeutete, ist die Malerei eine unendliche Verkettung von Echos, von bereits vernommenen und bekannten Klängen, aus denen Maki Na Kamura ihren Raum, *ihre* Landschaften zusammensetzt.<sup>5</sup> Ihre Malerei ist keine Dekonstruktion der Landschaft, sondern sie gibt ihr einen neuen Klang. Der von ihr dargestellte Text der Natur ist poetisch und kommt weder einem akademischen Diskurs noch einer Paraphrasierung von anderen Künstlern gleich. Er ist ein langes Gedicht, das sich vieler Elemente bedient: Figuration, Bedeutung, Konstruktion, Vision, Beobachtung, Betrachtung, Natur oder Meta-Natur, Physik oder Meta-Physik. Maki Na Kamura formt aus ihrer „Kammer der Reflexionen und Hirngymnastik“ heraus mit mentaler und physischer Kraft *ihre eigenen* Landschaften.

Landschaften, die Gedichtbänden ähneln, in denen Emotion, Feingefühl, Sinne und die Erinnerung eine unterirdische Wurzel wiederherstellen, eine neue Landkarte. So wie die Wurzeln des Feigenbaums den Wuchs seiner Zweige beeinflussen, handelt es sich um einen Blick tief zurück in die Geschichte der Landschaft, von wo aus Maki Na Kamura uns ein neues Bild erschafft.

*Kosme de Barañano*

---

5. Maki Na Kamura selbst bezeichnete es treffend in einem Interview: (Im) Caspar David Friedrich plus Hokusai minus Romantik minus Japonismus bleibt immer noch Malerei“ (Zitat aus *Die Welt*, 09.09.2012, Ausgabe 37, S. 28).



# FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA

## Bilboko Udala Ayuntamiento de Bilbao

Ibon Areso  
Bilboko alkatea  
Alcalde de Bilbao

Ibone Bengoetxea  
Kultura eta Hezkuntza zinegotzia  
Concejala de Cultura y Educación

Joseba Iñaki López de Aguilera  
Beatriz Marcos  
Lorenzo Delgado  
Ana Etxarte Muriel  
Fundación BilbaoArte Fundazioko  
Patronatuaren kideak  
Miembros del Patronato de la  
Fundación BilbaoArte Fundazioa

FUNDACIÓN BILBAOARTE  
FUNDAZIOA  
Edizioa / Edición

Juan Zapater López  
Zuzendaria / Director

Jon Bilbao  
Koordinazioa / Coordinación

Txente Arretxea  
Pilar Valdivieso  
Andrew Gangoiti  
Muntaia / Montaje

Ana Canales  
Agurtzane Quincoces  
Ekoizpen exekutiboa  
/ Producción ejecutiva

Bl-102-2015  
Legezko gordailua / Depósito legal

BilbaoArte  
Diseinua / Diseño

Jens Ziehe  
Argazkiak / Fotografía

Jan Scheffler  
Litografia / Litografía

BilbaoArte  
Maketazioa / Maquetación

Kosme Barañano  
Maki Na Kamura  
Testuak / Textos

Hori-hori  
Christine Ocampo Alvarez  
Itzulpenak / Traducciones

Gráficas RD  
Inprenta / Imprenta

