



Ode aus Japan

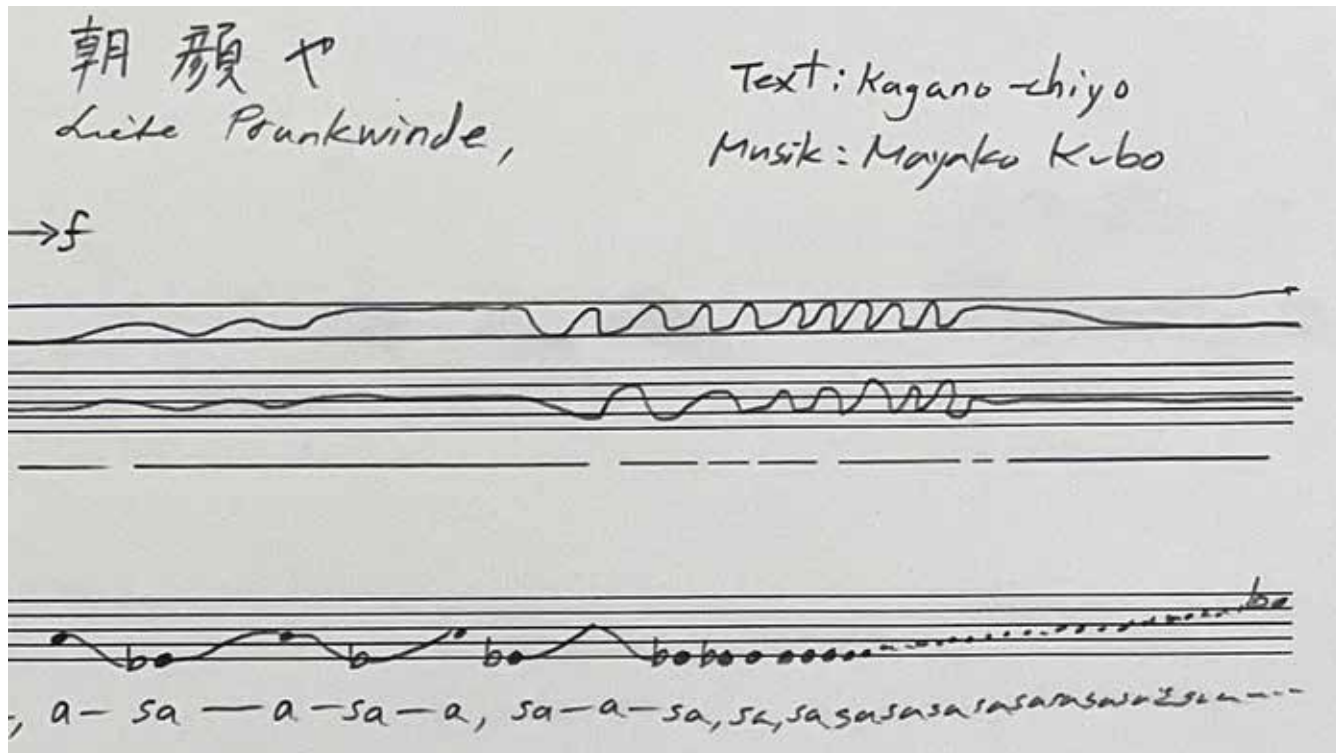
Ausstellung | Exhibition
Semjon Contemporary, Berlin

Dokumentation | Documentation
(30.1. – 21.3.2026)

mit Werken von | with works by Takayuki Daikoku, Renate Hampke,
Mayako Kubo, Taijoh Mori, Teppei Miyaki, Cornelia Nagel, Kazuki
Nakahara, Ursula Sax, Kenichiro Taniguchi, Hitomi Uchikura and
Tomoyuki Ueno







Ode aus Japan

mit Werken von Takayuki Daikoku, Renate Hampke, Mayako Kubo, Taijoh Mori, Teppei Miyaki, Cornelia Nagel, Kazuki Nakahara, Ursula Sax, Kenichiro Taniguchi, Hitomi Uchikura and Tomoyuki Ueno

Die Wiedervereinigung Deutschlands, parallel einhergehend mit der intensiven Welle der Globalisierung, hat den Austausch der Nationen beschleunigt. Berlin als neuer internationaler Hotspot der zeitgenössischen Kunst – insbesondere in der Produktion – hat hier eine größere Community von japanischen Künstlern entstehen lassen. Die japanische Community ist eine von vielen, nicht zuletzt geschuldet einer bereits langen Geschichte der Verbindung japanischer Kunst mit Europa, die das Fundament für den Austausch legte.

Die Entstehung der europäischen Moderne ist eng verbunden mit der Inspiration der afrikanischen Stammeskunst, aber auch mit der Rezeption des japanischen Holzdrucks durch die französischen

Impressionisten sowie den deutschen Expressionisten (vgl. die Künstlergruppen *Der Blaue Reiter* und *Die Brücke*). Die Weltausstellung London 1862 und besonders die 2. Weltausstellung 1867 in Paris sind in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung. Um 1878 waren japanische Holzdruke in zahlreichen Geschäften in Paris erhältlich. Private Sammler in München zeigten schon früh in Ausstellungen ihre Schätze und haben maßgeblich die deutschen Expressionisten inspiriert. Franz Marc (Mitbegründer der Künstlergruppe *Blaue Reiter*) besaß einige japanische Holzschnitte, die er in Paris erworben hatte.

Hoch im Kurs waren schon damals insbesondere die Holzschnitte von Katsushika Hokusai, der zahlreiche Motive vom Berg Fuji und andere Motive in mindestens 4200 Druckexemplaren herstellte, viele wurden für den europäischen Markt geschaffen.

Die Welle ist sein berühmtestes Motiv, das als Grafikblatt in namhaften Museumssammlungen weltweit vertreten ist.

Schon 1931 wurde in Kooperation mit Japan und den Staatlichen Museen zu Berlin und einigen Mitgliedern der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin eine umfassende Ausstellung mit knapp 140 zeitgenössischen japanischen Künstler:innen in der Preußischen Akademie der Künste durchgeführt.

Dass von Semjon Contemporary gleich zwei japanische Künstler:innen vertreten werden – Hitomi Uchikura und Takayuki Daikoku –, ist ein Anlass mehr, das Blickfeld zu erweitern und sie in einen Dialog mit Kolleg:innen zu bringen.

Um einen visuellen Ankerpunkt zu der historischen Verbindung zwischen Berlin und Japan zu bilden – die Ausleihe von Hokusais Welle ist für eine kleine Privatgalerie unmöglich –, kam die Idee auf, die beiden Galeriekünstlerinnen Renate Hampke und Ursula Sax zu bitten, eine zeitgenössische Interpretation der bekannten Welle des Künstlers zu schaffen.

Zudem ist der Titel der aktuellen Ausstellung von einem gleichnamigen Werk von Renate Hampke (wie Ursula Sax Jahrgang 1935) entlehnt, in dem ein Fundstück aus Tokyo eine nicht unwichtige Rolle spielt. Sie schuf das Werk 2015 nach ihrer Japan-Reise.

Eine dritte nicht-japanische Künstlerin, Cornelia Nagel, ist in dieser Ausstellung mit ihren Raku-Keramiken integriert, die auch in Japan hochgeschätzt sind. Sie ging den umgekehrten Weg und lernte die alte japanische Kulturtechnik des Raku. Das Raku-Museum in Kyoto besitzt einige Exemplare ihrer Werke; 2016/17 widmete Semjon Contemporary ihr eine Einzelausstellung.

Alle in dieser Ausstellung vertretenen japanischen Künstlerinnen und Künstler leben in Berlin oder haben eine sie prägende Zeit lang hier gelebt. Der einzige ‚Nicht-Berliner‘ ist Teppei Miyaki, der allerdings vorletztes Jahr für einige Wochen in der Stadt weilte, als Takayuki Daikoku seine Einzelausstellung bei Semjon Contemporary hatte und er als Künstlerfreund ihn hierher begleitete.

Allen in der Ausstellung versammelten japanischen Künstler:innen ist eigen, dass sie es geschafft haben, ihre eigene nationale Identität zu erhalten, aber den Anspruch leben, als internationale Künstler:innen wahrgenommen zu werden, und dies mit ihrem Werk auch überzeugend verkörpern.

Die Qualität ihrer Werke liegt gerade darin, dass die Herkunft, die Prägung in Japan im Werk nicht geleugnet wird, sie allesamt sich aber eine eigene universalistische künstlerische Sprache erarbeitet haben, die die Erfahrung im europäischen, auch weltweiten Kunstraum mit hineinbringen. Das Werk atmet beide Kulturkreise und ist sich selbst ganz eigen, hat eine formaleigensprachliche Synthese geschaffen zwischen diesen Welten.

Ein alle diese Kunstwerke durchziehendes Moment lässt sich extrahieren: Es ist die absolute Konzentration auf die Form und Struktur, die sich selbst genügt und gleichzeitig eine geballte Kraft in stoischer Ruhe materialisiert.

Als Klammer zwischen dem Bildnerischen und dem Musischen wird die Komponistin Mayako Kubo ein kleines Musikstück erschaffen, das am Eröffnungsabend von der Sängerin Miho Kinoshita (Deutsche Oper) interpretiert wird. Die Komposition selbst wird als zeichnerisches Werk zu sehen sein. Wenn man Noten nicht lesen kann, sind sie nur sich selbst, ein Zeichensystem, eine Zeichnung. Das wurde in der Zeichnungsausstellung von 2014 *Lieber Künstler, zeichne mir!* mit über 70 Künstler:innen – einschließlich vier Komponist:innen – bereits einmal bei Semjon Contemporary herausgearbeitet.

Ode aus Japan hat das Ziel, durch ausgewählte Künstler:innen ausschnitthaft die reiche Berliner Kunstlandschaft darzustellen, die durch die verschiedenen Communities, hier der japanisch-deutschen, entscheidend geprägt wird und den internationalen Ruf unserer Stadt mitbegründet hat und ihn festigt.

Das große Ganze ist die Summe aller Teile.

Semjon H. N. Semjon
November/ Dezember 2025











Ode from Japan

with works by Takayuki Daikoku, Renate Hampke, Mayako Kubo, Taijoh Mori, Teppei Miyaki, Cornelia Nagel, Kazuki Nakahara, Ursula Sax, Kenichiro Taniguchi, Hitomi Uchikura and Tomoyuki Ueno

The reunification of Germany, accompanied by the intense wave of globalization, has accelerated the exchange between nations. Berlin, as a new international hotspot for contemporary art – especially in production – has given rise to a larger community of Japanese artists here. The Japanese community is one of many, not least due to the long history of Japanese art's connection with Europe, which laid the foundation for this exchange.

The emergence of European modernism is closely linked to the inspiration of African tribal art, but also to the reception of Japanese woodblock printing by the French Impressionists and the German Expressionists (cf. the artist groups *Der Blaue Reiter* and *Die Brücke*). The 1862 World's Fair in London and, in particular, the 1867 World's Fair in Paris are of great significance in this context. By 1878, Japanese woodblock prints were available in numerous shops in Paris. Private collectors in Munich exhibited their treasures early on and were a major source of inspiration for the German Expressionists. Franz Marc (co-founder of the *Blauer Reiter* group of artists) owned several Japanese woodblock prints that he had acquired in Paris.

Even back then, the woodblock prints by Katsushika Hokusai were particularly popular. He produced at least 4,200 prints featuring numerous motifs of Mount Fuji and other subjects, many of which were created for the European market.

The Wave is his most famous motif, represented as a graphic print in renowned museum collections worldwide.

As early as 1931, a comprehensive exhibition featuring nearly 140 contemporary Japanese artists was held at the Prussian Academy of Arts in cooperation with Japan, the Berlin State Museums, and several members of the Prussian Academy of Arts in Berlin.

The fact that Semjon Contemporary represents two Japanese artists – Hitomi Uchikura and Takayuki Daikoku – is yet another reason to broaden

our horizons and bring them into dialogue with their colleagues.

In order to create a visual anchor point for the historical connection between Berlin and Japan – borrowing Hokusai's Wave is impossible for a small private gallery – the idea arose to ask the two gallery artists Renate Hampke and Ursula Sax to create a contemporary interpretation of the artist's famous wave.

In addition, the title of the current exhibition is borrowed from a work of the same name by Renate Hampke (born in 1935, like Ursula Sax), in which a found object from Tokyo plays a significant role. She created the work in 2015 after her trip to Japan.

A third non-Japanese artist, Cornelia Nagel, is included in this exhibition with her raku ceramics, which are also highly regarded in Japan. She took the opposite path and learned the ancient Japanese cultural technique of raku. The Raku Museum in Kyoto owns several examples of her work; in 2016/17, Semjon Contemporary dedicated a solo exhibition to her.

All of the Japanese artists represented in this exhibition live in Berlin or have lived here for a formative period of time. The only "non-Berliner" is Teppei Miyaki, who, however, spent several weeks in the city two years ago when Takayuki Daikoku had his solo exhibition at Semjon Contemporary and he accompanied him here as a fellow artist.

What all the Japanese artists featured in the exhibition have in common is that they have managed to retain their own national identity while living up to the expectation of being perceived as international artists, and they embody this convincingly in their work.

The quality of their works lies precisely in the fact that their origins and influences in Japan are not denied in their work, but that they have all developed their own universal artistic language that incorporates their experiences in the European and global art world. The work breathes both cultures and is entirely unique, creating a formal synthesis between these worlds.

One element that runs through all these works of art can be extracted: it is the absolute concentration on form and structure, which is self-sufficient and at the same time materializes a concentrated power in stoic calm.

As a bridge between the visual and the musical, composer Mayako Kubo will create a short piece of music that will be performed by singer Miho Kinoshita (Deutsche Oper) on the opening night. The composition itself will be on display as a drawing. If you can't read music, it's just itself, a system of symbols, a drawing. This was already explored in the 2014 drawing exhibition *Lieber Künstler, zeichne mir! (Dear Artist, Draw Me!)* at Semjon Contemporary, which featured over 70 artists, including four composers.

Ode from Japan aims to present excerpts from Berlin's rich art scene through selected artists, which is decisively shaped by various communities, in this case the Japanese-German community, and has helped to establish and consolidate our city's international reputation.

The whole is the sum of its parts.

Semjon H. N. Semjon
November/ December 2025





























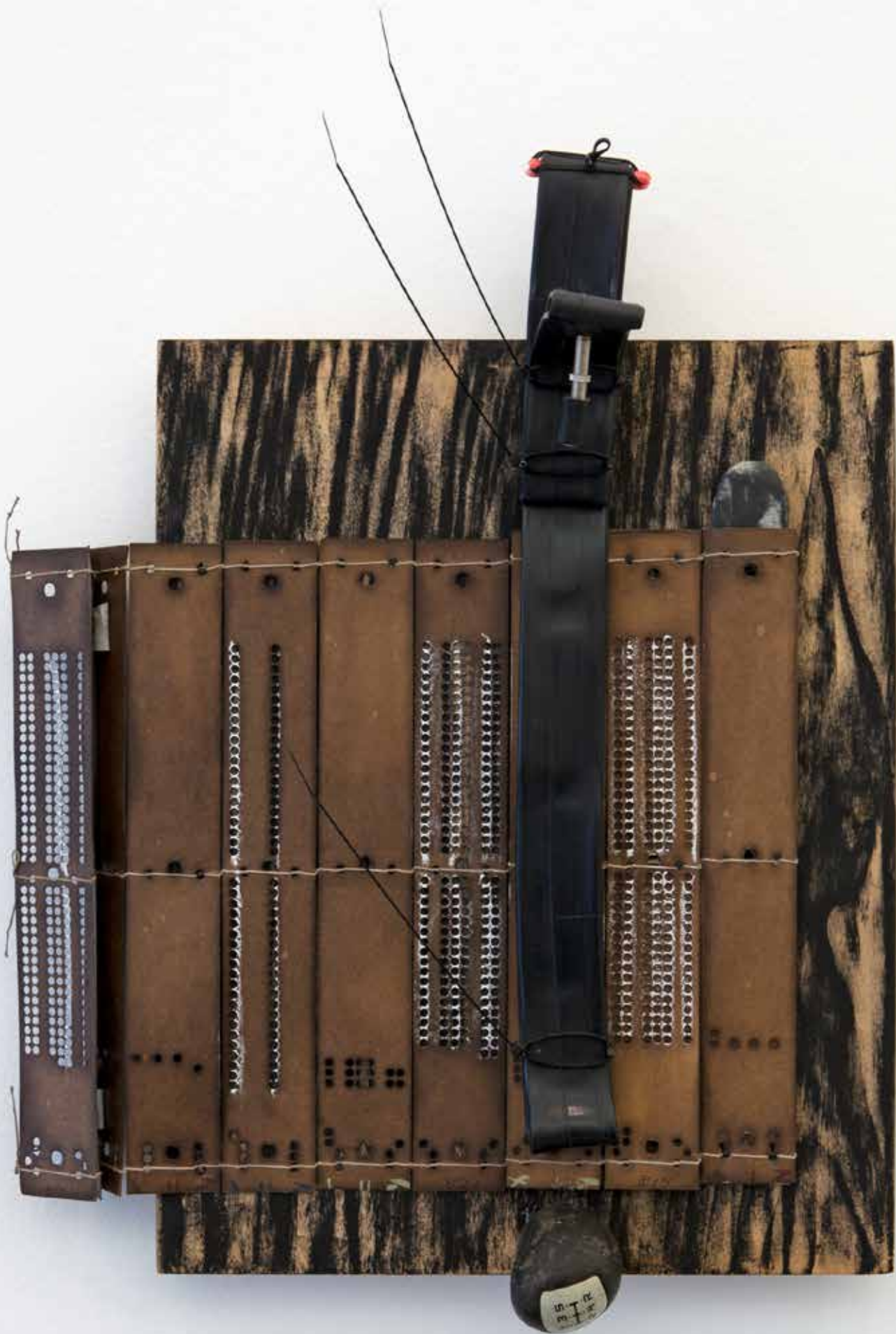














Renate Hampke

Ode aus Japan

Die Galeriekünstlerin Renate Hampke hat 2015 aus Japan kommend nach einer Reise und einer Ausstellung in Tokyo ein Werk geschaffen, das als plastische Assemblage-Wandarbeit eine Trouvaille von den Straßen Tokyos verarbeitet hat: einen elfenbeinfarbenen Schaltknüppel mit dem eingravierten Symbolbild der Gangschaltung und arabischen Ziffern.

Der Hauptkorpus des Kunstwerkes, ein kräftig mit Kohle bearbeitetes hochrechteckiges Zeichenbrett, dessen Maserung durch die Schraffierung nachgezeichnet und visuell gesteigert wird, dient als Grundlage für die darauf montierten Fundstücke. Horizontal dazu, einen großen Teil der Zeichenplatte überdeckend und links überlappend, ist ein merkwürdiges, vierteiliges flaches, aufgeklapptes lederartiges Gebilde, das durch drei horizontal verlaufende Nähte gefasst ist und dem links überlappendes Glied die Bewegung nach vorne oder hinten erlaubt. Die ursprüngliche Funktion dieser

Trouvaille ist nicht mehr zu enträtseln. Leicht rechts von der Mitte ist ein flachgedrückter, zusammengefalteter Fahrradschlauch positioniert, der vertikal über den Zeichenbrettkorpus gesetzt ist und nach oben hin deutlich herausragt. Diese Aufwärtsdynamik wird verstärkt durch die ebenso für die Künstlerin typischen schwarzen Kabelbinder, die störrisch über den Objektrand reichen. In senkrechter Flucht ist der Schaltknüppel montiert, der hier über die untere Holzkante des Brettes ragt. Renate Hampke gab dem Werk 2015 den poetischen Titel *Ode aus Japan*.

Da der Titel mit ihrer Erlaubnis für die Ausstellung entlehnt wurde, stand früh fest, dass die Künstlerin in der Ausstellung, auch wenn sie keine japanische Künstlerin ist, mit mindestens diesem Werk vertreten sein würde.

Der Versuch der Ausleihe eines originalen Holzdruckes der Welle von Hokusais Welle gestaltete sich schwierig. Auch wenn dieses Blatt – sicherlich in verschiedenen Fassungen – zu Lebzei-

ten des Künstlers Massenware war, kam die Idee auf, dass Renate Hampke mit ihrer typischen Zeichen- und Maltechnik mit Kohle und Goldfarbe auf Holz sich interpretierend dem Hokusai-Motiv nähern möge. Ursula Sax wurde später zusätzlich gefragt. Hokusai hatte nachweislich mindestens 4200 Holzdrucke, insbesondere von den zahlreichen Fuji-Ansichten sowie anderen Genreszenen für den japanischen und europäischen Kunstmarkt geschaffen. Die letzte Versteigerung eines Exemplares der *Welle* hatte in einem Auktionshaus 4,5 Millionen Euro eingespielt. Eine Leihgabe kam also nicht in Frage, um für die Ausstellung einen historischen Ankerpunkt zur Geschichte der künstlerischen Beziehungen zwischen Japan und Europa, hier Deutschland und Berlin, mit Hilfe des bekanntesten Bildmotiv der japanischen Holzschnittkunst zu bilden.

Das Werk *O.T. (nach Hokusais Welle)* fällt erst einmal angenehm auf durch die Kombination von schwarzer Zeichenkohle und der warmen rotgoldenen Farbe auf dem ebenso warmen Birken-sperrholz. Hampke hat sich der *Welle* fast eins zu eins angenommen, nur ist die Bewegung der *Welle* und insbesondere das Aufbrechen der *Welle* zu einer vierteiligen Gischt expressiver. Ganze Goldkaskaden sind mit dem Pinsel dynamisch aufgedrückt. Statt der Farbe Blau, Schwarz und Weiß nutzt die Künstlerin die warmen Farben.

Anstelle des links oben von Hokusais Werk statt aufgeprägten rotfarbenen Stempels hat die Künstlerin ein in den Proportionen ähnliches, goldfarbenes plastisches Prägeschild montiert, das ein Ohr darstellt. Hier kommt ihr Humor durch, der jedoch tiefsinnig ist. Das Ohr als Motiv, gerade in der modernen Kunstgeschichte, gibt Anlass für verschiedene Interpretationen. Es kann z. B. auf das abgeschnittene Ohr van Goghs verweisen, was in der Verbindung mit diesem berühmten Motiv von Hokusai *Welle* durchaus einen Zusammenhang liefert: van Goghs Werk hätte es so, wie wir es kennen, ohne den japanischen Holzdruck gar nicht gegeben! Erst die Einführung des japanischen Holzschnitts mit dominierenden Umrisslinien, aber auch den satten Farben hat die Entstehung der (europäischen) Moderne beflügelt. Der Japonismus wurde salonfähig, hat den Diskurs in der Kunstwelt bestimmt, verstärkt insbesondere durch die Pariser Weltausstellung 1867, und als Folge davon gab es zahlreiche Lokaltäten in Paris, die die farbigen Holzdrucke feilboten. Die Frische der Drucke, insbesondere ihre Vielfarbigkeit, lenkte ab von dem Eigenen,

das z. B. bereits im deutschen Holzdruck entwickelt war. Albrecht Dürer, einer der bekanntesten Vertreter, arbeitete naturgemäß – die Drucktechnik fordert es – mit Umrisslinien. Das Fremde und Unbekannte aber hatte einen stärkeren Eros (so auch die afrikanische Stammeskunst), um die jungen Künstler des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts nachhaltig zu inspirieren.

So kann die von Renate Hampke interpretierte *Welle*, aber auch die Zeichnungen dazu von Ursula Sax, die Verbindung von Vergangenheit und mit dem Jetzt in dieser Ausstellung manifestieren. Ein altes Motiv – in seiner eigenen inszenierten Theatralik und seinem Manierismus – erhält durch diese Ausstellung zeitgenössische Pendants.

Ode from Japan

In 2015, gallery artist Renate Hampke returned from Japan after a trip and an exhibition in Tokyo and created a work that, as a sculptural assemblage wall piece, incorporated a trouvaille from the streets of Tokyo: an ivory-colored gear stick engraved with the symbolic image of a gear shift and Arabic numerals.

The main body of the artwork, a tall rectangular drawing board heavily worked with charcoal, whose grain is traced and thus visually enhanced, serves as the basis for the found objects mounted on it. Horizontal to this, covering a large part of the drawing board and overlapping on the left, is a strange, multi-part, flat, unfolded leather-like structure, held together by three horizontal seams, with the overlapping link on the left allowing it to move forwards or backwards. The original function of this trouvaille can no longer be deciphered. Slightly to the right of center is a flattened, folded bicycle inner tube positioned vertically above the drawing board body and protruding significantly upward. This upward dynamic is reinforced by the black cable ties, also typical of the artist, which stubbornly extend beyond the edge of the object. The gear stick is mounted vertically, protruding above the lower wooden edge of the board. Renate Hampke gave the work the poetic title *Ode from Japan* in 2015.

Since the title was borrowed for the exhibition with her permission, it was clear early on that the artist would be represented in the exhibition with at least this work, even though she is not a Japanese artist.

Attempts to borrow an original woodblock print of Hokusai's wave proved difficult. Even though this print – certainly in various versions – was mass-produced during the artist's lifetime, the idea arose that Renate Hampke might interpret the Hokusai motif using her typical drawing and painting technique with charcoal and gold paint on wood. Ursula Sax was later asked to contribute as well. Hokusai had demonstrably created at least 4,200 woodblock prints, in particular of the numerous views of Mount Fuji and other genre scenes for the Japanese and European art markets. The last auction of a copy of *The Great Wave* fetched 4.5 million euros at an auction house. A loan was therefore out of the question in order to form a historical anchor point for the exhibition on the history of artistic relations between Japan and Europe, in this case Germany and Berlin, with the help of the most famous image motif in Japanese woodblock art.

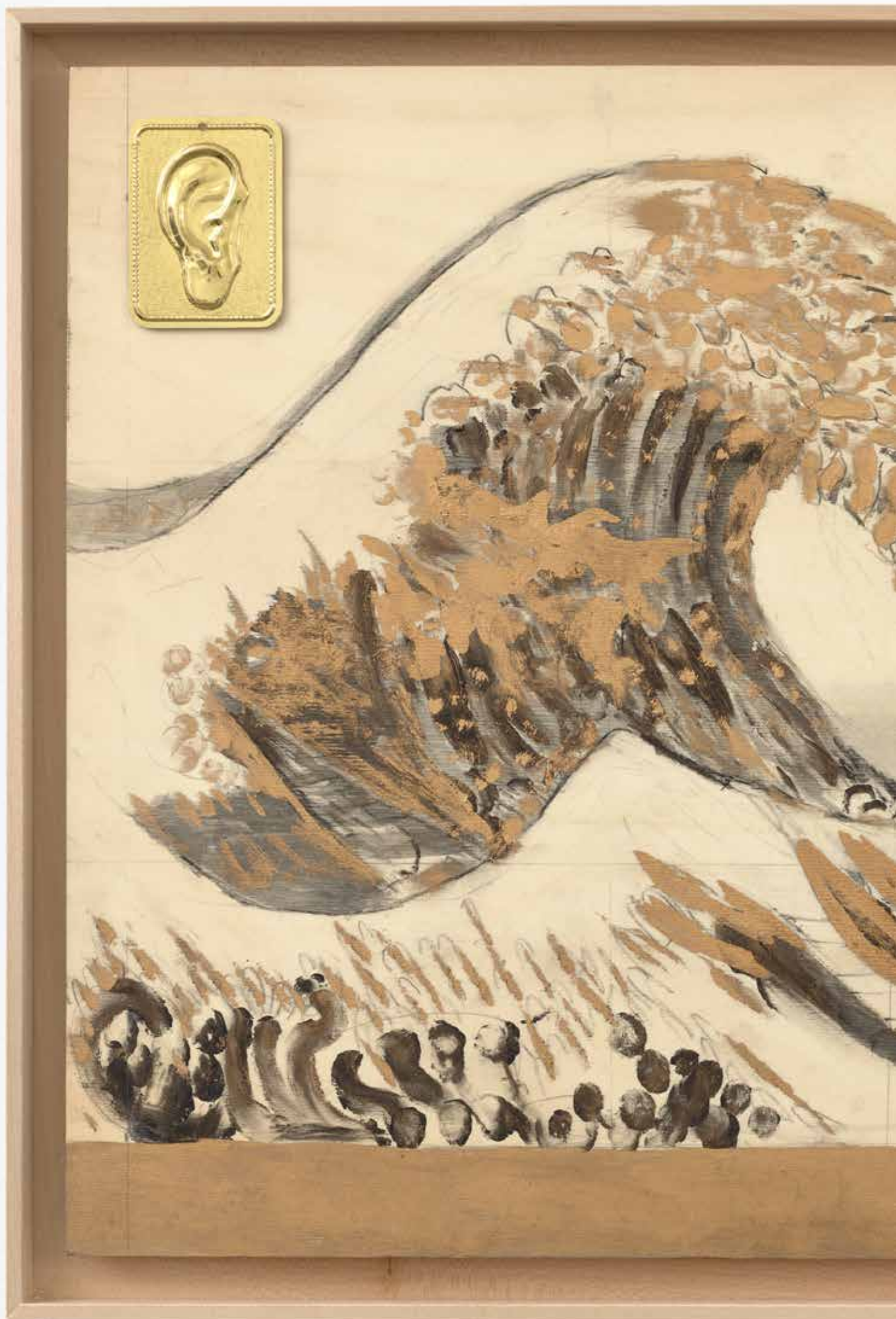
The work *O.T. (after Hokusai's Wave)* immediately catches the eye with its combination of black charcoal and warm reddish-gold paint on equally warm birch plywood. Hampke has reproduced the wave almost exactly, except that the movement of the wave and, in particular, the breaking of the wave into a multi-part spray is more expressive. Whole cascades of gold are dynamically applied with a brush. Instead of blue, black, and white, the artist uses warm colors.

Instead of the red stamp applied to the upper left of Hokusai's workshop, the artist has mounted a gold-colored embossed plaque of similar

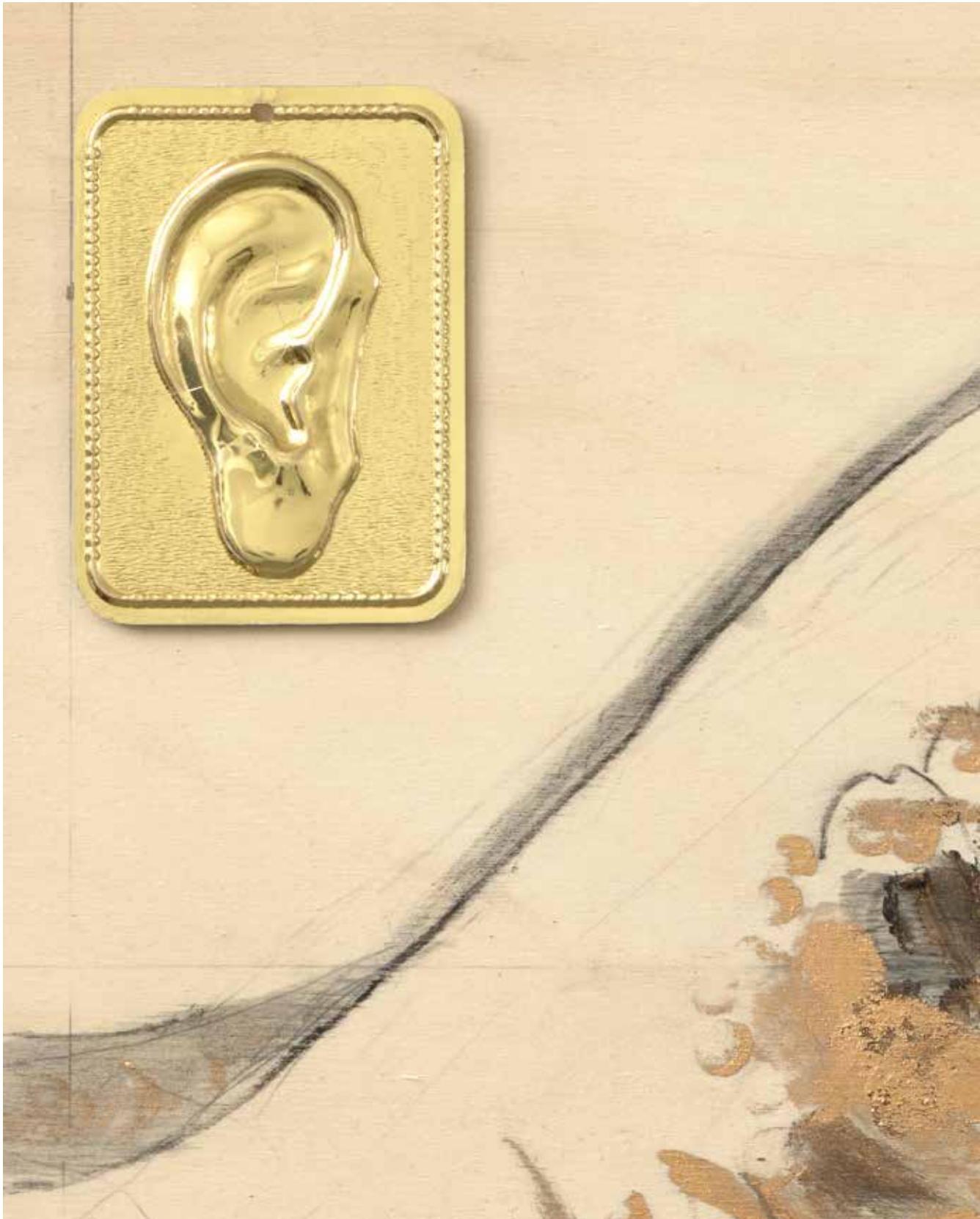
proportions depicting an ear. This reveals her sense of humor, which is nevertheless profound. The ear as a motif, especially in modern art history, gives rise to various interpretations. It can refer, for example, to Van Gogh's severed ear, which, in connection with this famous motif from Hokusai's wave, certainly provides a context: Van Gogh's work as we know it would not have existed without Japanese woodblock printing! It was the introduction of Japanese woodblock prints with their dominant outlines and rich colors that inspired the emergence of (European) modernism. Japonism became socially acceptable, dominated discourse in the art world, reinforced in particular by the 1867 Paris World's Fair, and as a result, there were numerous locations in Paris offering colorful woodblock prints for sale. The freshness of the prints, especially their multicolored nature, distracted from their own characteristics, which had already been developed in German woodblock printing, for example. Albrecht Dürer, one of the best-known representatives, worked naturally with outlines, as required by the printing technique. However, the foreign and unknown had a stronger eros (as did African tribal art) to inspire the young artists of the late 19th and early 20th centuries.

In this way, Renate Hampke's interpretation of the wave, as well as Ursula Sax's accompanying drawings, manifest the connection between the past and the present in this exhibition. An old motif – in its own staged theatricality and mannerism – is given contemporary counterparts through this exhibition.

Abbildungen | images: Renate Hampke, *Ode aus Japan*, 2015, ca. 52 x 53 x 5 cm, Zeichenbrett, Zeichenkohle, Fahrradschlauch, Lakritz, Kabelbinder, Fundstücke (u. a. Steuerknüppelkopf aus Tokyo) | Drawing board, charcoal, bicycle lock, licorice, cable ties, found objects (including a joystick head from Tokyo)







S. 34/35 | P. 34/35: Renate Hampke, *O.T. (nach Hokusais Welle)*, 2024, 42 x 59,7 cm, Kohle, Graphit, Goldfarbe und Prägeschild auf Birkensperrholz | charcoal, graphite, gold paint, and embossed, label on birch plywood

RENATE HAMPKE

1935 born in Braunschweig (Lower Saxony), lives and works in Berlin

Education

1960–1966 studied Painting at the HfBK Hamburg
since 2005 Member of the artist group *Endmoräne*
Teaching assignments at the HdK Berlin and in Alaska, USA
Curator at Galerie Pankow, Berlin
since 1983 Member of the artist group *Schwarze Schokolade*
since 1980 moved to Berlin, began artistic practice

Solo and group exhibitions (selection) (G = group exhibitions)

2025 *180 Jahre Renate Hampke & Ursula Sax*, Semjon Contemporary
2024 *sex sells*, Semjon Contemporary (G)
2023 *Berlin Calling Vol. IV*, Mieze Südlich, Häselburg, Gera (G)
2022 *addendum*, Semjon Contemporary
2021 *Schlauch hoch drei ... eine Rauminszenierung*, Gotisches Haus, Berlin
X x X – X Jahre Semjon Contemporary (G)
MÖBELhAUS KUNST – zwischen Kunst und Gebrauch, sans titre, Potsdam (G)
gold fever, Semjon Contemporary (G)
2020 *Abgefahren – alternative project* (digital) of the artist group *Endmoräne*
Geschnitten und Gerieben, Semjon Contemporary
2020 *Knoten – Renate Hampke und Ute Wigand*, Königliche Backstube, Berlin
2019 *Unter Strom*, artist group *Endmoräne*, Turbinenhalle in Rüdersdorf
2018 *Gefingert – Nackte Frottagen*, Semjon Contemporary, Berlin
Lesbisches Sehen, Schwules Museum, Berlin (G)
Accrochage, Semjon Contemporary (G)
2017 *Gip's Luft: Renate Hampke*, Abguss-Sammlung antiker Plastik, Berlin
10 Jahre, Kunstverein Neukölln, Berlin (G)
Weißer Schatten, Eberswalde/Wolfswinkel, artist group *Endmoräne* (G)
In den Raum zeichnen – umreißen – verdichten – spuren, Haus am Kleistpark (G)
2016 *Pneuma-tacs*, Semjon Contemporary
2014 *Pneuma – Objekte, Fotografien und Zeichnungen*, Galerie Bernau
Installation mit Schlauch- und Seifenobjekten, ARTYCON, Offenbach a. Main
Lieber Künstler, zeichne mir! – Part 1, Semjon Contemporary (G, Kat.)
2iém Biennale Internationale Casablanca (G)
2013 *Pneumatics – Installation, Objekte und Fotografie*, Semjon Contemporary (Kat.)
2012 *Memento*, St.-Evangelist-Kirche, Galerien Mitte (Semjon Contemporary) (G)
2011 *Kaserne Neuhardenberg*, artist group *Endmoräne*, Brandenburg (G)
Resumè/Choice II, KioskShop berlin (KSb) (G)
2010 *In Fahrt*, kunstraum t 27, Berlin (G)
2007 Museumsintervention, Kulturhistorisches Museum Görlitz – mit Ute Wigand
2006 Galerie Forum Amalienpark mit Ute Wigand, Berlin
2005 *Intervention XVI: Renate Hampke @ KioskShop berlin* (KSb)
Museumsintervention mit Ute Wigand, Kulturhist. Mus. Görlitz, Physik. Kabinett
2000 DAK'ART, Biennale Dakar, Senegal (G)
1997 *Light*, International Gallery of Contemporary Art, Anchorage, USA
1987 *documenta Beiprogramm* (Schwarze Schokolade), Group-Art, Kassel (G)
Berliner Blau, FrauenMuseum Bonn (Schwarze Schokolade) (G)



Ursula Sax

Mit kraftvoller Linie

Ursula Sax nähert sich dem Motiv der Welle mit dem Filzstift auf DinA4-Papier.

Sie reduziert die Bewegung der großen sich entrollenden Hauptwelle links im Bild und den weiteren das Bild mitbestimmenden Akteuren auf die Umrisslinien. Die überschäumende, herabstürzende Gischt am Kamm der Hauptwelle ist von Hokusai manieristisch dargestellt: Kaskaden von finger- und handähnlichen Gebilden mäandern in die Tiefe. Ursula Sax übersetzt dies durch ein gestisch anmutendes, kurzstrichiges Linien-gewirr, die Energie und die Bewegungsrichtung dabei elegant übersetzend. Das Bildpersonal – es sind Männer in zwei langen Booten sitzend – entdeckt man bei Hokusai erst spät. Der Kampf mit der unbändigen Natur, das Ausgeliefertsein der fast übersehbaren Geschöpfe inmitten der unendlich großen, ungetümen Meereswelt ist das große Bildthema. Ursula Sax negiert dies, übergeht diese Bildelemente weitestgehend. Sie

konzentriert sich auf die Hauptlinien der bildbestimmenden Bewegungen, einschließlich des von Wellen umschlossenen Berges Fuji, den man auch erst später entdeckt. Die ihn umschließenden Wellen bilden eine Art Proszenium, um den Blick in die Bildmitte, auf den heiligen Berg zu lenken. Nur die weiße Kuppe verrät ihn, das Boot davor überschneidet den Bergfuß. Die rudende Bootsmannschaft mit ihrer blauen Kluft wird fast eins mit dem Blau des Wassers. Allein die weißen Köpfe identifizieren sie als menschliche Geschöpfe. In den beiden ausgestellten Zeichnungen ist das ‚Fuji-Boot‘ von der Künstlerin angedeutet. Das ein paar Wellentäler uns näher gelegene Bootspersonal ist lediglich bei Zeichnung 1 in kreisähnliche Formen übersetzt.

Dass Ursula Sax den Filzstift für ihre Zeichnung wählt, kommt nicht von ungefähr. Sie hatte schon in den 1950er-Jahren Zeichnungen mit dieser Stiftart geschaffen, als dieser für die Bildende Kunst noch nicht als Material genutzt wurde. In



den 1990er-Jahren hat sie ganze Zeichnungsreihen damit erschaffen, parallel zu ihren Tuschzeichnungen.

Eine Keramikarbeit von 1991, die mit *O.T. (drei Wellen)* betitelt ist, wurde in die Ausstellung integriert, passend zu ihren neuen Wellenzeichnungen: es sind drei gegenläufige Wellen, aus einer Platte entwachsend. Diese Plastik verweist auf ihre Keramikwerkreihe, hauptsächlich in den 1990er-Jahre geschaffen.

Im hinteren Teil dieser Publikation ist ein reduzierter Überblick über ihr inzwischen 76 Jahre umspannendes Werk eingebettet. Er möge neugierig machen, so ihr Werk noch nicht bekannt ist. Auf der Galeriehomepage finden sich ausführliche Informationen zu Ursula Sax, sowie zu den anderen Galeriekünstler:innen.

With powerful lines

Ursula Sax approaches the motif of the wave with a felt-tip pen on A4 paper.

She reduces the movement of the large, unfurling main wave on the left of the picture and the other elements that dominate the picture to their outlines. The exuberant, cascading spray at the crest of the main wave is depicted in Hokusai's mannerist style: cascades of finger- and hand-like formations meander into the depths. Ursula Sax translates this into a gestural-looking tangle of short lines, elegantly conveying the energy and direction of movement. The figures in the picture – men sitting in two long boats – are only discovered late in Hokusai's work. The struggle with untamed nature, the helplessness of the almost invisible creatures in the midst of the infinitely

vast, monstrous sea world is the major theme of the picture. Ursula Sax negates this, largely ignoring these pictorial elements. She concentrates on the main lines of the movements that define the image, including Mount Fuji, which is surrounded by waves and only discovered later. The waves surrounding it form a kind of proscenium, directing the viewer's gaze to the center of the image, to the sacred mountain Fuji. Only the white peak reveals it, with the boat in front obscuring the foot of the mountain. The rowing boat crew in their blue uniforms almost blend in with the blue of the water. Only their white heads identify them as human beings. In the two drawings on display, the artist hints at the 'Fuji boat'. The boat crew, a few wave troughs closer to us, is only translated into circle-like shapes in drawing 1.

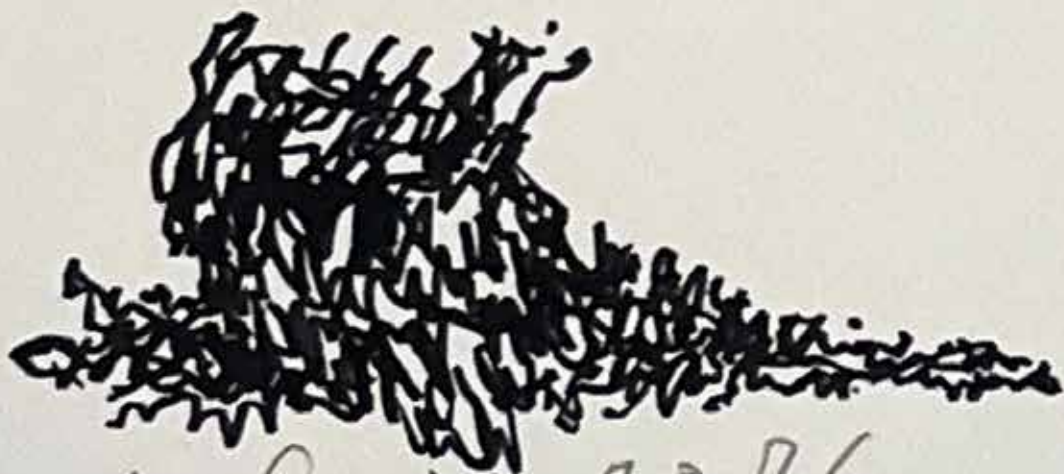
It is no coincidence that Ursula Sax chose felt-tip pens for her drawings. She had already created drawings with this type of pen in the 1950s, when it was not yet used as a material for fine art. In the 1990s, she created entire series of drawings with it, parallel to her ink drawings.

A ceramic work from 1991, titled *O.T. (three waves)*, was integrated into the exhibition to complement her new wave drawings: three counter-moving waves emerging from a single slab. This sculpture refers to her series of ceramic works, mainly created in the 1990s.

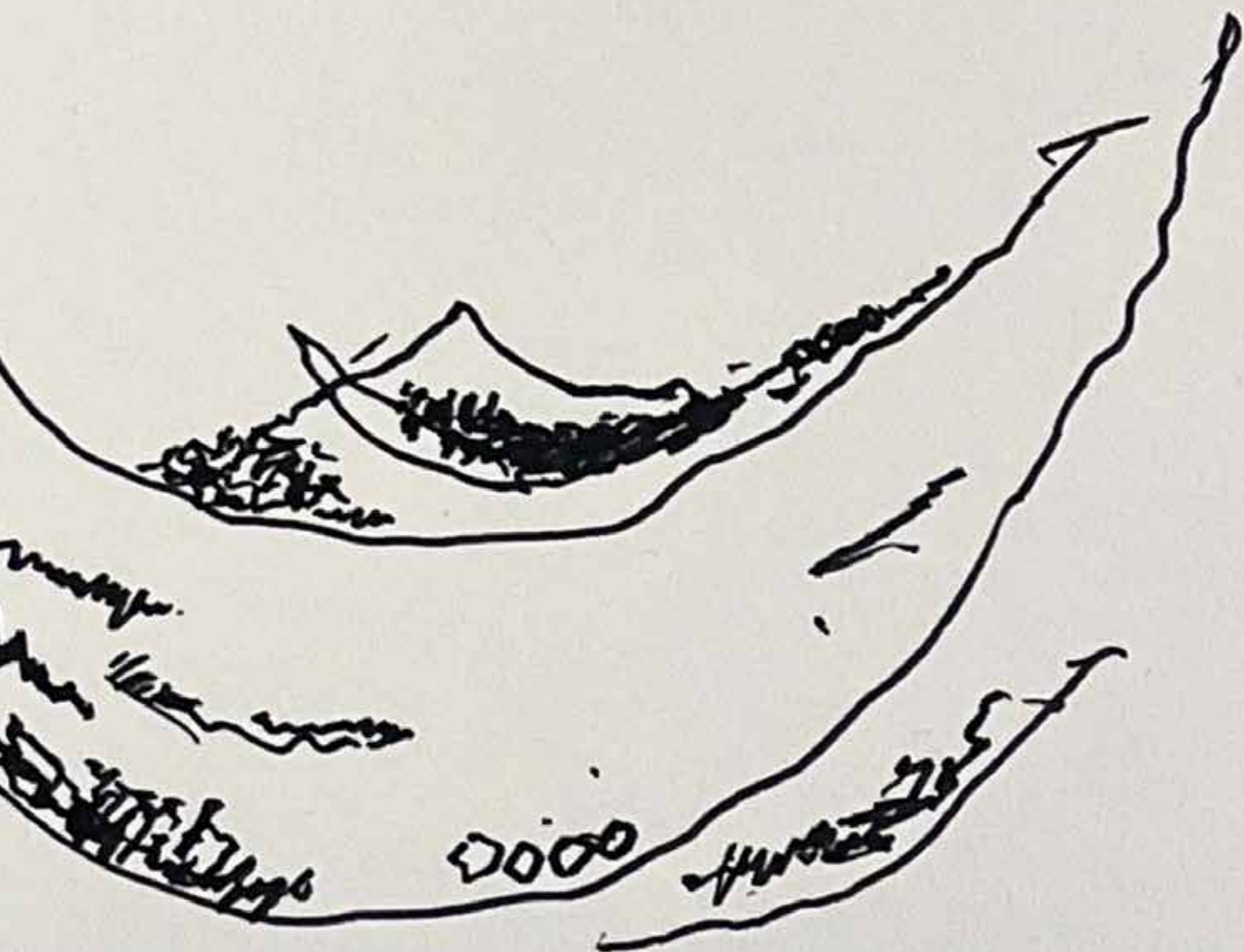
At the back of this publication is a concise overview of her work, which now spans 76 years. It is intended to arouse curiosity in those who are not yet familiar with her work. Detailed information about Ursula Sax and the other artists represented by the gallery can be found on the gallery's website.



S. 38 (Detail), diese Seite, oben und S. 42/43 | p. 38 (detail), this page top and p. 42/43: Ursula Sax, O.T. (nach Hokusai's Welle) Nr. 2, 2025, 27,9 x 29,7 cm, Filzstift auf Papier | felt tip pen on paper
 Diese Seite unten | This page bottom: O.T. (nach Hokusai's Welle) Nr. 3, 2025, 27,9 x 29,7 cm, Filzstift auf Papier
 | felt tip pen on paper



V. SAX 2026





S. 38 und oben | P. 38 and top: Ursula Sax, *O.T. (Drei Wellen)* (Three Waves), 1991, 8 x 31 x 20 cm, Keramik, Glasur | Ceramic, glazed

URSULA SAX

1935 born in Backnang, Baden-Württemberg, lives and works in Berlin

Education and awards (selection)

2017 Kunstpreis der Landeshauptstadt Dresden
1998 Guest of honor at Villa Massimo, Rome
1975 Award and Residency at Villa Massimo, Rome
1963 Award and Residency at Villa-Romana, Florence
1993–2000 Professorship in Sculpture at the Hochschule für Bildende Künste Dresden
1990–1993 Professorship in Sculpture at the Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
1956–1960 Studied sculpture at the Hochschule für Bildende Künste Berlin
1950–1955 Studied sculpture at the Staatl. Akademie für Bildende Künste in Stuttgart

Solo and group exhibitions (selection) (G = group exhibitions)

2026 *High as a Kyte – Luftschlösser in der Kunst*, Kunsthalle Wilhelmshaven (G)
2025 *1 1/2 Stunden*, Semjon Contemporary
Unuhren und frühe Werke (from a private collection), Semjon Contemporary
2022 *Lebenswerk*, Hochschule für Bildende Künste, Dresden (G)
Modebilder – Kunstkleider, Berlinische Galerie (G)
2021 *X x X – X Jahre*, Semjon Contemporary (G)
Ursula Sax – aus und auf Papier, Semjon Contemporary
2020 *Die Dresdner Bildhauerschule*, Skulpturensommer Pirna 2020 (G)
collAGE, Semjon Contemporary (G)
2019 *Künstlerinnen – von Kollwitz bis Genzken*, Museen Böttcherstraße (G)
Marking Time – zum 25-jährigen Jubiläum der Werkstattengalerie Hellerau (G)
2018 *Künstlerinnen – von Kollwitz bis Genzken*, Kunsthalle Vogelmann, Heilbronn (G)
2017 *KÖRPERRAUMZEIT*, Galerie OSCAR im Weltecho, Chemnitz
Blauer Salon, Semjon Contemporary
2016 *Virus Form – Geometrisches aus Dresden*, Gebr. Lehmann, Berlin + Dresden (G)
2015 *Modell & Wirklichkeit: Realisierte + nicht realisierte Projekte*, Semjon Contemp.
2011–2014 *Raummesser – UX35*, atrium of the Albertinum Dresden
2010 *Ursula Sax – Schenkung*, Berlinische Galerie, Berlin
2008 *Fasten- und andere Tücher – Papierobjekte*, Stadtgalerie Radebeul
2001 *Der ganze Anfang*, Oktogon der Hochschule für bildende Künste Dresden
1992 *Looping*, Realisierung der größten öffentlichen Skulptur in Berlin
1991 *Ursula Sax – skulptur – figur – bewegung*, Kunstverein Heilbronn
1989 *Ursula Sax*, Große Orangerie, Schloss Charlottenburg (NBK), Berlin
1987 *Das verborgene Museum*, Akademie der Künste, Berlin (G)
1983 *Deutsche Bildhauer des XX. Jahrhunderts*, Sindelfingen (G)
1980 *Ursula Sax – Arbeiten 1970 – 1980*, Kunstverein Freiburg
1974 *Horst Hirsig, Ursula Sax, Gerd van Dülmen*, Nationalgalerie Berlin
Ursula Sax, Kongresszentrum, Rio de Janeiro
1973 *Ursula Sax – Plastiken und Zeichnungen*, Städtisches Kunstmuseum Bonn
1970 *Ursula Sax*, Galerie S Ben Wargin, Berlin; World Exhibition in Osaka (G)
1969 *15 Berliner Künstler*, travel exhibition in East Asia (G)
1966 *Junge Generation*, Akademie der Künste Berlin (G)
1964 *The spirit of new Berlin in painting and sculpture*, travel exhibition in the US (G)
1963 Kunstpreis Junger Westen, Recklinghausen (G)
1961 Große Kunstschau Worpsswede (mit Voss und Pelz) (G)

Gefäß-Skulpturen

Seit Urzeiten begleitet den Menschen die Erfindung des Gefäßes als Vorratsbehältnis, Essgeschirr, Trinkgefäß, Werkzeug, Ritualobjekt und Bestattungsgefäß, unabhängig davon, wo sich Homo Sapiens angesiedelt hat. Das Haus, die ihn bergende Architektur, auch für die vielfältigen Nutzungen, kann als größte Gefäßskulptur gesehen werden.

Holz, Textil, gebrannte Erde und Metall sind die Hauptmaterialien. In den verschiedenen Kulturen haben sich signifikante handwerkliche und künstlerische Praktiken herausgebildet, die an die nächste Generation weitergegeben und weiterentwickelt wurden. Die Essenz der Kulturtechnik, ihre Qualität stimmte und funktionierte in den Gesellschaften.

Erst in der Moderne verhalten die Künstlerin, der Künstler dem Gefäß eine ihm eigene skulpturale Autonomie, auch wenn in wohl allen Kulturen das

Fertigen von Prunkgefäßen zur Repräsentation von Macht und Reichtum, die Illustration von Geschichte und Mythen eine ihnen eigene bildnerische Autonomie zuschrieb.

Das Moment von *L'art pour l'art* hat parallel zu der Bildenden Kunst in den anderen schöpferischen Disziplinen spätestens im frühen 20. Jahrhundert Einzug gehalten. Kein Wunder, dass insbesondere heutzutage sehr viele Künstlerinnen und Künstler sich dem Material und der Technik der Keramik gleichberechtigt zur Ölfarbe oder dem Stein als Material widmen. Die Sehnsucht nach der Unmittelbarkeit des Materials, geformt mit den Händen, hat in der Zeit der digitalen Reproduzierbarkeit von Bildern und Informationen und der visuellen Schwemme ihrer Derivate eine besondere Anziehungskraft. Die Schöpfer:in hat einen unmittelbaren Zugang zu der Geschichte der Menschheit, spiegelt sich in den uns überlieferten Schätzen künstlerischen Gestaltens.



Vessel Sculptures

Since time immemorial, his invention of the vessel has accompanied him as a storage container, eating utensil, drinking vessel, tool, ritual object, and burial vessel, regardless of where Homo sapiens settled.

Wood, textiles, fired clay, and metal are the main materials. Significant craft and artistic practices have developed in different cultures, which have been passed on to the next generation with minimal changes, if any. The essence of this cultural technique was right and worked well in these societies.

It was not until modern times that artists gave vessels their own sculptural autonomy, even though in virtually all cultures the creation of ceremonial vessels to represent power and status within so-

cieties, and the illustration of history and myths, attributed them their own artistic autonomy.

The concept of art for art's sake (*l'art pour l'art*) found its way into other creative disciplines alongside the visual arts in the early 20th century at the latest. It is no surprise that, for some time now, many artists have been devoting themselves to ceramics as a material and technique on a par with oil paint or stone. The longing for the immediacy of the material, shaped in direct physical contact with the hands, has a special appeal in this age of digital reproducibility of images and information and the visual glut of their derivatives. The creator has direct access to the history of humanity, reflected in the treasures of artistic creation and human existence that have been handed down to us.







Teppei Miyaki

Die Kraft der Erde

Teppei Miyaki, 1985 in der Hyogo-Präfektur geboren und in Tokyo lebend, hat seinen ganz eigenen Zugang zum Gefäß gefunden.

Aus Sedimentablagerungen, die sich in der Entwicklung der Erde ohne Zutun des Menschen – ihn gab es noch nicht – durch Ablagerung von Staub, Erde/Sand und organischem Material gebildet haben und durch Druck und tektonische Verwerfungen an die Erdoberfläche gelangt sind, entnimmt der Künstler durch eine von ihm entwickelte Technik, einem Grabungsarchäologen gleich, einen kleinen Ausschnitt dieser der Menschheit fremden historischen Schichtungen und haucht ihnen neues und sichtbares Leben ein.

Er vermag es z.B., ganze Stücke aus einem Kohleflöz zu entnehmen, eine Gefäßmulde zu skulptieren und diese mit einer dicken und pastös wirkenden Lackschicht zu versehen. Der Kontrast zwischen der rauen und in größeren Teilstücken

aufgebrochenen Oberfläche der versteinerten Kohle und der weichen und glatten, opak monochromen Lackschicht überführt dieses Stück Erde in ein zeitgenössisches Kunstwerk. Es verbindet das vormenschliche Zeitalter mit dem anthropozäischen. Die Schichtungen, nun exponiert und als solche im Kunstwerk gut ablesbar, werden überformt von dem zeitgenössischen Material, dem Kunstharz. Miyaki übernimmt bewusst die traditionell japanische, heute fast ausgestorbene Kulturtechnik der Lackarbeit und überführt sie in das Heute, und er vermag sogar, neue Eigenschaften diesem traditionellen Material und seiner Handwerkstechnik abzugewinnen: z.B. den pastosen und diaphanen Charakter.

Hier schließt sich ein Kreis, denn der Ursprung seines künstlerischen Handels liegt in der Beschäftigung mit der Bestattungskultur in der japanischen Gesellschaft. Diese führt ihn zu dem Zeitverhältnis zwischen Mensch und Erde und unweigerlich zu den Schichtungen der Erde, die auf ihre Ge-

schichte verweisen. Das der Tiefe der (Zeit-)Geschichte entlehnte Ausgrabungsstück kann vom Betrachter individuell mit Bedeutung aufgeladen werden. Neben dem vom Künstler intendierten Verweis auf das Verhältnis von Natur (Geschichte der Erde) und Kultur (die Nutzbarmachung dieser durch den Menschen) genügt die Gefäßskulptur sich selbst: Form, Material und Farbe, sie ist Kunst geworden und birgt eine Kraft, die uns entführt in andere Welten und Zeiten und doch im Jetzt verankert ist.

The power of the earth

Teppey Miyaki, born in 1985 in Hyogo Prefecture and living in Tokyo, has found his own unique approach to the vessel. From sediment deposits that have reached the earth's surface through the accumulation of dust, soil/sand, and organic material, and through pressure and tectonic shifts, without human intervention – humans did not yet exist – the artist, like an excavation archaeologist, uses a technique he developed to extract a small section of these historical layers, which are foreign to humanity, and breathes new and visible life into them.

He is able, for example, to extract entire pieces from a coal seam, sculpt a vessel-like hollow, and coat it with a thick, paste-like layer of lacquer. The

contrast between the rough surface of the fossilized coal, broken into large but connected pieces, and the soft, smooth, opaque monochrome lacquer layer transforms this piece of earth into a contemporary work of art. It connects the pre-human era with the Anthropocene. The layers, now exposed and clearly visible in the artwork, are transformed by a contemporary material made of synthetic UV resisting resin. Miyaki consciously adopts the traditional Japanese cultural technique of lacquer work, which has almost died out, and transfers it to the present day, even managing to extract new properties from this traditional material and its craft technique: for example, its pasty and diaphanous character.

This brings us full circle, because the origin of his artistic practice lies in his preoccupation with funeral culture in Japanese society. This leads him to the relationship between humans and the earth and inevitably to the layers of the earth that refer to its own history. The excavated piece, borrowed from the depths of (time) history, can be individually charged with meaning by the viewer. In addition to the artist's intended reference to the relationship between nature (the history of the earth) and culture (its utilization by humans), the vessel sculpture is simply sufficient in itself: form, material, and color – it has become seductive art and harbors a power that transports us to other worlds and times, yet remains anchored in the present.



Oben | above: *Mining*, Kohle vom Flöz, Kitt, Polyesterharz, Urethanbeschichtung und UV-beständige Klarlack-
beschichtung | coal stratum, putty, polyester resin, urethane coating, and UV-cut clear coating





S. 48 (Detail) und links | p. 48 (detail) and left: *Kimitsu Sand Vessel*, 2025, 11 x 16,5 x 15 cm, Stratum (Ichijuku-Formation), Urethanharz, Kitt, Urethanbeschichtung und UV-beständige Klarlackbeschichtung | Stratum (Ichijuku formation), urethane resin, putty, urethane coating and UV-cut clear coating

Oben | above: *Mining*, Kohle vom Flöz, Kitt, Polyesterharz, Urethanbeschichtung und UV-beständige Klarlackbeschichtung | coal stratum, putty, polyester resin, urethane coating, and UV-cut clear coating



TEPPEI MIYAKI

1985 born in Hyogo Prefecture
 lives and works in Tokyo

Education and awards

2025 *Iizuka Artist in residence*, Fukuoka, Japan
 KOGEI Art Fair Kawnazawa, Hyatt Centric Kanazawa, Kanazawa
2020 *FACE2020 Sampo Japan Nipponkoa Art Award*
2019 *Makurazaki International Art Award*
2007 B.A. in Japanese Painting, Tokyo University of the Arts, Tokyo Japan

Solo and group exhibitions (selection)

2025 *Plastic Love*, Galerie Marguo, Paris
 ART021 Shanghai, Shanghai Exhibition Center, Shanghai
2025 *Digging into the Strata*, Gotta Kudanshita, Tokyo
2024 *Rebirth*, the design gallery, Tokyo
2023 *ART KAMIYAMA*, Tokyo
2022 *Idoling*, Artist's Studio, Tokyo
2020 *Phase 2*, Tokyo
2020 *Immigrant Dreams*, Alternative Entrance Tokyo, Tokyo
 Makurazaki International Art Award, Kagoshima
2019 *Studio Opening Exhibition IIB studio*, Tokyo
2013 *Asia Hotel Art Fair*, Mandarin Oriental, Hong Kong
 Young Art Taipei, Sheraton Taipei Hotel, Taipei
2012 *Parallel Waves*, Red Elation Gallery, Hong Kong
2011 *One Mere Assumption*, G671 Gallery, Tokyo

Linke Seite und S. 49 (Detail) | Left page and p. 49 (detail): *Mining*, 2025, 18 x 25 x 23 cm, Kohle vom Flöz, Kitt, Polyesterharz, Urethanbeschichtung und UV-beständige Klarlackbeschichtung | coal stratum, putty, polyester resin, urethane coating, and UV-cut clear coating



親愛なるアサ
あなたは私の
水をください

Liebe Prunkwinde,
du hast meinen Eimer umrankt.
Ich bitte um Wasser.

Notation und Zeichnung

Als Klammer zwischen dem Bildnerischen und dem Musischen hat die Komponistin Mayako Kubo auf Einladung ein kleines Musikstück komponiert, das am Eröffnungsabend von der Sängerin Miho Kinoshita (Deutsche Oper) interpretiert wurde.

Die Künstlerin Mayako Kubo ist für Semjon Contemporary keine Unbekannte, hatte sie bereits 2014 in der Ausstellung *Lieber Künstler, zeichne mir! (Part 1: Abstraktion, Konkretion, Notation und Struktur)* mit drei weiteren Komponisten ihre Notate als Zeichnungen gerahmt präsentieren können (vgl. hierzu die gleichnamige Publikation von 2014, Band 1).

Wenn man Noten nicht entschlüsseln, d.h. lesen kann, nehmen Nichtmusiker sie als harmonische, strukturell geordnete abstrakte Zeichnungen wahr. Der ruhige, gleichmäßige Fluss der Notenlinien, wie sie in den Notenblättern gedruckt sind, und ihre verstärkende Wiederholung in festen Abständen werden durch die vom Komponisten eingefügten Noten unterbrochen. Dadurch entsteht ein spannendes Wechselspiel aus auf- und absteigenden Bewegungen, die durch zusätzliche Zeichen unterbrochen oder aufgebrochen werden, die nur für Musiker lesbar sind. Das Ergebnis ist ein visueller Rhythmus und eine Harmonie mit einer ganz eigenen Magie. Als Referenz zur Ausstellung von hauptsächlich Bildenden Künstlern kann die kleine eingefügte Zeichnung der Komponistin von dem Brunnen-eimer und der stilisierten Prunkwinde gesehen werden.

Der Kontakt zu Mayko Kubo kam durch die Galeriekünstlerin Renate Hampke zustande. In Kubos Wohnung kam es zu der ersten Begegnung mit dem Werk von Hitomi Uchikura, die seit 2017 als Künstlerin fest im Programm der Galerie vertreten ist.

Miho Kinoshita

Miho Kinoshita studierte Musikpädagogik an der Universität Okayama sowie Gesang an der Kunstuniversität Aichi (Masterabschluss). Ihr Operndebüt gab sie als Mercedes in Bizets *Carmen* (Tokyo Niki-Kai/Nagoya Niki-Kai). Seit 1992 ist sie Mitglied des Staatsopernchores Berlin und übernimmt dort regelmäßig solistische Aufgaben. Als Solistin trat sie an der Staatsoper Unter den Linden u.a. in *Carmen* (Daniel Barenboim), *Fausts Verdammnis* (Sir Simon Rattle), *Die Frau ohne Schatten* (Zubin Mehta, Simone Young), *Die Entführung aus dem Serail* sowie *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auf. Konzertauftritte führten sie u.a. in das Konzerthaus Berlin und die Berliner Philharmonie. 2017 wurde sie für ihr 25-jähriges Dienstjubiläum vom damaligen Intendanten der Staatsoper Unter den Linden, Jürgen Flimm, ausgezeichnet. Seit 2019 ist sie Mitglied des Vocalensembles *Limewood* der Staatsoper Unter den Linden. Seit vielen Jahren gibt sie regelmäßig Solo-Recitals in Japan.

Mayako Kubo

Mayako Kubo, in Kobe aufgewachsen, studierte Klavier in Osaka. 1972 geht sie nach Wien, studierte Komposition bei Haubenstock-Ramati. Sie setzte ihre Studien bei Helmut Lachenmann fort. 1986 lässt sich Kubo in Berlin nieder. Kubos Kompositionsstil ist ihrer klassischen Klavierausbildung und der elektronischen Musik verdankt. Die Uraufführung der Oper *Rashomon* 1996 in Graz – Auftragswerk des Grazer Opernhauses und Steirischer Herbstes – gerät zu einem der Höhepunkte ihrer Karriere. Die zweite Oper, *Osan*, Auftragswerk des New National Theatre Tokyo, folgte 2005. 2009 gründet sie YACOB, das Young Asian Chamber Orchestra Berlin. Ihre dritte Oper *Der Spinnfaden* gelangt 2010 in Berlin zur Uraufführung. 2014 ist Kubo Composer in Residence der Mondsee Musiktage. Ihre Kinderoper *Träume*, die durch ein Grundschul-Orchester begleitet wird, sorgte in Japan für großes Aufsehen. 2019 ist Kubo Composer in Residence des Rundfunk Sinfonieorchester Berlin. Kubo ist Fellow der Japan Foundation, des Hanse-Wissenschaftskollegs und der Bogliasco Foundation. Ihre Kompositionen wurden auf den wichtigsten internationalen Musikfestivals wie den Donaueschinger Musiktagen, MärzMusik, Musikprotokoll oder Wien Modern aufgeführt. Ihre Werke sind im Ariadne Musikverlag, Breitkopf & Härtel und Verlag Neue Musik erschienen.

Dear Morning Glory – Asagao for Soprano

Text: Kaga no Chiyojo

Composition: Mayako Kubo

Soprano: Miho Kinoshita

The composition is based on a haiku by Kaga no Chiyojo (1703–1775) that captures a fleeting moment of everyday life: Early in the morning, a woman goes to the well to fetch water for breakfast. A bucket is entwined with morning glory; a flower has opened. This sight may only last a second, but it becomes decisive.

Instead of untangling the vines, the woman pauses. She decides to take a detour, leaving the plant, bucket, and flower untouched. The haiku follows this moment of pause: the tension between necessity and perception, between action and renunciation.

Musically, no event is narrated, but rather a state is illuminated. The composition lingers on the quiet decision – as a balance between movement and stillness, purpose and beauty.

Notation and Drawing

As a bridge between the visual and musical arts, composer Mayako Kubo was invited to compose a short piece of music, which was performed by singer Miho Kinoshita (Deutsche Oper) on the opening night.

The artist Mayako Kubo is no stranger to Semjon Contemporary, having already presented her musical notation as drawings in a framed format alongside three other composers in the 2014 exhibition *Lieber Künstler, zeichne mir! (Part 1: Abstraction, Concretion, Notation, and Structure)* (see the 2014 publication of the same name, Volume 1).

If you cannot decipher musical notes, i.e., read them, non-musicians perceive them as harmonious, structurally ordered abstract drawings. The calm, steady flow of the staves, as printed in the sheet music, and the reinforcing repetition of these at fixed intervals are interrupted by the notes inserted by the composer. This creates an exciting interplay of ascending and descending movements, which are interrupted or broken up by additional symbols that are only legible to musicians. The result is a visual rhythm and harmony with a magic of its own.

The small drawing inserted by the composer of the well bucket and the stylized morning glory can be seen as a reference to the exhibition of mainly visual artists.

Contact with Mayako Kubo was established through gallery artist Renate Hampke. Kubo's apartment was the setting for the first encounter with the work of Hitomi Uchikura, who has been a gallery artist since 2017.

Miho Kinoshita

Miho Kinoshita studied music education at Okayama University and singing at Aichi University of the Arts (master's degree). She made her opera debut as Mercedes in Bizet's *Carmen* (Tokyo Niki-Kai/Nagoya Niki-Kai). She has been a member of the Berlin State Opera Choir since 1992, where she regularly performs as a soloist. As a soloist, she has appeared at the Staatsoper Unter den Linden in *Carmen* (Daniel Barenboim), *Faust's Damnation* (Sir Simon Rattle), *Die Frau ohne Schatten* (Zubin Mehta, Simone Young), *Die Entführung aus dem Serail*, and *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, among others. Concert appearances have taken her to venues such as the Konzerthaus Berlin and the Berlin Philharmonic. In 2017, she was honored for her 25 years of service by the then director of the Staatsoper Unter den Linden, Jürgen Flimm. Since 2019, she has been a member of the vocal ensemble *Limewood* at the Staatsoper Unter den Linden. For many years, she has given regular solo recitals in Japan.

Mayako Kubo

Mayako Kubo grew up in Kobe and studied piano in Osaka. In 1972, she moved to Vienna to study composition with Haubenstock-Ramati. She continued her studies with Helmut Lachenmann. In 1986, Kubo settled in Berlin. Kubo's compositional style owes much to her classical piano training and electronic music. The premiere of the opera *Rashomon* in Graz in 1996 – a commissioned work by the Graz Opera House and Steirischer Herbst – became one of the highlights of her career. Her second opera, *Osan*, a commissioned work by the New National Theatre Tokyo, followed in 2005. In 2009, she founded YACOB, the Young Asian Chamber Orchestra Berlin. Her third opera, *Der*

Spinnfaden, premiered in Berlin in 2010. In 2014, Kubo was composer-in-residence at the Mondsee Music Festival. Her children's opera *Träume*, accompanied by a primary school orchestra, caused a sensation in Japan. In 2019, Kubo was composer-in-residence at the Berlin Radio Symphony Orchestra. Kubo is a fellow of the Japan Foundation,

the Hanse-Wissenschaftskolleg, and the Bogliasco Foundation. Her compositions have been performed at major international music festivals such as the Donaueschinger Musiktagen, MärzMusik, Musikprotokoll, and Wien Modern. Her works have been published by Ariadne Musikverlag, Breitkopf & Härtel, and Verlag Neue Musik.



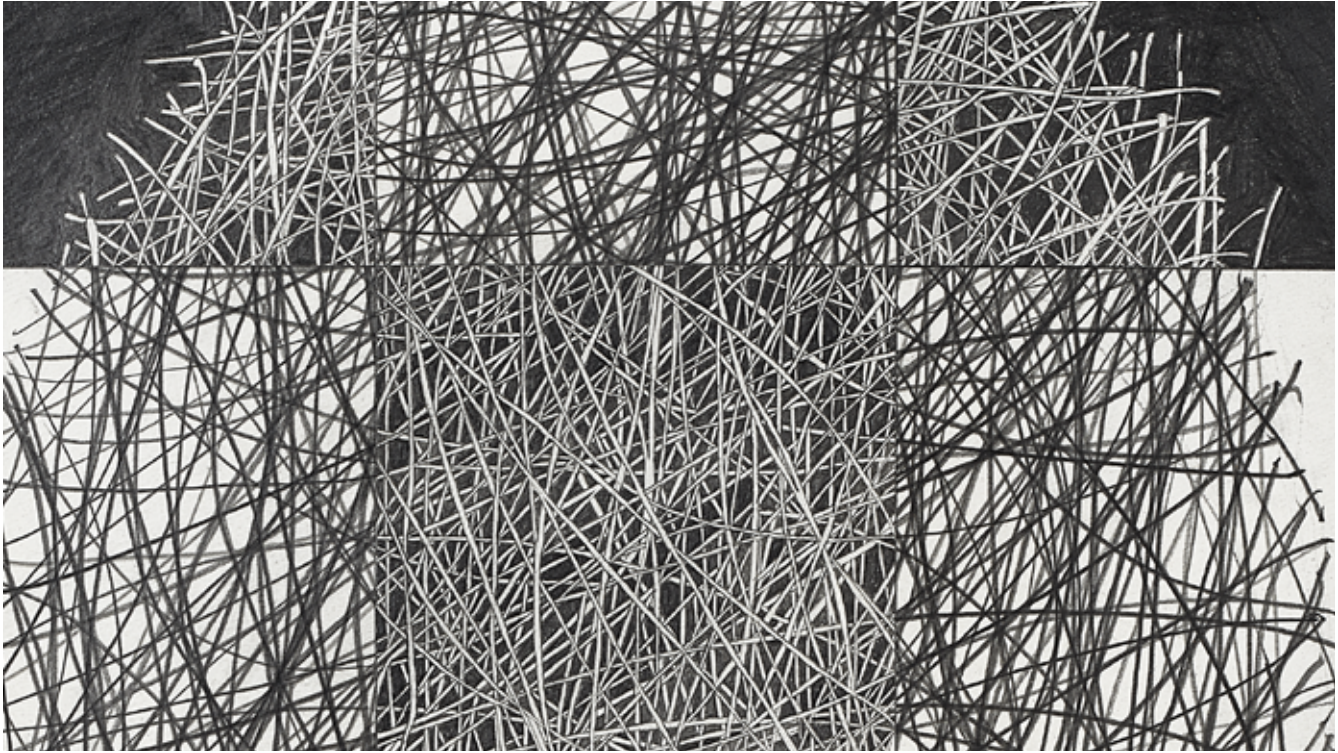
Rechte Seite: Miho Kinoshito kurz vor ihrer Gesangsperformance.

Die Aufzeichnung des eindrucksvollen Gesangs kann über einen Link auf der Galeriehomepage abgerufen werden oder direkt über Youtube über die Suchfunktion Mayako Kubo bzw. Miho Kinoshita.

Right page: Miho Kinoshito shortly before her singing performance. The recording of her impressive singing can be accessed via a link on the gallery homepage or directly via YouTube using the search function Mayako Kubo or Miho Kinoshita.







Takayuki Daikoku

Die Hochzeit von Kunst und Natur

Die Hochzeit von Kunst und Natur (beschrieben in dem 2016 herausgegebenen Galeriekatalog mit gleichlautendem Titel) fasst gut den künstlerischen Ansatz von Takayuki Daikoku zusammen. Der Künstler lässt sich von vegetabilen Formen aus der Natur inspirieren, um beeren- und nussartige, in die Abstraktion überführte Formen zu schnitzen, sie zu Ensembleskulpturen zu komponieren und diese als Hänge- oder Sockelskulpturen uns gegenüberzutreten zu lassen. Diese können klein sein oder aber große Ausmaße einnehmen, die – wie bereits mehrfach geschehen – als Außenkulpturen für Parkanlagen und Skulpturen-parks platziert werden. *renmen (outdoor)*, als große Fotografie in der Ausstellung zu sehen, stammt von *Land Art Schlosspark Wagenitz*, ein die damalige BUGA im Havelland begleitendes Skulpturenprojekt, das danach seit 2016 im Skulpturenpark Wesenberg in Mecklenburg-Vorpommern zu sehen ist.

Aber auch als Zeichner hat er sich einen Namen gemacht. Ausgehend von seiner eigenen Kunst, sie früh zeichnerisch begleitend, ist ein eigenständiges Oeuvre entstanden, das um eine weitere Werkgruppe erweitert wurde, den *Folded Drawings*. In den beiden letzten Einzelausstellungen bei Semjon Contemporary hat er diese als große Tableaus vorgestellt. Einige Solitäre sind in der Ausstellung versammelt.

Durch die Faltung des mit Acrylfarbe beschichteten Papiers und der farblichen Betonung der Falzränder hebt Daikoku das Blatt, den neuen Spannungen folgend, in den Raum. Die anschließende Beschichtung der Acrylfarbe mit Graphit, und seit einigen Jahren auch durchwirkt mit kreisförmigen Ausstanzungen, überführt das Papier zu einer eigenen neuen Materialität. Der Eindruck von Leder stellt sich ein. Sind anfänglich noch vegetabile Formen in die noch nasse Acrylfarbe zeichnerisch ‚eingedrückt‘, so wird das Bildsujet im Laufe der Jahre immer abstrakter und erfährt einen Höhepunkt in der

Montage einzelner Blätter zu Tableaus, die seriell wirken, aber von Blatt zu Blatt eine farbliche Veränderung vollziehen und so ein subtiles eine ganze Wand einnehmendes Werk erschaffen.

The marriage of art and nature

The marriage of art and nature (described in the gallery catalog of the same name published in 2016) sums up Takayuki Daikoku's artistic approach well. The artist draws inspiration from plant forms found in nature to carve berry- and nut-like shapes that have been transformed into abstract forms, composing them into ensemble sculptures and presenting them to us as hanging or pedestal sculptures. These can be small or large in scale, which – as has already happened several times – are placed as outdoor sculptures in parks and sculpture parks. *renmen (outdoor)*, shown as a large photograph in the exhibition, comes from *Land Art Schlosspark Wagenitz*, a sculpture project accompanying the former BUGA in Havelland, which has been on display at the Wesenberg Sculpture Park in Mecklenburg-Western Pomerania since 2016.

But he has also made a name for himself as a draughtsman. Starting from his own art, which he accompanied with drawings early on, he has created an independent oeuvre that has been expanded to include another group of works, the *Folded Drawings*. In his last two solo exhibitions at Semjon Contemporary, he presented these as large tableaux. Several individual smaller pieces are brought together in the exhibition.

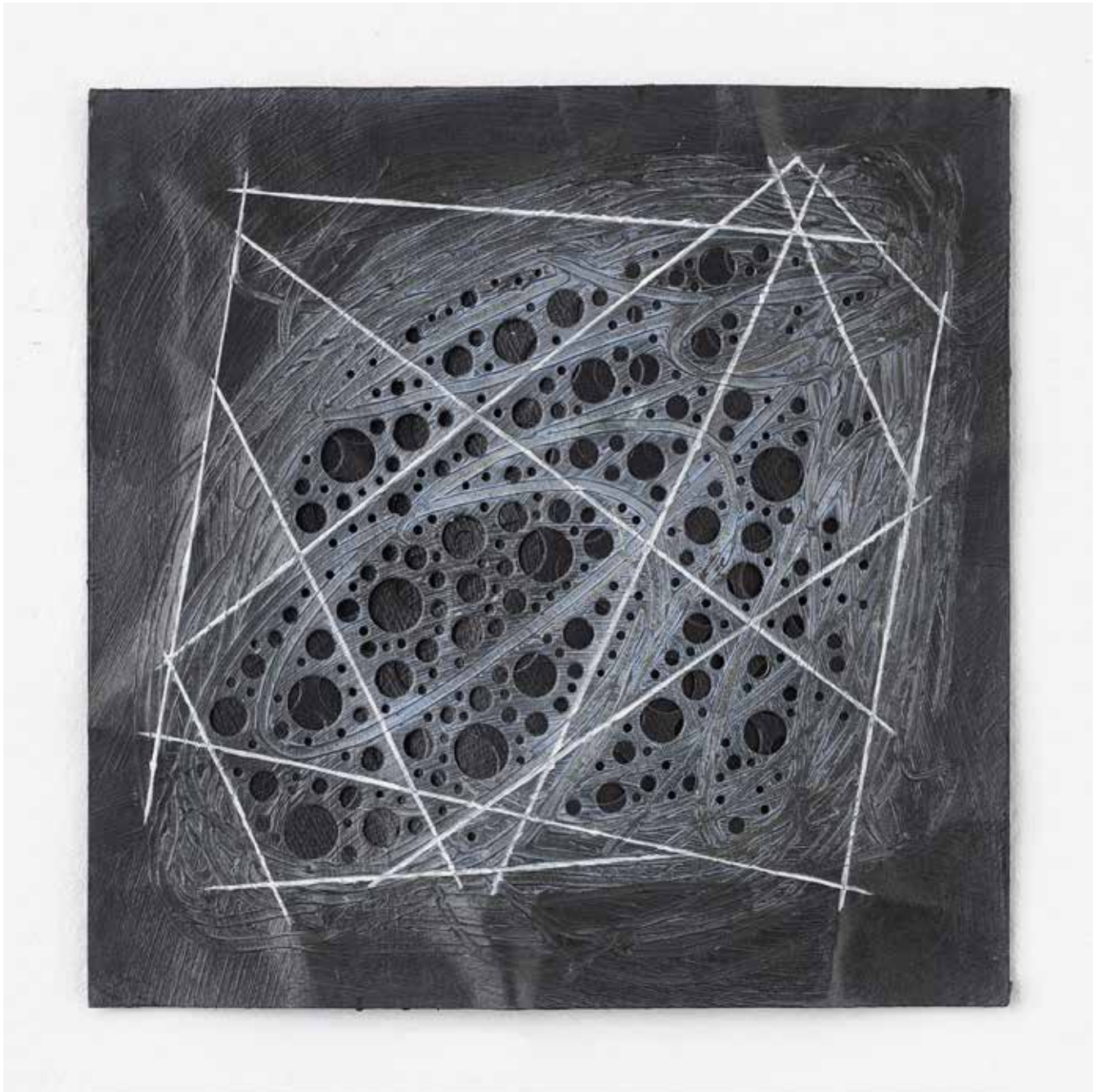
By folding the paper coated with acrylic paint and emphasizing the color of the folded edges, Daikoku lifts the sheet into space, following the new tensions. The subsequent coating of the acrylic paint with graphite, and for several years now also interwoven with circular cutouts, transforms the paper material into a new materiality of its own. The impression of leather emerges. While initially vegetal forms are 'pressed' into the still wet acrylic paint, over the years the subject matter becomes increasingly abstract, culminating in the assembly of individual sheets into tableaux that appear serial but undergo a color change from sheet to sheet, thus creating a subtle work that occupies an entire wall.



Oben | above: Takayuki Daikoku, *Folded Drawing-white-red-01-2017*, 41,9 x 29,6 x 0,8 cm (Blattmaß | sheet size), 50,2 x 37,4 (gerahmt | framed), Acryl und Graphit auf Papier | acrylic and graphit on paper



S. 64 und oben | page 64 and top: Takayuki Daikoku, *Ceres Säule* 2024-01, 2024, 165 x 39 x 39 cm, Kampferholz, Gips, Acrylfarbe, weiße Asche (Sockel: Japanische Zypresse, Westliche Helmlocktanne, Metallbeschlag, Beize) | camphor wood, stucco, acrylic paint, white ash (pedestal: Japanese cypress, Western hemlock, metal fittings, stain)



Folded Drawing Dot, 2024, 25 x 25 x ca. 0,8 cm, Graphit und Acrylfarbe auf Papier | graphite and acrylic paint on paper





Linke Seite: Ausstellungsansicht von *renmen* (Solo) 2013 bei Semjon Contemporary mit der Installation *Garten*
 Oben: *Holzflügel*, 2016, 63 x 53 x 42 cm, Eichenholz
 Links: *Cosmos (indoor)*, 2015, 182 x 137 x 48 cm, Stahl, Zeitungspapier, Japan-Papier, Eisendraht, Polyester-Seil, Modelliermasse, Farbe

Left page: 2013 exhibition view of *renmen* (solo) at Semjon Contemporary with the installation *Garten*
 Top: *Holzflügel*, 2016, 63 x 53 x 42 cm, oak wood
 Left: *Cosmos (indoor)*, 2015, 182 x 137 x 48 cm, steel, newspaper, Japanese paper, wire, polyester string, modeling clay, paint



Folded Drawing Dot RGB, 2024, 200 x 300 x ca. 1,5 cm (96-teilig | 96-partite), Graphit und Acrylfarbe auf Papier | graphite and acrylic on paper





Inversion, 2017, 51,5 x 39 cm (Blattmaß | sheet size), 56 x 42 (gerahmt | framed), Graphit auf Papier | graphite on paper

TAKAYUKI DAIKOKU

1976 born in Shiga, Japan
lives and works in Shiga

Education, symposia and awards

2011–2016 working stay in Rathenow, Brandenburg
2001–2003 working stay in Berlin
2001 Osaka University of Arts Graduate School, Osaka, Japan
1999 Osaka University of Arts, Fine Art Department, Osaka, Japan

Selected solo & group exhibitions (G = group exhibition)

2025 *The Genesis of Signs*, GALLERY RIN, Tokyo
2024 *abstract*, Semjon Contemporary (G)
2023 *GARDEN*, MARUEIDO JAPAN, Tokyo
2022 *RESET to START*, Semjon Contemporary, Berlin (G)
2021 *X x X – X Jahre Semjon Contemporary* (G)
A Part of The Whole, Marueido Japan, Tokyo
2020 *Cosmos*, The Kyoto Terminal
2019 *48 hrs*, Semjon Contemporary (G)
2018 *Takayuki Daikoku*, Marueido Japan, Tokyo (cat.)
Faltzeichnungen, Semjon Contemporary
Diffusion, Marueido Japan, Tokyo (G)
FACE 2018 Sompō Japan Nipponka Art Award Exhibition (G)
Sompō Japan Nipponkoa Museum of Art, Tokyo (G)
2017 *Sommerfrische/Summer Retreat*, Semjon Contemporary (G)
Archive von Dandans, Aso House, Tokyo (G)
Penetrating Paper, Geböhrt, Geschnitten, Gefaltet..., Semjon Contemporary (G)
2016 *Artists at Bei Wu*, Eröffnung des Skulpturenpark Wesenberg, Mecklenburg-Vorpommern
(curated by David Ng, Peter Wilmot Thompson Foundation, Berlin) (G)
Takayuki Daikoku: Sculpture & Carve Painting, Semjon Contemporary (Kat.)
Berlin meets Tokyo, Deutsch-Japanische Gesellschaft Berlin, Gutshaus Steglitz, Berlin (G)
x/x (+x) – Galerie- und Künstlereditionen, Semjon Contemporary (G)
2015 *Land Art Schlosspark Wagenitz*, Havelland, beauftragt durch den Landkreis Havelland
Landschaft und Gärten II, Schloss Ribbeck, Havelland (G)
Fokus Garten-Salon: Takayuki Daikoku, Semjon Contemporary
2014 *Landschaft und Gärten I*, Schloss Ribbeck, Havelland (mit Susanne Knaack)
Lieber Künstler, zeichne mir! – Part 1 + 2, Semjon Contemporary (Kat.) (G)
2013 *renmen – ununterbrochen*, Semjon Contemporary
Impressions in memory of a pine, Osterkirche, Berlin
2011 *Salon Cabinet*, Semjon Contemporary (G)
Resumé/Choice of (II), KioskShop berlin (KSb) (G)
2010 *Sprout child – Connection between Man and Nature*, Sunaya Gallery, Fukui, Japan
Modern Japanese Art Works of 15 Artists, Galerie DEN, Berlin (G)
2009 *Fertility Child*, Shinanobashi Gallery Apron, Osaka, Japan
feeling HIRA, Fukuda Temple, Shiga, Japan (G)
thing matter time, Shinanobashi Gallery Apron, Osaka, Japan (G)
2008 *Things which are left in the Pandora's box*, Shinanobashi Gallery Apron, Osaka, Japan
2007 *Individual work IX*, Shinanobashi Gallery, Osaka, Japan (G)
2006 *Rebirth*, Dot Art Cosmo, Osaka, Japan
2005 *Beyond the Border*, Chayamachi Gallery, Osaka, Japan (G)
2002 *Installation series*, Otto-Nagel-Galerie, Berlin (G)
2003 *Intervention I: Takayuki Daikoku @ KioskShop berlin (KSb)*
2001 *Let's make withered trees...*, Chihaya Nature and Astronomy Museum, Osaka, Japan
2000 *Ishizue Foundation*, Galerie Ou, Osaka, Japan (G)
1998 *Kan/Coil*, Osaka Dawn Center, Osaka, Japan (G)



Kazuki Nakahara

Das Fadenscheinige

In den Zeichnungen von Kazuki Nakahara gibt es Vieles zu entdecken. Man verweilt vor dem Werk eine geraume Zeit, um es zu begreifen und sich satt zu sehen.*

Je nach Persönlichkeit der Betrachter:in erfolgt das Begreifen des Werkes nach ihrem/seinem kulturellen Hintergrund.

Zuerst nimmt man das Bild als Ganzes wahr, um sich in den Details zu verlieren, mit den Augen das Bild zu erkunden, sich leiten zu lassen von den zuerst auftauchenden Handlungsträgern der Zeichnung, wie z.B. in dem großen unbetitelten Werk der Ausstellung, dessen kraftvolles dunkelblaues, von rechts oben kommendes (oder dort-

hin führendes) Liniengeflecht, das seine Silhouette beständig ändert, mal definiert scharf ist und dann wieder fast in der Auflösung begriffen ist. Ein zum extremen Hochformat des Blattes vertikal, jedoch mit kräftigem Rechtsdrall ausgerichtetes Linienbündel unterhalb der Bildhälfte, in einem leicht helleren Blau gehalten, setzt dazu eine wohlponderierte Gegenbewegung. Beide farblich dominierenden Liniengeflechte bilden visuell eine Klammer, halten das extreme Hochformat zusammen und führen den Blick auf die das Blatt gleichmäßig durchziehenden horizontalen Linien, die einem textilen Gewebe gleich, das Blatt in geringen Abständen zueinander durchlaufen. Sie werden miteinander durch eine Zickzacklinie zusammengehalten und schaffen so ein optisch textiles Werk, das durch die wohlbedachten Leerstellen, also dort, wo die horizontalen „Schussfä-



den' bzw. Zickzacklinien – man könnte sie metaphorisch Kettlinien nennen (auch wenn sie streng genommen der Technik des Webens nicht folgen, da sie nicht stramm in Längsrichtung ausgerichtet sind) – abrupt pausieren, eine Leerstelle markieren. Die Wiederholung dieser Leerstellen, leicht versetzt nach oben oder unten, nach rechts oder links, definiert ein neues weißes Liniengeflecht, einem sich verästelnden Adergeflecht gleich, und brechen das zeichnerische Gewebe als weiteren, lebendigen Handlungsträger auf.

Die rechte Bildhälfte ist gekennzeichnet durch eine massive Verdichtung dieser Leerstellen, bildet also einen fadenscheinigen Grund zum gesamten Bildkontext und bildet so eine Spannung von links nach rechts, oder umgekehrt. Zusätzlich – man kommt aus dem Staunen nicht heraus – wird ein großmaschiges Rhombengewebe mit hellblauem Farbstift im unteren rechten Bildbereich zeichnerisch verwoben und liefert weiter Spannungsbögen. Ganz keck und selbstbewusst gekonnt werden oben rechts noch Bogenschwünge eingesetzt, die in ihrer Freiheit und Selbstverständlichkeit die Meisterhaftigkeit dieses überzeugenden Zeichners manifestieren und zugleich die Auflösung, das Zerreißen des das Blatt überspannenden zeichnerischen Gewebes, die energetische Entwicklung des Moments, übersetzt.

Die mögliche Schwierigkeit des Betrachters, das Werk autonom zu erkunden, lässt ihn auf seine Erfahrungen zurückgreifen, was ihn je nach kultureller Prägung, das Werk von links oben nach rechts unten oder von rechts nach links lesen lässt. Beides ist möglich, doch scheint das Werk insgesamt eine Ausrichtung aufzuweisen von links, dort wo es dichter bezeichnet ist, nach rechts, wo es sich in ein undefiniertes weites Feld entwickelt.

Letztendlich ist es völlig unerheblich, wie man die atemberaubende Zeichnung liest. Das Eintauchen in die Details, das Herumwandern mit den Augen ist eine große Lust. Eine Augenlust!

* Es sei an dieser Stelle Inga Kondayne herzlichst gedankt für die vorzügliche Zusammenarbeit. Sie vertritt Kazuki Nakahara seit vielen Jahren.

Kazuki Nakahara – The Flimsy

There is much to discover in Kazuki Nakahara's drawings. One lingers in front of the work for quite some time in order to comprehend it and feast one's eyes on it.*

Depending on the personality of the viewer, the work is understood according to his or her cultural background.

First, one takes in the image as a whole, then loses oneself in the details, exploring the image with one's eyes, guided by the first characters to appear in the drawing, as in the large untitled work in the exhibition, whose powerful dark blue (or leading there), which constantly changes its silhouette, is sometimes sharply defined and then almost dissolves again

A bundle of lines below the middle of the image, aligned vertically to the extreme portrait format of the sheet but with a strong rightward twist, in a slightly lighter blue, provides a well-considered counterpoint. The two color-dominant line networks visually form a bracket, holding the extreme portrait format together and directing the eye to the horizontal lines that run evenly across the sheet, like a textile fabric, at short intervals. They are held together by a zigzag line, creating a visually fabric that, through the carefully considered empty spaces, i.e., where the horizontal 'weft threads' or zigzag lines – one could metaphorically call them warp lines (even if, strictly speaking, they do not follow the technique of weaving, as they are not tightly aligned in the longitudinal direction) – abruptly pause, marking a void. The repetition of these empty spaces, slightly offset upwards or downwards, to the right or left, defines a new network of white lines, like a branching network of veins, and breaks up the graphic fabric as a further, lively protagonist.

The right half of the image is characterized by a massive concentration of these empty spaces, thus forming a flimsy basis for the entire image context and creating tension from left to right, or vice versa. In addition – and one cannot help but be amazed – a large-meshed rhombus pattern is woven into the lower right-hand area of the picture with a light blue colored pencil, creating further tension. Boldly and confidently, arched swings are used in the upper right corner, which,

in their freedom and naturalness, manifest the mastery of this convincing draftsman and at the same time translate the dissolution, the tearing apart of the graphic fabric spanning the sheet, the energetic development of the moment.

The potential difficulty for the viewer in exploring the work autonomously causes them to draw on their own experiences, which, depending on their cultural background, may lead them to read the work from top left to bottom right or from right to left. Both are possible, but the work as a whole seems to show an orientation from the left, where it is more densely marked, to the right, where it develops into an undefined, wide field.

Ultimately, it is completely irrelevant how one "reads" this breathtaking drawing. Immersing oneself in the details, wandering around with one's eyes, is a great pleasure. A feast for the eyes!

* We would like to take this opportunity to express our sincere thanks to Inga Kondeyne for her excellent cooperation. She has represented Kazuki Nakahara for many years.











O.T., 2024, 68 x 48 cm, Farbstift und Pastell auf Papier | colored pencil and pastel on paper

KAZUKI NAKAHARA

1980 born in Kagawa, Japan
 lives and works in Berlin

Education and awards

2024 *Recherchestipendium Bildende Kunst*, Berliner Senat
2020 *XII. Egmont-Schaefer-Preis für Zeichnung*, Berliner Kabinett e.V.
2017 *Christine-Perthen-Preis für Radierung*, Berlinische Galerie
2013–2014 *Grant for Oversea Research*, POLA Art Foundation, Aufenthalt in London
2011 *Mart Stam Förderpreis*, Mart Stam Gesellschaft, Berlin
2011 Meisterschüler bei Prof. Hanns Schimansky, Kunsthochschule
 Berlin-Weißensee
2005–2010 Diplomstudium Malerei und Graphik, Kunsthochschule Berlin-Weißensee
2003–2004 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien, Österreich
2000–2005 Studium der Wirtschaftswissenschaften, Yokohama City University, Japan

Solo and group exhibitions (selection) (G=group exhibition)

2025 *Light field*, Galerie Rupert Pfab, Düsseldorf
2025 *Reimagining Line*, Museum Reinickendorf, Berlin (G)
2024 *Strichhaltige Gründe*, Galerie Inga Kondeyne, Berlin
2024 *Dissonance – Platform Germany #2*, Stadtgalerie Kiel / Nationalgalerie Bukarest (G)
2023 *WORLD FRAMED – Zeitgenössische Zeichenkunst der Sammlung Schering Stiftung*,
 Kupferstichkabinett, Berlin(G)
2020 *XII. Egmont-Schaefer-Preis für Zeichnung*, Galerie Parterre, Berlin
2017 *8. biennale der zeichnung*, Kunstverein Eislingen(G)
2015 *Drawing Biennale*, Drawing Room, London(G)
2014 *travelling light*, Centre for Recent Drawing, London(G)
2011 *DRAWING*, island MEDIUM, Tokio(G)
2009 *Eve Aschheim, Kazuki Nakahara*, Gallery Inga Kondeyne, Berlin

S. 76 (Detail) und 81: *Untitled*, 2020, 40 x 30 cm, Farbstift und Kohle auf Papier
S. 77 und 80 (Detail): *Untitled*, 2024, 135 x 72 cm, Farbstift und Pastell auf Papier
S. 80/81: Ausstellungsansicht von *Strichhaltige Gründe* (Solo) 2024 in der Galerie Inga Kondeyne, Berlin

P. 76 (detail) and 81: *Untitled*, 2020, 40 x 30 cm, colored pencil and charcoal on paper
P. 77 and 80 (detail): *Untitled*, 2024, 135 x 72 cm, colored pencil and pastel on paper
P. 80/81: exhibition view of *Strichhaltige Gründe* (solo show) 2024 at Galerie Inga Kondeyne, Berlin

Alle Abbildungen | all images: Courtesy by Galerie Inga Kondeyne





Hitomi Uchikura

Papierzauberin

Die Galeriekünstlerin Hitomi Uchikura ist eine Papierzauberin. Sie vermag es, dem Papier Eigenschaften abzugewinnen, die man nicht unbedingt mit diesem Arbeitsmaterial verbindet.

Die Werkgruppe *Lumière* sind Papiergebilde meist hochrechteckigen Formats, die ein Meer von kreisrunden Medaillons in unterschiedlichen Größen beherbergen, wobei partiell die Bereiche zwischen den Medaillons freigeschnitten sind und das Licht dahinter durchlässt. Die Medaillons werden plastisch verformt durch individuelle Krafteinwirkung. Es entsteht ein Relief, dass nicht durch Maschinen, bzw. computergesteuert hergestellt ist, sondern individuell durch die Künstlerin. Dies erschließt sich spätestens, wenn man

sich den skulpturalen Papierbahnen nähert. Jede Zuordnung der einzelnen Medaillons zueinander erfolgt im Prozess des Entstehens. Es gibt eine dem Werk zugrunde liegende Zeichnung, die im Querformat durch einfache Lineaturen eine Landschaft wiedergeben, und so die Hauptrichtungen vorgeben. Auch wenn das fertige Werk selbst ein Hochformat ist, so ist garantiert, dass in jeder *Lumière*-Arbeit eine eigene Dynamik, eine eigene Komposition steckt.

Das Bossieren, also das Formen durch Drücken des Papiers ist ein langwieriger Prozess. Die Produktion eines Reliefs ist zeitraubend. Die investierte und eingebundene Energie strahlt wortwörtlich wieder aus dem Relief heraus.

Die *Lumière*-Gebilde werden vor der Wand in einem bestimmten Abstand aufgehängt. Der optische Schwebezustand wird verstärkt durch die

Zuhilfenahme einer Lichtquelle, die das Meer von kreisrunden konkaven Medaillons in seiner Plastizität steigert, in einen Zustand des Oszillierens ‚einfriert‘. Das dynamische und statische Moment wechselt sich ab. Die Medaillons, einmal optisch fixiert, scheinen zwischen der konkaven und konvexen Form zu changieren.

Dies suggeriert Leichtigkeit und ein Schweben und schafft eine bezaubernde Stille voller energetischer Kraft.

Als vollplastische Pendants zu den *Lumière*-Werken nehmen die *Bright Cells* in ihren skulpturalen Ausformungen die Urform des Kreises, die Kugel, allerdings hier in einer organisch anmutenden Stauchung auf, und sind durchsetzt von kreisrunden Öffnungen, die den Blick nach innen freigeben. Die Öffnungen sind verschlossen mit Kameralinsen, die im Kontrast zu dem farbig gefassten Leder stehen, das wie eine Haut die gebaute Wand zwischen den ‚Fenstern‘ umschließt.

Paper Magician

Gallery artist Hitomi Uchikura is a paper magician. She has the ability to extract properties from paper that one would not necessarily associate with this working material.

The *Lumière* series consists of paper structures, mostly in a tall rectangular format, which contain a sea of circular medallions in various sizes, with some of the areas between the medallions cut out to allow light to shine through. The medallions are plastically deformed by individual force. The result is a relief that is not produced by machines or computers, but individually by the artist. This becomes apparent at the latest when one approaches the sculptural paper webs. Each medallion is assigned to the others during the creative process. There is a drawing underlying the work, which depicts a landscape in landscape format using simple lines, thus specifying the main directions. Even though the finished work itself is in portrait format, each *Lumière* work is guaranteed to have its own dynamic, its own composition.

Bossing, i.e., shaping by pressing the paper, is a lengthy process. The production of a relief is time-consuming. The energy invested and incorporated literally radiates back from the relief. The

Der Blick nach innen wird zum optischen Erlebnis. Die im Innenraum der organoiden Form platzierten Spiegelfragmente führen den Blick in die Unendlichkeit. Die sich darin spiegelnden kreisrunden Öffnungen in ihren perspektivischen Verzerrungen werden zum unübersichtlichen Meer von Licht und den unzähligen Formreflektionen. *Bright Cells*. Die Unendlichkeit scheint in diesen Zellen gebannt zu sein. Es werden Energiezellen, kleine Reaktoren. Energie = Licht.

Die Kraft der Werke von Hitomi Uchikura liegt nicht nur in der Reduktion auf die Form und somit als Metapher ihrer konzentrierten künstlerischen Haltung, oder in ihrer handwerklichen Meisterschaft, sondern die Kraft der Werke bereitet eine Bühne, die den Blick nach Innen und nach Außen öffnet, in uns selbst und in die Unendlichkeit.

Vergangenheit und Gegenwart, aber auch die Zukunft sind gebannt auf einzigartige Weise.

Lumière structures are suspended in front of the wall at a certain distance. The optical state of suspension is reinforced by the use of light, which enhances the plasticity of the sea of circular concave medallions, ‘freezing’ it in a state of oscillation. The dynamic and static moments alternate. Once visually fixed, the medallions seem to oscillate between concave and convex shapes. This suggests lightness and floating, creating a spell-bound silence of energetic power.

As a fully plastic counterpart to the *Lumière* works, the sculptural form of the *Bright Cells* takes up the archetypal shape of the circle, the sphere, albeit here in an organically appearing compression, and is interspersed with circular openings that allow a view inside. The openings are closed with camera lenses, which contrast with the colored leather that envelops the constructed wall between the ‚windows‘ like a skin. The view inside becomes an optical experience. The mirror fragments placed inside the organoid form lead the gaze into infinity. The circular openings reflected in them, with their perspective distortions, become a confusing sea of light and countless reflections of form. *Bright Cells*. Infinity seems to be captured in these cells. They become energy cells, small reactors. Energy = light.

The power of Hitomi Uchikura's works lies not only in their reduction to form, thus serving as a metaphor for her concentrated artistic approach, or in her technical mastery, but also in the way they set

the stage for an inward and outward gaze, into ourselves and into infinity.

The past and present, but also the future, are captured in a unique way.



S. 86 und oben (Detail) | p. 86 and above (detail): *Lumière 2022-XI*, 2022, 220 x 100 cm, Papier, bossiert und geschnitten | paper, embossed and cut



Oben und S. 84/85 (Detail): *Bright Cells 2024-XII* (blue, back skin), 2024, 21 x 23 x 16 cm, konkave Glaslinsen, Leder, Spiegel und FRP

Top and p. 84/85 (detail): *Bright Cells 2024-XII* (blue, back skin), 2024, 21 x 23 x 16 cm concave glass lenses, leather, mirror, f.r.p.



Oben: *Fleur de Lumière 2024-XV*, 2024, 30 x 30 x ca. 3 cm, Papier auf Holztafel | paper on wood panel
S. 92/93: Ausstellungsansicht von *Lumière 2018* bei Semjon Contemporary

Top: *Fleur de Lumière 2024-XV*, 2024, 30 x 30 x ca. 3 cm, paper on wood panel
P. 92/93: exhibition view of *Lumière 2018* at Semjon Contemporary







Lumière 2025-XI, 2025, 49 x 36,7 cm, Papier, bossiert und geschnitten | paper, embossed and cut

HITOMI UCHIKURA

1956 born in Kagoshima, Japan
 lives and works in Nasu, Japan

Education and awards

1980 Bachelor of Fine Arts in Traditional Painting, Tama Art University
1982 Master of Fine Arts, Tama Art University
2011 Artist-in-residence at Areles sur Tech, Pyrénées-Orientales, France
2009 Grant for Concert-Installation at Berlin, The Asahi Shinbun Foundation
2006 Artist-in-residence at Cité Internationale des Art, Paris, France
2003–2004 Artist-in-residence at Cité Internationale des Art, Paris, France

Selection of solo and group exhibitions (G = group exhibition)

2025 *Lumière*, Galerie Friedrich Müller, Frankfurt (a.M)
 Reborn in New Luster, Takemasa house, Saitama, Japan
 Finale!, Karuizawa Modern Art Museum, Nagano, Japan
2024 *Lumière and Bright Cells*, Semjon Contemporary, Berlin
2023 *Lumière*, Galerie DUTKO, Paris, France
 abstract, Semjon Contemporary (G)
2022 *Lumière*, Art Front Gallery, Tokyo
 Grasping at Clouds, Hara Museum ARC, Gunma, Japan (G)
 RESET to START, Semjon Contemporary, Berlin (G)
2021 *X x X – X Jahre Semjon Contemporary* (G)
2019 *48 hrs*, Semjon Contemporary (G)
2018 *Lumière*, Semjon Contemporary, Berlin
2017 *Penetrating Paper*, Semjon Contemporary (G)
2015 *Lumière*, Shun Art Gallery, Shanghai, China
2014 *The Hara Museum Collection at 35*, Hara Museum of Cont. Art, Tokyo (G)
2013 *Hitomi Uchikura*, Galerie DUTKO, Paris, France
2012 *Lumière*, Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin
2011 *Lumière – Rencontre*, Arles sur Tech Village Hall, France
 Lumière, Azabujūban Gallery, Tokyo
2009 *Shadows in Illusion*, Makii Masaru Fine Arts, Tokyo
2006 *Chapel in Lumière*, Muse Caracara, Kanagawa, Japan
 Lumière, Gallery Bremer, Berlin
 Lumière, Space Culture Bertin Poirée, Paris
2004 *Numbers*, Cité Internationale des Arts, Paris
2003 *Covered with Light*, Art Gallery Kankankyo, Tokyo
2001 *Returning Memories*, Antenne, Kanagawa
1997 Nippon Gallery, Tokyo
1995 Maki Tamura Gallery, Tokyo
1994 Nippon Gallery, Tokyo
1992 Gallery Furukawa, Tokyo
1990 Fine Art Kunoki, Kagoshima, Japan
1989 Ochanomizu Gallery, Tokyo
1986 Kamakura Gallery, Tokyo
1983 Gallery Parergon, Tokyo
1982 Studio 4F, Tokyo



Taiyoh Mori

Fast nichts

Im Hauptausstellungsraum hängt ein Schattenfugenrahmen mit einem weißen Blatt in der Größe von ca. 60 x 50 cm. Nichts scheint dieses Blatt zu bergen außer sich selbst, das reine Weiß des im geweißten Rahmen einmontierten Papiers. Und doch ist da etwas. Man tritt näher, um sich zu vergewissern. Da muss doch etwas sein, tauchte nicht eben ein Schatten auf? Ein Papier, nur für sich selbst, das scheint zu vermessen. Oder?

Und siehe da, ein hauchfeiner Schatten offenbart sich dort zuerst, ein leichter Schlagschatten, erzeugt durch das vom Schaufenster der Galerie einfallende Tageslicht. Ein Schatten, der auf eine Vertiefung im Papier verweist. Und weiter geht die suchende Augenfahrt. Erst zwei, dann drei – und plötzlich ist das vertiefte Geviert der

die Papierform aufnehmende inneren Silhouette wahrzunehmen, wie von einer nicht bearbeiteten Radierplatte ins Papier gedrückt, ein Blinddruck sozusagen. Doch dann – man kommt aus dem Staunen nicht heraus – eröffnet sich ein ganzes Panorama fast unsichtbarer horizontaler Linien. Hunderte!

Taiyoh Mori hat – er muss ein sehr scharfes Auge haben oder eine Sehhilfe – in kontemplativer Geduldsarbeit eine Linie nach der anderen mit einem Gelstift – ohne Tinte (!) – in das Papier gesetzt. Es entsteht ein fast mikroskopisch feines Relief, das noch dem letzten Lichtstreif einen Widerhall gibt.

Die zweite, kleinere Zeichnung ist mit einem Kugelschreiber ohne Tinte bezeichnet. Der Druck der Kugelschreiberspitze ist präziser, und durch



Oben / Top: O.T., 2026, 56,5 x 50 cm (Blattmaß), Gelroller (ohne Tinte) auf Papier | gel rollerball pen (without ink) on paper

sein metallenes Material wird die eingeprägte Linie scharfkantiger. Die ebenfalls zarten, horizontalen Linien haben somit einen stärkeren Grat, der naturgemäß einen kräftigeren Schatten wirft. Ähnlich wie bei einer Radierung, bei der die ersten Abzüge besonders kontrastreich sind, bergen doch die noch nicht abgebrochenen Grate der in die Platte eingeritzten Linien zusätzlich die Druckerfarbe vor dem Pressgang.

Taiyoh Mori ist kein Unbekannter bei Semjon Contemporary. Bereits 2014 war er – so wie die Komponistin Mayako Kubo – mit Werken Teil der Ausstellung *Lieber Künstler, zeichne mir!* über Abstraktion (vgl. dazu die von Semjon herausgegebene umfassende Publikation). Damals war er noch Kunststudent in der Burg Giebichenstein in Halle, hat aber schon der Linie sein Hauptaugenmerk geschenkt. Er ist sich treu geblieben und führt uns vor, dass die Linie als ein gestaltendes künstlerisches Motiv in der Kunst noch lange nicht ausgeschöpft ist. Die Linie ist ohnehin seit Menschengedenken Teil der Kommunikations- und Ausdrucksmöglichkeiten in Schrift und Bild, und sie verhalf unter anderem durch den japanischen Holzschnitt die europäische/amerikanische Moderne zu begründen.

Almost Nothing

In the main exhibition room hangs a shadow gap frame with a white sheet measuring approximately 60 x 53 cm. Nothing seems to be hidden in this sheet except itself, the pure white of the paper mounted in the whitewashed frame. And yet there is something there. You step closer to make sure. There must be something there, didn't a shadow just appear? A piece of paper, just for itself, that seems presumptuous. Or does it?

And lo and behold, a delicate shadow reveals itself there first, a slight drop shadow created by the daylight coming in from the gallery window. A shadow that points to a depression in the paper. And the searching gaze continues. First two, then three – and suddenly the recessed square of the inner silhouette that takes up the paper form can be perceived, as if pressed into the paper from an unworked etching plate, a blind print, so to speak. But then – one cannot help but be amazed – a whole panorama of almost invisible horizontal lines opens up. Hundreds of them!

Taiyoh Mori interessiert es, wie sich das Blatt Papier durch seine stetige Arbeit verformt. Ihm ist es recht, wenn dies im Rahmen nicht negiert wird und es neue skulpturale Qualitäten entfalten kann und nicht plan gepresst ist. Die unzähligen Linien, eingeschrieben mit Druck, sorgen für die Aufhebung der ursprünglichen Blattspannung und lassen die Ränder des Blattes sich anheben und könnten auch dadurch eine eigene Geschichte erzählen.

Dass der Künstler uns mit der rein weißen Linie gegenübertritt, ist einerseits ein subversiver Akt, auch von Humor geprägt, andererseits eine Radikalisierung, wie sie Ad Reinhard in den 1950er Jahren mit seinen *White Paintings* begann und durch Taiyoh Mori eine neue eigenwillige und souveräne Bildlichkeit erfährt.

Sie mag auch irreführend sein, lässt man sich nicht auf das Kunstwerk ein: Ein reines Nichts tritt uns gegenüber, das Papier als Papier, fokussiert als Material, oder gar als ein Artefakt eines Kontexttransfers im Duchamp'schen Sinne (ein weißes Blatt Papier in einem Rahmen exponiert). Es geht aber tiefer, in die Welten des philosophischen Diskurses, was Kunst ist, was sie sein kann. Sie lehrt uns Wahrnehmung, das Hinschauen und Begreifen und lehrt uns Demut.

Das Kunstwerk selbst ist sich selbst genug!

Taiyoh Mori must have very sharp eyes or wear corrective lenses, because he has painstakingly drawn line after line onto the paper with a gel pen – without ink(!). The result is an almost microscopically fine relief that reflects even the last glimmer of light.

The second, smaller drawing is marked with a ballpoint pen without ink. The pressure of the ballpoint pen tip is more precise, and its metal material makes the engraved line sharper. The delicate horizontal lines thus have a stronger ridge, which naturally casts a stronger shadow. Similar to an etching, where the first prints are particularly high in contrast, the ridges of the lines carved into the plate that have not yet been broken off also protect the printing ink from the press.

Taiyoh Mori is no stranger to Semjon Contemporary. Back in 2014, he was part of the exhibition *Dear Artist, draw for me!* about abstraction (see the comprehensive publication edited by Semjon) with works alongside composer Mayako Kubo. At that time, he was still an art student at Burg

Giebichenstein in Halle, but was already focusing his attention on the line. He has remained true to himself and shows us that the line as a creative artistic motif in art is far from exhausted. The line has been part of communication and expression in writing and images since time immemorial, and it helped to establish European/American modernism, among other things through Japanese woodblock printing.

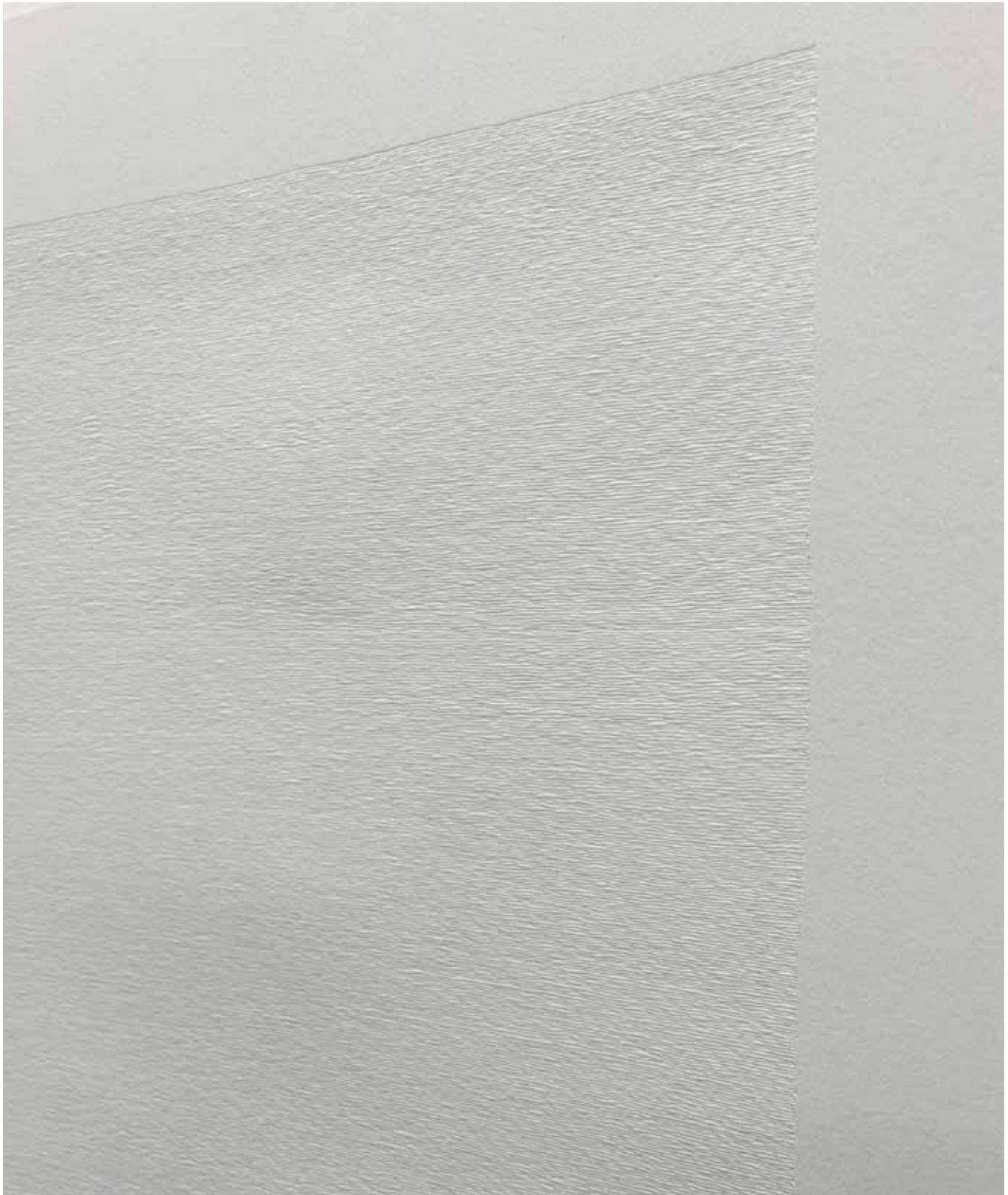
Taiyoh Mori is interested in how the sheet of paper is deformed by his constant work. He is happy if this is not negated within the frame and if it can develop new sculptural qualities and is not pressed flat. The countless lines, inscribed with pressure, cause the original tension of the sheet to be released, allowing the edges of the sheet to rise and thus tell their own story.

The fact that the artist confronts us with the pure white line is, on the one hand, a subversive act, also marked by humor, and on the other hand, a radicalization, as Ad Reinhard began in the 1950s with his *White Paintings* and which, through Taiyoh Mori, experiences a new, idiosyncratic, and sovereign imagery.

It may also be misleading if one does not engage with the artwork: we are confronted with pure nothingness, paper as paper, focused as material, or even as an artifact of a context transfer in the Duchampian sense (a white sheet of paper displayed in a frame). But it goes deeper, into the worlds of philosophical discourse about what art is, what it can be. It teaches us perception, looking and understanding, and teaches us humility.

The artwork itself is sufficient unto itself!



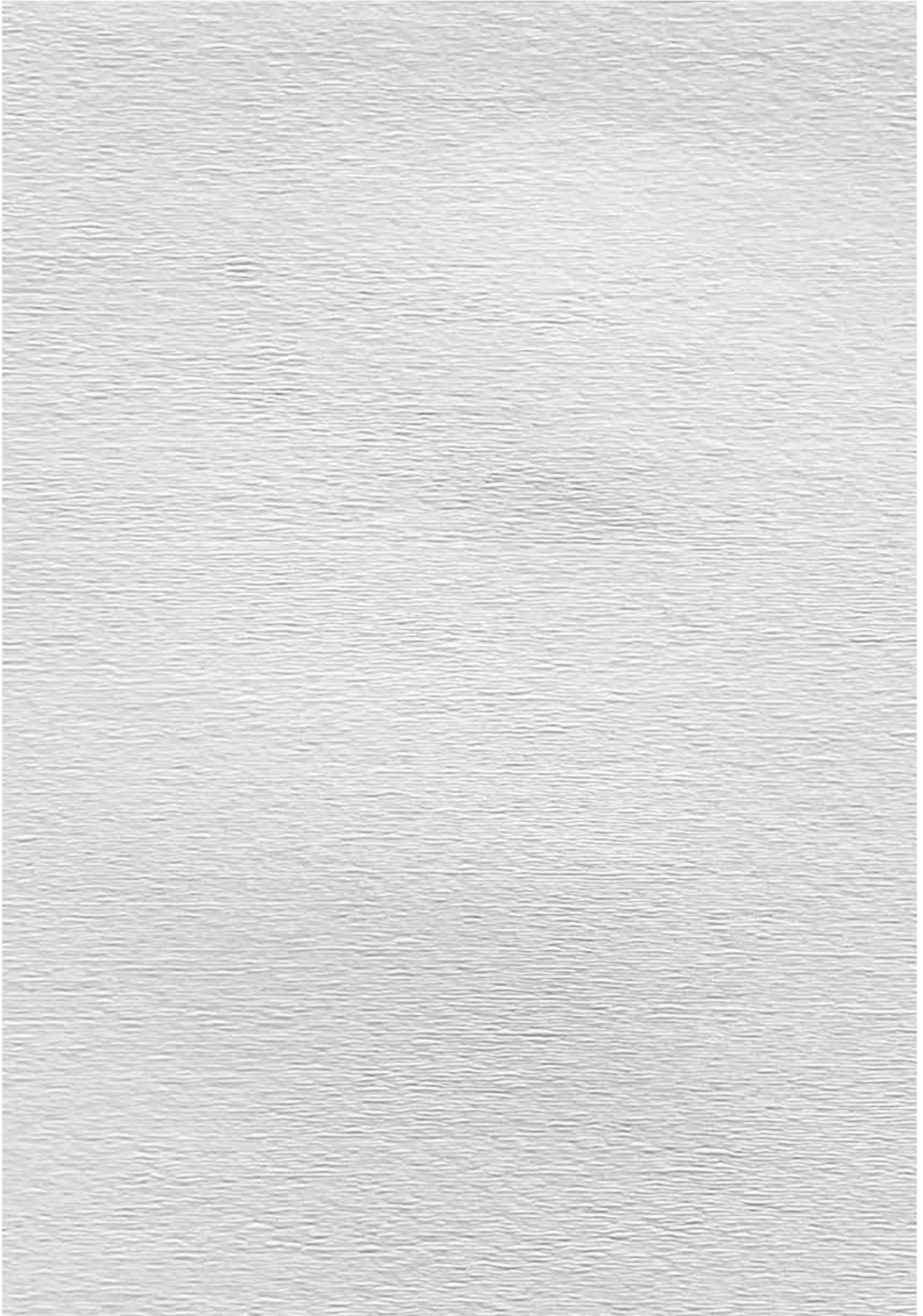


Linke Seite und S. 96 und oben (Details): O.T., 2025, 35 x 28 cm, Kugelschreiber (ohne Tinte) auf Papier
S. 102/103: O.T., 2025, 36 x 30 cm, Kugelschreiber (ohne Tinte) auf Papier; Sammlung des Künstlers

Left page and p. 96 and top (details): O.T., 2025, 35 x 28 cm, ballpoint pen (without ink) on paper
P. 102/103: O.T., 2025, 36 x 30 cm, ballpoint pen (without ink) on paper; collection of the artist







TAIYOH MORI

born in Japan
lives and works in Berlin

Education and awards

- 2025 *Paper Art Award in Gold* (with Galerie Rupert Pfab)
2021 *#TuneUpforECoC*, Japan
2017–2015 Postgraduate studies at Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle with Prof. Thomas Rug
2015–2011 Studies of Painting and Graphics at Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle with Prof. Thomas Rug, graduation with diploma
2011–2010 Guest studies of Painting at Kunsthochschule Berlin-Weißensee with Prof. Hanns Schimansky und Hanna Hennenkemper.

Selection of solo and group exhibitions (G=group exhibition)

- 2025 *Die Gegenständigkeit der Linie*, gkg (Gesellschaft Kunst & Gestaltung), Bonn (G)
This is the place you told me about, Axel Obiger, Berlin (G)
Das Kaum und das Bestimmte, Kunsthaus BBK Braunschweig, Braunschweig (G)
Fabric of Dreams, Hdp Haus des Papiers, Berlin (G)
Showroom, Galerie Rupert Pfab, Düsseldorf
Minimal Motion, Galerie Rupert Pfab, Düsseldorf
2024 *Blue Horizon*, Galerie Rupert Pfab, Düsseldorf (G)
Mit allen Wassern gewaschen – すべては水であられる, Mikiko Sato Gallery, Hamburg (G)
2023 *Spur*, Mikiko Sato Gallery, Hamburg
Minimal. Kunst aus Ostasien, Museum für Asiatische Kunst der staatlichen Museen zu Berlin im Humboldt Forum, Berlin (G)
2022 *Drawing Wow3*, Drawing Wow/Minuseins, Wien (G)
2021 *utakata-Die Unbeständigkeit des Moments*, Mikiko Sato Gallery, Hamburg (G)
2019 *Die Zukunft ist das neue Ding*, Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale (Kat.) (G)
2018 *facing north korea – THE OBSERVATORY PROJECT*, NON Berlin, Berlin (G)
2016 *LEER RAUM*, Projektraum der Alten Gießerei Berlin e.V., Berlin (G)
2014 *Lieber Künstler, zeichne mir! (Part 1: Abstraktion, Konkretion, Notation & Struktur)*, Semjon Contemporary (G)
2013 *BLICK ZURÜCK UND VORAUS – 20 JAHRE FORUM KONKRETE KUNST*, Forum Konkrete Kunst Erfurt, Erfurt (G)

Public collections

Hdp – Haus des Papiers, Berlin
Staatliche Graphische Sammlung, München





Cornelia Nagel

Raku – Das Spiel mit der Sinnlichkeit

Die Raku-Schalen und Raku-Teegefäße von Cornelia Nagel in den Händen zu halten, kommt einem Feuerwerk von Sinneseindrücken gleich.

Doch bereits zuvor, beim ersten Anblick, ist man überwältigt von der Form, den Farben, der Textur und dem Zusammenspiel von verrauchter Oberfläche und glänzender, meist mit einem faszinierenden Spiel von Krakelees versehener Glasur.

Die Raku-Teegefäße liegen trotz überraschender Größe gut in den Händen – für die Teezeremonie ist sie eine gute Voraussetzung, um mit dem Teebesen den Tee schaumig zu verwirbeln. Die Finger umgreifen das Gefäß, und die Fingerbeeren wandern und betasten, lieblosen die eigen-

willige Oberfläche. Die Hände lassen das Gefäß kreisen, es wird von allen Seiten ertastet. Manche Gefäße sind stumpf, fast rau an der zu greifenden Oberfläche, doch der Rand ist immer glatt und lippenfreundlich. Es gibt Gewerke, die trotz schrundiger Oberfläche glatt sind in der Haptik, nur die Vertiefungen, Eindrücke zeugen vom Herstellungsprozess, lassen die Energie spüren, die die Schöpferin aufwendet, um die wachsende Form zu schaffen. Doch ist sie reiner Ausdruck und Artefakt einer Idee, einer Vision, und nur handwerklich umgesetzt? Wohl kaum! Die mannigfaltigen Gefäßformen – man kann sie in Gruppen unterteilen – scheinen einem anderen Impuls zu gehorchen. Sie werden im Entstehen, fernab eines festen Plans. Cornelia Nagel erschafft für jede Schale eine Grundform. Keine Seite gleicht der anderen, die Ausrichtung der Gefäßwand ist

vielseitig, die Strukturen durch den Werkprozess mannigfaltig. Es gibt weich abgerundete eckige Gefäße oder scheinbar aus dem Lot gefallene Kreisformen. Sie sind meisterlich ponderiert, verneinen die Symmetrie und sitzen auf einem Fuß, der nicht notwendig mittig ist, aber das sich aufwölbende Volumen physisch als auch optisch in der Balance hält. Die Ränder sind selten einheitlich hoch, sie formen Berge und Täler, man sucht sich wahrlich im Geiste die Stelle für den Lippenkontakt aus.

Die visuelle und haptische Begegnung mit den Gefäßen wird vervollkommenet, wenn man ihrer Innenseiten gewahr wird. Sie generieren ein weiteres sinnliches Spiel. Selten ist die Oberfläche monochrom, meist grenzt ein weiterer Farbbereich an, mal kontrastreich, mal dezent in Zwischentönen, doch immer zurückgenommen als Kontrast zur äußeren Erscheinung. Das Dezent wird oft gesteigert durch ein zartes Krakelee oder eine feine Punktestruktur.

Die Form, die Cornelia Nagel in den Händen wächst – ein Schöpfungsakt zwischen Bewusstheit und Geschehen lassen –, wird erneut beim Brennen in einem von ihr gebauten, mit Holz gefeuerten Ofen dem Geschehen überlassen. Der Rauchbrand lässt sich nicht steuern. Der Rauch dringt ein in die Oberfläche, doch nicht unbedingt an

der erwarteten Stelle. Geschehen lassen ist die Formel! Genauso verhält es sich mit dem Glasurbrand und dem Erzeugen des Krakelees durch das Abschrecken des noch glühenden Gefäßes in eiskaltem Wasser.

Das Geheimnis der beunruhigend ruhigen Formen, der Textur und des Farbspiels ist zum einem das Resultat der langjährigen Erfahrung der Keramikünstlerin, zum anderen aber auch ihrer Haltung des Gelassenseins geschuldet. Das kann nur jemand, der mit sich selbst eins ist im meditativen, ja spirituellen Arbeitsprozess und der den Mut besitzt zum bejahenden und neugierigen Geschehenlassen im Schöpfungsprozess.

Nicht umsonst wird der Künstlerin in Japan selbst nachgesagt, dass sie den Geist der Raku-Keramik wieder neu belebt, gar zurückgebracht hat. Cornelia Nagel schafft es, ihren Keramikern, insbesondere in den Raku-Gefäßen, eine eigene Seele einzuhauchen. Die Gefäße – gedacht und auch zu verwenden für die Teezeremonie – sind jedoch weit mehr. Sie sind belebte und beseelte Objekte, die über sich selbst hinausstrahlen und ihren Platz in der sinnlichen Welt der Kunst selbstbewusst erobern.

Semjon H. N. Semjon
Wesenberg (Mecklenburg-Vorpommern),
im August 2016

Raku – Playing with sensuality

Holding Cornelia Nagel's raku bowls and pots in one's hands is tantamount to a firework of sensations.

Even earlier, at first sight, one is overwhelmed by the shapes, colours, the texture and the interplay of the opaque surface and the shiny glaze, mostly embellished with a play of craquelure.

Despite their surprising size the raku tea pots rest comfortably in the hand, which is a good prerequisite for the tea ceremony, when the tea is stirred with a tea brush until foamy, the fingers grasp the vessel; the fingertips explore the surface, gently touching and caressing the unusual surface, and the vessel is turned in the hands and touched from all sides. The surface of some of these vessels is obtuse, almost rough, but the rim is always smooth and kind to the lips. There are products, the haptic appeal of which is smooth, despite their chapped and raw surface. Only the depressions and indentations on the surface let

feel the energy spent on the growing shape by the artist. However, is it merely an artefact and expression of an idea, an implemented vision? Certainly not! The manifold vessel shapes – which can even be grouped – seem to obey other rules or impulses. They emerge in the process of making, far from any fixed plan. Cornelia Nagel produces a basic form for every dish; no side resembles the other, the orientation of the vessel wall varies and the structures are manifold due to the working process. There are softly rounded angular vessels or circular forms seemingly "thrown out of sync". They are masterly balanced, negating symmetry, and rest on one foot, which is not necessarily centred but holds the bulging volume in balance, physically as well as visually. The rim is rarely uniformly high, forming hills and valleys: in one's mind's eye one is literally scanning it to find a place for lip contact.

The visual and haptic encounter with the vessels is even perfected when regarding the insides, which generate a further sensual play. Rarely is

the surface monochrome; often is there another adjoining colour, one time as a contrast, another more subtle or nuanced, but mostly as a discreet contrast to the outer appearance. The decent effect is often even heightened through a delicate crazing or a fine dotted pattern.

The shape that emerges from Cornelia Nagel's hands – an act of creation between consciously forming and letting it happen – is again exposed to the firing process in a self-made kiln fired with wood. Such a smoke fire cannot be influenced. The smoke penetrates the surface, but not necessarily in the expected places. The motto here is: "let it happen"! The same applies for glaze firing and creating the craquelure through quenching the still glowing hot vessel in ice-cold water.

The secret of soothingly calm shapes, the texture and the colour play is firstly the result of the artist's long-term experience, and, second-

ly, it is due to her way of letting things happen. This can only be accomplished by someone who is at peace with herself and the meditative, even spiritual working process and has the courage to face the affirmative and curious 'letting-it-happen' in the creative process.

Not without reason the artist is, even in Japan, said to have reinvigorated or brought back the spirit of raku ware. With her vessels, especially the raku ware, Cornelia Nagel manages to breathe her own soul into the dead matter. The vessels – originally intended and to be used for the tea ceremony – are much more. They are vitalized and inspired objects shining far beyond themselves and confidently establishing their place in the sensual world of art.

Semjon H. N. Semjon
Wesenberg (Mecklenburg-Vorpommern)
August 2016

















Oben und S. 114/115: Ausstellungsansichten von *Cornelia Nagel – Raku*, 2015/16 bei Semjon Contemporary
 S. 110/111: Installationsansicht mit Raku-Schalen in der Ausstellung *Ode aus Japan*
 S. 108/109 (Details) und S. 112/113, obere Reihe: *Tee am Herbstfeuer*, 2015, ca. 10,1 x 12,7 x 12,3 cm; Privatsammlung, Italien
 S. 107 (Detail) und S. 112/113, mittlere Reihe: *Stein in meiner Hand*, 2017, ca. 6,8 x 11,7 x 11,8 cm
 S. 112/113 letzte Reihe: *Winterfeuer*, 2011, ca. 9 x 12,7 x 12,8 cm
 Alle: Keramik im Raku-Verfahren gebrannt, 1000° C, Oxide (nicht für die mittlere Schale), semitransparente Glasur

Top and p. 114/115: exhibition views 2015/16 of *Cornelia Nagel – Raku* at Semjon Contemporary
 P. 110/111: installation view of the Raku tea vessels in the exhibition *Ode from Japan*
 P. 108/109 (detail) and p. 112/113, top row: *Tee am Herbstfeuer*, 2015, ca. 10,1 x 12,7 x 12,3 cm; private collection, Italy
 P. 107 (detail) and 112/113, 2nd row: *Stein in meiner Hand*, 2017, ca. 6,8 x 11,7 x 11,8 cm
 P. 112/113, last row: *Winterfeuer*, 2011, ca. 9 x 12,7 x 12,8 cm
 All: ceramic fired using the raku technique, 1000° C, oxides (not for the center piece), semitransparent glaze

CORNELIA NAGEL

lives and works in Wesenberg

Education, symposia and awards

- 2010 Europäische Holzbrandkonferenz
- 2000 und 1999/1996 Studies at the International Academy of Ceramics in Japan, Deutschland, Korea
- 1998–2000 Artist exchange with Kichezaemon on occasion of Raku XV, Kyoto, Japan
- 1996 Study grant in Kobe, Japan
- 1991 Head of the Keramiksymposiums der Stiftung Kulturfond

Selection of solo and group exhibitions (G=group exhibition)

- 2025 *50 Jahre Cornelia Nagel – Mit dem Feuer gezeichnet*, Samurai Museum, Berlin
- 2023 *SC-XXX-09-Collective – SC-XXX-12-Collective*, Semjon Contemporary (G)
- 2022 *SC-XXX-01-Collective – SC-XXX-08-Collective*, Semjon Contemporary (G)
RESET to START, Semjon Contemporary (G)
- 2021 *X x X – X Jahre Semjon Contemporary*, Semjon Contemporary (G)
- 2016 *Cornelia Nagel – Raku*, Semjon Contemporary, Berlin
- 2015 *Cornelia Nagel*, Musikwelten, Berlin
Cornelia Nagel, Königliche Gartenakademie, Berlin
- 2008–2014 *Ways of Art*, Leipzig (G)
- 2013 *Cornelia Nagel*, Japanisch-Deutsches Zentrum, Berlin
Deutsch-Japanische Gesellschaft, Berlin (G)
Expo, Shanghai, China (G)
- 2009 *Cornelia Nagel*, Wassergalerie, Berlin

Collections

Raku Museum, Kyoto, Japan; Museum für ostasiatische Kunst, Berlin; Sammlung Vollmann, Sammlung Braumann, Sammlung Semjon/Zimmer and further private collections





Tomoyuki Ueno

Ästhetische Räume: Kultur & Natur

Ein weiteres Beispiel, wie die traditionellen historischen Kulturen Japans in die Jetztzeit überführt werden können, ihre Herkunft nicht leugnend, sie aber misst und erweitert durch die Erfahrung der westlichen (Kunst-)Welt zeigt der Künstler Tomoyuki Ueno.

Sein Rüstzeug ist neben der Prägung in Japan sein Auge, sein Begreifen der Welt, wie er sie wahrnimmt, sie ‚vermisst‘.

Mit Japan wird allgemein im Westen der Welt konnotiert: Baukunst, Gartenkunst, Bonsai-, Ikebana-, Origamikunst, das Ritual der Teezeremonie, das No-Theater (Gesangs- und Tanzkunst) und vieles mehr.

Tomoyuki schafft den Transfer des Gesehenen und Erfahrenen zu einem autonomen Kunstwerk. Sein *Berlin Forest 2023 June #1* versammelt Astgabelungen, die er von verschiedensten Bäumen der Berliner Wälder gesammelt hat und zu einem Vorhang mit Hilfe von Messingverbindungen ‚geknüpft‘ hat. Ein Hauch von einem Bild, das in den Raum, vor die Wand, oder wie hier, vor das Schaufenster gehängt wird und sich selbst genug ist. Denkt man an die klassische japanische Hausarchitektur mit den feinen Raumteilern und (Schiebe-)Wänden aus Papier im architektonischen Rahmenwerk, kann dieses hängende Gebilde als diaphane Referenz gelesen werden. (Der Künstler nimmt auch gerne Auftragswerke an, die ‚maßgeschneidert‘ sind.) Eine jede Astgabel ist individuell, und doch verbindet der Künstler sie zu einem rhythmisch gegliederten Ganzen.

Auch der Transfer der Ikebana-Kultur, nun koexistierend mit einem streng modernistischen, minimalistischen Sockelsystem aus zueinander gestuften Vierkantstahlrohren mit marmornen Abschlussplatten ist ein Verweis auf sein Feingefühl, souverän sich zwischen diesen (Kultur-)Welten zu bewegen und ein Neues zu formen. Die Marmorplatten sowie das vom Boden aufstrebende marmorne Bruchstück, das in seinen geometrischen Abmessungen vor der Bruchkante sich dem Außenprofil der Ecksituation des Eisenpodestes millimetergenau anpasst, verweisen auf die Landschaft an und für sich. Traditionell werden in der japanischen Kultur feine Zeichnungen im Stein, von der Natur vor Urzeiten beim Werden des Steins durch Schichtungen und Pressungen geprägt, als Landschaft gelesen. Auch die vom Künstler gedrehte Schale mit eingebranntem Blatt in der Glasur, auf der Marmorplatte wohlponderiert positioniert, die mit stetig neu aufzufrischem Grün und Blumen bestückt, als ein

sich veränderndes Ikebana-Kunstwerk präsentiert, ist Teil dieser Installationsskulptur. Es formt ein Ganzes mit einer Vielzahl von Verweisen und Zitaten aus der japanischen Tradition und der europäischen Moderne.

Die Mimikri von Ästen in Keramik (*Dead Tree Hanging Vases*) als Wandvasen für einzelne Zweige gedacht, zeugen einmal mehr von der Vielseitigkeit seines Werks. Der reale (Baum-)Stamm wird in Keramik übersetzt, um der Natur (hier der abgeschnittene belaubte Ast) eine neue Heimat zu geben, die ihre Herkunft zugleich zitiert: Der Ast, der sich aus dem Stamm verjüngt. Natur und Kultur liegen für den Künstler sehr eng beisammen.

Es sei herzlich Martin Mertens von der Galerie Martin Mertens, der Tomoyuki Ueno in seinem Galerieprogramm hat, für die gute Zusammenarbeit gedankt!

Aesthetic Spaces: Culture & Nature

Another example of how Japan's traditional historical cultures can be transferred to the present day, without denying their origins but measuring and expanding them through the experience of the Western (art) world, is provided by the artist Tomoyuki Ueno.

In addition to his Japanese background, his tools are his eye, his understanding of the world as he perceives it, and his ability to 'measure' it.

In the Western world, Japan is generally associated with architecture, garden design, bonsai, Ikebana, origami, the ritual of the tea ceremony, Noh theater (singing and dance), and much more. Tomoyuki manages to transfer what he has seen and experienced into an autonomous work of art. His *Berlin Forest 2023 June #1* brings together branches that he has collected from various trees in Berlin's forests and 'knotted' into a curtain with the help of brass connectors. A hint of an image that is hung in the room, in front of the wall, or, as here, in front of the gallery window, and is sufficient in itself. If one thinks of classic Japanese house architecture with its fine room dividers and (sliding) paper walls in the architectural framework, this hanging structure can be read as a diaphanous reference. (The artist also likes to

accept commissions that are 'tailor-made'). Each branch fork is individual, yet the artist connects them to form a rhythmically structured whole.

The transfer of Ikebana culture, now coexisting with a strictly modernist, minimalist pedestal system made of staggered square steel tubes with marble end plates, is also a reference to his sensitivity in moving confidently between these (cultural) worlds and forming something new. The marble slabs and the marble fragment rising from the ground, whose geometric dimensions in front of the break edge match the outer profile of the corner situation of the iron pedestal with millimeter precision, refer to the landscape itself. Traditionally, in Japanese culture, fine drawings in stone, formed by nature in ancient times through layering and pressure as the stone was created, are interpreted as landscapes. The bowl turned by the artist with a leaf burned into the glaze, carefully positioned on the marble slab and decorated with constantly refreshed greenery and flowers, presented as a changing Ikebana artwork, is also part of this installation sculpture. It forms a whole with a multitude of references and quotations from Japanese tradition and European modernism.

The mimicry of branches in ceramics (*Dead Tree Hanging Vases*), intended as wall vases for individual twigs, once again demonstrates the versatility of his work. The real (tree) trunk is translated

into ceramics to give nature (in this case, the cut leafy branch) a new home that also references its origins: the branch that tapers off from the trunk. For the artist, nature and culture are very closely linked.

We would like to express our sincere thanks to Martin Mertens from the Gallerie Martin Mertens, who has Tomoyuki Ueno in his gallery program, for the excellent cooperation!











Linke Seite 1. Reihe (und S. 118): *Dead Tree Hanging Vase 1*, 2026, ca. 23 x 3,7 x 3,7 cm; Privatsammlung; linke Seite 2. Reihe: *Dead Tree Hanging Vase 2*, 2026, ca. 17,7 x 4,7 x 5,3 cm; linke Seite 3. Reihe: *Dead Tree Hanging Vase 3*, 2026, ca. 16 x 3,7 x 3,7 cm, Privatsammlung; oben, 1. Reihe, links: *Dead Tree Hanging Vase 4*, 2026, ca. 27,5 x 3,5 x 4 cm, Privatsammlung
Oben, 1. Reihe, rechts: *Dead Tree Hanging Vase 5*, 2026, ca. 28,5 x 3,5 x 4 cm; oben 2. Reihe, links: *Dead Tree Hanging Vase 6*, 2026, ca. 17 x 4 x 4,6 cm; oben 2. Reihe, rechts (und S. 121): *Dead Tree Hanging Vase 7*, 2026, ca. 16 x 4,5 x 5 cm; alle: Keramik, glasiert
S. 119 (Detail) und S. 122/123: O.T. (getrepptes Marmorgestell mit *Suibachi* – Wasserschale mit Blattspuren), 2026, 82,5 x 85 x 26,5 cm, Marmor (*Chigaidana*), Stahl, Keramik, glasiert (2026, 4,3 x 21,7 x 21,7 cm)

Left page, 1st row: *Dead Tree Hanging Vase 1*, 2026, ca. 23 x 3,7 x 3,7 cm; Privatsammlung; left page, 2nd row: *Dead Tree Hanging Vase 2*, 2026, ca. 17,7 x 4,7 x 5,3 cm; left page, 3rd row: *Dead Tree Hanging Vase 3*, 2026, ca. 16 x 3,7 x 3,7 cm, Privatsammlung
Top, 1st row left: *Dead Tree Hanging Vase 4*, 2026, ca. 27,5 x 3,5 x 4 cm, Privatsammlung; top, 1st row right: *Dead Tree Hanging Vase 5*, 2026, ca. 28,5 x 3,5 x 4 cm; top, 2nd row left: *Dead Tree Hanging Vase 6*, 2026, ca. 17 x 4 x 4,6 cm; top, 2nd row right (and p. 121): *Dead Tree Hanging Vase 7*, 2026, ca. 16 x 4,5 x 5 cm; all: ceramic, glazed
P. 119 (detail) und p. 122/123: O.T. (stepped shelves with *Suibachi* – water basin with leaf traces, 2026, 82,5 x 85 x 26,5 cm, marble (*Chigaidana*), steel, ceramic, glazed (2026, 4,3 x 21,7 x 21,7 cm)



Kobe Forest 2022, 2022, 395 x 245 x 4cm, Äste, Messingringe | twigs, brass rings,
VOCA – The Ueno Royal Museum, 2023

Alle Abbildungen | all images: Courtesy by Galerie Martin Mertens, Berlin

TOMOYUKI UENO

1982 born in Kobe, Japan
 lives and works in Berlin and Kobe

Education and Awards

2011–2012 Master class of Kunst und Medien, Universität der Künste Berlin,
 supported with a grant by the Pola Art Foundation
2009–2010 Kunst und Medien, Universität der Künste Berlin
 supported with a grant by the DAAD
2008–2009 Guest student, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart
2006–2008 Master, Inter Media Arts, Tokyo University of the Arts
2002–2006 Bachelor, Hyper Media, Seian University of Art & Design

Selection of solo and group exhibitions (G=group exhibition)

2025 *Earthly Gleam*, teaser, Venice (G)
 Displaced Becoming, Kunstpunkt, Berlin (G)
 KIX CULTURE GATE Project, Kansai Airports, Osaka (G)
2024 *Common trees*, SUCHSIZE, Osaka (G)
 When everything's made to be broken, Galerie Martin Mertens, Berlin
 Half a loaf is better than none..., Gallery Sumiyoshibashi, Osaka
2023 *Without sounding the branches*, The Conran Shop Daikanyama, Tokyo
 Borrowing landscapes, Borrowing lives, Itamuro Onsen Daikokuya, Nasushiobara
 ON WATER & PLANTS, Troy House Art Foundation, London (G)
 The Anniversary Exhibition, VOICE GALLERY, Kyoto (G)
 The Corners of the Cloud, Alte Feuerwache, Berlin (G)
 VOCA, The Ueno Royal Museum, Tokyo (G)
2021 *Re: trans*, Akiyoshidai International Art Village, Mine (G)
2022 *Wave Sculpture*, Galerie Martin Mertens, Berlin
2020 *world goes on*, hpgrp gallery, Tokyo
 Between the Scenarios, Itamuro Onsen Daikokuya, Nasu-Shiobara
 Stories related to a specific or fictitious locations, Voice Gallery, Kyoto (G)
2019 *Sky Sculpture*, Galerie Martin Mertens, Berlin
 Eine Liebe von Dreihundertmillionen Jahren, theartape, Karlsruhe
2018 *Schwarzwald*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
 RIGHT OR WRONG CORNER, A TRANS c/o Kunstpunkt, Berlin (G)
 6. Moscow International Biennale of Young Art, Moscow (G)
 Na Pro Svet, The Museum of Moscow (G)
 Watch Your Bubble, Galerie Nord | Kunstverein Tiergarten, Berlin (G)
 It smells like... flowers & fragrances, me Collectors Room, Berlin (G)
2016 *On the Ashes*, MATSUO MEGUMI +VOICE GALLERY pfs/w, Kyoto
2015 *It was like that*, Raketenstation Hombroich (Stiftung Insel Hombroich), Neuss
 Unity and Force, MATSUO MEGUMI +VOICE GALLERY pfs/w, Kyoto
2014 *another dimension*, REH-transformer, Berlin
2010 *a song*, INTERVENTIONSRAUM, Stuttgart
 rouse and reflection, Neonchocolate Gallery, Berlin







Ken'ichiro Taniguchi

Die Welt vermessen

Hat man die Kunstwerke von Ken'ichiro Taniguchi einmal gesehen, sind sie für immer in die Erinnerung gebrannt. Sie sind mit dem kräftigen Signalgelb des hochverdichteten PVC-Materials entweder plan vor eine Wand gesetzt, falten sich als Hänge-, Sockel- und Bodenskulpturen in den Raum oder sind als Fotografie präsent, die die vielen Einzelbestandteile eines Werkes wie in einem Schnittmuster kunstvoll arrangiert. Die skulpturalen Werke können raumfüllend sein oder nur wenige Zentimeter messen.

Die Farbe ist Form, die Form ist Farbe.

Bei den dreidimensionalen Werken dürfen die Materialien der die Einzelteile verbindenden und

in den Raum klappenden Gelenke und Scharniere, kurzum die Beschläge, in ihrer natürlichen Farbe oder einer vom Künstler zugewiesenen Farbe neben dem dominierenden Gelb bestehen. Die gelbe Form repräsentiert nämlich den Raum, den der Künstler in der Realität vermessen hat und am neuen Ort inszeniert. Es sind die Schründe und Wunden des Lebens, die sich in die vom Menschen gebaute Stadtlandschaft eingeschrieben haben.

Alles hat seine Zeit. Der Riss im Mauerwerk, im Asphalt, die Dehnungsfugen auf dem Trottoir, sogar die Stadt als solche in ihrem Grundriss als Form eingebettet – man könnte auch sagen – eingefressen und eingebrannt in den sie umgebenden Natur-Kulturraum, ebenfalls als *hecomi* vom Künstler definiert. Eigentlich ist dieses japanische



Wort negativ konnotiert, doch der Künstler weist ihm eine neue Bedeutung zu, überschreibt sozusagen die negative Distinktion zu einer positiven.

Alles ist eine Frage des Standpunktes und der individuellen Wahrnehmung. Wie oft haben wir selbst die spannende Zeichnung der Risse im Straßenasphalt bewundert und gegebenenfalls daran gedacht, eine Frottage zu schaffen, die genau diese Konstellation der Risse zueinander, ihre Form und das Liniengeflecht auffängt und ins Zweidimensionale zeichnerisch übersetzt. Die Natur und Naturkräfte als *createur originale*, die Unüberwindbare als Schöpferin von Schönheit. Der Künstler schafft in diesem Fall die bossierte Papierlandschaft, durch physischen Druck das Profil als Vertiefung im Papier aufgenommen und als Abstraktum ungerahmt überlassen. Ganz zurückgenommen, ein Hauch von Verschattung, die den Ort des Geschehens manuell transkribiert hat.

Einmal entschieden, welche Schründe und Formen im Asphalt oder Mauerwerk für seine Kunst dienen dürfen, nimmt er über ein Pauspapier die Umrisse ab und stellt die Negativform in gelbem, hoch verdichteten PVC her, um als Intarsie in die Vertiefung zu passen. Das Einpassen wird zu einer öffentlichen Performance, kommt einer Zeremonie gleich.

In einem weiteren Arbeitsschritt wird die Form in Kompartimente geteilt, mit Scharnieren verbunden, um sie in den Raum zu klappen, ihr eine neue Form, ein neues Leben einzuhauchen.

Mapping the world

Once you have seen Ken'ichiro Taniguchi's artworks, they remain etched in your memory forever. Made from highly compressed PVC material in a striking signal yellow, they are either placed flat against a wall, folded into hanging, pedestal, and floor sculptures, or presented as photographs that artfully arrange the many individual components of a work as if in a pattern. The sculptural works can fill a room or measure only a few centimeters.

Color is form, form is color.

In the three-dimensional works, the materials connecting the individual parts and folding them into

Die größeren Installationen beziehen sich auf die Grundrissformen von Städten aus der Vogelperspektive und geben die ursprünglich sich in die plane Fläche ausdehnende, noch nachvollziehbare Stadtgestalt wieder (vgl. *Shape of Berlin City, Germany Nr. 2/5*, die Wandarbeit im Garten-Salon). Ebenfalls im Garten-Salon hängt vollplastisch die sich in alle Richtungen ausbreitende, nun abstrakte *Stadtgestalt City Study for Berlin, Germany #1* und im *Kioskshop berlin (KSb)* die radikal vertikal ausgerichtete, zum Boden reichende Hängesulptur *City Study for Hamburg, Germany #1*. Die Stadtteile der großen Hansestadt sind in waagrechte Ebenen gerichtet und bilden eine terrassenartige schlanke Gestalt, die von den schwarzen Gelenkteilen in die Waagrechte gebracht sind. Diese Skulptur, aber auch die Berliner Hängesulptur fügen sich harmonisch in die Räume ein und korrespondieren hier mit der dominanten weißen Möbelarchitektur des *KioskShop* bzw. im Garten-Salon mit der vorgefundenen Raumsituation durch die weiß gefasste Treppenwange und dem dort verankerten ebenso weißen Tisch.

Auftragswerke bzw. Realisierungen von gewonnenen Wettbewerben, aber auch Biennale-Beiträge (z.B. die 26. Ube Biennale in Japan) erarbeitet Ken'ichiro mit seiner Frau Ayako gleichberechtigt als Künstlerpaar. Eine beeindruckende raumfüllende Skulptur kann man z.B. in Sapporo (Sapporo Community Center) oder in der Sammlung der Stadtgalerie Kiel sehen. Berlin ist noch nicht die Heimat einer solchen raumfüllenden Skulptur. Es wird Zeit!

the space – in short, the fittings – may exist in their natural color or in a color assigned by the artist alongside the dominant yellow. The yellow form represents the space that the artist has measured in reality and staged in the new location. It is the cracks and wounds of life that have been inscribed into the man-made urban landscape.

Everything has its time. The crack in the masonry, in the asphalt, the expansion joints on the sidewalk, even the city itself, embedded in its layout as a form – one could also say – eaten into and burned into the surrounding natural and cultural space, also defined as *hecomi* by the artist. This Japanese word actually has negative connotations, but the artist assigns it a new meaning,

overwriting the negative distinction with a positive one, so to speak.

Everything is a question of perspective and individual perception. How often have we ourselves admired the exciting pattern of cracks in the asphalt of the street and, if necessary, thought of creating a frottage that captures precisely this constellation of cracks in relation to each other, their shape and the network of lines, and translates it into a two-dimensional drawing. Nature and the forces of nature as *createur originale*, the insurmountable as the creator of beauty. In this case, the artist creates the embossed paper landscape, using physical pressure to imprint the profile as a depression in the paper and leaving it to us as an abstract framed image. Very restrained, a hint of shading that has manually transcribed the scene.

Once he has decided which cracks and shapes in the asphalt or masonry can be used for his art, he traces the outlines using tracing paper and creates the negative mold in yellow, highly compressed PVC so that it fits into the recess as an inlay. Fitting it into place becomes a public performance, akin to a ceremony.

In a further step, the mold is divided into compartments and connected with hinges so that it can be folded into the space, breathing new life into it and giving it a new form.

The larger installations refer to the floor plans of cities from a bird's eye view and reflect the original cityscape, which still extends across the flat surface and is still recognizable (cf. *Shape of Berlin City, Germany No. 2/5*, the wall work in the Garten-Salon). Also in the Garten-Salon hangs the fully sculptural, now abstract cityscape.

City Study for Berlin, Germany #1, which spreads out in all directions, and in the *Kioskshop berlin (KSb)* the radically vertically oriented hanging sculpture *City Study for Hamburg, Germany #1*.

The districts of the large Hanseatic city are arranged in horizontal planes and form a terraced, slender shape, which is brought into the horizontal by the black joint parts. This sculpture, as well as the Berlin hanging sculpture, blends harmoniously into the spaces and corresponds here with the dominant white furniture architecture of the *Kiosk-Shop* and, in the Garden-Salon, with the existing spatial situation created by the white stair stringer and the equally white table anchored there.

Ken'ichiro and his wife Ayako work together as an artist couple on commissioned works and projects resulting from competitions they have won, as well as contributions to biennials (e.g., the 26th Ube Biennial in Japan). An impressive, room-filling sculpture can be seen, for example, in Sapporo (Sapporo Community Center) or in the collection of the Stadtgalerie Kiel. Berlin is not yet home to such a space-filling sculpture. It's about time!

S. 131 | p. 131: *City Study for Nagasaki, Japan #2*, Maßstab ca. 1:30.000, 25 x 33 x 3 cm, verdichtetes PVC, Messing, Stahl, Scharniere | approx. 1/30,000 scale, 25 x 23 x 3 cm, compressed PVC, brass, steel, hinges



City Study for Berlin, Germany #1, Maßstab 1: 60.000, 2025, 75 x 75 x 50 cm, verdichtetes PVC, Messing, Stahl, Scharniere | approx. 1/60,000 scale, compressed PVC, brass, steel, hinges



Shape of Berlin City, Germany Nr. 2/5, Maßstab ca. 1:60.000, 104 x 101 cm, verdichtetes PVC | approx. 1/60,000 scale, 104 x 101 cm, compressed PVC



S. 130 und oben | p. 130 and top: *City Diagramming for Hamburg, Germany #1 No. 1/10*, Maßstab 1: 30.000, 2025, 60 x 44 cm, C-Print kaschiert auf Alu-Dibond | approx. 1/30,000 scale, C print mounted on Alu-Dibond



Finger Drawing Nr. 1/5, 2023, 44 x 44 cm (Blattgröße), 53 x 53 cm (gerahmt), Papier; S. 139/141: Installationsansicht von City Study for Sapporo im Sapporo Community Plaza, 2018, 620 x 700 x 580 cm, Karbon, Edelstahl, hoch verdichtetes PVC; S. 140: City Study for Hamburg, Germany #1, Maßstab 1: 30.000, 2025, 224 x 80 x 60 cm, verdichtetes PVC, Messing, Stahl, Scharniere

Finger Drawing Nr. 1/5, 2023, 44 x 44 cm (sheet size), 53 x 53 cm (framed), paper; p. 139/141: installation view of City Study for Sapporo at Sapporo Community Plaza, 2018, 620 x 700 x 580 cm, carbon, stainless steel, compressed PVC; p. 140: City Study for Hamburg, Germany #1, approx. 1/30,000 scale, compressed PC, brass, steel, hinges







KEN'ICHIRO TANIGUCHI

1976 born in Sapporo, Hokkaido, Japan
lives and works in Berlin and Sapporo

Education and Awards

2024 Award, Paper Art Award, Bronze, Berlin
2017 Fellowship, The Pollock-Krasner Foundation, US
2014 First prize, The 1st Hongo Shin Memorial Sculpture Award, Sapporo, JP
2008–2010 Fellowship, Agency for Cultural Affairs Government of Japan
2000 Hokkaido University of Education, Bachelor of Fine Arts, JP

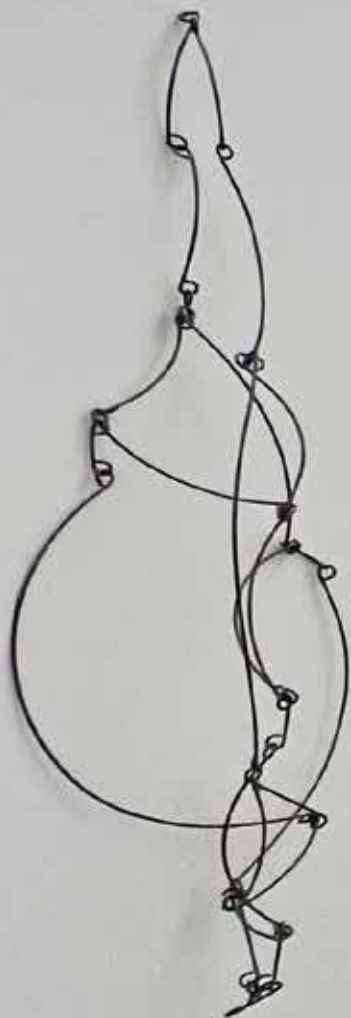
Selection of solo and group exhibitions (G=group exhibition)

2025 *Hecomi Study #51*, /m viewing space, Maebashi, JP
2024 *Hecomi Study #50*, Kamikawa Daisetsu Festival, Hokkaido, JP
2023 *Hecomi Study #49*, Higashikawa Arts Exchange Center CentPure, Hokkaido
Embossed and Tossed, The House of Paper Museum, Berlin (G)
2022 Daejeon Art and Science Biennale, Daejeon Museum of Art, Daejeon, KR (G)
Hecomi Study #45, Galerie PHOEBUS, Rotterdam, NL
2021 *Hecomi Study #44*, Temporary space, Sapporo, JP
Tokyo Express, AN+ Art & Design Center, Shenzhen, CN (G)
2020 *Hecomi & City Study #42*, Sebastian Fath Contemporary, Mannheim
The Bomb, JAPANMUSEUM Siebold Huis, Leiden, NL (G)
Linking Transformations, Stadtgalerie Kiel, Kiel (G)
2019 *Hecomi & City Study #41*, A4 Museum, Chengdu, CN
Hecomi & City Study #40, Mikiko Sato Gallery, Hamburg
2018 *Hecomi & City Study #39*, N2 GALERIA, Barcelona
Asian Pavilion, Rijksmuseum, Amsterdam (G)
Public sculpture *City Study for Sapporo*, Sapporo Community Plaza, Sapporo
2017 *Hecomi Study*, Akiyoshidai International Art Village, Yamaguchi, JP
What Remains, CODA Museum, Apeldoorn, NL (G)
2016 *THE SPRING EXHIBITION*, Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen (G)
2015 *Hecomi Study #31*, Hongo Shin Memorial Sculpture Museum, Sapporo
The 26th UBE Biennale, Yamaguchi, JP (G)
2014 Sapporo International Art Festival, Sapporo (G)
2013 *Mapping*, NIU Art Museum, Illinois (G)
Das kleine Format, Mannheimer Kunstverein, Mannheim (G)
2012 *Hecomi Study #24*, EC Gallery, Chicago
1000 Jaar Rotterdam, Museum Rotterdam, Rotterdam (G)
Public sculpture, *Hecomi Study for CJIB – The Central Judicial Collection*, NL
2010 *Hecomi Study #18*, Stichting KiK, Meppel, NL
2009 *Hecomi Study #17*, Souterrain, Berlin
TWINISM, Kunsthau Hamburg, Hamburg (G)
2008 *Hecomi Study #13*, Artist in Residence Duende, Rotterdam
2006 *MINIMAL ILLUSIONS*, villa MERKEL, Esslingen am Neckar (G)
2005 *Views from abroad*, Stadtgalerie Kiel, Kiel (G)
2004 *Stepping Across Borders*, Modern Art Museum of Hokkaido, Sapporo (G)
2001 *Hecomi Installation*, Gallery Makii Masaru Fine Arts, Tokyo
Anstiftung zu einer neuen Wahrnehmung, Neues Museum Weserburg Bremen,
Bremen (G)
1998 International Snow Sculpture Festival, Kemi, FI (G)



Ursula Sax, Ausstellungsansicht 2025 | Exhibition view 2025 at Semjon Contemporary











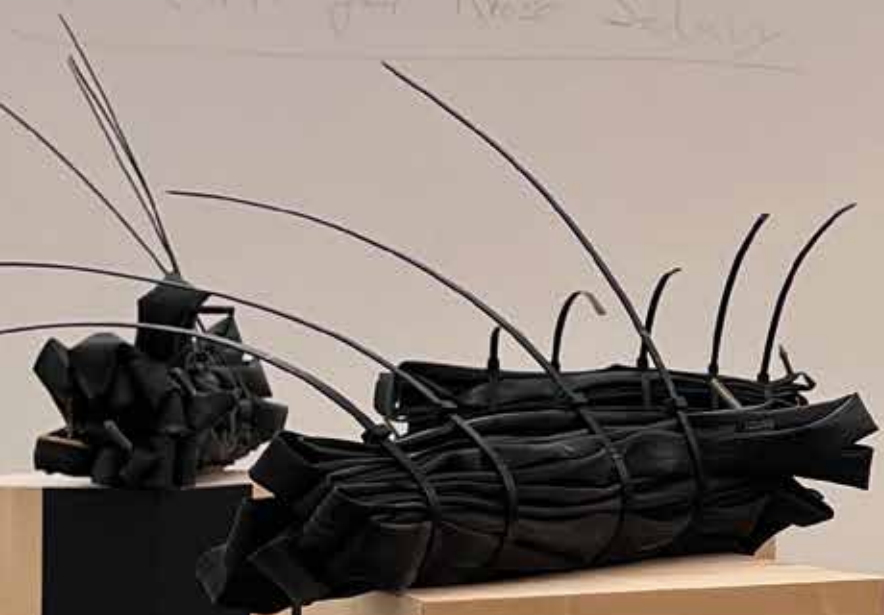
Ursula Sax, Ausstellungsansicht 2025 | Exhibition view 2025 at Semjon Contemporary





Ursula Sax, Ausstellungsansicht 2025 | Exhibition view 2025 at Semjon Contemporary

Konzert für Rocco Salazar





Renate Hampke, Ausstellungsansicht 2022 | Exhibition view 2022 at Semjon Contemporary





Renate Hampke, Ausstellungsansicht 2016 | Exhibition views 2016 at Semjon Contemporary



Renate Hampke, Ausstellungsansichten 2013 | Exhibition views 2013 at Semjon Contemporary







Renate Hampke, linke Seite, oben: O.T., 2024, 31,9 x 36 cm (Werkgröße), 35,8 x 39,6 cm (gerahmt, Privatsammlung, Berlin); unten links: O.T., 2024, 35,9 x 31,9 cm (Werkgröße), 39,6 x 35,8 cm (gerahmt); unten rechts: 2024, 29,7 x 28,7 cm (Werkgröße), 33,7 x 32,7 cm (gerahmt); Kohle oder Fettkreide auf Holz

Renate Hampke, oben rechts: O.T., 2024, 30 x 29 cm (Werkgröße), 33,7 x 32,7 cm (gerahmt), Kohle und Goldfarbe auf Holz; oben rechts: O.T., 2024, 29,5 x 21 cm (Werkgröße), 33,2 x 24,7cm (gerahmt); unten links: O.T., 2022, 29,5 x 21 cm (Werkgröße), 33,2 x 24,7cm (gerahmt); unten rechts: O.T., 2022, 29,5 x 21 cm (Werkgröße), 33,2 x 24,7cm (gerahmt), alle: Kohle oder Fettkreide auf Holz

Impressum | Colophon

Diese PDF-Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Ode aus Japan* (30.1. – 21.3.2026) in der Galerie Semjon Contemporary, Berlin

This PDF is published on the occasion of the exhibition *Ode from Japan* (1/30 – 3/21, 2026) at Semjon Contemporary, Berlin

Herausgeber | Editor

Semjon H. N. Semjon, Semjon Contemporary

Konzeption | Concept

Semjon H. N. Semjon, Semjon Contemporary

Gestaltung | Design

Semjon H. N. Semjon, Frank Zimmer

Redaktion | Managing editor

Semjon H. N. Semjon, Frank Zimmer

Texte | Texts

Semjon H. N. Semjon

Übersetzung | Translation

Deepl und Julia Böttcher (zu Cornelia Nagel)

Lektorat | Copy editing

Frank Zimmer

Lithografie | Image editing

Semjon H. N. Semjon, Frank Zimmer

© 2026, Semjon Contemporary, Berlin

Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen: Eric Tschernow

außer: Jürgen Baumann (S. 30/31, 65, 67, 70/71, 74, 152–155), Philip Bermbach (S. 100/101), Lukas Heibges (S. 71, 92/93), Teppei Miyaki (S. 1, 47–49, 51–54), Taiyoh Mori (S. 96/97, 100–104), Semjon H. N. Semjon (S. 3, 38/39, 42–44, 46, 58/59, 63, 106–116, 150/151), Akiyasu Shimizu (S. 80/81), Ken'ichiro Taniguchi (S. 130/131, 135–140) Hitomi Uchikura (71, 94) and Tomoyuki Ueno (S. 46, 118/119, 121–126)

© 2026, die Künstler:innen und Fotograf:innen; die Wiedergabe der Abbildungen der Werke der Künstler:innen und der Reprofotograf:innen für diese Online-Publikation erfolgt mit ausdrücklicher Rechteabtretungen durch die Werk- und Bildautor:innen.