

# Painting between China and Europe

Constanze von Marlin

Rao Fu's paintings are at once fascinating and baffling. His pictorial worlds are so compositionally complex that do not fit properly into the tradition of European painting genres, as the large-format work "Pavilion" from 2010 indicates. Bizarre rock formations rise out of the Landscape only to be interrupted by foggy abstract sections. A river meanders gently across the plain and is straddled by a bridge that steers the viewer's gaze into the depths of the image towards a pavilion, which crowns the entire landscape. The foreground consists of abstract colour fields bordered by barren trees at the painting's margins. Human figures are embedded in the scenery sometimes clearly, as on the bridge, sometimes almost disappearing into their surroundings. The pictorial elements offer no narrative cohesion, just as the landscape is made up of diverse fragments whose scale and perspective are mismatched. The European idea of a painting with central perspective, where the projected space is divided up geometrically and proportions decrease gradually, was conceived to represent reality as completely as possible in its three dimensions. In contrast to this stands the centuries-old guiding principle of Chinese art, according to which a landscape must be seen from numerous standpoints in order to be comprehended. Rather than naturalistic representation, Rao Fu is primarily interested in conveying a mood and atmosphere that stimulates feelings in the viewer.

The gulf between the historical concept of landscape painting in Europa and China could hardly be wider. While in antiquity the role of European landscape painting was already regarded by art theory as auxiliary, and given only limited rights as an independent artistic genre, in China it is a key form of expression in both traditional and contemporary art. The Chinese term for landscape painting "shan shui hua", which translates literally as "mountain-water-painting", resonates with the 1,500-year-old guiding maxim that tension and harmony should be created between contrasting elements: solid and fluid, vertical and horizontal, moving and unmoving. This artistic tradition unquestionably informs the reflective sphere of all contemporary Chinese landscape painters, even if their work marks a radical departure from traditional painting and is often combined with Western practices.

Rao Fu's paintings are also influenced by Eastern and Western cultures, just as his own background unites these two poles. Fu was born in Beijing and grew up in Qingdao. In his early twenties he came to Germany to study painting and drawing at the Academy of Fine Arts in Dresden. Everything he learned there about the Western art tradition he combines with the techniques, imagery and materials used in Chinese painting, where the most important utensils are paper, pen and ink. After much experimentation - with soy sauce among other things - he began painting with bitumen, which he still uses today in combines the characteristics of Western oil painting with pigment and oil paint. Being water-soluble, the oily black-brown bitumen combines the characteristics of Western oil painting with the vast range of expression in Chinese ink painting. The choice of brush, the absorbency of the paper, and the amount

of water used can all alter the intensity of the paint's application. Rao Fu's images feature the most elaborate details in conjunction with sparing, almost coarse lines, which suggest their subject in just a few brush strokes. His palette, however, is limited to dark, earthy black, brown, and Grey tones that are complemented with accents in blue, red, and occasionally yellow.

Rao Fu's early painting series are characterised by their economy of means. These images draw on the aesthetics of transparency, reduction, and placelessness used so frequently in Chinese ink paintings for portraits, genre painting as well as depictions of animals and plants. Often these images simply portray a single human figure, plant, or animal in very few lines on untreated paper. Between 2005 and 2006 Rao Fu painted panda bears devoid of all auxiliary context. Adeptly he combines imagery from the most diverse of sources, feeding on everyday observations, visual memories, art historical references, advertising, and news images from both cultural and social contexts, but increasingly transforming them into his own visual language in the painting process. Understanding and misunderstanding in intercultural dialogue can result in humorous ways of revealing the clichés on both sides. "Thüringer" shows a child holding the famous Thüringer bratwurst in its right hand, and a little panda, the national symbol of China, in the other. Behind this, Fu explains, is a longing for identity. His worldview was essentially formed in China where he grew up, but since moving to Germany it has been infused with new and very different experiences. As a child his grandfather taught him the art of calligraphy, which allows him to synthesize not only the imagery but also the techniques used in the painting traditions of both cultural contexts.

"Chimerica" is the title of a series of paintings made between 2010 and 2013. For the artist the name refers to a Utopian place where the culture of the East (**China**) is combined both pictorially and thematically with that of the West (**America**). The paintings are also hybrids, or chimeras. "Chimerica IV" brings together stylistic devices and ideas from across Rao Fu's entire oeuvre. Many of the scenes are populated by figures that stare directly out at the viewer with round, empty eyes. These figures spring from his fascination with the mask-like black-and white markings of the fur on a panda's face. In reference to this Rao Fu often gives his figures mask-like facial features that conceal their identities and keep the anecdotal out of the figurative. Small-format paintings made from 2009 onwards, "Meal II" for example or "Dead Grandma", depict mostly domestic scenes, painted snapshots of family life, although the facial expressions of the people in them often resemble masks or animals heads. These genre paintings start to feel contradictory when unease leaks into the harmless if not cheerful family scenes with the monstrous faces. The scenes demonstrate the universality of their themes for both cultural contexts. Momentarily they are lifted out of the flow of time, not because of their importance as individual paintings, but because for the viewer they offer a universal point of identification. The painting technique of applying washes with strokes of the brush, of paint that diffuses unevenly, and forms that flow into one another without defined contours is an explicit reference to a Chinese aesthetic, which aims to convey the movement that allows things to continuously and imperceptibly shift from one state to the next. Creative power is clearly attributed to nature and only adapted for art by man.

Colour in the work of Rao Fu is often limited to highly nuanced shades of dark brown bitumen. In “Mirage” a complex landscape unfolds from rocks, veils of cloud, plants and figures, all of which are worked out of a single brown tone. The Chinese ink wash technique is particularly suited to creating the versatile interplay of light and dark, dry and wet, clear and blurred, which keeps the image hovering on the sought-after border between existence and non-existence. Because traditional Chinese landscape paintings were often used as aids for meditation the artists eschewed excessive use of colour, which would only distract the viewer. The collage “Chimerica VI” can thus be read as a reference to Western painting, which is based on distinct forms and high-contrast, opaque colours.

Recently Rao Fu has developed a new style in his painting, which can be seen as a synthesis of the various image series that came before. Using collage as a compositional principle, in 2014 he began a series of works whose flatness is emphasized by the non-hierarchical arrangement of their pictorial elements. In “Bobbin Winder” Fu generates tension primarily through polarities such as the contrast between white and black, painterly and graphic, or representational and concrete. The geometric forms are particularly noticeable, as they are not integrated into the painting’s implied narrative flow. Hard outlines of triangles and circles encounter fluid painterly gestures. During the working process Fu increasingly distances himself from his visual sources of inspiration so that expressive content of the paintings originates in his imagination rather than having any necessary relationship with what is depicted. These works have clearly moved beyond the limits of traditional Chinese landscape painting. In Chinese the term “feng jing” was first used for artworks which, influenced by the study of Western traditions, were painted in oils. Translated literally it means “wind view”, “wind” describes both the character and characteristics of a landscape as well as an attitude. Thus Rao Fu’s choice of the title for the exhibition as well as a painting of the same name can be seen to indicate a *modus operandi*. “Follow Wind” is a loose translation of “sui feng”, which means “with the wind” but also “following intuition”. Even among Rao Fu’s generation of artists there remains a keen awareness for the technical but also philosophical resources of the Chinese painting tradition. Here the artist gives free rein to his thoughts while working, and moves the brush without trying to influence the painting process as it unfolds.

# Painting between China and Europe

Constanze von Marlin

Die Malerei von Rao Fu fasziniert und verwirrt zugleich. Seine Bildwelten sind kompositorisch so komplex angelegt, dass sie nicht recht in die Tradition europäischer Bildgattungen passen, wie das großformatige Werk »Pavillon« von 2010 zeigt. Bizarre Felsformationen erheben sich in der Landschaft und werden durch nebelartige, abstrakte Bildpartien unterbrochen. Ein Fluss schlängelt sich in einer sanften Biegung durch die Ebene und wird von einer Brücke überspannt, die den Blick des Betrachters in die Tiefe des Bildes auf die Darstellung eines Pavillons lenkt, der die gesamte Landschaft krönt. Der Vordergrund besteht aus ungegenständlichen Farbflächen abgegrenzt von dürren Bäumen an den Bildrändern. Menschen sind in die Szenerie eingebettet, mal deutlich wie auf der Brücke oder im Pavillon, mal beinahe in der Umgebung verschwindend. Die Bildelemente ergeben keinen in sich geschlossenen Erzählstrang, wie auch die Landschaft aus unterschiedlichen Versatzstücken in nicht zu einander passenden Größenverhältnissen und Perspektiven aufgebaut ist. Die europäische Idee einer zentralperspektivischen Darstellung mit einer geometrischen Aufteilung des projizierten Raums, in dem die Größenverhältnisse in bestimmten Intervallen abnehmen, dient dazu, die Realität möglichst vollständig in ihren drei Dimensionen wiederzugeben. Dem steht der Jahrhunderte alte Leitsatz chinesischer Künstler gegenüber, dass eine Landschaft von mehreren Standpunkten aus gesehen werden muss, um ihr Wesen zu ergründen. Statt einer naturgetreuen Darstellung der Landschaft geht es Rao Fu in erster Linie um die Vermittlung einer Stimmung und Atmosphäre, die im Betrachter Empfindungen wecken sollen.

Die Kluft zwischen der historischen Auffassung von Landschaftsmalerei in Europa und in China könnte kaum größer sein. Während Landschaft schon in der antiken Kunsttheorie Europas bloß als Beiwerk gilt und als selbstständige Kunstgattung nur ein sehr eingeschränktes Erscheinungsrecht hat, ist sie in China eine zentrale Ausdrucksform nicht nur der traditionellen, sondern auch der zeitgenössischen chinesischen Kunst. Im chinesischen Begriff für Landschaftsmalerei, »shan-shui-hua«, wörtlich übersetzt »Berg-Wasser-Malerei«, klingt die rund 1.500 Jahre alte Leitmaxime an, Spannung und Harmonie zwischen gegensätzlichen Elementen herzustellen: fest und flüssig, vertikal und horizontal, reglos und bewegt. Diese künstlerische Tradition gehört selbstverständlich zum Reflexionsraum zeitgenössischer chinesischer Landschaftsmaler, auch wenn sich die Erscheinungsformen inzwischen radikal von den traditionellen Werken unterscheiden und sich oft mit westlichen Praktiken mischen.

Die Bildwelten von Rao Fu sind von den unterschiedlichen Kulturen des Ostens und Westens geprägt, wie auch seine eigene Biografie diese beiden Pole vereint. Fu wurde in Peking geboren und wuchs in Tsingtau auf. Mit Anfang zwanzig kam er nach Deutschland, um an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden Malerei und Grafik zu studieren. Was er dort an westlichen Kunsttraditionen lernte, verbindet er mit Techniken, Motiven und Materialien chinesischer Malerei, deren wichtigste Utensilien Papier, Pinsel und Tusche sind. Nach einigen Experimenten – unter anderem mit Sojasauce – entdeckte er Bitumen als Farbe, die er bis heute in Kombination mit Pigmenten und Ölfarben verwendet. Weil das schwarzbraune, ölige Bitumen wasserlöslich ist, vereint es Eigenschaften westlicher Ölmalerei mit der Ausdrucksvielfalt von chinesischer Tuschemalerei. Je nach Wahl des Pinsels, der Saugfähigkeit des Papiers und der Dosierung der Wassermenge lässt sich die Intensität des Farbauftrags nuanciert steuern. Feinste Ausarbeitung von Details ebenso wie eine sparsame, fast grobe Linienführung, mit der sich ein Motiv mit wenigen Strichen andeuten lässt, finden sich auf den Bildern von Rao Fu, wobei seine Farbpalette auf eher dunkle, erdige Schwarz-, Braun- und Grautöne beschränkt ist, die durch Akzente in Blau, Rot und zuweilen Gelb ergänzt werden.

Die Sparsamkeit künstlerischer Mittel kennzeichnet die frühen Bildserien von Rao Fu. Diese Bilder greifen die Ästhetik der Transparenz, Reduktion und Ortlosigkeit von chinesischen Tuschebildern auf, die in Form von Porträts, Genremalerei sowie Tier- und Pflanzendarstellung in der chinesischen Malerei ebenfalls stark vertreten waren. Nicht selten beschränkt sich die Darstellung auf eine einzelne menschliche Figur, Pflanze oder Tier, die in wenigen Strichen auf unbehandeltem Papier skizziert werden. Von 2005–06 malte Rao Fu Bilder von Pandabären ohne kontextuelles Beiwerk. Geschickt verbindet er Motive aus unterschiedlichsten Bildquellen, die sich aus Beobachtungen im Alltag, visuellen Erinnerungen, kunsthistorischen Vorbildern, Werbung und Nachrichtenbilder beider kultureller und gesellschaftlicher Kontexte speisen, aber im Malprozess mehr und mehr zu einer persönlichen Bildidee werden. Verständnis und Missverständnis im interkulturellen Dialog führen unter Umständen auch zu einer humoristischen Darstellungsweise zweier Klischees: »Thüringer« zeigt ein Kind, das mit der einen Hand die traditionsreiche deutsche Bratwurst isst, während es mit der anderen Hand einen kleinen Pandabären festhält, einem Nationalsymbol Chinas. Dahinter steckt die Sehnsucht nach Identität, wie Fu es beschreibt. Sein Weltbild wurde maßgeblich in China geprägt, wo er aufgewachsen ist, aber seit er in Deutschland lebt sind naturgemäß neue und andere Erfahrungen hinzugekommen.

Als Kind lernte er von seinem Großvater die Kunst der Kalligrafie, so dass es ihm möglich ist, nicht nur die Motive sondern auch die technischen Maltraditionen beider kultureller Kontexte zu synthetisieren.

»Chimerica« ist der Titel einer Serie von Bildern, die von 2010-13 entstanden sind. Es handelt sich um ein Schachtelwort, das im Sinne des Künstlers einen utopischen Ort beschreibt, an dem sich die Kulturen des Ostens (**China**) mit den Kulturen des Westens (**Amerika**) sowohl bildnerisch als auch thematisch verbinden. So entstehen Bilder, die selbst Mischwesen, also Chimären, sind. »Chimerica IV« zeigt, wie sich Stilmittel und Idee aus dem gesamten Werk von Rao Fu verschränken. Gestalten, die den Betrachter direkt aus runden, leeren Augen anschauen, bevölkern zahlreiche Szenen. Diese charakteristischen Figuren entwickelte er aus seiner Faszination für das maskenhafte Aussehen des schwarz-weißen Fells im Gesicht von Pandas. In Anlehnung daran verleiht Rao Fu seinen menschlichen Figuren auch oft maskenhafte Züge im Gesicht, um ihre Identität zu verschleiern und trotz einer figurativen Malerei alles Anekdotische zu vermeiden. Kleinformatige Arbeiten seit 2009, wie »Mahlzeit II« oder »Tote Oma« zeigen häufig häusliche Szenen, gleichsam gemalte Schnappschüsse aus dem Familienleben, wobei die Gesichtszüge der Menschen masken- oder tierhaft wirken. Oft entwickeln die Genrebilder einen widersprüchlichen Eindruck, indem sie aus harmlosen, wenn nicht gar fröhlichen Familienszenen durch die Darstellung von monsterhaften Gesichtern das Gefühl von Unbehagen hervorrufen. Diese Motive demonstrieren die Universalität der Themen für jeglichen Kulturkreis. Für einen Moment sind sie aus dem Strom der Zeit hervorgehoben, nicht weil sie in ihrer Einzigartigkeit besonders bedeutend sind, sondern eine universelle Identifikation für die Betrachter bieten. Die Maltechnik aus lavierenden Pinselstrichen, einer sich fleckig ausbreitenden Farbe und ineinander fließender Formen hingegen rekuriert eindeutig in einer chinesisch geprägten Ästhetik, die sich nicht an Formen mit klaren und scharf umrissenen Konturen orientiert, sondern versucht die Bewegung zu vermitteln, dank derer die Dinge ständig und unmerklich von einem Zustand in den nächsten übergehen. Die Gestaltungskraft wird eindeutig der Natur zugeordnet und nur vom Menschen für die Kunst adaptiert.

Farbe im Werk von Rao Fu ist oftmals auf sehr differenzierte Abstufungen des dunkeltonigen Brauns des Bitumens reduziert. In »Luftspiegelung« eröffnet sich eine differenzierte Landschaft aus aufragenden Felsen, Wolkenschleiern, Pflanzen und Figuren, die alle aus einem einzigen Braunton herausgearbeitet wurden. Insbesondere die chinesische Technik der Tuschlavierung

ermöglicht ein vielseitiges Wechselspiel von hell und dunkel, trocken und feucht, klar und verschwommen, das die Darstellung an der erstrebenswerten Grenze von Existenz und Nicht-Existenz in der Schwebelage hält. Da traditionelle chinesische Landschaftsbilder oft auch der Meditation dienen, verzichteten die Maler auf den übermäßigen Gebrauch von Farbe, die den Betrachter nur ablenken würde. Als Referenz an abendländische Malerei, deren Grundlage abgegrenzte Formen und kontrastreiche, deckende Farben sind, lässt sich die Collage »Chimerica VI« deuten.

In jüngster Zeit hat Rao Fu einen neuen Stil in seiner Malerei entwickelt, der als Synthese unterschiedlicher vorangegangener Bildprogramme gesehen werden kann. Von der Collage als Kompositionsprinzip ausgehend entstand seit 2014 eine Reihe von Arbeiten, die ihre Flächigkeit durch die nicht-hierarchische Anordnung der Bildelemente betonen. In »Bobbin Winder« generiert Fu die Spannung vornehmlich durch Polaritäten wie den Kontrast von weiß und schwarz, malerisch und grafisch oder gegenständlich und konkret. Besonders auffallend sind die geometrischen Formen, die keinerlei Einbindung in den angedeuteten erzählerischen Fluss der Darstellung erhalten. Harte Umrisslinien von Dreiecken und Kreisen treffen auf einen fließenden Malgestus. In diesem Arbeitsprozess entfernt sich Fu mehr und mehr von seinen visuellen Inspirationsquellen, so dass der Ausdrucksgehalt seiner Bilder aus seiner Vorstellung entstammt ohne einen notwendigen Bezug zum Dargestellten. Diese Werke haben eindeutig die Grenzen des traditionellen Genres der chinesischen Landschaftsmalerei verlassen. Im Chinesischen taucht der Begriff »feng jing« erstmals für Kunstwerke auf, die von der Rezeption westlicher Traditionen beeinflusst in Öl gemalt wurden. Wörtlich übersetzt heißt er »Wind Ansicht«, wobei »Wind« sowohl den Charakter und die Eigenschaften einer Landschaft als auch eine Haltung bezeichnet. Als programmatisch kann deshalb Rao FUs Wahl des Titels für die Ausstellung sowie für ein gleichnamiges Bild interpretiert werden. »Follow Wind« ist eine freie grammatikalische Übersetzung von »sui feng«, dessen Bedeutung nicht in »mit dem Wind« erschöpft, sondern ebenfalls einer »Intuition zu folgen« meint. Selbst bei der Künstlergeneration von Rao Fu besteht ein starkes Bewusstsein für die technischen, aber auch die philosophischen Ressourcen der eigenen Malereitradition, beim Malen den Gedanken freien Raum zu lassen und den Pinsel ohne Intentionalität auf den Malvorgang zu führen.