Hiroyuki Masuyama

ZEITENWANDERER

Hiroyuki Masuyama

ZEITENWANDERER

Inhalt Contents

6 Werke Works

7 Park Park

17 Flug Flight

29 Berg Mountain

39 Blumen Flowers

49 Caspar David Friedrich

63 Joseph Mallord William Turner

77 Universum Univers

89 ILLUMINATIONEN
Eine Wanderung durch die Lichtboxen
von Hiroyuki Masuyama

ILLUMINATIONS
A walk through the lightboxes
of Hiroyuki Masuyama

Michael Freitag

102 Biografie Biography

Park Park

Oft sehe ich die Spaziergänger im Park. Die meisten Leute gehen täglich die gleichen Wege im Wechsel der vier Jahreszeiten. Diese Streifzüge durch Frühling, Sommer, Herbst und Winter hinterlassen Erinnerungen und ich habe mich gefragt, wie man diese Erinnerungen in Bildern ausdrücken kann...

Ein Jahr lang (01.04.1999-31.03.2000) habe ich täglich diesen Park besucht und jedes Mal mit Stativ und Kamera ein Foto an der gleichen Stelle aufgenommen. Die Kamera drehte ich dabei jeden Tag um etwa ein Grad, so dass sie sich innerhalb eines Jahres ein Mal um die eigene Achse drehte. So entstanden ca. 360 Fotografien, die ich digital zu einer Panorama landschaft zusammensetzte. Diese Aneinanderreihung sämtlicher Einzelbilder zeigt einen zeitlich verdichteten Blick auf den Park im Wechsel der vier Jahreszeiten.

I often see walkers in the park. Most of the people go the same ways daily during the changing of the four seasons. These wanderings into spring, summer, autumn and winter leave memories and I asked myself how to express these memories in pictures…

For one year (01.04.1999-31.03.2000) I visited this park daily, and with my tripod and camera I took a photo at the same location every day. I turned the camera about one degree every day, so that it turned around its total axis within one year. Approximately 360 photos emerged, which I digitally pieced together into a panoramic landscape. This sequence of all the frames illustrated one temporally condensed view of the park during the changing of the seasons.

PARK 01.04.1999 – 31.03.2000 No.2, *2000, Lightbox, 35 x 160 x 17 cm*

PARK 01.04.1999 - 31.03.2000 No.1, *2000, Lightbox, 35 x 160 x 17 cm*

PARK 01.04.1999 - 31.03.2000 No.3, *2000, Lightbox, 35 x 160 x 17 cm*

1

2

3

4

5

6

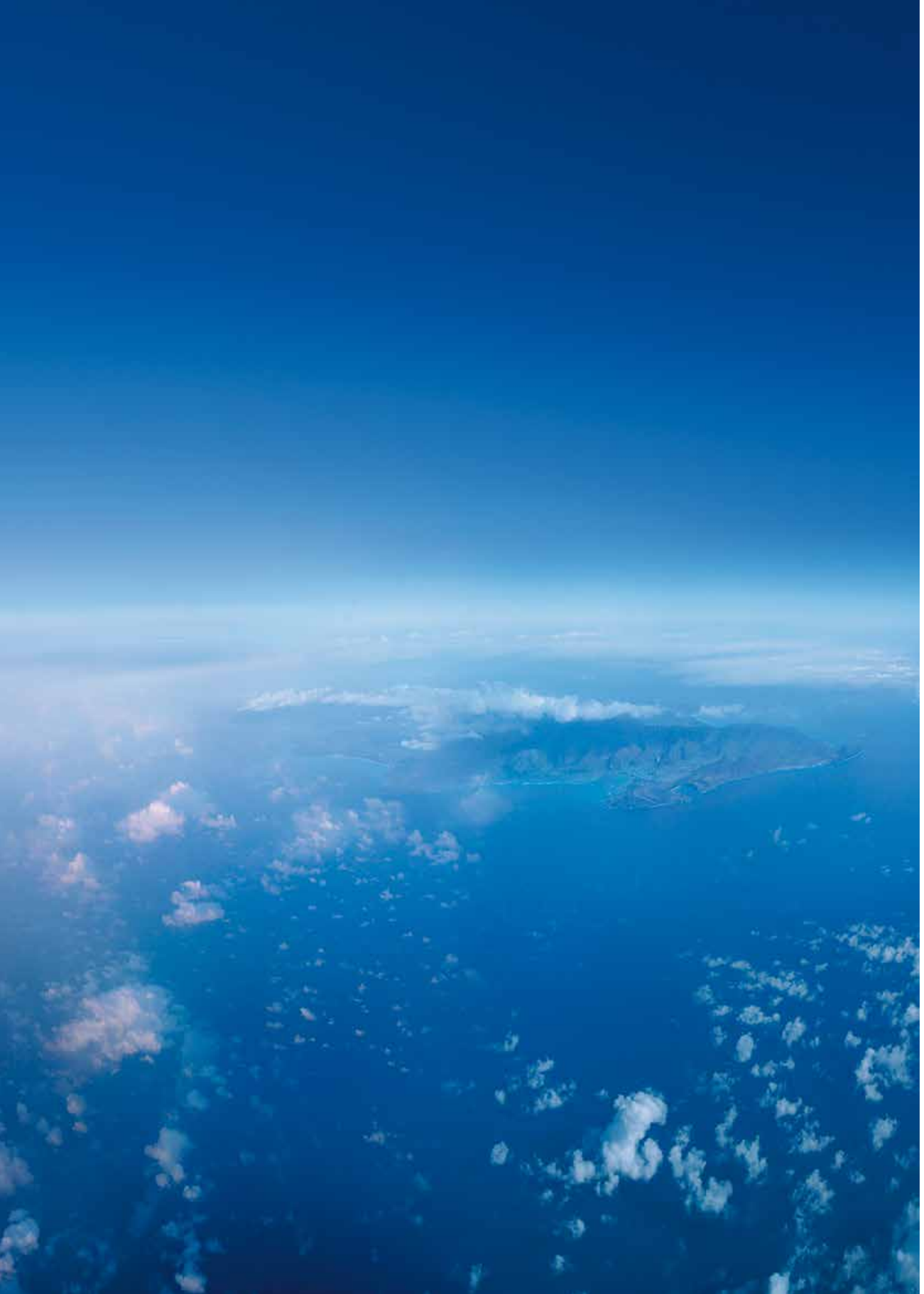
7

8

9

1: ***PARK 10.08.2000 No.1,*** *2000, Lightbox, 30 x 140 x 13 cm*
2: ***PARK 10.08.2000 No.2,*** *2000, Lightbox, 30 x 140 x 13 cm*
3: ***PARK 10.08.2000 No.3,*** *2000, Lightbox, 30 x 140 x 13 cm*
4: ***KIRMES 22.07.2001,*** *2001, Lightbox, 42 x 200 x 13 cm*
5: ***PARK 13.04.2001 No.1,*** *2001, Lightbox, 31 x 163 x 13 cm*
6: ***PARK 13.04.2001 No.2,*** *2001, Lightbox, 31 x 163 x 13 cm*
7: ***01.01.2001 - 31.12.2001 No.3,*** *2002, Lightbox, 35 x 160 x 13 cm*
8: ***01.01.2001 - 31.12.2001 No.4,*** *2002, Lightbox, 35 x 160 x 13 cm*
9: ***01.01.2001 - 31.12.2001 No.5,*** *2002, Lightbox, 35 x 160 x 13 cm*

PARK 01.04.1999 - 31.03.2000 No.2 */ Hofgarten-Bahn, 2001/2015, Projekt ARTANDBUTTER c/o Petra Bach*



Flug Flight

Ich fliege oft zwischen Deutschland und Japan. Dort oben befinde ich mich in 10.000 - 12.000 m Höhe und es ist -40 °C kalt. Das Flugzeug fliegt mit einer Geschwindigkeit von etwa 930 km/h in 11-12 Stunden die Strecke von Deutschland nach Japan. Ich denke, dieses Erlebnis ist in meinem Leben das am weitesten von der Erde entfernte. Da draußen sehe ich eine herrlich schöne Landschaft. Wie kann ich diese Landschaft von Deutschland bis Japan in einem Bild ausdrücken? Es ist eine Dokumentation über Zeit und Raum.

Ich habe eine Weltreise mit folgenden Stationen gemacht: Frankfurt - Bangkok - Tokyo - Honolulu - Los Angeles - New York - Frankfurt. Während meines Fluges rund um die Welt machte ich alle 20 Sekunden aus dem Fenster ein Foto von der Erde. Durch die Reisegeschwindigkeit „bewegte“ sich auch die Kamera vor jeder Aufnahme um einige Kilometer weiter. Am Computer zusammengesetzt ergeben ca. 7.500 so entstandene Einzelbilder ein Panoramabild von der Erde und der gesamten Strecke des Fluges, der als Nonstop-Flug simuliert wird. Die 42 Stunden dauernde Weltreise habe ich so zu einer Panorama-fotografie von 27 m Länge verdichtet.

I often fly between Germany and Japan. Up there in the sky, I am 10,000 - 12,000 m high and it is -40 °C cold. The airplane is flying with a speed of about 930km/h. The route from Germany to Japan is 11 -12 hours. I think this experience is the farthest I have ever been from earth in my life. Out there I see a wonderfully beautiful landscape. How can I express this landscape of Germany to Japan in a picture? It is a documentation of time and space.

I travelled around the world with the following stops: Frankfurt - Bangkok - Tokyo - Honolulu - Los Angeles - New York - Frankfurt. During my flight around the world, every 20 seconds I took a photograph of the earth out of my seat window. Due to the cruising speed, the camera also “moved” every shot some kilometres farther. I took approximately 7,500 frames that I pieced digitally together on the computer to form a panoramic view of the earth and the total distance of the flight journey. Non-stop flight is simulated. I condensed a 42 hour world trip into a panoramic photograph of 27 m length.

WELTREISE / JOURNEY AROUND THE WORLD *(Details), 2003, Lightbox, 20 x 2755 x 13 cm*

WELTREISE / JOURNEY AROUND THE WORLD, *2003, Lightbox, 20 x 2755 x 13 cm*

***Tokyo – London**, 2002, Lightbox, 30 x 3000 x 13 cm*

***Frankfurt – Tokyo,** 2003, Lightbox, 30 x 1000 x 13 cm*

***Düsseldorf – München**, 2003, Lightbox, 30 x 470 x 13 cm*

***London – Düsseldorf**, 2003, Lightbox, 25 x 310 x 13 cm*

***Düsseldorf – München**, 2003, Lightbox, 25 x 212 x 13 cm*

***Osaka – Tokyo**, 2004, Lightbox, 25 x 280 x 13 cm*

***Vienna – Düsseldorf**, 2004, Lightbox, 25 x 236 x 13 cm*

***Paris – Verona**, 2005, Lightbox, 30 x 570 x 13 cm*

***Paris - Beirut**, 2005, Lightbox, 30 x 1000 x 13 cm*

***Miami - Anchorage**, 2004, Lightbox, 30 x 3000 x 13 cm*

***London - Berlin No.2**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***London - Berlin No.1**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***München - London No.3**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***München - London No.2**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***München - London No.1**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***Berlin - München No.2**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***Berlin - München No.1**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***Madrid - Berlin No.4**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***Madrid - Berlin No.3**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***Madrid - Berlin No.2**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

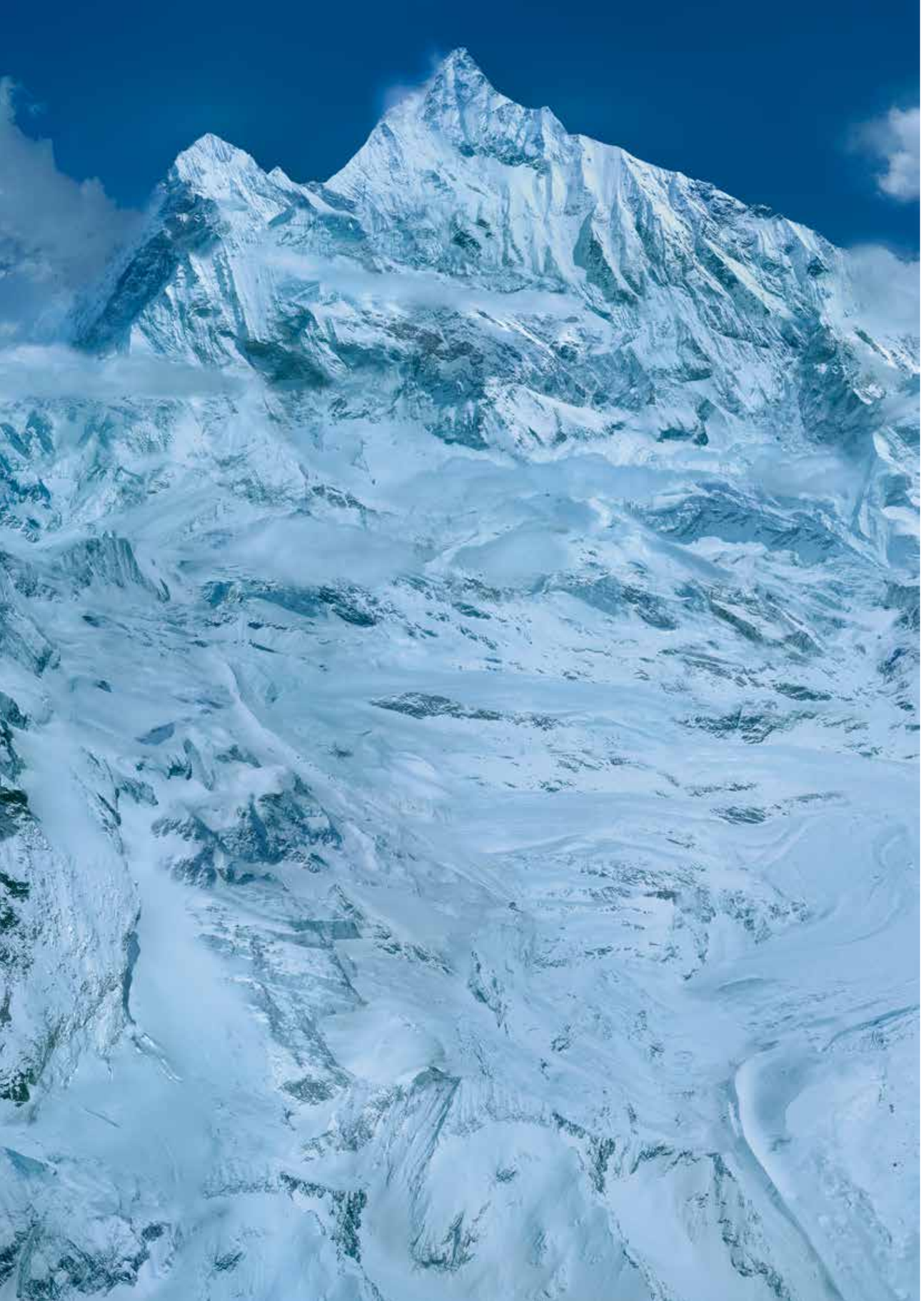
***Madrid - Berlin No.1**, 2006, Lightbox, 30 x 260 x 4 cm*

***Zürich - Milano**, 2007, Lightbox, 30 x 291 x 4 cm*

***Torino - Lausanne**, 2014, Lightbox, 30 x 250 x 4 cm*

***London - Venice**, 2015, Lightbox, 30 x 850 x 4 cm*

***WELTREISE / JOURNEY AROUND THE WORLD**, 2004, Lightbox, 47 x 2755 x 15 cm. Neuland, Kunsthalle Emden, 2013*



Berg Mountain

Nach der Serie „Family portrait“ begann ich, Landschaftsaufnahmen der Natur zu machen und stellte mir die Frage, wie ich die Atmosphäre eines Berges sichtbar machen kann.

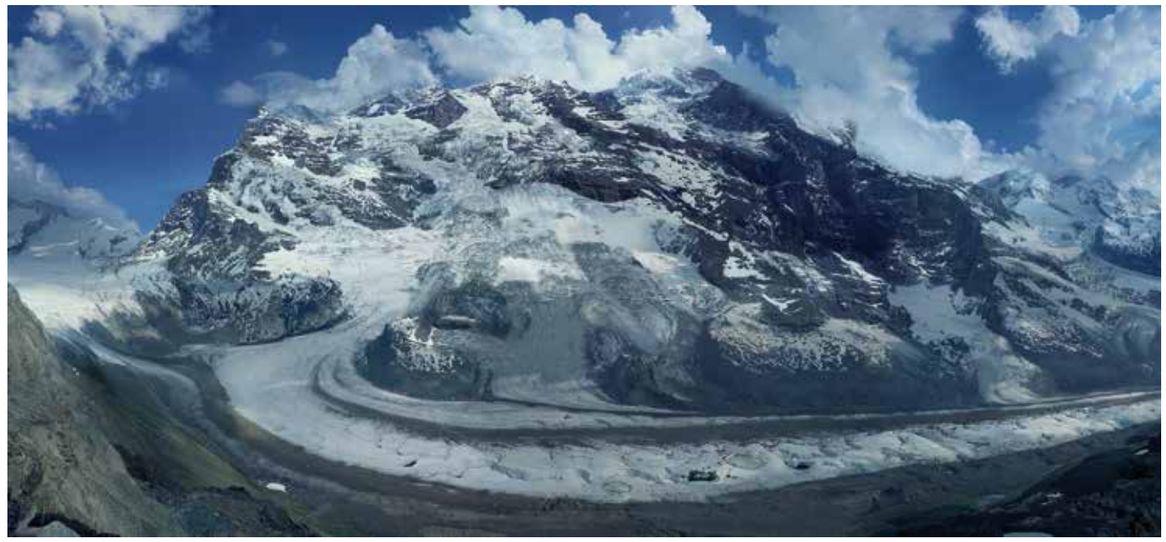
Von einem Helikopter oder einem kleinen Flugzeug aus habe ich 300-400 Fotos von der „Jungfrau“, dem „Matterhorn“ und dem „Montblanc“ in den Alpen gemacht, um daraus meinen eigenen, imaginären Berg zu erschaffen.

After the series “Family portrait”, I began to take landscape photographs of nature and the question was put to me, how can I make the atmosphere of a mountain visible?

From a helicopter or a small plane, I took about 300-400 photos of the “Virgin”, the “Matterhorn” and “Mont Blanc” in the Alps to create my own imaginary mountain.

***Matterhorn**, 2004, Lightbox, 100 x 331 x 13 cm*

Alpen No.1, *2002, Lightbox, 90 x 200 x 13 cm*



Alpen No.2*, 2002, Lightbox, 90 x 200 x 13 cm*

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

*1: **Alpen No.3**, 2002, Lightbox, 90 x 200 x 13 cm*
*2: **Jungfrau**, 2003, Lightbox, 100 x 210 x 13 cm*
*3: **McKinley (Denali)**, 2004, Lightbox, 100 x 210 x 13 cm*
*4: **Montblanc**, 2005, Lightbox, 100 x 270 x 13 cm*
*5: **Montblanc Flight**, 2005, Lightbox, 30 x 300 x 13 cm*
*6: **Jungfrau Flight**, 2006, Lightbox, 48 x 300 x 13 cm*
*7: **Matterhorn Flight**, 2005, Lightbox, 30 x 500 x 13 cm*

*8: **McKinley (Denali) Flight**, 2006, Lightbox, 30 x 900 x 4 cm*
*9: **Himalaya Flight**, 2007, Lightbox, 35 x 280 x 4 cm*
*10: **Pokhara Flight**, 2007, Lightbox, 35 x 300 x 4 cm*
*11: **Geltenhorn, Geltenhütte 2.100m – Almenegg 1.800m**, 2014, Lightbox, 40 x 187 x 4 cm*
*12: **Grindelwaldgletscher, Rots Gufer 1990m – Wysseflüö 1381m,** 2014, Lightbox, 40 x 191 x 4cm*
*13: **Grimselpass, Bächlitalhütte 2.329m – Gerstenegg 1.767m**, 2014, Lightbox, 40 x 280 x 4 cm*

***Mont Blanc**, 2003, Lightbox, 100 x 270 x 13 cm. **Mountains**, Galerie Beyeler, Basel 2006*

Blumen Flowers

Ich habe von einer Blumenlandschaft ohne die Grenzen von Zeit und Raum geträumt. Es war meine ideale Landschaft, man konnte nicht genau sagen „wo“ und „wann“. Mit der Visualisierung dieses Traums möchte ich meine Welt aus dem Mikrokosmos in den Makrokosmos transferieren.

Ich habe 13 Jahre, von 2003 bis 2016 in meiner Umgebung Blumen im Laufe der Jahreszeiten fotografiert. So sind ca. 6.000 Fotografien entstanden, die ich zu meiner Fantasiewiese im Frühling, Sommer, Herbst und Winter in 2,6 m Höhe und 35 m Länge zusammengefügt habe.

I have dreamed of a floral landscape without the limits of time and space. It was my ideal landscape, one could not say exactly “where” and “when” it was. With the visualisation of this dream, I wanted to transfer my world from the microcosm to the macrocosm.

For 13 years, from 2003 to 2016, I photographed flowers in my surroundings over the course of the seasons. As a result, about 6,000 photographs merged like that of my imagination of a meadow in spring, summer, autumn and winter. It stands at 2.6 metres in height and 35 metres in length.

***Flowers No.10**, 2016, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*

***Flowers No.8**, 2016, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*

***Flowers No.9**, 2016, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

1: ***Flowers No.1***, *2004, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*
2: ***Flowers No.2***, *2004, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*
3: ***Flowers No.3***, *2004, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*
4: ***Flowers No.4***, *2004, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*
5: ***Flowers No.5***, *2005, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*
6: ***Flowers No.6***, *2006, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*

7: ***Flowers No.7***, *2009, Lightbox, 122 x 200 x 4 cm*
8: ***Spring No.1***, *2003, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*
9: ***Summer No.1***, *2003, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*
10: ***Autumn No.1***, *2002, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*
11: ***Winter No.1***, *2005, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*
12: ***Spring No.2***, *2003, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*

13: ***Summer No.2***, *2003, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*
14: ***Autumn No.2***, *2002, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*
15: ***Winter No.2***, *2005, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*
16: ***Spring No.3***, *2003, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*
17: ***Summer No.3***, *2003, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*
18: ***Autumn No.2***, *2002, Lightbox, 25 x 84 x 13 cm*

Flowers, 2004 - 2016, *Lightbox, 238 x 33000 x 20 cm. Hiroyuki Masuyama: Welt - Reise - Zeit, Kunstmuseum Heidenheim, 2018*

Caspar David Friedrich

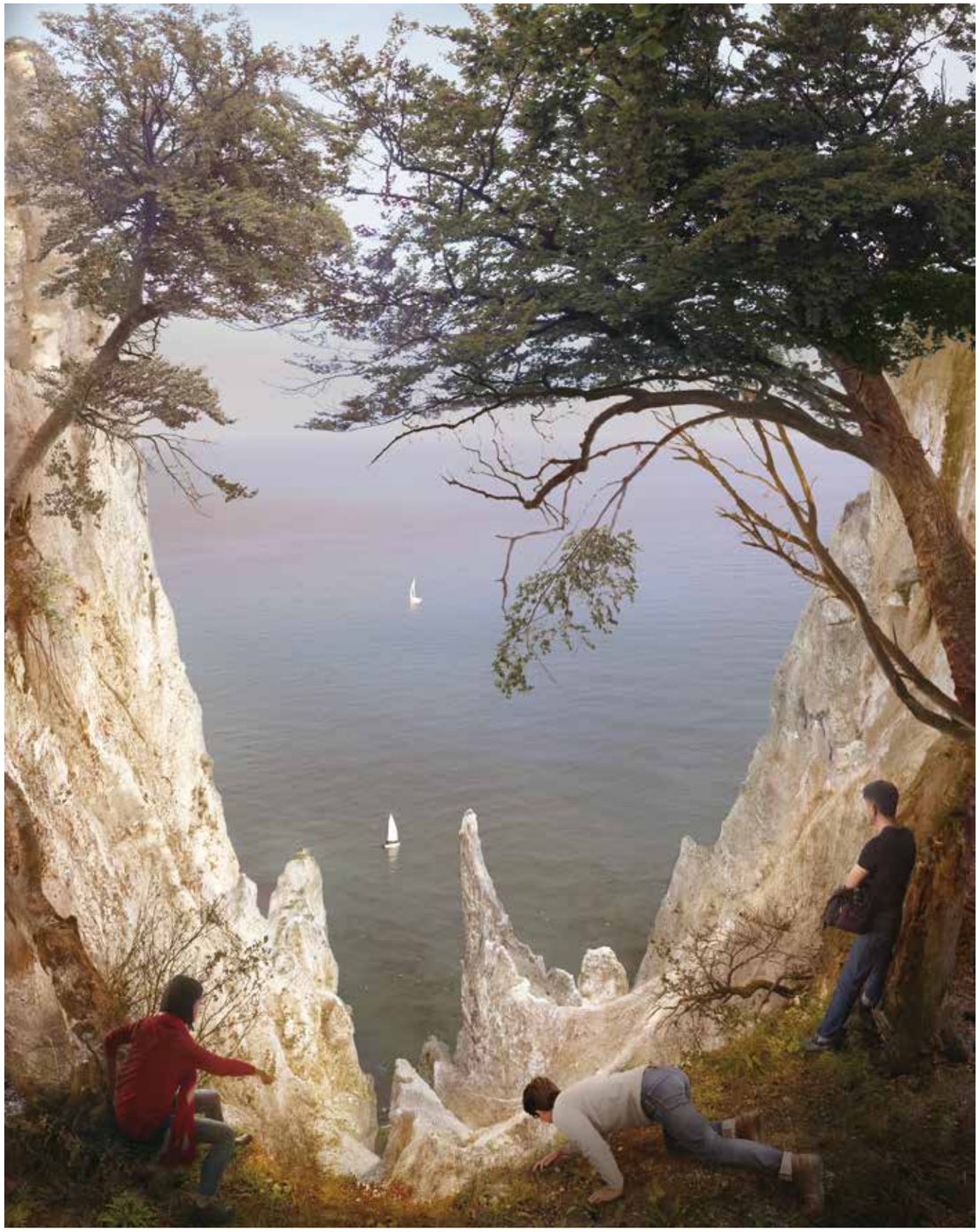
Mein Ziel als Künstler ist es „selbst zu erfahren“. Kenntnis des Äußeren erlangen wir mit Hilfe des Spiegels oder der Kamera. Die Seele und der Geist, die Innenseite, sind durch diese Methode nicht erfahrbar. Um sie zu sehen, braucht man eine andere Person. Sie spiegelt die eigene Innenseite. Ich denke, ich sehe mein Inneres am deutlichsten wenn es sich in einer Person spiegelt, die mir entweder sehr nah ist (wie meine Eltern oder meine Kinder) oder sehr fern. Seit 20 Jahren lebe ich in Deutschland als Ausländer. Und ich habe Caspar David Friedrich als die andere Person gewählt, die meine Innenseite spiegelt.

Caspar David Friedlich (1774/1840) ist ein bekannter deutscher Maler. Er gilt heute als der bedeutendste bildende Künstler der deutschen Romantik. Viele seiner Landschaften bestehen aus verschiedenen Zeichnungen, die er im Atelier zu seiner Ideallandschaft zusammensetzte. Ich habe die Gebiete, die er vor Ort zeichnete und in seinen Gemälden verwertete, jetzt besucht, ca. 190 Jahre nach seiner Zeit. Und ich nahm sie in der gleichen Jahreszeit bei gleichem Wetter auf wie Friedrich im 19. Jahrhundert. Ich habe ca. 300-500 Fotografien von jedem Ort am Computer zusammengesetzt, so wie er seine Gemälde aus den Zeichnungen der Landschaften in seinem Atelier komponierte. Auch die Größe meiner Werke stimmt mit den Maßen ihrer romantischen Vorbilder überein. Meine Fotoarbeiten und seine Ölgemälde sind anscheinend beinahe gleich. Die Unterschiede finden sich in der Entstehungszeit (ca.190 Jahre Abstand), der Technik (Malerei und Fotografie) und in der Person des Künstlers (Caspar David Friedrich und Hiroyuki Masuyama).

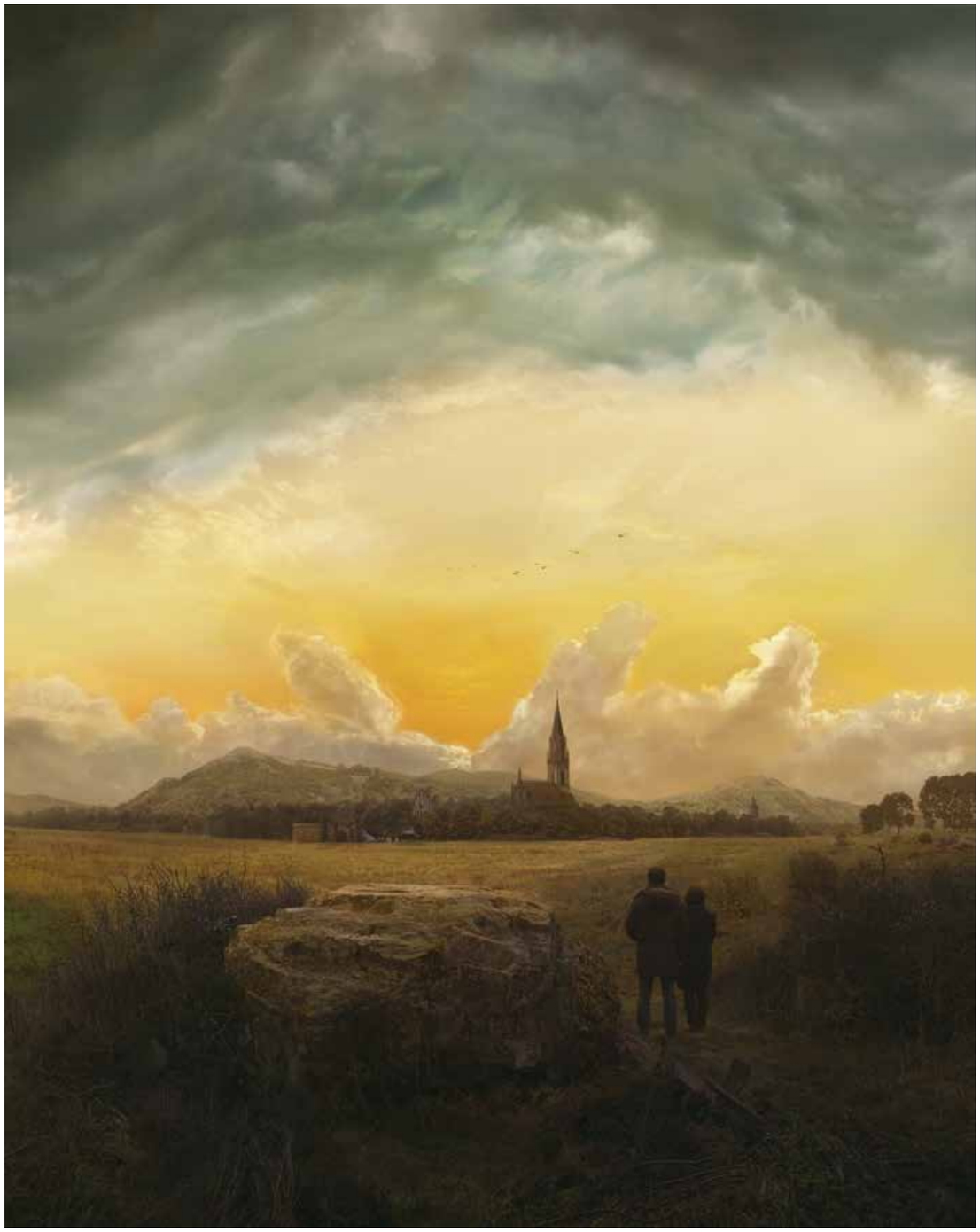
My aim as an artist is “to gain experience of oneself”. We gain knowledge of the complexional appearance with the help of a mirror or a camera. The soul, the spirit, and the inside cannot be experienced by this method. To see it, one needs another person. They reflect our own inside. I think I see my inner self the clearest when the person that is reflecting me is either very close, like my parents or children, or very far. For 20 years, I have lived in Germany as a foreigner. And I have chosen Caspar David Friedrich as the other person who reflects my inner self.

Casper David Friedrich (1774/1840) is a known German painter. Today he is considered the most eminent visual artist of German Romanticism. Many of his landscapes consist of different drawings that he composed in his studio to pictures of his ideal landscape. Now, around 190 years after his time, I have visited these places that he had drawn before and utilized in his paintings. I took photos here during the same season with the same weather like Friedrich had been in, in the 19th century. I compounded approximately 300-500 photographs of each place together on my computer as he composed the paintings in his studio with the drawings of the landscapes. Also, the size of my works correspond with the mass of their romantic models. My photography works and Friedrich’s oil paintings seem almost the same. The differences are found in the time of origin (approximately a 190 years gap), the technology (painting and photograph), and the artist (Caspar David Friedrich and Hiroyuki Masuyama).

***Das Eismeer (nach Friedrich, 1823/34)**, 2007, Lightbox, 96,7 x 126,9 x 4 cm*



Kreidefelsen auf Rügen (nach Friedrich, 1818), *2017, Lightbox, 90,5 x 71 x 4 cm*



Neubrandenburg im Morgennebel (nach Friedrich, 1816/17), *2016, Lightbox, 91 x 72 x 4 cm*

Das große Gehege (nach Friedrich, 1832), 2016, Lightbox, 73,5 x 102,5 x 4 cm

Zwei Männer in Betrachtung des Mondes (nach Friedrich, 1819/20), 2019, Lightbox, 33 x 44,5 x 4 cm

1

2

3

4

5

6

*1: **Der Mönch am Meer (nach Friedrich, 1808/10)**, 2007, Lightbox, 110 x 171.5 x 4 cm*

*2: **Morgennebel im Gebirge (nach Friedrich, 1808)**, 2007, Lightbox, 71 x 104 x 4 cm*

*3: **Felsenschlucht (nach Friedrich, 1821)**, 2007, Lightbox, 33 x 42,5 x 4 cm*

*4: **Felsental - Das Grab des Arminius (nach Friedrich, 1813/14)**, 2007, Lightbox, 49.5 x 70,5 x 4 cm*

*5: **Rast bei der Heuernte (nach Friedrich, 1835)**, 2009, Lightbox, 72.5 x 102 x 4 cm*

*6: **Ruine im Riesengebirge (nach Friedrich, 1834)**, 2007, Lightbox, 73 x 103 x 4 cm*

7

8

9

10

11

12

13

*7: **Felsenschlucht (nach Friedrich, 1822/23)**, 2007, Lightbox, 94 x 74 x 4 cm*

*8: **Greifswalder Hafen (nach Friedrich, 1820)**, 2009, Lightbox, 94 x 74 x 4 cm*

*9: **Hochgebirge (nach Friedrich, 1824)**, 2007, Lightbox, 132 x 167 x 6 cm*

*10: **Der Winter (nach Friedrich, 1807/08)**, 2009, Lightbox, 73 x 106 x 4 cm*

*11: **Klosterfriedhof im Schnee (nach Friedrich, 1817/19)**, 2009, Lightbox, 121 x 170 x 6 cm*

*12: **Greifswald im Mondschein (nach Friedrich, 1817)**, 2016, Lightbox, 22,5 x 30,5 x 4 cm*

*13: **Flachlandschaft am Greifswalder Bodden - Seestück, Abend an der Ostsee (nach Friedrich, 1830/34)**, 2016, Lightbox, 25,7 x 31,5 x 4 cm*

14

15

16

17

18

19

*14: **Wiesen bei Greifswald (nach Friedrich, 1820-22)**, 2016, Lightbox, 35 x 48,9 x 4 cm*

*15: **Abend (nach Friedrich, 1824)**, 2018, Lightbox, 20 x 27,5 x 4 cm*

*16: **Abtei im Eichwald (nach Friedrich, 1808/10)**, 2018, Lightbox, 110,4 x 171 x 4 cm*

*17: **Gebirgslandschaft mit Regenbogen (nach Friedrich, 1810)**, 2018, Lightbox, 70 x 102 x 4 cm*

*18: **Auf dem Segler (nach Friedrich, 1818)**, 2018, Lightbox, 71 x 56 x 4 cm*

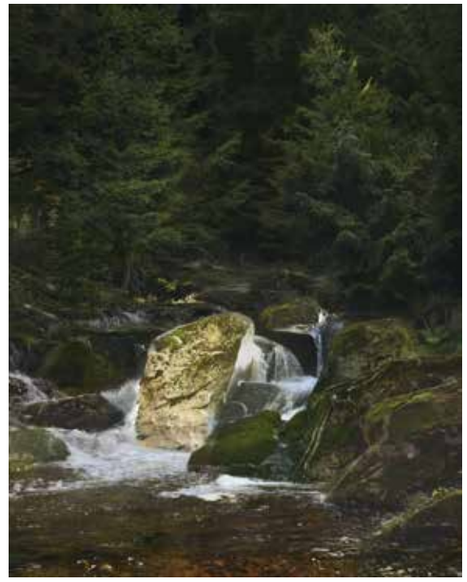
*19: **Huttens Grab (nach Friedrich, 1823)**, 2018, Lightbox, 73 × 93 x 4 cm*

20

21

22

23



24

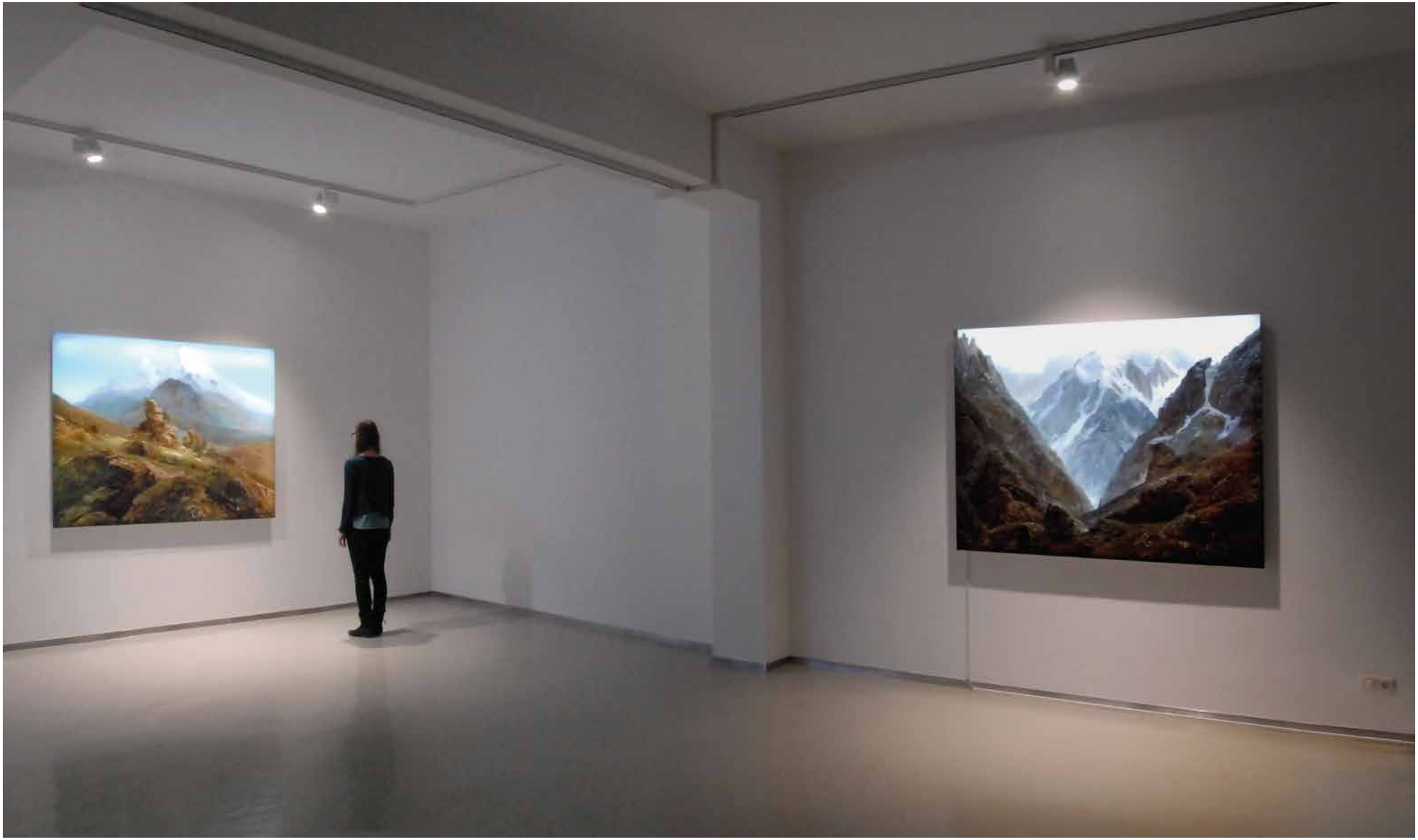
*20: **Landschaft auf Rügen mit Regenbogen (nach Friedrich, 1830)**, 2016, Lightbox, 59 x 84,5 x 4 cm*

*21: **Nebel (nach Friedrich, 1807)**, 2018, Lightbox, 34,2 x 50,2 x 4 cm*

*22: **Mondaufgang am Meer (nach Friedrich, 1822)**, 2018, Lightbox, 55 x 71 x 4 cm*

*23: **Ziehende Wolken (nach Friedrich, 1821)**, 2018, Lightbox, 18 x 24 x 4 cm*

*24: **Tannenwald mit Wasserfall (nach Friedrich, 1828)**, 2018, Lightbox, 44,2 x 34,8 x 4 cm*



***Der Watzmann (nach Friedrich, 1824)**, 2007, Lightbox, 93 x 120.2 x 6 cm (links)*
***Hochgebirge (nach Friedrich, 1824)**, 2007, Lightbox, 132 x 167 x 6 cm (rechts)*
Galerie Rothamel Frankfurt, 2016

Joseph Mallord William Turner

Nach Caspar David Friedrich habe ich mich mit einem weiteren Vertreter der Romantik beschäftigt, mit dem englischen Maler Joseph Mallord William Turner (1775/1851). Er war ein reisender Maler, den seine Wege zwischen1802 bis 1844 mehrmals von England nach Italien führten. Ich habe seine Spur von London nach Venedig zurückverfolgt, bin seine Pfade gegangen und habe die Standorte besucht, die er für seine Studien gewählt hatte. Hier habe ich meine Fotografien gemacht. Wenn ich mich an einem seiner ehemaligen Standorte befinde, fühlt es sich für mich an, als sei ich Turner. Es ist wie eine Zeitreise. Im Wiederholen seiner Fahrten nutzte ich unsere moderne Technik wie zum Beispiel das Auto mit Navigationssystem, Google Maps oder das Flugzeug. Die Reise ist so nicht die gleiche wie damals. Aber das Gefühl eines bestimmten Ortes bleibt unverändert. So habe ich nach meiner Rückkehr in meinem Studio am Computer die Fotografien der heutigen Landschaften so zusammengesetzt, dass sie die Aquarelle und Ölgemälde von Turner in ihrer Ästhetik und Empfindung mit modernen Mitteln wieder entstehen lassen.

After Caspar David Friedrich, I became busy with another representative of Romanticism, the English painter Joseph Mallord William Turner (1775/1851). He was a travelling painter, traveling between England and Italy several times, from 1802 and 1844. I traced his trip from London to Venice, I followed his path and visited the locations that he had chosen for his studies. At these locations I took photographs. When I am at one of his former locations, I find myself feeling like I am Turner. It is akin to time travel. When I was repeating his trips, I used our modern day technology, for example a car with a navigation system, Google maps or an aeroplane. The journey was not the same as it had been in Turner's time, but the feeling of a determined place remained unchanged. After returning to my studio, I pieced together the photographs of the current day landscapes. I did this in a way that the aesthetics and the sentiment of Turner's watercolours and oil paintings could reappear through modern resources.

***Falls of Schaffhausen (nach Turner, 1845)**, 2014, Lightbox, 91,4 x 121,9 x 4 cm*

***Stormy Sea with Dolphin (nach Turner, 1835)**, 2014, Lightbox, 90,2 x 121,3 x 4 cm*

***Shade and Darkness (nach Turner, 1843)**, 2007, Lightbox, 91 x 121 x 4 cm*

1

2

3

*1: **The burning of the Houses of Parliament (nach Turner, 1834)**, 2008, Lightbox, 180 x 250 x 6cm*

*2: **The burning of the Houses of Parliament, No.1 (nach Turner, 1834)**, 2008, Lightbox, 23,1 x 32,5 x 4 cm*

*3: **The burning of the Houses of Parliament, No.2 (nach Turner, 1834)**, 2008, Lightbox, 23,1 x 32,5 x 4 cm*

4

5

6

7

8

9

*4: **The burning of the Houses of Parliament, No.3 (nach Turner, 1834)**, 2009, Lightbox, 23,1 x 32,5 x 4 cm*

*5: **The burning of the Houses of Parliament, No.4 (nach Turner, 1834)**, 2009, Lightbox, 23,1 x 32,5 x 4 cm*

*6: **The burning of the Houses of Parliament, No.5 (nach Turner, 1834)**, 2009, Lightbox, 23,1 x 32,5 x 4 cm*

*7: **The burning of the Houses of Parliament, No.6 (nach Turner, 1834)**, 2009, Lightbox, 23,1 x 32,5 x 4 cm*

*8: **The burning of the Houses of Parliament, No.7 (nach Turner, 1834)**, 2009, Lightbox, 23,1 x 32,5 x 4 cm*

*9: **The burning of the Houses of Parliament, No.8 (nach Turner, 1834)**, 2009, Lightbox, 23,1 x 32,5 x 4 cm*

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

*1: **View from Richmond Hill (nach Turner, 1815)**, 2009, Lightbox, 18,8 x 27 x 4 cm*

*2: **Paris, The Pont Neuf and the Île de la Cité (nach Turner, 1833)**, 2009, Lightbox, 14,3 x 18,8 x 4 cm*

*3: **Ehrenbreitstein No.1 (nach Turner, 1841)**, 2008, Lightbox, 24,9 x 34 x 4 cm*

*4: **Heidelberg (nach Turner, 1846)**, 2008, Lightbox, 37,4 x 55,3 x 4 cm*

*5: **The Falls of the Rhine at Schaffhausen. Verso: A large sailing Vessel surrounded by other smaller boats (nach Turner, 1841)**, 2014, Lightbox, 22,3 x 29,6 x 4 cm*

*6: **Lucerne from the Lake (nach Turner, 1842)**, 2014, Lightbox, 29 x 46,5 x 4 cm*

*7: **Lucerne from the Walls (nach Turner, 1842)**, 2014, Lightbox, 29,5 x 44,5 x 4 cm*

*8: **The Passage of Mount St. Gotthard, taken from the center of the Teufels Bridge (nach Turner, 1804)**, 2008, Lightbox, 101 x 68 x 4 cm*

*9: **Mont Blanc, from Brevent (nach Turner, 1836)**, 2008, Lightbox, 25,6 x 28 x 4 cm*

*10: **From Chambave looking down the Val d'Aosta towards Ussel (nach Turner, 1836)**, 2014, Lightbox, 24,1 x 30 x 4 cm*

*11: **The Devil's Bridge, St. Gothard (nach Turner, 1841)**, 2014, Lightbox, 23,8 x 30,5 x 4 cm*

*12: **Morning on the Lake of Lucerne; Uri from Brunnen (nach Turner, 1842)**, 2014, Lightbox, 24,1 x 29,6 x 4 cm*

*13: **On the Lake of Lucerne (nach Turner, 1820/30)**, 2014, Lightbox, 19,9 x 27 x 4 cm*

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

1: ***Lake of Lucerne from Brunnen (nach Turner, 1845)***, *2014, Lightbox, 47,3 x 28,5 x 4cm*

2: ***Küssnacht, Lake of Lucerne: Sample Study (nach Turner, 1842/3)***, *2009, Lightbox, 22,8 x 29 x 4 cm*

3: ***Lake Como (nach Turner, 1819)***, *2008, Lightbox, 22,4 x 29 x 4 cm*

4: ***Looking up the Giudecca Canal, with Santa Maria della Salute on the Right (nach Turner, 1840)***, *2010, Lightbox, 24,5 x 30,5 x 4 cm*

5: ***The Doge´s Palace and the Piazzetta (nach Turner, 1840)***, *2009, Lightbox, 24 x 30,4 x 4 cm*

6: ***San Giorgio Maggiore at Sunset (nach Turner, 1840)***, *2008, Lightbox, 22 x 32 x 4 cm*

7: ***The upper end of the Garnd Canal,with San Simeone Piccolo, Dusk (nach Turner, 1840)***, *2010, Lightbox, 21,9 x 32 x 4 cm*

8: ***The Zitelle, Santa Maria della Salute, the Campanile and San Giorgio Maggiore, from the Canale della Grazia (nach Turner, 1840)***, *2010, Lightbox, 24,3 x 30,5 x 4 cm*

9: ***Shipping in the Bacino, with the Entrance to the Grand Canal (nach Turner, 1840)***, *2009, Lightbox, 22,1 x 32,1 x 4 cm*

10: ***The Giudecca Canal, looking towards Santa Maria della Salute (nach Turner, 1840)***, *2008, Lightbox, 22,2 x 32,1 x 4 cm*

11: ***Fisherman on the Lagoon, moonlight (nach Turner, 1840)***, *2010, Lightbox, 19,2 x 28 x 4 cm*

12: ***The Rialto Bridge from the North (nach Turner, 1840)***, *2010, Lightbox, 22,7 x 30,2 x 4 cm*

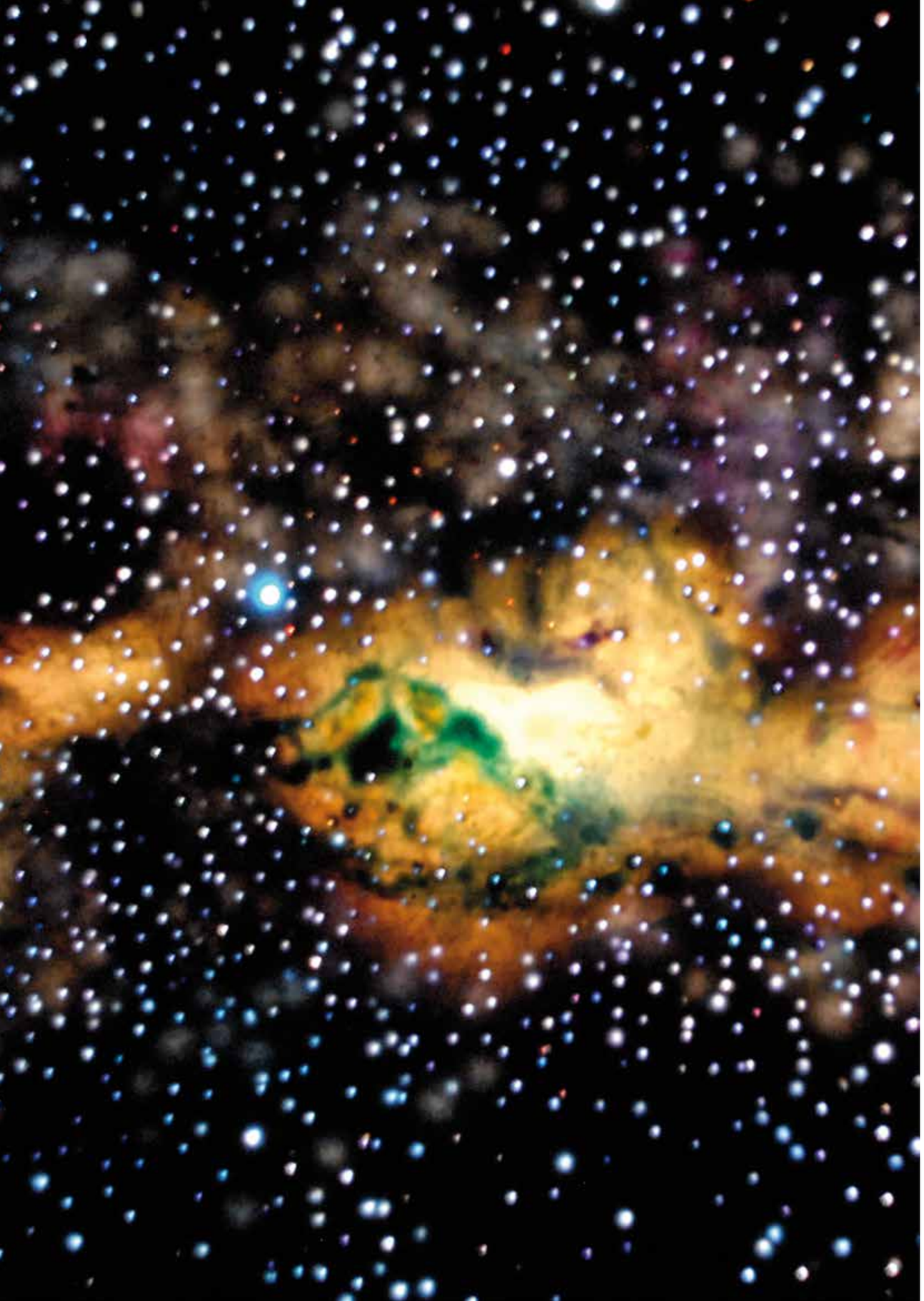
13: ***Palazzo Balbi on the Grand Canal (nach Turner, 1840)***, *2010, Lightbox, 20,6 x 29,9 x 4 cm*

14: ***Looking back on Venice from the Canale di San Marcoto the East (nach Turner, 1840)***, *2010, Lightbox, 24,5 x 30,6 x 4 cm*

15: ***Looking along the Riva degli Schiavoni, from near the Rio dell´Arsenale (nach Turner, 1840)***, *2010, Lightbox, 24,6 x 30,4 x 4 cm*

16: ***Storm at sunset (nach Turner, 1840)***, *2010, Lightbox, 22,2 x 32 x 4 cm*

Raum. Zeit. Reise. Hiroyuki Masuyama, *Kallmann-Museum Ismaning, 2015*



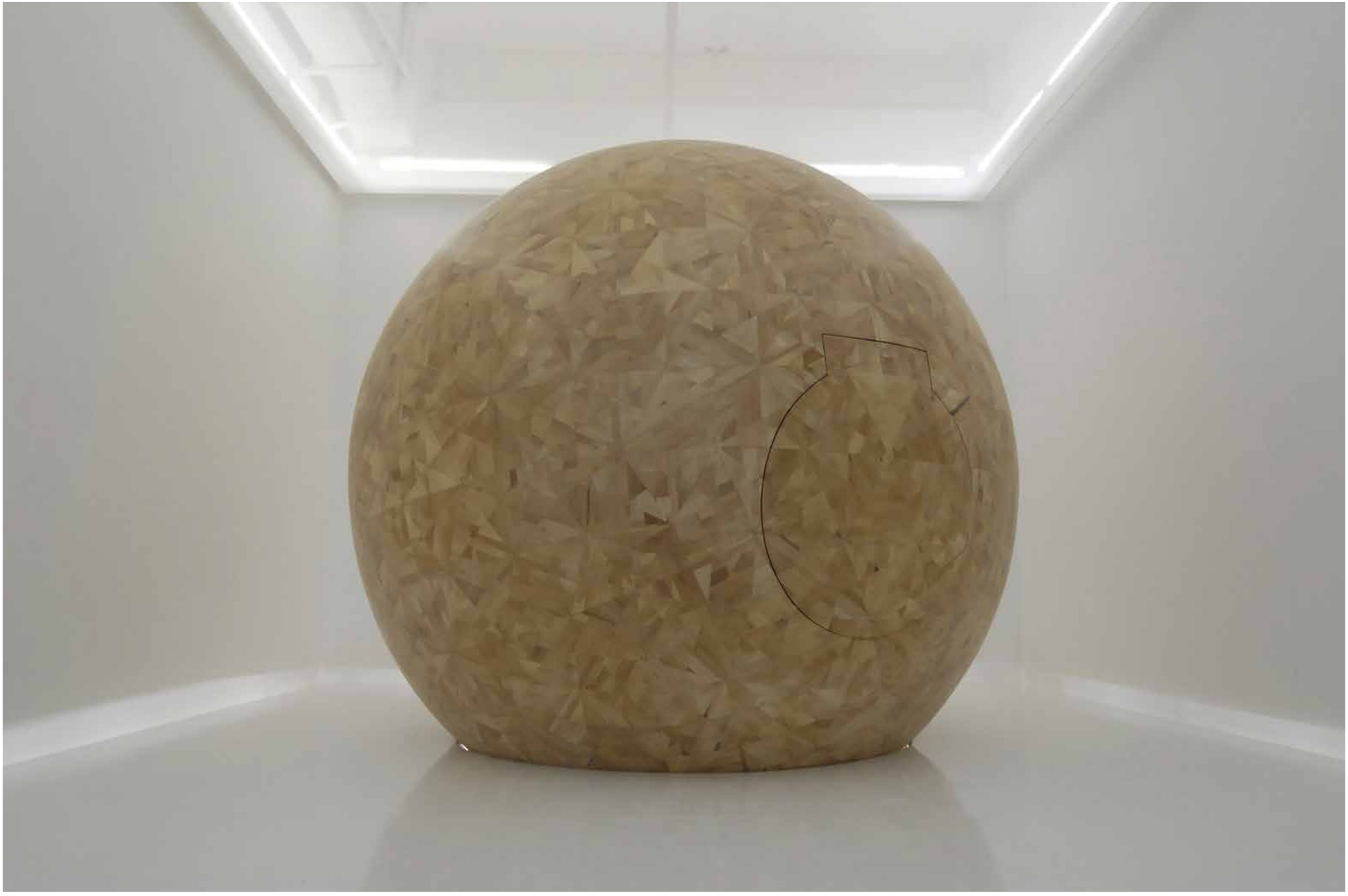
Universum Universe

Wenn ich in die Ferne blicke, bedeutet das, in die Vergangenheit zu sehen. Das Sonnenlicht zum Beispiel braucht etwa 8 Minuten und 17-19 Sekunden, um zur Erde zu gelangen. Wenn ich das Sonnenlicht wahrnehme, sehe ich zugleich in die Vergangenheit dieser 8 Minuten und 17-19 Sekunden. Der zur Erde am nächsten liegende Fixstern ist „Proxima Centauri". Er liegt 4,2 Lichtjahre weit entfernt und 4 Jahre und 3 Monate lang in der Vergangenheit. Der am weitesten entfernte Fixstern ist „GRB 080319B", sein Licht reist 10.360 Millionen Lichtjahre durch die Zeit. Wenn ich in den Sternenhimmel schaue, sehe ich die verschiedenen Vergangenheiten. Oft überlege ich dann, was „Jetzt" oder „Hier" bedeutet. Bin ich selbst hier und jetzt? Oder liegt meine Existenz zwischen einem Punkt „0" und der Unendlichkeit? Durch meinen Körper möchte ich den Mikrokosmos mit dem Makrokosmos verbinden.

Ich habe aus ca. 4.200 kleinen Holzstücken eine Kugelform von 260 cm Durchmesser gebaut. Es gibt einen runden Eingang, durch den man ins Innere der Kugel gelangt. Wenn man die runde Tür schließt, sieht man den gesamten Sternenhimmel von oben (Nordpol) bis unten (Südpol): Die Oberfläche der Kugel ist gespickt mit 30.000 Löchern, die ich mit Hilfe von Sternenkarten an der exakten Position der einzelnen Sterne verortet habe. Durch die kleinen Löcher führen 30.000 Lichtleiterkabel mit verschiedenem Durchmesser (0,2 mm bis 2 mm), die das Licht von außerhalb ins Innere der Kugel leiten. So leuchten die einzelnen Sterne in unterschiedlicher Intensität. Ein spezielles Echo in der Kugel vervollständigt den Eindruck. Es ist ein besonderes Erlebnis.

When I look in the distance, that means I am looking at the past. Sunlight needs, for example, 8 minutes and 17-19 seconds to reach the earth. When I perceive sunlight, I am at the same time seeing the past of 8 minutes and 17-19 seconds ago. The earth's next situated fixed star is "Proxima Centauri", situated 4.2 lightyears from earth and 4 years and 3 months away in the past. The widest removed fixed star is "GRB 080319B", its light travels 10,360 million light years through time. When I look in the night sky, I see different pasts. I often consider what does "now" or "here" mean? Am I myself here and now? Or does my existence lie between a point 0 and infinity? Through me I would like to connect the microcosm with the macrocosm.

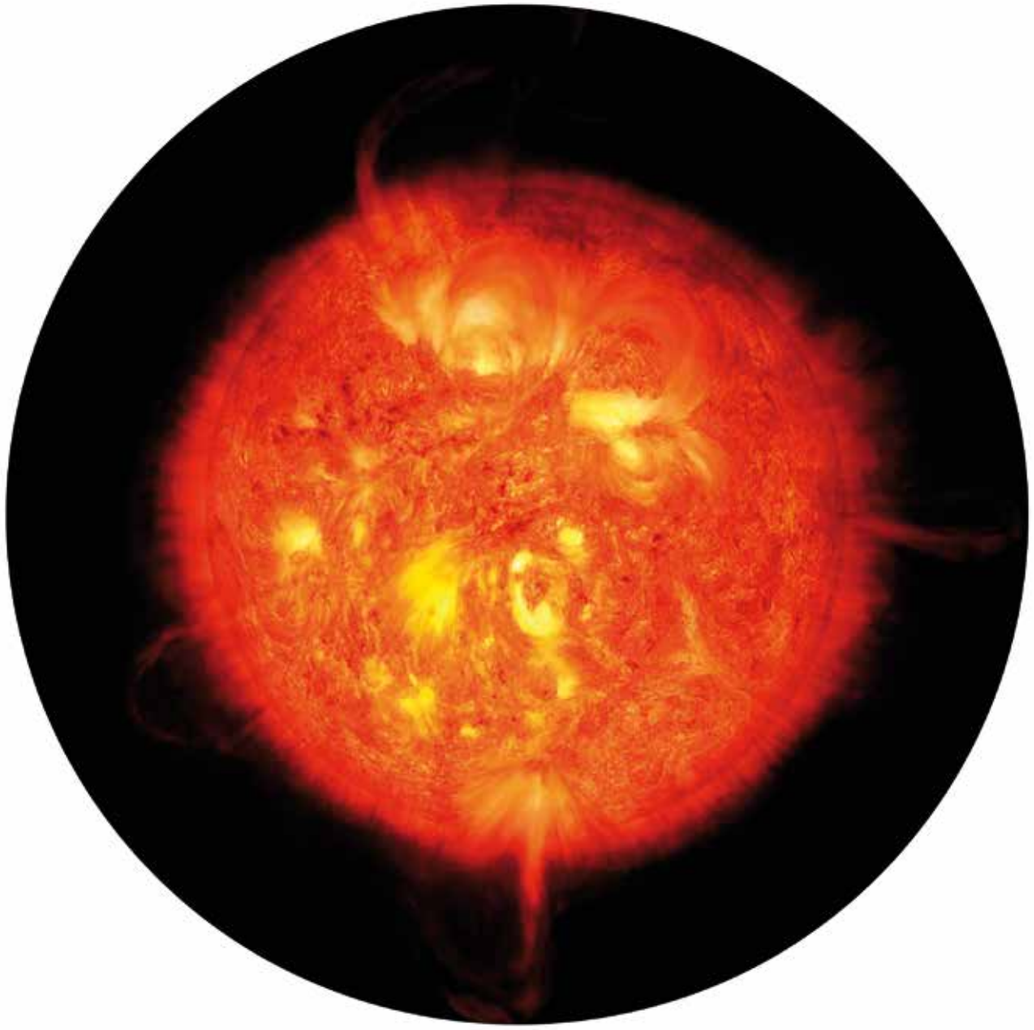
I built a spherical shape of 260 cms in diameter from around 4,200 small pieces of wood. In the sphere is a round entrance by which one can get inside the ball. When the door is closed, one can see the whole night sky from the North Pole to the South Pole: The ball is riddled with 30,000 holes of which, with the help of an interstellar map, I positioned in their accurate stellar positions. Through the holes come 30,000 optical fibres with different diameters (0.2mm to 2mm) which brought light from outside to inside the ball, consequently the different stars shine in different intensities. A distinct echo completes the impression. It is an extraordinary experience.



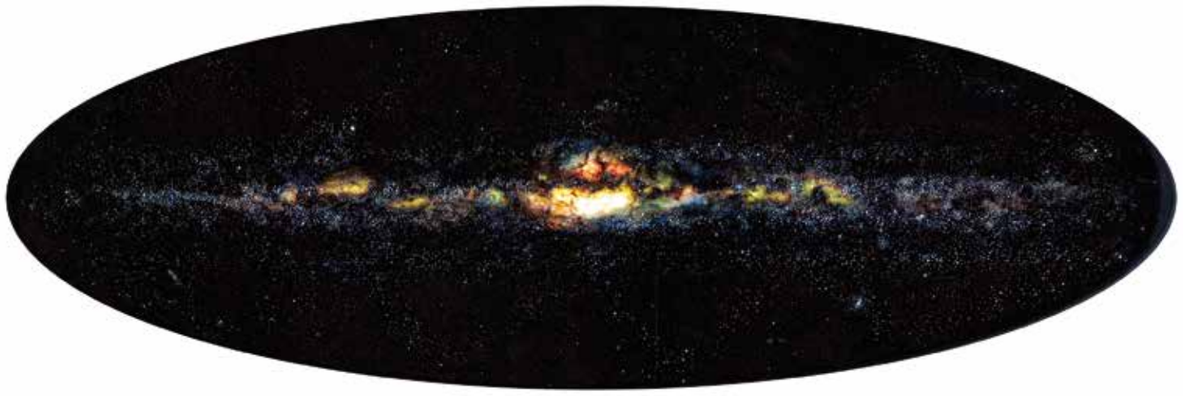
***0**, 2010, 4200 Holzsegmente und 30000 Glasfaserstifte, 260 x 260 x 260 cm*

***0**, 2011, 2820 Holzsegmente und 30000 Glasfaserstifte, 186 x 186 x 186 cm*

***0** (Innenansicht), 2010, 4200 Holzsegmente und 30000 Glasfaserstifte, 260 x 260 x 260 cm*



***Sun**, 2012, Acryl, Kunstharz, Lightbox, 201 x 201 x 20 cm*



***Milky Way**, 2012, Holz und Glasfaserstifte, 84 x 253 x 8 cm*

Universe, *2016, Öl auf 672 Leinwänden (24 x 18 cm), 450 x 880 cm, Studio Hiroyuki Masuyama in Düsseldorf*

0, *2018, Holzsegmente und 30000 Glasfaserstifte, 300 x 300 x 300 cm*
Hiroyuki Masuyama: Welt - Reise - Zeit. *Kunstmuseum Heidenheim, 2018*

ILLUMINATIONEN
Eine Wanderung durch die Lichtboxen von Hiroyuki Masuyama

ILLUMINATIONS
A Walk Through The Light Boxes of Hiroyuki Masuyama

Michael Freitag

Hiroyuki Masuyama
***Der Watzmann (nach Friedrich, 1824)**,*
2007, Lightbox, 136 x 170 x 6 cm

ILLUMINATIONEN
Eine Wanderung durch die Lichtboxen von Hiroyuki Masuyama

Ein Lieblingssatz von mir: „Traue keinem Gedanken, den du nicht im Freien gewonnen hast". Er wird dem Philosophen Friedrich Nietzsche zugeschrieben. Das war ein bekennender Waldgänger, und so könnte er ihn auch geschrieben haben. Wichtig ist das nicht. Die Behauptung ist so eigenartig, dass sie auch dann aufhorchen lässt, wenn man nicht genau weiß, wer sie vorgebracht hat. Der Zusammenhang von Quelle und Beleg verblasst vor der Evidenz der Aussage. Ein Zitat ist das Bekenntnis zum Erborgten, ein Beleg ist das Bekenntnis zur Quelle und das Bekenntnis selbst eine Frage wissenschaftlicher Sorgfalt. In der Kunst ist das anders. Kopieren ist Andacht, Zitieren ist Ehren, Parodieren ist Weiterarbeiten, Entlehnen ist eine Aneignungstechnik. Ein neues Werk frisst immer ein altes, ob das bekannt wird oder nicht.

Ein Meister des offenen Spiels mit Motiven, Werken und Positionen ist Hiroyuki Masuyama. Bei ihm wird alles, was er an Kunst trifft, zum Material. Material aber hat keinen Eigenwert. Es funktioniert nur mit und neben anderem Material. Darum verliert es auch seine Herkunft in den Bezügen, die ein anderer Anspruch herstellt. Entscheidend ist nicht der Nachweis, wo etwas herkommt, sondern der Kontext, der den Nachweis unwichtig macht. Raum, Zeit, Autorenschaft und (Vor-)Bild werden zu Referenzzonen, auf denen Masuyama die eigene Sache verhandelt. Die Rigorosität, mit der dieser Künstler ganz gleich welche Kunst vergegenwärtigt, wird umso deutlicher, je augenscheinlicher er sein Werk einem Vorläuferwerk direkt zuwendet. Die kommunikativen Zugriffe auf Caspar David Friedrich und William Turner sind dafür nur glänzende Beispiele: Er würdigt den Wert ihrer Arbeit, indem er sie enteignet.

Nimmt man den dünnen Faden zu Nietzsches konjunktiver Autorenschaft an einem obskuren Satz wieder auf, stellen sich fruchtbare Assoziationen ein. Zum Beispiel schrieb Nietzsche wichtige seiner Texte in Sils Maria, im Oberengadin der Graubündener Schweiz. Dort war für ihn gut Denken, wenn er mit grimmigem Behagen die raue Bergwelt durchstreifte. Stürzende Linien, aufragende Gipfel, versperrte Horizonte, nahe Himmel und geborstene Felsen im Auge zu haben, waren Anlass genug, um wegsehen, also denken zu können. Das Fremde suchen, um zu sich selbst zu finden und dem Draußen das Innerliche entgegenzuhalten, das ist der Sinn dieses Spruchs. In der Konsequenz heißt das: Du sollst die Natur lieben, nicht, weil sie dir schön vorkommt, sondern weil sie dich nicht braucht, um zu sein, was sie ist. Nicht auf die schönen Motive soll man achten, sondern auf das Bestreben des Menschen, die Zurückweisung durch die Natur zu ahnden, indem er sie auf seine Verhältnisse verkleinert, ganz gleich ob in der Wirtschaft, in der Wissenschaft, in der Poesie oder in der Malerei. Die Natur bleibt sich immer gleich, nur die Anschauungen über sie wechseln – nach den Verhältnissen ihrer Zeit. Masuyama hat das genau verstanden. Seine Bilder ermessen nicht die Natur, sondern unsere Vorstellungen von ihr. Sie spielen mit den Klischees, die wir der Natur antragen. Denn nie treten wir anders ins Freie als mit dem Unfreien unseres Vorwissens.

ILLUMINATIONS
A walk through the lightboxes of Hiroyuki Masuyama

A favourite quote of mine: "Trust no thought, that you have not won in the open air". This quote is attributed to a philosopher, Friedrich Nietzsche. Nietzsche was a self-confessed forest traveller, so it could have been him who wrote it, but that is not important. The asser- tion is so peculiar that one pricks his ears up even if one does not know exactly who has brought it forward. The relation between source and proof faded before the evidence of the statement. A quotation is the confession to borrowing, proof is a confession to the source and confession itself is a question of scientific care. This is different in art. Copying is devotion, quotation is honour, parody is to carry on working, and to borrow is an appropriation technique. A new work always consumes the old, whether it confesses to it or not.

Hiroyuki Masuyama is a master of open play with motives, works and positions. For him all the art he comes across becomes material. Material however, has no intrinsic value; it functions only with and next to other material. Therefore, it loses its origin in the relations that create a different claim. Essential is not the proof where something comes from, but rather the context that makes the proof unimportant. Space, time, authorship and role model become reference areas on which Masuyama negotiates his own cause with. The rigour with which the artist realises no matter what art, becomes clearer the more he turns his work towards the preceding work. The communicative accesses of Caspar David Friedrich and William Turner are just splendid examples: He appreciates the value of their work while he expropriates it.

If one takes up again the thin thread of Nietzsche's conjunctive authorship of an obscure sentence, fertile associations appear. For example, Nietzsche wrote some of his important texts in Sils Maria, in Upper Engadine, Graubunden, Switzerland. There, for him, was good to think, when he roamed with biting comfort through the rough mountain world. Plunging lines, towering summits, obstructed horizons, close skies and cracked cliffs all filling the eyesight, were enough cause to look away, and by that be able to think. Searching the strange in order to find oneself and hold the inside to the outside world. The inside to the outside world is the point of this saying. In consequence this means: You shall love nature, not because you find it beautiful, but because it does not need you to be around it in order to be what it is. One should not pay attention to the beautiful motives, but to the endeavour of men in avenging the rejection of nature, by reducing nature to human relations, regardless if it's in business, science, poetry or in painting. Nature always remains the same, it is only the views about it that change – according to the relations of their time. Masuyama has exactly understood this. His pictures do not gauge nature, but our conception of it. They play with the clichés that we bring to nature, because we never step into the open air without our preacquired knowledge. Our eyes are full of art pictures, and transfigured by ideologies about naturalness and the law of purity. Therefore, it is difficult to always have present in our mind how much untouched

Caspar David Friedrich,
Klosterruine Oybin, ca. 1810
Aquarell, Hintergrund teils mit Transparentpapier, 103 x 73 cm
Staatliche Galerie Moritzburg Halle
Foto: Staatliche Galerie Moritzburg Halle

Unsere Augen sind voller Kunstbilder und verklärt von Ideologien über Naturbelassenheit und Reinheitsgebot. Deshalb fällt es schwer, immer gegenwärtig zu haben, wie sehr die unberührte Natur eine Kulturlandschaft ist, und wie sehr in der geschützten Wildnis das urban Gezähmte gefeiert wird. Aber auch dieses hochmögende Missverstehen hat eine Geschichte. Außer wenn Katastrophen passieren, empfindet kaum jemand mehr den Schrecken, dem ein Künstler noch erliegen konnte, als er vor 200 Jahren im Freien zu zeichnen begann und im Angesicht der Alpen mit der Frage rang, ob ein gewaltiges Motiv wie der „Watzmann“ überhaupt ein Motiv der Kunst sein könne. In den Blick der Künstler geriet damals die Frage, was der Begriff des Abbildes unter der Prämisse der Nachahmung noch bedeute, wo demnach die Grenzen der Kunst zu finden seien. So war die erste Großtat dessen, was wir heute Romantik nennen, die Relation zwischen Kunstbegriff und Naturbegriff neu zu bestimmen. Es schien notwendig, die Welt nicht mehr, wie in all den nachantiken Klassizismen, mit den ästhetischen Kategorien des Idealen und Schönen zu überblenden, sondern sie als Daseinsraum neu zu fassen. Voraus gegangen waren die großen Stürme der Philosophie, die von den Aufklärern und Enzyklopädisten ausgelöst worden waren. Die Schöpfung sollte nicht mehr mythisch, sondern auf empirischem Wege erklärt werden und die Vernunftordnung der Natur eine Vernunftordnung der menschlichen Gesellschaft begründen. Aber es schlugen auch Zweifel durch. Wer folgt schon der Vernunft? Jean-Jacques Rousseau (1712/1778) trat auf den Plan. „Zurück zur Natur“ hieß: Im Erlebnis der Natur die Natur des Menschen zu würdigen. 1761 erschien sein Briefroman: „Julie oder die neue Heloise“, die Geschichte zweier Liebenden am Fuße der Alpen. Der Text löste einen Naturkult aus, der die Gebirgslandschaft der Schweiz zu einem metaphysischen Sehnsuchtsort in Europa machte. Noch nicht der Höhenrekord der Bergsteiger, sondern zunächst der Wipfelblick, die Erstarrung am Fuße des Unermesslichen, wurden zur Neuigkeit. In die Berge zu gehen, verhieß um 1800 das Abenteuer, eine Pilgerfahrt in die Todeszonen zwischen Werden und Vergehen zu unternehmen. Das Erhabene der universalen Unzuständigkeit zu fühlen, die Nietzsche später aussprach, wurde zu einem moralischen Gebot für den Einzelnen. Statt der Horizontlinie, die eine Distanz zwischen Betrachter und Betrachten herstellt und den Blick für ein Gefühl des eigenen Standorts organisiert, suchte das Auge die himmelwärts aufragenden Felswände ab. Die Position des Menschen wird dann nicht mehr im Tiefenraum stabilisiert. Im Gefühl der Himmelsnähe wird ihm stattdessen die Nichtigkeit seiner Lage bewusst. Dem Hohen antwortet die gehobene Stimmung. Die Alpen werden als Tempel der Natur entdeckt, als eine göttliche Architektur. Jeder Gipfel wird zum Heiligtum der Schöpfung. Wunderbare Beispiele für das kunstgeschichtliche Umdenken der Weltwahrnehmung liefert Bettina Hausler in ihrem Buch „Der Berg. Schrecken und Faszination“, das hiermit zitatfrei empfohlen sei.

In diesem Buch hat auch der „Watzmann“ ein prominentes Vorkommen. Man nennt ihn das schönste Bergensemble der Berchtesgadener Schweiz. Adrian Ludwig Richter (1803/1884), der von 1823 bis 1826

nature is a cultural landscape, and how much of the urban domesticated is celebrated in the protected wilderness. This highly regarded misunderstanding has a history though. Except when disaster happens, hardly anyone felt the horror that an artist succumbed to when he began drawing outdoors 200 years ago, and in the face of the Alps, struggled with the question if a mighty motive like the “Watzmann” could be a subject of art at all. Back then, the view of the artist was pointed at the question of what the concept of the image was still worth under the premise of imitation and where, according to this, the boundaries of art could be found. So the first big feat, of what we call Romanticism today, was to newly determine the relation between the concept of art and the concept of nature. It seemed necessary that the world should no longer be faded by the aesthetic categories of the ideal and the beautiful, as it had been in the post-antique classicisms, but to newly frame them as a space of existence. Ahead fared the great storms of the philosophy that had been triggered by the enlighteners and encyclopaedists. The creation should no longer be mythical, but instead explained empirically and the rational order of nature should base the rational order of human society. Though, doubt struck through. Who follows rationality at all? Jean-Jacques Rousseau (1712/1778) appeared on the scene with “Back to Nature” which explained: Honouring human nature by experiencing nature. In 1761, he published his epistolary novel “Julie, or the New Heloise” which is a story of two lovers at the foot of the Alps. The text sparked a cult of nature, which made the mountains of Switzerland a metaphysical place of longing in Europe. Not yet was the altitude record of climbers that became the news, but the summit views and numbness at the foot of immensity that became the news. Going to the mountains around the early 1800’s promised an adventure, a pilgrimage in the dead zones between becoming and passing. Feeling the sublime of universal incompetence, that Nietzsche later expressed, became a moral law for the individual. Instead of the horizon line, which creates a distance between the viewer and viewing, and organising the sight for a sense of its own location, the eye scans skyward towards the towering rock walls. The position of the viewer is no longer stabilised in the depth of space. In this feeling of being close to heaven he instead becomes aware of the nullity of his situation. The high spirits respond to the heights. The Alps are discovered as a temple of nature, as a divine architecture. Each summit becomes a shrine of creation. Wonderful examples of art historical rethinking world perceptions can be found in Bettina Hausler’s book “The Mountain. Horror and Fascination” which is hereby quote freely recommended.

This book also has the “Watzmann” prominently occurring. It is referred to as the most beautiful mountain in the Berchtesgadener Land, Switzerland. Adrian Ludwig Richter (1803/1884), who was staying in Rome from 1823 to 1826, was one of the first to paint it, and in 1824 he sent it to the Dresden Academy exhibition. There it was hailed a testimony of the new landscape painting, because it exceeded the conventions of the artistic image of nature. But one man was not satisfied, and that was Dresden colleague Caspar David Friedrich (1774/1840). In the picture he did not see the new but the unresolved. For

Hiroyuki Masuyama
***A Wreck, 1835/40**, 2008, Lightbox, 180 x 256 x 6 cm*

in Rom weilte, hat ihn als einer der ersten gemalt und sein Bild 1824 auf die Dresdner Akademie-Ausstellung geschickt. Dort wurde es gefeiert als Zeugnis einer neuen Landschaftsmalerei, da es die Konventionen des künstlerischen Naturbildes überschritt. Nur einer schien nicht zufrieden. Und das war Richters Dresdner Kollege Caspar David Friedrich (1774-1840). Er sah in dem Bild nicht das Neue, sondern das Unbewältigte. Für ihn war das Kunstbild an der Macht des Anblicks gescheitert. Das Unaussprechliche war einfach erzählt worden. Zu viel buchstabierender Kleinkram mit zu viel Genre, mithin: zu wenig Welt. Ohne je dort gewesen zu sein, beginnt Friedrich noch im gleichen Jahr seinen eigenen „Watzmann" zu malen, also zu erfinden.

Er will die Landschaft nicht als Prospekt, auch nicht als Porträt einer Gegend, sondern als Exempel. Er will ein Sinnbild der Welt, die Schöpfung zur Schöpfung. Dafür baut er das Prinzip der Kompositlandschaft aus. Sie organisiert einen Anblick, dessen Einzelheiten einer Bildkonstruktion unterliegen und nicht dem gesehenen Motiv. Friedrich setzt seine Bilder zusammen. So verwendet er für seinen „Watzmann" Studien, die vorher im Riesengebirge und im Elbsandsteingebirge entstanden sind, aber auch im Harz, den er 1811 besucht hatte. Deutlich sieht man die Teufelsmauer, die hier unverfroren den Alpengipfeln vorgeschaltet ist, eine Blickschwelle, die das Aufragen der Schweizer Schneekuppen in Schwung bringt. Der Schnee da oben ist so gleißend und kalt, dass er den Himmel zu einem blassen Schleier macht, während im Vordergrund der dunkle Schlund einer Höhle in die Hölle zu weisen scheint. Natürlich gefiel das den Kollegen von 1825 wieder nicht. Ihnen schauderte vor dem Bild einer verneinenden Welt und vor der Einsamkeit, die hier ein Künstler zu seinem Thema gemacht hatte. Nichts Versöhnliches mehr, wenn es um ein Daseinsgefühl geht. „Jedes Bild", sagt Caspar David Friedrich, „ist mehr oder weniger eine Charakterstudie dessen, der es gemalt..." Die Radikalität dieses Kunstdenkens wies seiner Zeit weit voraus und wurde zu einem Projekt der Moderne, die Anfang des 20. Jahrhunderts in der Romantik eine Urzelle ihrer Herkunft sah.

Hiroyuki Masuyama bestätigt das auf seine Weise für seine Gegenwart. Er analysiert noch einmal die Relation zwischen Anblick, Abbild und Bild, indem er das, was früher gezeichnet, gemalt und gestaltet wurde, jetzt fotografiert. Er geht auf Reisen und lichtet tausende Details von Berg und Tal und Schnee und Eis ab. Aber er tut es nicht, um Faksimiles der Wirklichkeit herzustellen, als deren Verursacher die Fotografie oft missverstanden wird. Vielmehr setzt er ganz altmeisterlich aus diesen Einzelfotos (Skizzen) ein neues Foto (Bild) zusammen, dessen Wirklichkeit nichts als die Wirklichkeit seiner softwaresteuernden Vorstellung ist. Insofern kann Masuyama das, was er vor der Natur zusammenstellt, ebenso gut auf ein kunsthistorisches Vorbild anwenden: Ein Grasbüschel, das für die Moosdecke vor dem „Watzmann" gebraucht wird, kann an seiner Düsseldorfer Haustür fotografiert worden sein. Es spielt keine Rolle. Friedrich hatte seine Schweizer Landschaft auch nicht betreten, und Masuyama, der immerhin dort war, vollzog nach, was Friedrich in seinem Bild bereits dargestellt hatte: Es hat diese Landschaft so nie gegeben.

***A Wreck 1835/40** (Detail)*

him, the art image failed due to the power of sight. The unspeakable was simply told. Too much spelling of the trivialities with too much genre and therefore there was too little of the world. Without ever having been there, Friedrich starts, in the same year, painting his own "Watzmann", thus to invent it. He wants landscape not to be a brochure or a portrait of a region, but an example. He wants a symbol of the world, a creation of creation. For this, he developed the principle of composite landscape. This landscape organises the scene by the particulars of image construction and not the seen motive. Friedrich places his pictures together. Accordingly, Friedrich used previous studies for his "Watzmann", such as his studies of the Riesengebirge (Giant Mountains) of Krkonoše, the Elbe Sandstone Mountains and the Harz Mountains, which he had visited in 1811. One can clearly see in the "Teufelsmauer", which is blatantly exposed in front of the Alpine peaks, a view sill, which adds a dynamic to the Swiss snow-caps. The snow up there is so glaring and cold that it makes the sky a pale veil, while in the foreground the dark caves' maw seems to point to Hell. Naturally this did not please his colleagues of 1825. They shuddered before the painting that depicted a negative world and solitariness; a theme an artist had made his subject. No more conciliatory when it comes to a life emotion. "Every image", says Caspar David Friedrich, "is more or less a character study of the one who painted it". The radical nature of this thinking in art was way ahead of the time, and became a project of modernity. The early 20th century saw Romanticism as one of the primordial cells of its origin.

Hiroyuki Masuyama confirms this in his own way for his present time. He once again analysed the relation between sight, image and picture by photographing now, what was earlier charted, painted and formed. He goes on a journey, photographing thousands of details of mountains, valleys, snow and ice. He does not produce it as a facsimile of reality though, which in photography can be often misunderstood. Rather, he puts together in the same way as the old masters did, his individual photos (sketches) to create a new photo (picture), whose reality is nothing but the reality of his software controlling imagination. Insofar Masuyama can apply what he compiles from nature, an art historical model. A tuft of grass is used for the moss cover in front of the "Watzmann". It may have been photographed at his Düsseldorf doorstep. It does not matter. Friedrich had not gone to the Swiss countryside, and Masuyama who did, carried out his work according to what Friedrich had already shown in his art: The landscape had never existed this way.

Before the eyes stands a painting, which transfers its motivic events that are concrete into an abstracted framework of a constructed total. This design principle of Romantic painting was also followed by William Turner (1775/1851). His motto was "It is the task of the landscape painter to select, combine and concentrate what is beautiful in nature and admirable in art." Masuyama recognises therein the modern assembly principle and applies it to his images, regardless if he spreads flower fields or panoramas or if he defines rooms in image layers or examines a predecessor's watercolours. He does not copy the historical architype, but he applies the concept rather to produce the

Caspar David Friedrich
***Der Watzmann, 1824**, Öl auf Leinwand, 136 x 170 cm*
Alte Nationalgalerie, Berlin
Foto: Bridgeman Images

Vor Augen steht dann ein Gemälde, das seine motivischen Anlässe, die konkret sind, ins abstrakte Gefüge einer konstruierten Totale überführt. Diesem Gestaltungsgrundsatz der romantischen Malerei ist auch William Turner (1775/1851) gefolgt. Sein Leitsatz hieß: „Es ist die Aufgabe des Landschaftsmalers, das, was in der Natur schön und in der Kunst bewunderungswürdig ist, auszuwählen, zu kombinieren und zu konzentrieren". Masuyama erkennt darin das moderne Montageprinzip und übernimmt es für seine Bilder, ganz gleich, ob er Blumenfelder oder Panoramen ausbreitet oder Räume in Bildschichten definiert oder das Aquarell eines Vorgängers untersucht. Tut er es, kopiert er das historische Vorbild nicht, sondern er übernimmt dessen Konzept, um statt der Kopie den Anschein einer Kopie herzustellen. Die Verwirbelung von fotografierten Realitätsfragmenten erschafft ein neues Bild zu einem alten Bild, das selbst aus der Verwirbelung seiner Komponenten hervorging. Die Fotografie, die vorgibt, Malerei zu sein, hört dabei auf, als Foto zu wirken. In der Synthese findet eine Entmachtung der Medien statt. Masuyama betrachtet wie Friedrich die Bildfläche als ein reines Informationssystem, dem er Impulse, Nachrichten, Formen, Zeichen und Farbpunkte eingibt oder verweigert. Dadurch werden die Passagen der imaginierten Landschaft aus ihrer diskreten Fremdheit zu einer neuen Einheit zusammengesetzt. Zugleich wird der Zusammenhang der fotografierten Details mit dem Bearbeitungsprogram „gemalt": Ganze Bildzonen verschwimmen für den Eindruck des Fernen. Sie wechseln mit haarscharfen Details, die in filigranen Kleinstrukturen hervortreten, um das Nahe zu signalisieren. Dem Auge wird dadurch, wie in der Malerei, die Arbeit des selektierenden Sehens abgenommen. Nur so, in der Künstlichkeit des Hergestellten, kann sich die Ausbreitung einer Illusion glaubwürdig ereignen. Das Prachtvolle der bildlichen Darreichung mit Licht und die Aura des kostbaren Gemäldes erzeugen nach der ersten Bewunderung erst einen Strom an Zweifeln, der auch das alte Bild in einen Abgrund zieht: Niemand weiß mehr, was er sieht und was das ist, worauf er blickt.

Verwirrend sind Masuyamas Bilder aber auch deshalb, weil die scheinbare Identität des Gesamteindrucks zwischen altem und neuem Bild überall zerbricht, sobald man genauer hinsieht und die scheinbare Vorlage dekonstruiert. Auf den Turner-Bildern von Masuyama etwa sieht man Rucksacktouristen der Gegenwart, Stadtpanoramen aus Beton, ein nacktes Liebespaar neben Schafen und anderem Getier pastoralen Zuschnitts. Im Wolkenberg von „A Wreck" (1835/40), einem Aquarell, das Masuyama auf das Format eines Historienbildes vergrößert (180 x 256 x 6 cm), türmt sich als sphärischer Schatten der gewaltige Innenraum des Doms von St. Peter auf. Man sieht die gedrehten Bronzesäulen vom Baldachin Lorenzo Berninis, der 200 Jahre früher als Turners Aquarell entstand, das seinerseits 172 Jahre älter ist als Masuyamas Fassung von ihm, die auf Turners Rombesuch anspielt, der allerdings 1819 stattfand...

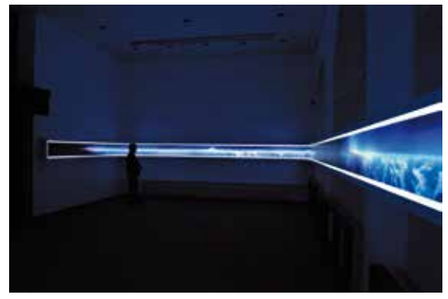
Der Feinsinn dieses Konzepts wird noch raffinierter, wenn man berücksichtigt, dass ja auch wir Landschaft nicht einfach sehen, sondern sie je neu erfinden, wenn wir sie anblicken. Anblick ist immer er-

appearance of a copy than a copy. The turbulence of the photographed fragments of reality creates a new image of an old image, which itself emerged from turbulence of its own components. A photograph that pretends to be a painting stops appealing as a photo. In synthesis, a disempowerment of media takes place. Like Friedrich, Masuyama regards the screen as a pure information system, on which he inputs or denies impulses, messages, forms, signs and colour dots. Thereby, the passageways of the imaginary landscape are composed from it's discrete foreignness to form a new unit. At the same time, the connection of the photographed details is "painted" with an editing program: Whole image areas blur to create the impression of the distant, while crystal clear details emerge as delicate structures to signal the near. Thus the eye, like in the case of paintings, is relieved from the act of selective vision. Only in this way, through the artificiality of the manufactured, the propagation of an illusion can credibly happen. The figurative presentation's splendidness with light and the aura of the precious painting after the first admiration, first produces a stream of doubt, which also pulls the old image into an abyss: Nobody knows anymore what he sees or what it is he's looking at.

Masuyama's pictures are confusing, because the seeming identity of the overall impression between old and new picture shatters everywhere once one looks precisely enough and deconstructs the original. In Masuyama's pictures, which are on Turner's work, one can for example see contemporary backpackers, urban panoramas of concrete, a naked loving couple beside sheep and other pastoral animals. In the towering cloud in "The Wreck"(1835/40), a watercolour that Masuyama enlarged to the format of a history painting (180 x 256 x 6 cm), the huge interior space of St Peter's dome piles up as a spherical shadow. One can see the twisted bronze columns of the canopy of Lorenzo Bernini, which was created 200 years earlier than Turner's watercolours, which in turn is 172 years older than Masuyama's version of it. This hints at Turner's visits to Rome, though his travels took place in 1819…

The subtlety of this concept is even more refined, considering that we do not just see scenery but we reinvent it when we look at it. Vision is always a created vision. It is an order of our target points of interest (conservationistssees a different landscape as a farmer) our know ledge, (a child knows nothing about vanishing points) our experience, (when estimation distance) our visual faculty (how far is short-sighted) and our colour sensor system, (if red or green colour blindness is present). We live in a world that we organise. It is exactly this message that makes the romantic pictures so modern: The reference of the 21st century to the 19th century is based on the common premise that reality cannot be copied, but can only be constructed. A composition of picture conglomerates defines the mental distance position against the organic nature impression – in those days, no different to today.

In this sense, Masuyama clears his painting's mental universe from the dimension of the time course. He gets in contact with William Turner, and accompanies him on his travels in his pictures. Turner, in turn, an intrepid hiker, who walked through the Alps



***Weltreise**, 2004, Lightbox, 47 x 2755 x 15 cm*
***"Hiroyuki Masuyama"** Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld*

schaffener Anblick, ein Ordnen nach den Zielpunkten unserer Interessen (ein Naturschützer sieht eine andere Landschaft als ein Bauer), unseres Wissens (ein Kind weiß nichts über den Fluchtpunkt), unserer Erfahrung (beim Einschätzen von Entfernung), unseres Sehvermögens (wie weit sieht ein Kurzsichtiger), unserer Farbsensorik (wenn eine Rot-Grün-Schwäche vorliegt)... Wir leben in einer Welt, die wir uns ordnen. Genau diese Botschaft macht die romantischen Bilder auch so modern: Die Referenz des 21. Jahrhunderts gegenüber dem 19. Jahrhundert beruht auf der gemeinsamen Prämisse, dass Wirklichkeit nicht nachgeahmt, sondern nur konstruiert werden kann. Eine Komposition aus Bildkonglomeraten definiert die geistige Abstandshaltung gegenüber dem organischen Natureindruck - damals nicht anders als heute.

In diesem Sinne löscht Masuyama im geistigen Universum seiner Bilder auch die Dimension des Zeitverlaufs aus. Er tritt mit William Turner in Kontakt und begleitet ihn auf seinen Reisen in seine Bilder. Turner wiederum, der unerschrockene Wanderer, der zu Fuß über die Alpen zog, um nach Venedig und Rom zu gelangen, fand in den südlichen Paradiesen der damaligen Kunst zwar alles, was er für sich selber suchte, aber kaum seinesgleichen in der Rigorosität seines Landschaftsbegriffs. Er hatte ihn schon ausgearbeitet in seinem unvollendet gebliebenen Buch „Liber Studiorum", das zwischen 1807 und 1819, also noch vor seinem Rom-Besuch entstand. Heraus kam eine Folge von 71 Mezzotintoradierungen, die eine Klassifizierung der verschiedenen Genres von Landschaft vornehmen sollten, etwa historische Landschaft, Gebirgslandschaft, Pastorale, Seestück und Architekturvedute. Diese Systematik wäre heute nicht mehr interessant, denn die Landschaft muss sich als eigene Kunstgattung nicht mehr begründen. Aber die Aufgabenstruktur belegt den Ehrgeiz Turners, der Kunst neue Reflexionsbereiche zu erschließen. Sie sollte es möglich machen, einer neuen Welt, die sich über den Trümmern der Französischen Revolution und der nachfolgenden Kriege erhob, auch eine neue Anschauung der Welt entgegenzustellen. Dem Zeitalter des entwurzelten Menschen entsprach das Zeitalter einer gesteigerten Mobilität. Und dieser, der gesteigerte Drang, die Welt in Gegenden aufzuteilen, verlangte danach, sie überall sichtbar zu halten, zum Erinnern bereitzustellen oder zum Fernweh umzudekorieren. 1802 hatten Großbritannien und das revolutionäre Frankreich Frieden geschlossen. Mehr als 10.000 Reisende nutzten die Chance, von England aus den Kontinent zu besuchen. 1802 unternimmt Turner die erste von 9 seiner Reisen durch Mitteleuropa. Seinen Kollegen Caspar David Friedrich trifft er nicht, aber er zeichnet wie er vor Ort, meist Umrißskizzen, mit deren Hilfe er oft Jahrzehnte später noch in seinem Londoner Atelier „Landschaften" baut. Turner hinterlässt 300 Skizzenbücher und über 10.000 Zeichnungen, von denen allein 2.000 in Rom entstanden sind. Auf seiner Weltreise, die Masuyama 2004 unternimmt, sammelt er nicht weniger emsig Informationen. Während einer Flugzeit von 42 Stunden macht er im Zeittakt von 20 Sekunden 1.700 Aufnahmen, die er, wieder zu Hause, zu einem Lichtband von 17 Metern Länge verknüpft. Die Erdumrundung wandelt sich zu einem

to get to Venice and Rome, discovered in the southern paradise of former art everything he was searching for himself, but he didn't find his kind that shared the rigorousness of his concept of landscape. Turner had already developed this concept in his unfinished book "Liber Studiorum" that he drafted between the years of 1807-1819, i. e. before his Rome visit. The result was a series of 71 mezzotint sketches; these carried out the classification of different genres of landscape, such as historical landscape, mountain, pastoral, seascape and architecture veduta. This system wouldn't be interesting today, because landscape as its own artistic genre is no longer to be justified. But the task structure proves Turner's ambition, to open up new areas of reflection for art. This task structure should make it possible to set against a new world, that rose up over the ruins of the French Revolution and the subsequent wars, and a new view of the world as well. The age of uprooted people corresponded with the era of increased mobility. And this increasing urge to divide the world into regions demands to keep the world visible everywhere and to provide it for remembrance or to decode it into wanderlust. In 1802, Britain and revolutionary France had declared peace. More than 10,000 travellers used this opportunity to visit the continent from England. In 1802, Turner took the first of his 9 trips through Central Europe. His colleague Caspar David Friedrich he didn't meet, but like his colleague, he drew locally. These drawings were mostly outlined sketches, which helped him decades later in his London studio with his "landscape" constructions. Turner left behind 300 sketchbooks and more than 10,000 drawings, of which only 2,000 incurred in Rome. On his 2004 trip, around the world, Masuyama also assiduously gathered information. During the flight's time of 42 hours, he took a photo every 20 seconds, resulting in 1,700 shots. When Masuyama returned home, he combined them into a 17-metre-long light band. The flight's circumnavigation is transformed into an image strip, which overcomes the metre of rhythmic recordings in the continuum of a linear course. The horizon, broken in the summit images of the Romantics, is back: As a line of the world on the line of the image. The divine architecture and the sanctuaries of creation that 200 years ago raised the sublime in the hearts of wandering artists are grounded again by Masuyama, by him subjecting them to a different perspective: He looks at the height from above and thereby makes it a structure field of a viewing plane that disguises itself as a panorama. World and worldview are combined according to the will of the artist, who shows something that has never been seen but also could never have been seen. The complexity and occurrences in Masuyama's images result from this plurality of ruptures between model and afterimage, past and present, motive and motif context, medium and medium, to trace these ruptures are the task of contemplation. Even someone who has neither the means nor the will to read into all the details will still succumb to the fascination emanating from the shimmering light surfaces. LED Lightboxes let a new fire shine in an old artwork. The lightbox creates the magic of a backlight that Friedrich could only have dreamed of - if he had not already tried to bypass this illusion technique. An example of this is a special treasure located in the collection of the Moritzburg

Bildstreifen, der das Metrum der Aufnahmerhythmik im Kontinuum eines linearen Verlaufs überwindet. Der Horizont, in den Gipfelbildern der Romantik zerbrochen, ist wieder da: Als Linie der Welt auf der Linie des Bilds. Die göttliche Architektur, die Heiligtümer der Schöpfung, die vor 200 Jahren das Erhabene in die Herzen wandernder Künstler hoben, werden bei Masuyama wieder geerdet, indem er sie einer anderen Perspektive unterwirft: Er schaut von oben auf die Höhe und macht sie so zum Strukturfeld einer Betrachtungsebene, die sich als Panorama tarnt. Welt und Weltbild werden auch hier zusammengesetzt nach dem Willen des Künstlers, der etwas zeigt, was noch nie gesehen wurde, aber auch nie gesehen werden konnte. Die Komplexität der Vorkommnisse in Masuyamas Bildern resultiert aus dieser Vielzahl von Brüchen zwischen Vorbild und Nachbild, Gegenwart und Vergangenheit, Motiv und Motivzusammenhang, Medium und Medium. Ihnen nachzuspüren, ist die Aufgabe der Betrachtung. Aber selbst derjenige, der weder Mittel noch Willen genug besitzt, um alle Einzelheiten herauszulesen, wird der Faszination erliegen, die von den schimmernden Lichtflächen ausgeht.

Denn die LED-Lightbox aber tut ihr übriges, um auch das alte Kunstwerk in neuem Feuer erstrahlen zu lassen. Sie erzeugt den Zauber eines Hintergrundlichts, von dem Friedrich als Maler nur hätte träumen können – wenn er nicht selbst schon versucht hätte, mit solchen Illusionstechniken umzugehen. Als besondere Kostbarkeit befindet sich beispielsweise in der Sammlung des Kunstmuseums Moritzburg in Halle (Saale) das Nachtbild der „Klosterruine Oybin“ von ca. 1810, bei dem Caspar David Friedrich mit dem durchscheinen Bildgrund experimentierte. Der Blick geht an der Achse des Mittelschiffs entlang zum Chor, durch dessen Mittelfenster die runde Scheibe des Monds leuchtet. Zwei Mönche im Vordergrund sind scharf gezeichnet von dem einfallenden Lichtstreifen. Die Mondscheibe aber ist ausgeschnitten und mit Transparentpapier hinterlegt. Dahinter wurde von Friedrich eine Ollampe oder eine Kerze angebracht, um dem Mondschein ein physisches Licht zu verschaffen. Der Lampenstrahl sollte mit dem gemalten Lichteinfall zu jener metaphysischen Einheit harmonisiert werden, die das entrückte Motiv in eine entrückte Stimmung versetzen würde. Wo Friedrich das Durchscheinende des Transparentpapiers nutzt, um mit dem Effekt die Wirkung des Kunstwerks zu erhöhen, setzt auch Masuyama an, indem er statt Transparenzpapier eine transparente Leuchtwand verwendet. Er bringt die romantische Versuchsanordnung zu Ende, indem er für die Bildillumination die technischen Möglichkeiten einsetzt, die ihm heute zur Verfügung stehen. Das Neue tritt hier im Kostüm des alten Bildes auf, um auf jedem Quadratzentimeter von Masuyamas Arbeit zu zeugen. Sie zielt auf den tieferen Zusammenhang der Kunst, der von der kategorialen Ordnung nach Stilepochen nichts mehr weiß, weil er vom reinen Produktionsbegriff ausgeht. Die Botschaft lautet: Interne Kunstfragen können zwar historisch werden, aber nie veralten.

Quedlinburg, 1. Juni 2016

Michael Freitag

Art Gallery in Halle (Saale), the night scene “Ruins of the Oybin Monastery” 1810, where Caspar David Friedrich experimented with the translucent painting’s base. The viewer’s gaze moves from the axis of the central nave along to the choir, and through the central window the round disc of the moon shines. Two monks in the foreground are sharply drawn by the incidental stripes of light. The moon is cut out and deposited from transparent paper. Behind this, Friedrich attached an oil lamp or a candle to give physical light to the moonlight. The lamp’s beams should harmonise with the painted light and become one metaphysical unit that would raise an ethereal motive into an ethereal mood. Where Friedrich uses the translucency of transparent paper to increase the effect of the artwork, Masuyama uses an illuminated picture base instead of transparent paper. He brings the romantic’s experimental set up to an end by using illuminating technical options that are available to him today. The new occurs here in the costume of the old image, bearing witness to every square centimetre to Masuyama’s work. It aims at the deeper context of art, which is not familiar with the categorical order epochs anymore, because it emanates from the clear concept of production. The message is: Internal art questions can indeed get historical, but never be outdated.

Quedlinburg, 1st of June 2016

Michael Freitag

Biografie Biography

1968

born in Tsukuba/Japan on 28 July

1987-1991

graduated from the oil painting section of Tokyo National University of Fine Arts and Music

1991-1993

studies mural painting at the Graduate School of Tokyo National University of fine Arts and Music

1995-1999

visited Düsseldorf on a DAAD-scholarship in the Academy of the Arts Düsseldorf

1999-2001

studies at the Academy of Media Arts Köln

lives and works in Düsseldorf, Germany

Solo exhibitions

2021

"*HIROYUKI MASUYAMA / Traveler*" Galerie Rothamel Frankfurt, Germany

2020

"*HIROYUKI MASUYAMA / Schatten Zeichnung / aufgrund der Corona-Pandemie 01, 02, 03, 04*" Open Studio, Düsseldorf, Germany

„*Hiroyuki Masuyama, Schatten der Zeit / Schatten der Stunden Zeichnungen und Photographie*" Galerie Rothamel, Erfurt, Germany

„*GROWING MOUNTAINS MASUYAMA*" Messner Mountain Museum, Bolzano, Italy

2019

„*HIROYUKI MASUYAMA – MINIMA X MAXIMA*" Studio la Città, Verona, Italy

„*after J.M.W. Turner 1834 – 2019 Hiroyuki Masuyama*" GAD, Venice, Italy

„*HIROYUKI MASUYAMA – MINIMA X MAXIMA*" Städtische Galerie Offenburg, Germany

„*Hiroyuki Masuyama EIN STRAHLEND SCHÖNER BLICK AUF J.M.W. TURNER*" Galerie Urs Reichlin, Zug, Switzerland

„H*iroyuki Masuyama / I am awaiting you*" Galerie Sfier-Semler, Hamburg, Germany

2018

"Hiroyuki Masuyama: Welt - Reise - Zeit" Kunstmuseum Heidenheim, Germany

"Hiroyuki Masuyama: Minima – Maxima. Ein Weg nach Italien" Angermuseum Erfurt, Germany

"200 Jahre Hochzeitsreise - Caspar David Friedrich Hiroyuki Masuyama - 1818/2018 Fotografische Arbeiten zu Caspar David Friedrich"
Circus Eins - Aktuelle Kunst, Putbus, Germany
Pommersches Landesmuseum Greifswald, Greifswald, Germany
Nationalpark-Zentrum KÖNIGSSTUHL, Sassnitz, Germany

"Hiroyuki Masuyama: Welt - Reise - Zeit" Museum im Kulturspeicher Würzburg, Germany

"Hiroyuki Masuyama" Galerie Rothamel, Frankfurt, Germany

2017

"ZEITENWANDERER / Hiroyuki Masuyama"
Pommersches Landesmuseum Greifswald, Germany
Caspar-David-Friedrich-Zentrum, Greifswald, Germany
Galerie Hubert Schwarz, Greifswald, Germany
Gallery STP, Greifswald, Germany

"ZEITENWANDERER / Hiroyuki Masuyama"
Galerie Rothamel, Erfurt, Germany

2016

"Hiroyuki Masuyama-Fotografie"
Galerie Rothamel Frankfurt, Frankfurt, Germany

"Lichtfeld Fotografien von Hiroyuki Masuyama"
Lyonel Feininger Galerie, Quedlinburg, Germany

"Zeit-Reise" B.C. Koekkoek-Haus, Kleve, Germany

„ZEIT-REISE – Hiroyuki Masuyama"
Kunstverein Münsterland, Coesfeld, Germany

"Hiroyuki Masuyama-Auf den Spuren von William Turner"
cercle Munster, Luxembourg

2015

"From London to Venice Hiroyuki Masuyama"
Clairefontaine Gallery, Luxembourg

"Raum. Zeit. Reise. Hiroyuki Masuyama"
Kallmann-Museum Ismaning, Ismaning, Germany

2014

"Hiroyuki Masuyama" Studio La Città, Verona, Italy

"Hiroyuki Masuyama Storm" Kunsthalle Gießen, Gießen, Germany

"-0°C Hiroyuki Masuyama"
Werft 77 Kunst im Hafen, Düsseldorf, Germany

"Time and Space. Travel with Turner and Masuyama"
Photo & Contemporary, Turin, Italy

2013

"Stil Llife Flowers" Art Eck, Solingen, Germany

"Cava de Tirreni 1792-2012"
Pièce Unique Gallery, Paris, France

"Rome 1585-2012" Studio la Città, Verona, Italy

"Transform" Salo Art Museum, Salo, Finland

"Rome 1585-2012" La Nuova Pesa center for art, Rome, Italy

2011

„HIROYUKI MASUYAMA 1000 BLUMEN" Kunsthalle Gießen, Gießen, Germany

„Kaleidoscope" Sfeir-Semler Gallery, Hamburg, Germany

2010

"Hiroyuki Masuyama / The Time Travel"
Mikkeli Art Museum, Mikkeli, Finland

"Let a Thousand Flowers Bloom"
Louis Vuitton Hong Kong Maison Cultural Space, Hong Kong

"After J.M.W. TURNER. The Last Journey to Venice"
Studio La Città, Verona, Italy

2009

"Hiroyuki Masuyama" Beyeler Gallery, Basel, Switzerland

"Hiroyuki Masuyama" Pièce Unique Gallery, Paris, France

"The Spirit of Travel-Hiroyuki Masuyama/After Turner"
Louis Vuitton Taipei Maison Cultural Space, Taipei

2008

"Turner a Roma" Traghetto Gallery, Rome, Rome, Italy

Kunsthalle Hamburg, Hamburg, Germany

"Hiroyuki Masuyama" Studio La Città, Verona, Italy

"Hiroyuki Masuyama" LMB- Maria Livia Brunelli Gallery, Ferrara, Italy

2007

"Open Sapce" Art Cologne, Cologne, Germany

"Hiroyuki Masuyama" Sfeir-Semler Gallery, Hamburg, Germany

2004

"Hiroyuki Masuyama" Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Germany

2002

"Hiroyuki Masuyama" Studio La Città, Verona,Italy

"Hiroyuki Masuyama" Gallery Sfeir-Semler, Hamburg, Germany

Förderprogramm*" Junge Künstler"* Art Cologne, Cologne, Germany

2001

"Hiroyuki Masuyama" Sfeir-Semler Gallery, Hamburg, Germany

Group exhibitions

2020

„*Sight Seeing / Die Welt als Attraktion*“ Kunsthalle Emden, Germany

„*Fotokunst aus der Sammlung des Kunstmuseums*“ Kunstmuseum Heidenheim, Germnany

„*Bon Voyage!*“ Ludwig Forum Aachen, Germany

„*Wie Blüten gehn Gedanken auf – Blumen in der Kunst des 20./21. Jahrhunderts*“ Schloss Dätzingen, Grafenau, Germany

2019

„*Inspiration Meisterwerk*“ Museum Villa ROT, Burgrieden, Germany

„*Fly me to the Moon. 50 Jahre Mondlandung*“ Kunsthaus Zürich,

Switzerland

„*Fly me to the Moon. 50 Jahre Mondlandung*“ Museum der Moderne Salzburg, Austria

„*Aufgeblüht und abgelichtet: Blumen in der Fotografie*“ Galerie Stihl Waiblingen, Germany

„*Geierwally und der Berg in der zeitgenössischen Kunst*“ Kunstmuseum Solingen, Germany

„*keineismeehr*“ Kunsthaus Interlaken, Switzerland

„Tsukimi / Moon Show“ Galerie Clairefonten, Luxemburg

„*Nach den Sternen Greifen / der Kosmos in Kunst, Design und Wissenschaft*“ Städtische Galerie im Alten Feuerhaus, Bad Reichenhall, Germany

2018

„*Futu Ruins*“ Palazzo Fortuny Venice, Italy

„*ICAE 2018 International Exhibition of Contemporary Art in Armenia*“ Armenia

„*I SAY YESTERDAY, YOU HEAR TOMORROW -Visions from Japan*“ Gallerie delle Prigioni Treviso, Italy

„*LICHTEMPFINDLICH 2. Fotografie aus der Sammlung Schaufler*“ SCHAUWERK Sindelfingen, Germany

„*TO INFINITY AND BEYOND*“ Breda Photo international photo festival Breda, Netherland

2017

„*Schön vergänglich -Blumen in der zeitgenössischen Kunst*“ Kallmann Museum Ismaning, Germany

„*Homage to Modern Art / Sonderschau: Joachim Kupke zum 70.Geburtstag*“ Schloss Dätzingen, Grafenau, Germany

„*photo meetings / Jens Liebchen & Hiroyuki Masuyama*“

Galerie Clairefonten, Luxembourg

„*1992 : 2017 25 geburtstagparty*“ Kunst im Hafen e.V.

Düsseldorf, Germany

„*1000 Kinder mit 2 Künstler / Sonne*“ Teloy – Mühle

Meerbusch, Germany

„*Benefizausstellung KunstStück für Koekkoek*“ Koek Koek Haus Museum Kleve, Germany

„*Auto Vision. Medienkunst von Nam June Paik bis Pipilotti Rist*“ *Kunsthalle Bremen “Art in Art” MOCAK* Museum of contemporary Art in Krakow, Poland

2016

“UNCOMMON PLACES / an accelerations aesthetics”
Palazzo da Schio, Venice, Italy

“A story in six room” Palazzo Barbo, Bergamo, Italy

“Vue d´Interlaken” Kunsthaus Interlaken, Switzerland

“Lasst Blumen sprechen! Blumen und künstliche Natur seit 1960”
Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau, Germany

2015

“Portrait of Nature Fotografie van Kim Boske, Nobuyuki Kobayashi, Hiroyuki Masuyama” Museum De Buitenplaats, Eelde, Holland

“Turner en de Traditie van het sublieme” Museum de Fundatie,

Zwolle, Holland

“Italia INSIDE OUT” Palazzo della Ragione di Milano, Italy

“Zeitreise – Die Sammlung von 1904 bis 2014”

Kunsthalle Emden, Germany

“Das Unendliche im Endlichen Romantik und Gegenwart”
Städtische Museen - Kunstsammlung Jena, Germany

“Painting meets photography” Dr.Robert Gerlich Museum, Burghausen, Germany

“Land in Sicht” Weserburg | Museum für moderne Kunst,

Bremen, Germany

“GALLERY 3010” Sfeir-Semler Gallery, Beirut, Lebanon

“Bildtaktik” Universitätssammlungen, Kunst+Technik ALTANA Galerie der TU Dresden, Germany

“Die Erfindung der Landschaft, Sven Drühl und Hiroyuki Masuyama in Korrespondenz mit Caspar David Friedrich” Wimmer puls,

Prien am Chiemsee, Germany

“Baywatch” Knut Hartwich Galerie Hartwich, Ostseeband Sellin auf Rügen, Germany

“HIMMELWÄRTS” Museum Sinclair-Haus, Bad Homburg, Germany

2014

“11 Japanische Künstler in Nordrhein-Westfalen” NRW Landtag, Düsseldorf, Germany

“JAPANART TODAY” Kunsthaus Interlaken, Interlaken, Switzerland

“Elsewhere-Sehnsuchtsbilder in der zeitgenössischen Kunst”
Kallmann-Museum Ismaning, Germany

“Wasser ist Leben” Kunsthalle Gießen, Germany

“Outer Spacefaszination Weltraum” Bundeskunsthalle Bonn, Germany

2013

“NISSAN ART AWARD 2013” Bank art, Yokohama, Japan

“Neuland” Kunsthalle Emden, Germany

2012

“The Flash of Nature” Salone degli Incanti – ex Pescheria, Trieste, Italy

“Wunder” Kunsthalle Krems, Austria

2011

“Wunder” Deichtorhallen Hamburg, Germany

“Drift-an Exploration of Urban & Suburban Landscapes” Collections Building, arts area, Heart of Sharjah, Sharjah, United Arab Emirates

2010

“Above and Beyond” Forum Stadtpark, Graz, Austria

“The Castle of discipline” Mönchengladbach, Germany

“Entre glace et neige” Centro Saint Benin Aosta, Italy

2009

Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Milano , Italy

“Garten” Staatliches Museum Schwerin, Schwerin, Germany

Sharjah biennial 9, Sharjah, United Arab Emirates

“Temperatura Estena” Palazzo della Provincia, Pordenone, Italy

2008

“Nostalgie” museo d‘arte contemporanea di Villa Caroce-Genova, Italy

“Reinventing the space” Udine Far East film, Udine, Italy

“Japan now” in ter alia Art Company, Seoul, Korea

“Gescheiterte Hoffnung/Romantik heute?” Herbert Gerisch Stiftung, Neumünster, Germany

“Zeit in Bildern” Kunsthalle Bremen, Germany

“Natur” Frieder Burda, Baden-Baden Museum, Baden-Baden, Germany

2007

“Artseasons” Cape town, South Africa

“unter sternen” Franz Gertsch Museum, Burgdorf, Switzerland

“Acqua” FORNI Galleria d arte, Bologna, Italy

“8 container aus Japan” Kunst im Hafen e.V., Düsseldorf, Germany

“Wunder Garten” Orto Botanico di Palermo, Italy

Kunsthalle Hamburg, Germany

“Garten Eden - Der Garten in der Kunst seit 1900” Kunsthalle in Emden, Germany

2006

“Mountains” Beyeler Gallery, Basel, Switzerland

Galleria d Árte Moderna Palazzo Forti-Verona, Italy

“Flowers” Kunstmuseum Heidenheim, Germany

“In den Alpen” Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland

2005

“Flight 405” Sfeir-Semler Gallery, Beirut, Lebanon

“Blumenstük Künstler Glück” Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany

“D/J Brand” The University art museum Tokyo, Japan

2004

“Art Expansion+Sign2004” Tsukuba Museum, Tsukuba, Japan

“maravee corofilla” Comunicarte Edizioni, Trieste, Italy

“Robinson-Geografie naturali e dell’ uomo” Flash Art Museum, Trevi, Italy

“Baciamo le mani, Willkommen” Kunsthaus Tacheles, Berlin, Germany

2003

“Foto 2003” Tsukuba Museum,Tsukuba, Japan

“Japan - Contemporary Ceramics and Photography” Deichtorhallen, Hamburg, Germany

“START” Centro Arte Contemporanea Cavalese, Italy

“Transparent” Timmendorfer Strand Trinkkurhalle, Timmendorf, Germany

“OUTLOOK” International Art Exhibition Athnes, Griechenland

“Kartographie” Kunstverein Hannover, Germany

2001

“Rausverkauf” Kunstbüro Bach Selbek, Düsseldorf, Germany

“Visionen einer Zukunft” Wollhalle, Güstrow, Germany

“Art Expansion+Sign2001” Tsukuba Museum, Tsukuba, Japan

“See you hear” Academy of the Arts Berlin, Germany

“Points of view” Künstlerhaus Dortmund, Germany

2000

“Germany Video Art 1998-2000” Skulpturenmuseum Marl, Germany

“Artoll Labor 2000” Artoll Labor, Bedburg-Hau, Germany

Grosse Kunstausstellung NRW Düsseldorf, Germany

1999

“Artoll Labor 1999” Artoll Labor, Bedburg-Hau, Germany

“53.Bergische Exhibition” Museum Baden, Solingen, Germany

“Art Expansion+Sign1999” Tsukuba Museum, Tsukuba, Japan

“Japandorf” Thun Museum, Thun, Switzerland

Grosse Kunstausstellung NRW Düsseldorf, Germany

1998

“Düsseldorf-Seoul-Tokyo” Kunstraum Düsseldorf, Germany

1997

“Jetelova class in Gütersloh” Kunstverein Gütersloh, Germany

“Germany in Seoul” Academy of Arts Keiwon, Seoul, Korea

“Germany in Tokyo” Tokyo Nation University of Fine Arts and Music, Tokyo, Japan

1996

“Düsseldorf-Poznan” Miedzynarodowe Centrum Sztuki, Poznan, Poland

Works in Collections

Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau, Germany
B.C. Koekkoek-Haus, Kleve, Germany
Städtische Museen Jena Kunstsammlung, Jena, Germany
Historisches Museum der Stadt Luxemburg, Luxemburg
Städel Museum, Frankfurt am Main, Germany
Kunsthaus Interlaken, Interlaken, Switzerland
Kunsthalle Emden, Emden, Germany
Art Museum Salo, Salo, Finland
Montblanc Art Collection, Hamburg, Germany
Staatliches Museum Schwerin, Schwerin, Germany
Sharjah Art Foundation, Sharjah, UAE
Von der Heydt Museum, Wuppertal, Germany
Kunsthalle Hamburg, Hamburg, Germany
Pommersches Landesmuseum, Greifswald, Germany
Kunsthalle Bremen, Breman, Germany
Willy Michel Foundation, Switzerland
UBS Art Collection, Switzerland
DKV Art Collection, Cologne, Germany
Versicherungskammer Bayern, Munich, Germany
ALTANA Kulturstiftung im Sinclair-Haus, Bad Homburg, Germany
Wemhöner Art Collection, Berlin, Germany
Munich RE, Munich, Germany
Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland

IMPRESSUM / IMPRINT

Herausgeber / edited by
Galerie Rothamel

Texte
Michael Freitag
Hiroyuki Masuyama

Übersetzung / Translation
Ashleigh Jones-Fernandez
(für die Texte von Michael Freitag)
(for the texts from Michael Freitag)

Fotos / Photo credits
Hiroyuki Masuyama

Gestaltung / Design
Kuniko Masuyama

Fotonachweis / Photo Credit
© Hiroyuki Masuyama

GALERIE ROTHAMEL