



„[Das] Foto der Künstlerin in ihrem Atelier, auf dem sie vor neun kleinen Ölgemälden steht... liest sich... wie eines ihrer Gemälde: visuell decadent, eine immersive Welt aus Farben, Szenen und Perspektiven, die zu einer Vision verwoben sind, welche erkennbar ist, aber gemäss Regeln konstruiert, die gänzlich Kamps eigene sind.“

Die amerikanische Kunsthistorikerin Prof. Paula Burleigh zitiert aus ihrem Essay „Verführerische Subversion: Susanne Kamps Innenansichten“.

SCOPE NEW YORK 2020



Susanne Kamps, The Vintage Shop, oil on canvas

SCOPE NEW YORK 2020
The Cynthia Corbett Gallery | Booth 9

Friday 6th - Sunday 8th March 2020

Metropolitan Pavilion
125 West 18th Street
New York, NY 10011

„Die Malerei verwebt sich wie eine Tapiserie. Sie sucht Flächen und verwandelt in Flächen, verdichtet Farben, kräftigt und steigert ihre Autonomie.“

Prof. Manfred Schneckeburger zitiert aus dem Katalog „Susanne Kamps – Bilder 1996-2005“.

Inhalt

Anna McNay Gegenwärtige und Vergangene Zeit: Das Zusammenbringen von Zeitebenen in der Arbeit von Susanne Kamps	Seite I
Paula Burleigh Verführische Subversion: Susanne Kamps Innenansichten	Seite II
Ölbilder	Seite 17
Papierarbeiten	Seite 69
Biographie	Seite 85
Bibliografie	Seite 87
Impressum	Seite 89

www.susannekamps.com

www.instagram.com/susannekampsart

Gegenwärtige und Vergangene Zeit: Das Zusammenbringen von Zeitebenen in der Arbeit von Susanne Kamps

von ANNA MCNAY

*Gegenwärtige und vergangene Zeit
Sind vielleicht beide in der zukünftigen Zeit gegenwärtig,
Und ist die zukünftige Zeit in der vergangenen Zeit enthalten.*

T S Eliot, Vier Quartette



Paravent No. 3, 2004, Öl auf Leinwand. Jedes Paneel 170 x 60 cm / 67 x 24 in

Ein Essay, welches sich auf die vier Gemälde fokussiert, die Susanne Kamps für das zehnte Jubiläum des Young Masters Art Prize, ins Leben gerufen seitens der Cynthia Corbett Gallery in London, eingereicht hat, insbesondere auf Kamps preisgekröntem Beitrag, Behind the Screen.

„Wer würde nicht an Matisse, Dufy, Derain und die Fauves denken, wenn man sich das Gemälde von Susanne Kamps anschaut...?“, fragt Christiane Dressler 2010 in ihrem Essay.¹

Gewiss ist dies der Fall bei den vier Arbeiten, welche vergangenes Jahr anlässlich des zehnten Jubiläums von Cynthia Corbetts Young Masters Art Prize eingereicht wurden, insbesondere das Diptychon *Behind the Screen* (2019), welches in besonderem Maße eine Hommage an Henri Matisse's *Interior with Aubergines* (1911) darstellt. Die lebendige Farbpalette, die Palmwedel, die mit Fensterläden versehenen Fenster sowie die geneigte Perspektive weisen allesamt unbestreitbar in die Richtung des Künstlers, von dem Kamps zugibt, dass sie ihn seit dem Jahr 2000 als ihre größte Inspiration betrachtet.



Behind the Screen, 2019, Öl auf Leinwand, Diptychon, 80 x 200 cm / 32 x 79 in

Es wäre jedoch bei weitem zu oberflächlich, sich ausschließlich auf ihn zu beschränken, da Kamps Wissen hinsichtlich der Kunstgeschichte und die Art, auf die sie sich ihrer bedient sehr viel weiter reicht, wodurch nicht nur spezifische Künstler, sondern auch Bewegungen, Motive und Mittel aufgenommen werden – die sie allesamt ihrer eigenen Interpretation unterwirft, wodurch die abgeschlossenen Arbeiten, wie sie es nennt, zu ‚Hommagen‘ werden, wobei diese sehr stark von ihrer eigenen, hinzugefügten Note durchdrungen sind. Kamps kopiert nicht, noch stiehlt sie (wobei sich dies auf das gemeinhin Picasso zugeschriebene Zitat bezieht, dass ‚gute Künstler kopieren, großartige Künstler jedoch stehlen‘):

sie absorbiert, verschmilzt und reinterpretiert, unter Verwendung der Kunst vergangener Meister, ebenso wie sie auch ihre Fotosammlung verwendet, Nippes von ihren geliebten Flohmärkten und Haushaltsgegenstände – als, mit den Worten von Matisse, eine ‚Arbeitsbibliothek‘.² Für mich sind die Künstler, an die ich am ehesten denke, wenn ich mir ihre Gemälde anschau, Pierre Bonnard und Edouard Vuillard, bekannt für ihren Stil des ‚Intimismus‘, bzw. der Verwendung der häuslichen Inneneinrichtung, zusammen mit der Nebeneinanderstellung von Mustern, Ebenen mit gleichmäßiger Farbgebung, und erneut dem Fenstermotiv.

Aber da ist auch Kamps Verwendung des Diptychons, welches kompositorisch das Konzept von Vergangenheit und Gegenwart erschließt, ebenso

wie es das Zurückblicken in die Kunstgeschichte zwecks Inspiration auf akademischem Niveau tut.

Man nehme zum Beispiel das Diptychon *Comme Chez Nous* (2017). Die rechte Leinwand stellt eine häusliche Küchenszene dar, mit einem altmodischen Herd, Seier, Sieb, Pfeffermühle, einer Knoblauchknolle ... Die beiden Leinwände fügen sich nahtlos zusammen und tun es dennoch nicht – der mit einem weißen Tisch Tuch bedeckte Tisch, welcher den Großteil der linken Leinwand ausfüllt, geht über in die rechte Leinwand, ebenso wie die blühende Oleanderpflanze, die davorsteht. Aber der obere Bereich wirkt dissonant – die beiden Sets ausgeschnittener Blätter im Stil von

Matisse stoßen abrupt aufeinander. Es ist unklar, ob dies Bilder sein sollen, die sich an der Wand oder auf Fenstern befinden – um die Antwort zu wissen ist natürlich keine Voraussetzung – aber diese leichte Dissonanz in der Interpretation des Betrachters verdeutlicht, dass zwei klar unterschiedene Ebenen im Spiel sind. Ob dies Ebenen im räumlichen oder zeitlichen Sinne sind, der Vorstellung und Erinnerung... Wiederum, alles ist möglich.

mit einer Brücke und Palmbäumen hin öffnet, plus etwas das eine Strandpromenade sein könnte, wobei sich die blaugemusterte Tapete von diesem zweiten Bild hineinwellt, als ob dies der Wellenschlag wäre, der in den Raum spritzt.

Das rechte Drittel, nahezu vollständig ohne Bezug, bildet eine Zusammenstellung von Lilien ab – recht japanisch anmutend in ihrer dekorativen Wirkung. Man fragt sich, ob sich das ‚Bizarre‘



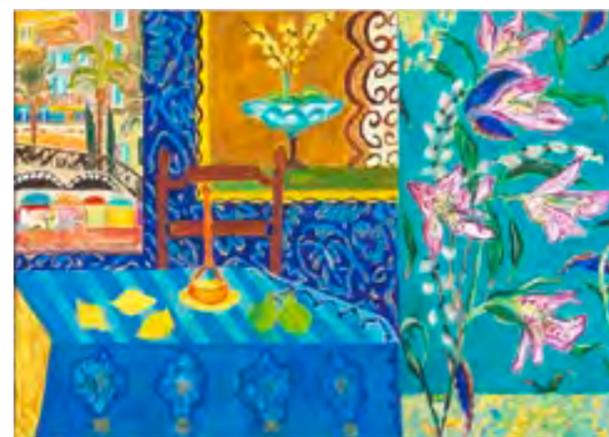
Comme Chez Nous, 2017, Öl auf Leinwand, Diptychon, 100 x 280 cm/40 x 110 in

Ein ähnlicher Effekt wird in Kamps älterem Gemälde *Chambre Bizarre* (2008) hervorgerufen, welches eine eigene Diptychon-artige Teilung umfasst, wobei die linke Leinwand zwei Drittel der Komposition ausmacht und eine Inneneinrichtung mit einem Tisch darstellt, und im Hintergrund ein Fenster, welches sich zu einer Szene

des Titels auf den Raum selbst bezieht, oder auf diese anomale Raumverteilung und Einführung einer neuen, nichtlinearen Ebene.

Japonismus – und die ukiyo-e Holzschnittmeister aus dem Japan des Edo-Zeitalters – ist ein Stil der Kamps sowohl direkt beeinflusst hat, aber auch durch die Künstler, auf die sie sich vorwiegend bezieht. Ein Phänomen, welches den Höhepunkt seines Einflusses im Westen rund 1890 erreichte, das sich vorwiegend der Form des Polyptychons bediente, ebenso wie der Verwendung der Farbe Schwarz in seiner Holzschnitttechnik – ein weiterer Aspekt, der sich in *Comme Chez Nous* widerspiegelt (und zu sehen im Werk von Matisse, zum Beispiel in *Still Life with Pomegranates*, 1947).³

Der Tisch in *Comme Chez Nous*, basierend auf Henri Fantin-Latours *Still Life Corner of a Table* (1873), umfasst ein willkürliches Sortiment an Gegenständen, wie Belinda Thomson zu Vuillards *The Candlestick* (c1900) schreibt: ‚[eine]



Chambre Bizarre, 2008, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm/39 x 55 in

augenscheinlich zufällige Zusammenstellung ungleichartiger Gegenstände – weit entfernt von der selektiven Monumentalität der Stillleben von Paul Cézanne...⁴ Während Fantin-Latour am meisten für seine Blumengemälde bekannt war, war Vuillards Kunst ‚ein Fest des Alltäglichen‘, ‚knapp gehaltene Intimität‘.⁵ Anders als die Klaustrophobie, welche oftmals in seinen stark gemusterten und dunklen Innenräumen fühlbar ist, sind der Ton und das Gefühl in den Werken von Kamps genau das Gegenteil. Sogar *Comme Chez Nous*, mit seinem dunklen Hintergrund, ist, vielleicht aufgrund des Vordergrunds in Weiß und Türkis, hell, lichterfüllt, luftig und strahlt, wie der Titel andeutet, eine gewisse Heimeeligkeit aus.

Dennoch gibt es eine gewisse Spannung. Der Herd stellt den in Kamps Atelier dar, und, auch wenn der Betrachter dies nicht weiß, fügt dieser ein gewisses Unbehagen hinzu, im Hinblick darauf, dass sie von Tag zu Tag nicht weiß, ob dieser anspringen wird oder nicht. Etwas offensichtlicher fügt die springende Katze nicht nur Bewegung hinzu, sondern verursacht ein scharfes Atemholen seitens des Betrachters. Das Bild fängt einen exakten Augenblick in der Zeit ein – genau den Moment des Gegenwärtigen, jetzt bereits wieder verstrichen, aber für immer unsterblich gemacht im Fenster der Leinwand – und man

muss sich zwangsläufig fragen: was wird (oder ist) geschehen? Wird (oder hat) die Katze das Tischtuch herunterreißen oder hat sie es bereits heruntergerissen, wodurch die Karaffe, das Glas, die Obstschale, der Teller und anderes Geschirr zersplittern oder schon zersplittert sind?

Katzen sind extrem wichtig, nicht nur in Kamps Arbeit, sondern auch in ihrem Leben. ‚Ich bin in der Tat ein Katzenfan,‘ gibt sie zu. ‚Wir haben zwei süße Katzen, Seraphine (dreifarbig) und Carry (eine sehr moderne Katze, und sie ist zudem sehr klug – sie kann eigenständig den Kühlschrank öffnen). Natürlich sind sie die coolsten Katzen der Welt.‘⁶ Diese Katzen tauchen regelmäßig in Kamps Arbeiten auf, genau wie sie es in der Tat – wenn auch oftmals getarnt – in den von Bonnard tun. *Cat Days* (2017) – eine Hommage an David Hockney und seine *Dog Days*, ein Buch mit Gemälden und Zeichnungen, welche die Kameradschaft seiner Dackel Stanley und Boogie feiern – ist gleichermaßen gänzlich Kamps häuslichen Kameraden gewidmet. Die Wiederholung der Katzen über zwei Leinwände hinweg entstand lediglich dadurch, dass Kamps das Gefühl hatte, Seraphine sei so groß, dass sie sie mehr als einmal malen müsse – bisweilen können ihre kompositorischen Entscheidungen derart willkürlich erscheinen. Die großen Vasen aus den 1930er



Cat Days, 2017, Öl auf Leinwand, Diptychon, 160 x 280 cm/63 x 110 in

Jahren zum Beispiel, mit Affen darauf, waren eBay-Käufe – ‚Ich habe sie gesehen und wusste, dass ich sie haben muss!‘ – an sich nicht zu furchteinflößend teuer, aber, sobald der Versand aus dem Vereinigten Königreich hinzugekommen war, ‚waren sie letztlich die teuersten Vasen überhaupt!‘ Dementsprechend hatte Kamps das Gefühl, sie müsse sie zumindest in einem Gemälde unsterblich werden lassen.

Genau wie Chris Stephens die Komponenten der Gemälde von Vuillard beschreibt, so sind auch die in *Cat Days* ‚gegenständlich, aber designorientiert‘.⁷ Um Vuillard für sich selbst sprechen zu lassen: ‚Man lebt umgeben von dekorierten Objekten. Im gewöhnlichsten Innenbereich gibt es kein Objekt, dessen Form keinen ornamentalen Anspruch hätte – und meistens versteckt die Form ihre Funktion vor uns unter diesen irrelevanten Verzierungen‘.⁸ Gewiss verkörpert *Cat Days*, was Thomson als Vuillards ‚bescheidene Objekte und dichte Muster‘⁹ eschreibt. Sie beschreibt des Wei-

teren, wie der französische Künstler, mit seinen geschickt ausgewählten Zusammenstellungen von Flächen mit gleichmäßiger Farbgebung und Mustern, dem Diktum des Künstlers und Autors Maurice treu bleibt, hinsichtlich seiner *Définition du néo-traditionnisme* (1890), gemäß der die ‚ebene Fläche mit Farben bedeckt [ist], die in einer bestimmten Reihenfolge arrangiert sind‘, aber zugleich eine anheimelnde Geschichte erzählt.¹⁰ Dasselbe gilt für Kamps Gemälde, da auch sie die Gewohnheit hat, anscheinend eine Komposition von Objekten, Mustern und Farben, die sie liebt, zusammenzuwürfeln, den vermeintlich objektiven Regeln des Geschmacks zum Trotz,¹¹ wodurch sie trotzdem Riesenerfolge poetischen Ausmaßes kreiert, so wie es nur ein Künstler, der mit gutem Geschmack gesegnet ist, zu tun vermag.

Kamps Farben sind intensiv und lebendig – wie die von Matisse und den Fauves. Sie mischt oftmals frisches Pigment in die feuchte Farbe auf der Leinwand, um den größtmöglichen Grad der



Smokey Earl Grey, 2017, Öl auf Leinwand, 180 x 270 cm/70 x 88 in



Food Counter, 2019, Öl auf Leinwand, 80 x 180 cm/32 x 71 in

Farbsättigung zu erreichen. Bonnard übernahm ebenfalls diese brillante Palette nach seinem Besuch in Saint-Tropez im Jahr 1909, als er von den mediterranen Farben beeindruckt war, ‚das Meer, die gelben Mauern, die Schatten, so farbig wie das Licht‘.¹² Jahre später riefen seine Arbeiten – wenn man zum Beispiel *The Gulf of Saint-Tropez* (1937) und *The Studio with Mimosa* (1939-46) nimmt – noch immer diese Eindrücke wach. Es war ebenfalls im Midi, dass ‚er überrascht war von der Arten auf die das starke Licht seine Wahrnehmung der inhärenten Farben von Objekten beeinflusste, deren Schatten und deren Reflexionen‘.¹³

Solch ein Bewusstsein ist auch in Kamps Arbeiten erkennbar, insbesondere anhand der gemusterten, intimistischen Tapete von *Smokey Earl Grey* (2017), ein Gemälde in der Broschüre, die für den Young Masters Art Prize vorgelegt wurde.¹⁴

Die vierte Arbeit, welche für den Preis eingereicht wurde, *Food Counter* (2019), ist ihrerseits eine Hommage an Wayne Thiebaud, ein weiterer Künstler auf den Kamps sich regelmäßig bezieht (zum Beispiel, siehe auch *Pâtisserie*, 2004; die sechsteilige Auftragsarbeit *Zucotto*, 2005 (die sich aktuell in einer deutschen Unternehmenssammlung befindet); und *Macarons*, 2019) und dessen Farben und Themen sie liebt. Anders als die anderen drei Arbeiten in diesem Set, ist dieses Gemälde kein Diptychon im traditionellen Sinne; trotzdem ist es horizontal unterteilt in die zwei



Pâtisserie, 2004, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm/39 x 47 in

Regale der Restauranttheke. Es ist fast so, als würde man ein Fließband vorbeilaufen sehen, beladen mit Motiven aus Kamps visuellem Vokabular oder ‚Arbeitsbibliothek‘ – die Objekte strahlen eine Art Vertrautheit aus, sowohl aufgrund unserer eigenen Leben und Wohnungen, aber auch aufgrund ihrer anderen Arbeiten. Wie Wörter in einem Satz interagieren die visuellen Lexeme und kombinieren sich so, dass sie in jeder Arbeit neue Bedeutungen bilden. Wie Matisse seinen Schülern riet, sollte ein Stillleben die ‚Emotion des Ensembles, die Interrelation der Objekte, den spezifischen Charakter von jedem Objekt – modifiziert durch dessen Beziehung zu den anderen‘ einfangen.¹⁵ Kein Objekt sollte jemals in Isolation betrachtet werden.

Die essbaren Gegenstände auf diesem Bild übertreffen selbst Thiebaud in der Lumineszenz ihrer rosa, türkisen und gelben Palette. Bei weitem zu zuckerhaltig, um essbar zu sein, erscheinen sie eher als Süßigkeiten, die ausschließlich zur Darbietung hergestellt wurden, was diese Gemälde natürlich ebenfalls sind – Verführungen, die den Betrachter dazu bringen, nach dem Genuss einer süßen Delikatesse zu verlangen, aber als solche nicht essbar. Bonnard hat einst zugegeben: ‚Sicherlich habe ich mich von der Farbe verführen lassen. Ich habe ihr nahezu unbewusst die Form geopfert.‘¹⁶ Kamps lässt jedoch nicht zu, dass dies geschieht. Wie ihr ehemaliger Mentor, Hermann-Josef Kuhna, in seinem Essay aus 2005 bemerkt: für Kamps bestimmt die Form den bildlichen Raum und Farbe hebt ihn hervor.¹⁷

Lassen Sie uns jetzt an den Anfang zurückkehren und uns *Behind the Screen* ein wenig genauer ansehen. Der Titel stammt vom faltbaren Objekt, welches den Großteil der linken Leinwandhälfte füllt, ein Gemälde eines tatsächlichen Wandschirms, den Kamps im Jahr angefertigt hat – *Paravent No. 3*. Hierin zeigt sich die Hommage an Matisse am deutlichsten, aber man kann zudem feststellen, dass zwei von Bonnards frühesten Werken, beeinflusst vom Japonismus, im vierteiligen, lithographischen Paravent erkennbar sind, *The Nurses' Promenade* (1894-97) und in einem weiteren Teil des Paravents *Women in the Garden* (1890-91).

Der rechte Teil der Leinwand, welcher zuerst kreiert wurde, wurde während eines Parisaufenthalts gemalt und stellt weit gefasst Kamps Appartement während dieses Zeitraums dar. Ich sage ‚weit gefasst‘, da die Palette von einem südlichen Glanz durchdrungen ist; das Sofa ist das aus Ihrem Zuhause in Düsseldorf; und Seraphine und Carry, die sie verständlicherweise vermisste, sind dazugekommen, um in ihrer bequemen Lieblings-ecke zu spielen (bzw. zu dösen).

Auch hier passen die zwei Leinwände auf den ersten Blick zusammen, aber sieht man näher hin, erkennt man eine gewisse Unstimmigkeit zwischen den Bodendielen – und dann nimmt man die Schattenfigur wahr, welche von rechts nach links schleicht. In der Young Masters Broschüre



Behind the Screen, Rechtes Paneel, 80 x 100 cm/31 x 39 in

umschrieben als ‚aus der Laune heraus‘ hinzugefügt, bestätigt Kamps, dass dies tatsächlich der Fall gewesen sei. Das Gemälde wirkt ansonsten sehr heimelig und einladend, aber die Figur wirft – recht wortwörtlich – einen unverkennbaren Schatten darauf. Es hat etwas damit auf sich, dass sie sich in der Mitte befindet, gerade ein wenig in den linken Teil der Leinwand hineinragend, wodurch dies vielleicht für die Vergangenheit steht – für das was vergangen und daher nicht mehr da ist? Sehen Sie sich Bonnards anscheinend fröhliches *The Studio with Mimosa* einmal näher an, und Sie sehen auch hier eine Schattenfigur, in der Ecke links unten. In diesem Fall ist dies höchstwahrscheinlich die Erinnerung an seine Frau Marthe, die im Jahr 1942 verstarb, vier Jahre ehe er das Bild fertigstellte.



Behind the Screen, Linkes Paneel, 80 x 100 cm/31 x 39 in

Wer ist demnach die Figur in Kamps Gemälde? Ist es ihr eigener Schatten, der sich nach dem Strand und dem sommerlichen Glück des Bilds auf dem Wandschirm sehnt? Da Kamps oftmals Szenen malt, die das Studio darstellen, oder mit einer Staffelei, liegt nahe, dass die Reflexion einer Figur auf der Leinwand die Künstlerin selbst sein dürfte. Obwohl es gleichermaßen die des Betrachters sein könnte. Wie auch immer, sie hat etwas Beunruhigendes, was uns dazu bringt, uns in unsere eigenen Gedanken und Psychologien zu vertiefen, unsere eigenen Erinnerungen und unsere eigenen Verlangen. Das Paneel zur Linken scheint den Sommer im Süden Frankreichs darzustellen; das rechte scheint, aufgrund der Blumen – Tulpen und Hortensien, die anfangen ihre Blütenblätter zu verlieren (ein weiterer Hinweis auf das implizite *memento mori*, die Vergänglichkeit und das Vergehen der Zeit), der späte Frühling in Paris zu sein. Die Schattenfigur spielt hier eine Rolle, indem sie die beiden Räume überbrückt – zwei Orte, zwei Jahreszeiten, zwei Erinnerungen, zwei Zeiten.



Hafen Cassis, 2000, Öl auf Leinwand, 180 x 230 cm/71 x 91 in

Im Hinblick auf dieses Verständnis der Beziehung zwischen dem Polyptychon und der Darstellung unterschiedlicher Zeiten ist Kamps *Hafen Cassis* (2000) exemplarisch. Dieses Mal ein Triptychon, skizziert es geschickt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, mit seinem ruhigen Hafen (Vergangenheit) zur Linken, dem Restaurant zur Rechten (Zukunft) und dem größeren, zentralen Bild, welches eine Katze darstellt, die es auf den frisch

gefangenen Fisch abgesehen hat (Gegenwart), wodurch eine Spannung entsteht – wie bei der springenden Katze in *Comme Chez Nous* – hinsichtlich dessen, was als Nächstes geschieht, und ob der Fang es ins Restaurant schaffen wird, ehe er von der gierigen Katze verschlungen wird.

Das vorstehend genannte Motiv des Fensters ist ein weiteres Mittel, welches Kamps verwendet, zusammen mit den unterschiedlichen Paneelen ihrer Diptychen und der Kollision von Ebenen mit gleichmäßiger Farbgebung und gemusterten Oberflächen, um unterschiedliche Temporalitäten anzudeuten. Dies wird an keiner Stelle deutlicher als bei *Behind the Screen*, mit seinen drei bodentiefen Fenstern in dem Pariser Appartement und einem Fenster in einem Fenster (und einem Paravent innerhalb eines Paravents) auf der linken Seite.

In *A Theory of Contemporary Rhetoric* beschreibt Richard Andrews dieses Fenster wie folgt: ‚Dieses vermeintlich simple Bauelement [...] definiert das Grenzgebiet oder den Rahmen zwischen Innerem und Äußerem. Eine solche Abstraktion ermöglicht es uns, über die Bedeutungen dieser Unterscheidung nachzudenken: Inneres/was ist „anders“ oder außerhalb; was ist einerseits vertraut und was ist andererseits weniger vertraut. [...] Das Fenster als solches ist eine Membran, eine Ebene der Transparenz zwischen den beiden Welten...‘¹⁸ Dies spezifisch zum Temporären in Bezug setzend, schreibt Lara Marlowe über Bonnard: ‚[Er] verwendet Fenster, Türen und Spiegel als Kompositionsmittel. Aber sie sind auch metaphysisch, indem sie einen beständigen Fluss zwischen Realität und Reflexion kreieren, zwischen Innerem und Äußerem, dem Innenleben des Malers und der Außenwelt. [...] Die Zeit steht still.‘¹⁹

Und Matisse selbst schrieb: ‚Wenn es mir gelungen ist, in meinem Gemälde das was draußen ist, d.h. das Meer, mit dem Inneren wiederzuvereinigen, dann ist es, weil die Atmosphäre der Landschaft und die meines Raums ein und dieselbe ist ... Ich brauche nicht Außen und Innen zusammenzubringen, beide sind in meinem Gefühl wiedervereint.‘²⁰

Ich glaube, dasselbe gilt für Kamps. Durch den Einsatz ihrer verschiedenen Mittel – das Diptychon, die unterschiedlichen Ebenen, das Fenstermotiv, das eingefangene Spannungsmoment, die Schattenfigur – bringt sie nicht nur Vergangenheit und Gegenwart zusammen, sondern auch Gegenwart und Zukunft.

Vielleicht ist es daher nicht so sehr wie Eliot seine *Vier Quartette* eröffnet, sondern wie er sie beschließt:

***Vergangene Zeit und zukünftige Zeit
Was hätte sein können und was gewesen ist
Weisen auf einen Punkt hin, der stets gegenwärtig ist.***

Es ist die Gegenwart, welche sowohl die gegenwärtige als auch die zukünftige Zeit umfasst, und es ist der gegenwärtige Moment, der stets in Kamps Gemälden eingefangen wird – der gegenwärtige Moment der Künstlerin, auch wenn dieser Züge der Vergangenheit und der Zukunft enthält (und sogar an Bedingungen geknüpfte ‚was wäre wenn‘), aber auch der der Betrachter, beeinflusst, auf welche Art auch immer, von deren Begegnung mit der Arbeit. Die Arbeit ist in diesem Fall das einzige Fenster: das Fenster, durch das die Betrachter in die Welt blicken, so imaginär diese auch sein mag, in der sie existieren, solange sie vor dem Gemälde stehen.

**Anna McNay
St Paul's Walden Bury
Hertfordshire, England
Mai 2020**

FUSSNOTEN

¹ Christiane Dressler, „25 Degrees in Winter,“ in *Susanne Kamps. 25 Degrés en Hiver*. Bilder 2005-2010, 2010, S. 4-5, S. 4

² Matisse beschrieb im Jahr 1943 seine Sammlung von Gegenständen – und *objets d'art* – aus aller Welt als seine ‚Arbeitsbibliothek‘ gegenüber seiner Tochter Marguerite Duthuit. Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux, zitiert in Ellen McBreen, „Matisse at Work“, in *Matisse in the Studio*, veröffentlicht vom Museum of Fine Arts, Boston, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 2017, S. 13-42, S. 14.

³ Weitere Arbeiten von Kamps, die eine Hommage an den Stil des Japonismus darstellen, umfassen (jedoch nicht vollständig): *Bambus Triptychon* (1998), *Japanese Breakfast* (2006), *Japanese Lady Playing the Samisen* (2006), *Asia* (2009), *Veilleur de Nuit* (2009) und *After Van Gogh* (2015).

⁴ Belinda Thomson, „Vuillard's Poetry of the Everyday: Questions of Intimism and Taste,“ in *Edouard Vuillard: The Poetry of the Everyday*, veröffentlicht von The Holburne Museum, Bath, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 24. Mai – 15. September 2019, S. 9-27, S. 25.

⁵ Chris Stephens, „Foreword,“ in *Edouard Vuillard: The Poetry of the Everyday*, veröffentlicht von The Holburne Museum, Bath, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 24. Mai – 15. September 2019, S. 5-7, S. 6

⁶ Persönliche Korrespondenz.

⁷ Chris Stephens, „Foreword,“ in *Edouard Vuillard: The Poetry of the Everyday*, veröffentlicht von The Holburne Museum, Bath, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 24. Mai – 15. September 2019, S. 5-7, S. 5

⁸ Notiz von Vuillard, 26. Oktober 1894, zitiert in Belinda Thomson, „Vuillard's Poetry of the Everyday: Questions of Intimism and Taste,“ in *Edouard Vuillard: The Poetry of the Everyday*, veröffentlicht von The Holburne Museum, Bath, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 24. Mai – 15. September 2019, S. 9-27, S. 10

⁹ Belinda Thomson, „Vuillard's Poetry of the Everyday: Questions of Intimism and Taste,“ in *Edouard Vuillard: The Poetry of the Everyday*, veröffentlicht von The Holburne Museum, Bath, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 24. Mai – 15. September 2019, S. 9-27, S. 26

¹⁰ Belinda Thomson, „Vuillard's Poetry of the Everyday: Questions of Intimism and Taste,“ in *Edouard Vuillard: The Poetry of the Everyday*, veröffentlicht von The Holburne Museum, Bath, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 24. Mai – 15. September 2019, S. 9-27, S. 17-18

¹¹ Belinda Thomson, „Vuillard's Poetry of the Everyday: Questions of Intimism and Taste,“ in *Edouard Vuillard: The*

Poetry of the Everyday, veröffentlicht von The Holburne Museum, Bath, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 24. Mai – 15. September 2019, S. 9-27, S. 27

¹² Lara Marlowe, „Pierre Bonnard: The bright palette of a tortured soul,“ *The Irish Times*, 23. April 2019 <https://www.irishtimes.com/culture/art-and-design/visual-art/pierre-bonnard-the-bright-palette-of-a-tortured-soul-1.3858758> [abgerufen am 13. Mai 2020]

¹³ Matthew Gale, „Pierre Bonnard: Suspended in Mid-Air,“ in *The CC Land Exhibition. Pierre Bonnard: The Colour of Memory* veröffentlicht von Tate Publishing, London, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 2019, S. 10-24, S. 11

¹⁴ *Susanne Kamps: Tea Time*, Cynthia Corbett Gallery, März 2020

¹⁵ „Sarah Stein's Notes, 1908,“ in Jack Flam, *Matisse on Art*, rev. ed. Berkeley: University of California Press, 1995, S. 51, zitiert in Ellen McBreen, „Matisse at Work“, in *Matisse in the Studio*, veröffentlicht vom Museum of Fine Arts, Boston, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 2017, S. 13-42, S. 18

¹⁶ Charles Terrasse, *Bonnard*, 1927, pp 128-29: ‚Certes, la couleur m'avait entraîné. Je lui sacrifiais, et presque inconsciemment, la forme...‘, zitiert in Matthew Gale, „Pierre Bonnard: Suspended in Mid-Air,“ in *The CC Land Exhibition. Pierre Bonnard: The Colour of Memory* veröffentlicht von Tate Publishing, London, begleitend zur Ausstellung unter demselben Namen, 2019, S. 10-24, S. 12

¹⁷ Hermann-Josef Kuhna, „Starke Farben“, in *Susanne Kamps. Bilder 1996-2005*, 2005, S. 8-9, S. 8

¹⁸ Richard Andrews, *A Theory of Contemporary Rhetoric*, Routledge: New York, 2014, S. 91-92

¹⁹ Lara Marlowe, „Pierre Bonnard: The bright palette of a tortured soul,“ *The Irish Times*, 23. April 2019 <https://www.irishtimes.com/culture/art-and-design/visual-art/pierre-bonnard-the-bright-palette-of-a-tortured-soul-1.3858758> [abgerufen am 13. Mai 2020]

²⁰ Matisse in einem Brief an Teriadeune, zitiert in Richard Andrews, *A Theory of Contemporary Rhetoric*, Routledge: New York, 2014, S. 91-92, S. 93

Verführische Subversion: Susanne Kamps Innenansichten

von Prof. PAULA BURLEIGH, PhD

Eine amerikanische Kunsthistorikerin diskutiert die Rolle des Gender in Susanne Kamps Malerei - und den Begriff von „Camp“

Die Arbeit von Susanne Kamps ist ungeniert maximalistisch: auffallend farbige, kaleidoskopische Konfigurationen von Textur und Mustern transformieren alltägliche Innenräume in faszinierende, räumliche Puzzles. Die Künstlerin hat ihre Arbeit als eine „Tapisserie von Texturen“ bezeichnet, was gekonnt ihre Vorliebe für üppige Oberflächendesigns charakterisiert, insbesondere von Textilien. Kritiker und Historiker haben Kamps Treue gegenüber den abgeflachten Perspektiven und der gesättigten Palette von Henri Matisse und den Fauves, den französischen Farbexperimentalisten des frühen 20. Jahrhunderts, vermerkt. Aber weitere, jüngere historische Vorbilder sind ebenso relevant: Kamps steht im Dialog mit Wayne Thiebauds fröhlichen Torten- und Kuchengemälden, und ihre halluzinatorische Palette und das schwindelerregende Spektrum an Perspektiven huldigt der Arbeit von David Hockney. Hinsichtlich der Thematik tendiert Kamps zu Variationen des Stilllebens, sich entzückend an alltäglichen Ansichten von Möbeln, Trinkgefäßen, Lebensmitteln und Tischoberflächen. Sie schließt sich dabei einer ehrwürdigen Tradition von Künstlern an – Paul Cézanne, Pablo Picasso –, welche mit den alltäglichsten Gegenständen die größten formellen Risiken eingingen. In der Tat, während Kamps Gemälde als üppige Innenräume interpretiert werden können, lösen sie sich bisweilen auch in reine Passagen von Farbe und Form auf, die oftmals multiple Perspektiven aufweisen, welche zu einer einzigen Komposition zusammengefügt werden. Aber zusätzlich zur Vielzahl kunsthistorischer Referenzen weist Kamps Praxis eine zeitgenössische Sensibilität

auf, die gänzlich ihre eigene ist. In diesem Essay beleuchte ich die Arten, auf die Kamps innerhalb verschiedener historischer Vermächtnisse arbeitet, um diese durch ihre Auseinandersetzung mit Themen wie Gender, „Camp“ [Anm. d. Übersetzerin: tünftig] und Ritual zu aktualisieren und sogar zu unterlaufen.

Die groß angelegte, panoramische Komposition *Behind the Screen* (2019) fängt Schlüsselthemen ein, welche im Oeuvre der Künstlerin immer wiederkehren. Auf der einen Seite des Diptychs öffnet sich das lichtdurchflutete Wohnzimmer von Kamps Apartment in Paris hin zu verlockenden Fragmenten eines tiefblauen Himmels. Das gegenüberliegende Panel zeigt einen bemalten, raumhohen Paravent. Vertraute Elemente eines Stilllebens – Blumen, Vasen, Bücher –, besiedeln das Wohnzimmer, zusammen mit heimeligern, dekorativen Gegenständen, einschließlich einer großen Flamingofigur und dem Buchstaben *e*, welcher an der Wand angebracht ist. Zwei Katzen – Seraphine und Carry – schlummern friedlich auf einer eierschalenfarbigen Couch. Während die malerische Pinselführung und die Palette in Edelsteintönen eine Fauvistische Ästhetik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts widerspiegeln, verankern anekdotische Einzelheiten – der Flamingo und der benachbarte Kakadu, der an der Wand angebrachte Buchstabe, das ausgesprochen zeitgenössische Sofa – den Raum in einem erkennbar aktuellen Moment. Solche Design-Schnörkel regen provokativ Fragen zu Geschmack und Kitsch an, Grenzen, welche die Künstlerin mit dem bemalten Paravent sogar noch weiter verlegt. In der



Behind the Screen, 2019, Öl auf Leinwand, Diptychon, 80 x 200 cm/32 x 79 in

Geschichte der westlichen Kunst haben Kritiker oftmals bemalte Paravents in die Randgebiete des Designs verbannt; eine Kategorie, welche der Malerei und Bildhauerei untergeordnet ist. Indem sie diese künstlichen Hierarchien ablehnt, umarmt Kamps die häusliche Sphäre und ihren dazugehörigen Nippes. In der Tat, viele ihrer Arbeiten erkunden die Privaträume, welche Individuen zum eigenen Trost und zur eigenen Freude hegen und pflegen.

Kamps Interesse an Design und häuslichen Innenräumen wirft Fragen hinsichtlich der weitgehend unbemerkten Rolle von Gender in ihrer Arbeit auf. Kamps kunsthistorische Auswahl stammt vollumfänglich von Männern; eine Realität, welche von den systemischen Ungleichheiten eingegeben ist, die Ausbildungs- und Ausstellungsmöglichkeiten für Frauen weitaus weniger verfügbar machten. Kamps bedient sich ausgewählter ästhetischer Empfindungen ihrer männlichen künstlerischen Vorfahren, aber erfüllt die daraus resultierenden Kompositionen mit Inhalt, der konventionelle Gendernormen in Frage stellt. Ihr Fokus auf dem häuslichen Innenraum ist bei weitem nicht neutral, sondern die Erkundung eines Raumes, der historisch als feminin gilt. Das Gemälde *Belle Epoque* (2015) bringt den Betrachter in eine intime Nähe zu einem Spiegel, der sich auf einem Schminktisch befindet, positioniert neben Schmuck und Parfumflacons. Dort, wo wir uns selbst im Spiegel sehen sollten, sieht man lediglich einen körperlosen, handförmigen



Belle Epoque, 2015, Aquarell auf Papier, 100 x 70 cm/39 x 28 in

Ringhalter, der auf einem wellig gemusterten Stoff schwebt, vor Armbändern an einem Ständer. Ungeachtet der Genderzugehörigkeit des Betrachters, platziert *Belle Epoque* das Publikum in die



Vintage Shop, 2018, Öl auf Leinwand, 120 x 160 cm/47 x 63 in

Position der feminin performativen Selbstdarstellung, in der Verwicklung in das Ritual der Verschönerung. An anderer Stelle, wie in *Fortnum & Mason* (2017) und *Vintage Shop* (2018), wird der Betrachter zum Käufer, der Schaufensterauslagen von Hüten, Schuhen, Damenhandtaschen oder ein aufwändiges Teegeschirr, ausgestattet mit makellos dekorierten Süßigkeiten, bewundert. Dies sind stilsichere Welten, ausgesprochen feminine und bisweilen an das Konzept von „Camp“ grenzend. Berüchtigt schwierig zu definieren, umschreibt „Camp“ eine ästhetische Empfindung, welche unapologetisch in Stil, Spaß und Überfluss schwelgt, sich dabei irgendwo zwischen sogenanntem guten und schlechten Geschmack bewegend. Letztlich stellt „Camp“ die bloße Existenz von Kategorien wie „gut“ und „schlecht“ in Frage. Die amerikanische Autorin Susan Sontag schrieb im Jahr 1964, was auch weiterhin das bekannteste Essay

zu „Camp“ ist. Darin, in „Notes on Camp“, definiert Sontag „Camp“ als „einen Modus der Verführung“, den sie im Folgenden als „[einen] Geist der Extravaganz“ beschreibt. „Camp ist eine Frau, die in einem Kleid aus drei Millionen Federn herumläuft“. Kamps zeigt uns nicht diese Frau: der Betrachter wird zu dieser Frau, welche ihre fabelhafte Umgebung durchstreift. Selbst die großen Vorreiter des Stilllebens, von Chardin bis Picasso, hätten einige der Objekte, die Kamps routinemäßig darstellt, nicht inkludiert – das zu tun, hätte bedeutet, sich auf feminines Territorium vorzuwagen, welches historisch betrachtet als frivol galt. Aber „Camp“ (und Kamps) lehnt überholte, genderbasierte Hierarchien ab. Stattdessen widmet sie ihre Aufmerksamkeit Tapeten, Fensterauslagen von Geschäften und Textilien. Auf diese Art erkundet

Kamps die Themen Design, Konsum und Mode, um das maskuline Erbe der französischen Avantgardemaler radikal zu aktualisieren – und sogar auf den Kopf zu stellen.

Künstler auf ähnliche Art inspiriert haben. Vielleicht erklärt Kamps Assimilierung verschiedener Einflüsse, weshalb sie nie den biedereren westlichen Konventionen der Zentralperspektive



Fortnum & Mason, 2017, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm/28 x 39 in

Aber das ist noch nicht die ganze Geschichte: um zu *Behind the Screen* zurückzukehren, können wir Einflüsse jenseits der französischen Avantgarde erkennen. Während der Paravent in der westlichen Tradition oftmals als unwesentliches Designobjekt abgetan wurde, nimmt dieser einen zentralen Platz in der Geschichte der japanischen Kunst ein, einer wichtigen Inspirationsquelle für Kamps. Die flache, grafische Qualität ihres Gemäldes spiegelt ästhetische Konventionen wider, die japanischen Drucken des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts eigen sind – flache Räume, klar umrissene Formen und das Fehlen von Schatten – Stilmittel, die viele europäische

oder des illusionistischen Raums zugetan war. Eine große Innenansicht mit dem Titel *Cat Days* (2017) veranschaulicht nicht nur das Experimentieren der Künstlerin mit Raum und Perspektive, sondern auch mit der Zeit. Während die Komposition als eine Küche interpretiert werden kann, welche von sich ausruhenden Katzen besiedelt ist, bricht der Raum unter eingehender Beobachtung in eine kubistische Nebeneinanderstellung ungleichartiger Perspektiven auseinander. Der implizite Betrachter ist in Bewegung, aber die Komposition kreist um seine eigene mysteriöse, innere Logik. Losgelöst schwebt der Betrachter über karierten Bodenfliesen, welche unharmonisch

kollidieren würden, wären sie nicht von einem langen blauen Tisch überdeckt. Ein hölzerner Hocker scheint viel weiter entfernt als der flache Raum es erlauben sollte. Ein verschmitzter Geist blickt dem Betrachter hinter einer unklar platzierten Pflanze entgegen; uns dazu einladend, dieses visuelle Puzzle zusammensetzen. Es sind wohlgerne vier Katzen sichtbar, aber in nur zwei Mustern, was darauf hindeutet, dass sich die Szene über einen Zeitraum hinweg entfaltet. Während die multiplen Perspektiven an Cézanne und Picasso erinnern, stehen die kräftigen Umrisse und fortlaufende Erzählung eher in Verlängerung der japanischen Tradition – vielleicht subtil angedeutet in den gemusterten Vasen (ein kürzlicher eBay Kauf der Künstlerin), die wie japanische Lackware aussehen.



Cat Days, 2017, Öl auf Leinwand, 160 x 280 cm/63 x 110 in

Der japanische Einfluss erstreckt sich jenseits von Raum und Zeit. Japanische Paravents, wie der in *Behind the Screen* dargestellte, dienen als Hintergründe für Rituale, von der Teezeremonie bis zu Tanzdarbietungen. Während die menschliche Figur nur selten in den Arbeiten von Kamps erscheint, gibt es reichlich Hinweise auf die Bewegungen, Handlungen und Verlangen des Körpers. In Form von Macarons, Torten und Kuchen: Versprechen geschmacklichen Genusses sind im Überfluss vorhanden. Aufwändig gedeckte Tische und Teegeschirre legen nahe, dass die Künstlerin weniger an den Nahrungsmitteln selbst, sondern an der Zeremonie deren Verzehr interessiert ist. In der Tat, während die Malerei sich inhärent an das Sehvermögen richtet, verweist der Inhalt auf eine multi-sensorische Erfahrung anderer Arten:

die Vergnügen von Essen und Trinken, den Duft von Parfum, sogar Klang, in Form von Notenblättern. Kamps Kompositionen zelebrieren den Exzess: sie sind farbenfrohe Mischungen, die den Freuden der sinnlichen Erfahrung huldigen, den besten der flüchtigen, zeitgebundenen Vergnügen des Lebens. Es ist nicht verwunderlich, dass Katzen – die dekadentesten Haustiere – unter den wenigen Lebewesen sind, welche die Gemälde besiedeln.

Vor allem ist die Arbeit von Kamps eine ganz eigene visuelle Sprache, welche sich nahtlos zwischen gelebter Erfahrung und einer grafischen Welt aus Farbe und Linien bewegt. In *Notting Hill* (2010), ein Gemälde basierend auf der Londoner Wohnung, welche sich die Künstlerin mit ihrem Ehemann teilt, stellt Kamps den Besuch einer Van Gogh Ausstellung im British Museum dar, mit einem Poster von Van Goghs Sonnenblumen an der Wand (tatsächlich existierte das Bild auf dem Umschlag eines gekauften Ausstellungskatalogs). Sie hat das Betrachten eines echten Pfaus im Holland Park in Form eines prächtig gemalten Vogels umgesetzt, der bei einer Tür steht, was an ein Motiv aus Whistlers *Peacock Room* (1877) erinnert. Der Betrachter kann lediglich die leeren Rückseiten mehrerer Leinwände ausmachen, welche gegen die Wand gelehnt stehen, was auf weitere Erinnerungen, Erfahrungen und Einflüsse hindeutet, die allesamt darauf warten, in visuelle Codes übersetzt zu werden. Um noch ein letztes Mal zu *Behind the Screen* zurückzukehren, Kamps Paravent ist mehr als ein Designobjekt und ein Eckpfeiler der japanischen Kunstgeschichte; er ist auch ein Gemälde innerhalb eines Gemäldes, welches auf einen echten Paravent verweist – *Paravan No. 3* (2004) –, den Kamps im Stil von Matisse gemalt hat. Es ist einfach, sich in diesem komplexen Labyrinth zu verirren, welches sich geschickt zwischen dem tatsächlichen Objekt und der flachen Komposition bewegt, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Es ist eine angenehme, wenn auch schwindelerregende Reise.

Ein Foto der Künstlerin in ihrem Atelier, auf dem sie vor neun kleinen Ölgemälden steht, die in einem dichten Raster arrangiert sind, betont die Art, auf die die Gemälde an einem laufenden Ge-



Notting Hill, 2010, Öl auf Leinwand, 180 x 220 cm/71 x 87 in

diese Sammlung als eine einzige Arbeit, welche neun Ansichten von Paris darstellt, und sie hat andere, ähnlich konfigurierte Arbeiten kreiert – neun Ansichten von Japan, neun Ansichten von Ghana –, welche nahezu als Installationen fungieren. Voller Referenzen, liest sich das Foto wie eines ihrer Gemälde: visuell dekadent, eine immersive Welt aus Farben, Szenen und Perspektiven, die zu einer Vision verwoben sind, welche erkennbar ist, aber gemäß Regeln konstruiert, die gänzlich Kamps eigene sind.

Paula Burleigh, PhD
Meadville, Pennsylvania USA
August 2020



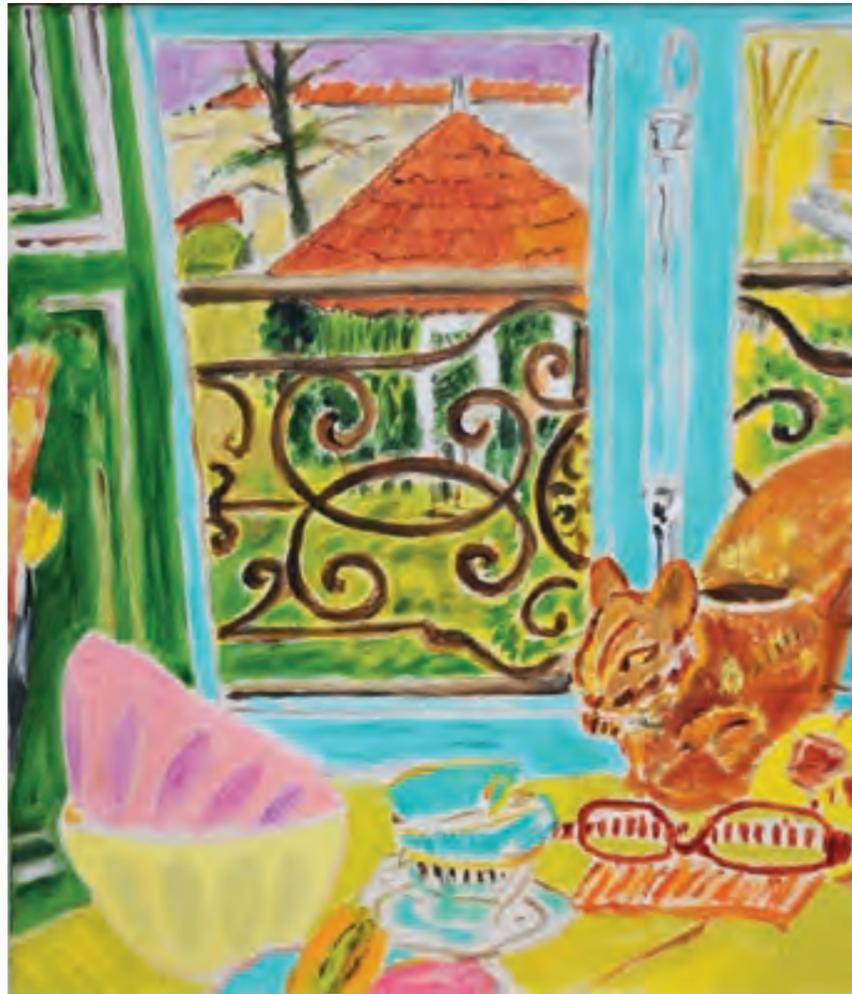
Paravan No. 3, 2004, Öl auf Leinwand. Jedes Paneel 170 x 60 cm/67 x 24 in

Ölbilder





Paris Themes, 2019
Öl auf Leinwand
je 70 x 60 cm/28 x 24 in



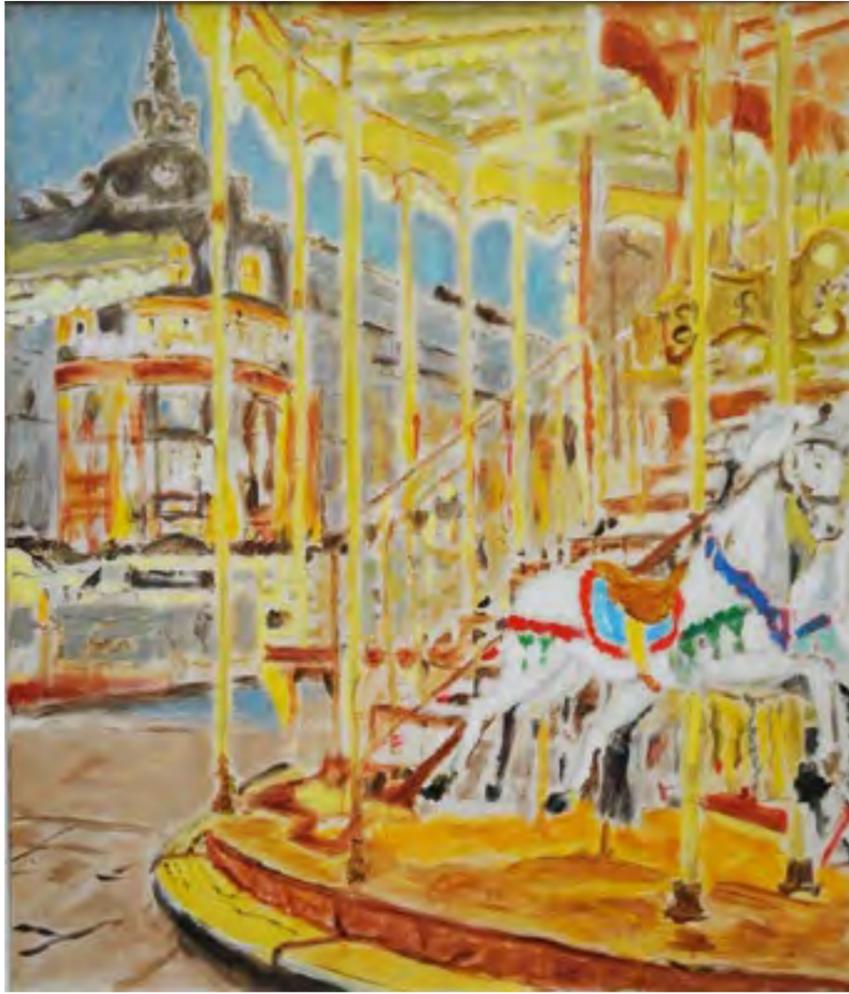
Vue sur le Jardin, 2019
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



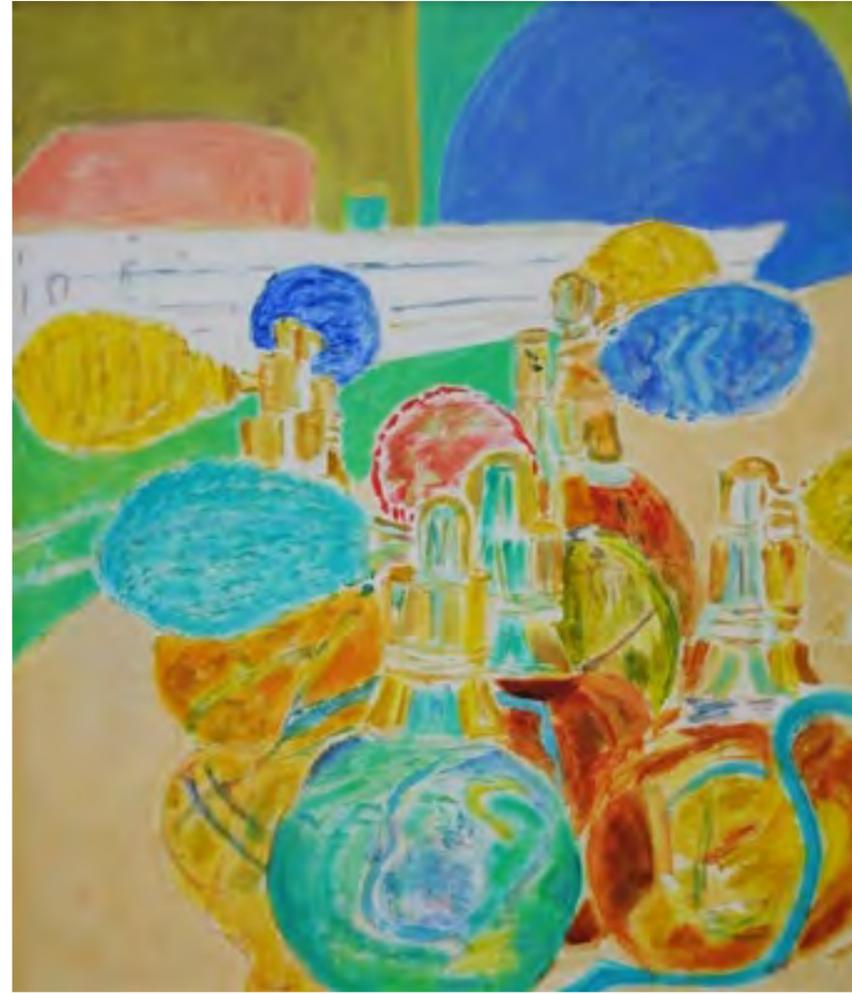
Boulangerie, 2019
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



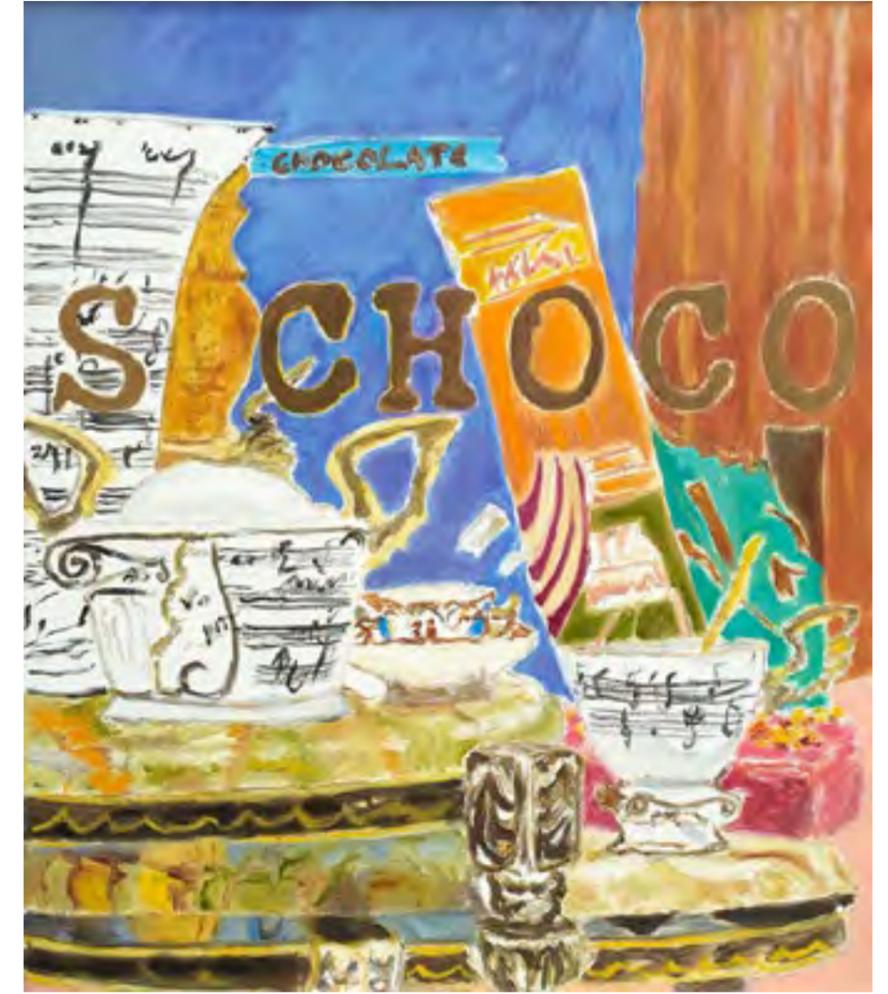
Macarons, 2019
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



Carousel, 2019
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



Flacons de Parfum, 2019
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



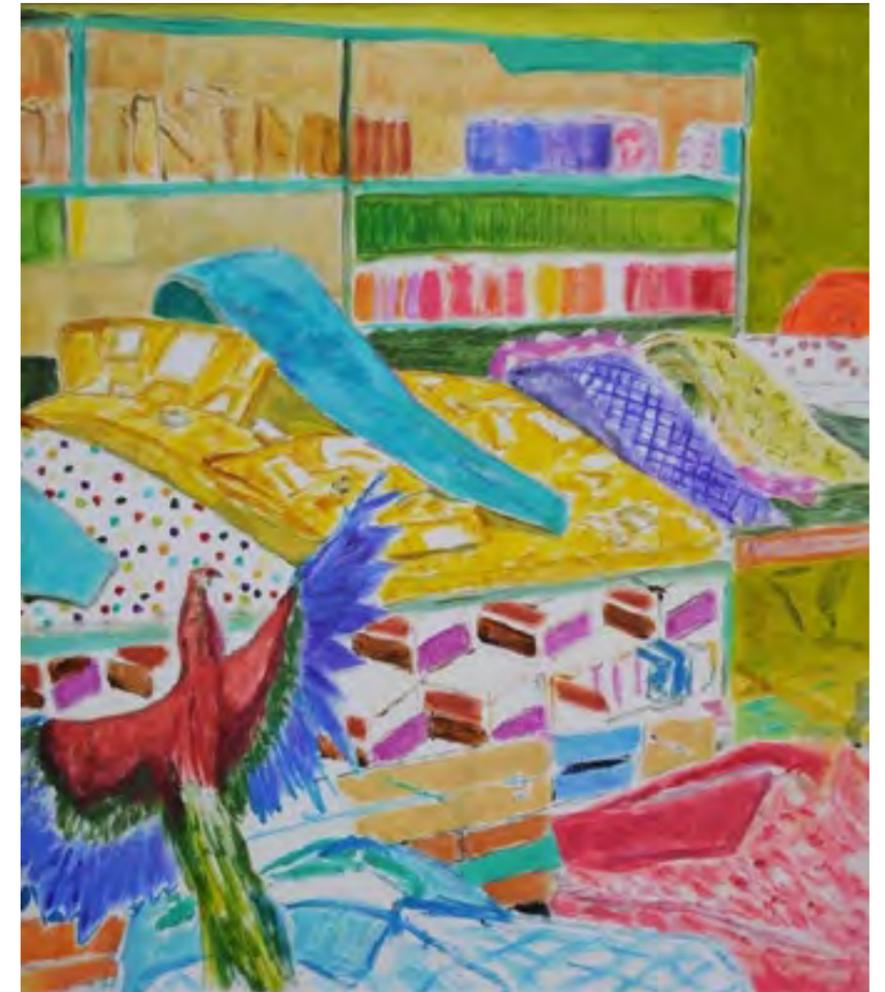
S Choco, 2019
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



Vitrine avec Savon, 2019
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



Bouquinistes II, 2019
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



Coton Doux, 2019
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



Japanese Themes, 2015
Öl auf Leinwand
je 70 x 60 cm/28 x 24 in
Installationsansicht im Frauenmuseum Bonn, 2015



Medinilla, 2015
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



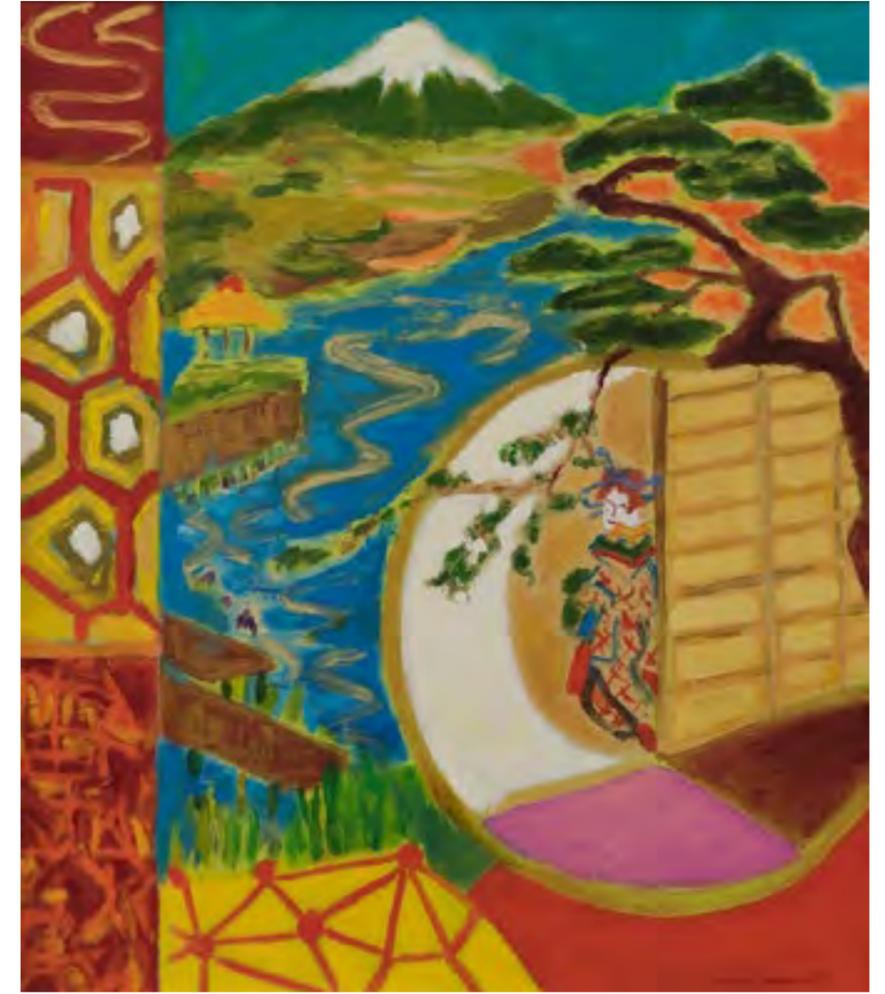
Medinilla No 2, 2015
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



Scampi, 2015
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



Sushi Geisha, 2015
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



After van Gogh, 2015
Öl auf Leinwand
70 x 60 cm/28 x 24 in



Ghana Themes, 2019
Öl auf Leinwand
je 70 x 60 cm/28 x 24 in



Smokey Earl Grey, 2017
Öl auf Leinwand
180 x 220 cm/70 x 88 in



Fortnum & Mason, 2017
Öl auf Leinwand
70 x 100 cm/28 x 39 in



High Tea, 2017
Öl auf Leinwand
70 x 100 cm/28 x 39 in



Tea with Lemon Cake, 2017
Öl auf Leinwand
40 x 40 cm / 16 x 16 in



Vintage Tea Party, 2017
Öl auf Leinwand
40 x 60 cm / 16 x 24 in



Flower Shop, 2018
Öl auf Leinwand
120 x 160 cm/47 x 63 in



L'air du Temps, 2017
Öl auf Leinwand
120 x 160 cm/47 x 63 in

The Pottery Table, 2017
Öl auf Leinwand
180 x 120 cm/71 x 47 in





Comme Chez Nous, 2017
Öl auf Leinwand, Diptychon
100 x 280 cm/39 x 110 in



Cat Days, 2017
Öl auf Leinwand, Diptychon
160 x 280 cm/63 x 110 in



Monkeyshine, 2017
Öl auf Leinwand
60 x 80 cm/24 x 31 in



Let's Travel More, 2017
Öl auf Leinwand
180 x 240 cm/71 x 94 in



Arabesque, 2014
Öl auf Leinwand
40 x 30 cm/16 x 12 in





Montevideo Carneval I und II, 2017
Öl auf Leinwand
je 120 x 160 cm/47 x 63 in





The Morning Room, 2017
Öl auf Leinwand
40 x 40 cm/16 x 16 in



Vintage Shop, 2018
Öl auf Leinwand
120 x 160 cm/47 x 63 in



Vitrine Parisienne, 2019
Öl auf Leinwand
80 x 100 cm/32 x 40 in



Food Counter, 2019
Öl auf Leinwand
80 x 180 cm/31 x 71 in



Behind the Screen, 2019
Öl auf Leinwand, Diptychon
80 x 200 cm/31 x 79 in

Papierarbeiten





Tea Time, 2015
Aquarell auf Papier
100 x 70 cm/39 x 28 in



Art Deco, 2015
Aquarell auf Papier
100 x 70 cm/39 x 28 in



Belle Epoque, 2015
Aquarell auf Papier
100 x 70 cm/39 x 28 in



Interior in Pucatrihue Chile, 2017
Aquarell auf Papier
60 x 80 cm/24 x 31 in



In the Tree House, 2015
Aquarell auf Papier
70 x 100 cm/28 x 39 in



English Breakfast, 2015
Aquarell auf Papier
70 x 100 cm/28 x 39 in



Rouge et Noir, 2017
Mischtechnik und Collage auf Papier
70 x 100 cm/28 x 39 in



Cat in the Bath, 2019
Aquarell auf Papier
50 x 70 cm/20 x 28 in



Pistaches, 2019
Aquarell auf Papier
50 x 70 cm/20 x 28 in



Grandes Tasses, 2019
Aquarell auf Papier
50 x 70 cm/20 x 28 in



Susanne Kamps Atelier in der Cité des Arts, Paris, 2019 (oben) und 2009 (rechts)

Biografie

Geboren in 1967 in Münster, Deutschland

Atelier in Düsseldorf, Deutschland

Kunststudium

1996-2001 Studium an der Kunstakademie Münster bei den Professoren Ludmilla von Arseniew und Hermann-Josef Kuhna

2001 Meisterschülerin

2011 Chelsea College of Art, London

Preise/Stipendia

2021 Stipendium der Cité Internationale des Arts, Paris

2019 3. Preis Young Masters Art Price (10th Anniversary) – gefördert von der Cynthia Corbett Galerie, London

Stipendium der Cité Internationale des Arts, Paris

2013 Israel Stipendium vom Kulturstamt der Stadt Düsseldorf, Ein Hod, Israel

2009 Stipendium der Cité Internationale des Arts, Paris

2000 Förderpreisausstellung, Kunstakademie Münster

Kunstmessen

2020 Scope New York 2020, Cynthia Corbett Galerie, London

Palm Beach Modern & Contemporary, Cynthia Corbett Galerie, London

2015 ArtFair 25, Frauenmuseum, Bonn

Online Ausstellungen

2020 *Carry on Creativity*, Artsy online Ausstellung für Förderung der englischen Wohlfahrtsorganisation Trussell Trust, Cynthia Corbett Galerie, London

Einzelstellungen

2020 Schloss Lüdinghausen, Kaktus Kulturforum [verschoben wegen COVID-19]

2019 Cité Internationale des Arts, Paris

Galerie Niepel bei Morawitz, Düsseldorf

2014 *Bed & Breakfast*, Kunstverein Worms

Bed & Breakfast, Kunstverein Schwetzingen

2013 *Pomegranate & Co*, Janco-Dada Museum, Ein Hod, Israel

2012 *Paint it Fresh!* Galerie fifty-fifty, Düsseldorf

2011 *Die subtile Urenkelin der Fauves*, Galerie Mai, Moers

Galerie Niepel bei Morawitz

Rathaus Düsseldorf

2010 *25 Degrés en Hiver*, NRW Oberfinanzdirektion, Münster

2009 Galerie Niepel bei Morawitz

2008 *25 Degrés en Hiver*, Ballhaus im Nordpark, Düsseldorf

2007 Galerie 48, Saarbrücken

Galerie Zone F, Berlin

2006 *Bilder 2005-2010*, Galerie Borutta, Recklinghausen

Bilder 2005-2010, Kunstverein Salzgitter

Kunstverein Alsdorf

2005 Galerie Niepel bei Morawitz, Düsseldorf

Kunstverein Oberhausen

2004 Galerie Borutta, Recklinghausen

Industrie und Handelskammer NRW, Düsseldorf

2002 MünsterArt-web 24

1998 Galerie Upstairs, Münster

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2020 Galerie Niepel bei Morawitz, Düsseldorf [Galerie geschlossen wegen COVID-19]

„175 Jahre Verein der Düsseldorfer Künstler – Zwischen Hungertuch und Kunstpalast“, Stadtmuseum Düsseldorf

Das Kleine Format, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf

2019 *Young Masters Art Prize 10th Anniversary Exhibition*, Cynthia Corbett Galerie, London

2018 *Das Kleine Format „Künstler sehen Künstler“*, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf

2017 *Farbe bekennen*, Rathaus Düsseldorf
Aufbruch, Kunstverein Düsseldorf

Keine Angst vor Schön, art e motion, Düsseldorf

Das Kleine Format „Bilder, die wir lieben“, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf

Sommer Salon, Plan D Galerie, Düsseldorf

Three Painter Exhibition, Atelier Alen, München

Israel Retrospective, Galerie am Eck, Düsseldorf

2016 *Offene Ateliers*, Atelierausstellung, Düsseldorf

Ausstellung für Kinder von Flüchtlingen, Düsseldorf Rathaus

Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf

2015 *Offene Ateliers*, Atelierausstellung, Düsseldorf

Galerie Peter Tedden, Düsseldorf

2014 *Offene Ateliers*, Atelierausstellung, Düsseldorf

2012 *Butterflöckchen*, Galerie Peter Tedden, Düsseldorf

Die Grosse Kunstausstellung NRW, Museum Kunstpalast, Düsseldorf

2011 Galerie Esther Klinghammer, Köln

Galerie Conzen, Düsseldorf

Rathaus Düsseldorf

2010 *Offene Ateliers*, Atelierausstellung, Düsseldorf

Inter Art, Galerie Reich, Köln

2009 Kunstverein Unna

Sittart Galerie, Düsseldorf

Bibliografie

- 2008 *Offene Ateliers*, Atelierausstellung, Düsseldorf
- 2007 Galerie Noack, Mönchengladbach
Galerie Niepel bei Morawitz, Düsseldorf
- 2006 *Best Friends*, Messemagazin Verlag, Düsseldorf
- 2005 *Die Grosse Kunstausstellung NRW*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf
Cubus Kunsthalle, Duisburg
- 2004 *KLASSE! – Malerei von Meisterschülern der Klasse Prof Kuhna*, Ruhrfestspielhaus, Recklinghausen
Offene Ateliers, Atelierausstellung, Düsseldorf
Kunstsommer, Kunstverein Oberhausen
- 2003 *The Paravent Project Berlin*, Galerie Burkhard Eikermann, Starke Foundation in Lions Palace, Berlin
The Paravent Project Vol. 2, Galerie Burkhard Eikermann, Düsseldorf
Die Grosse Kunstausstellung NRW, Museum Kunstpalast, Düsseldorf
Offene Ateliers, Atelierausstellung, Düsseldorf
- 2002 *Offene Ateliers der Künstler der Galerie*, Galerie Burkhard Eikermann, Düsseldorf
- 2001 *Kunstpreis 2001*, Apollinaris, Bad Neuenahr-Ahrweiler

Kritische Texte

- 2020 *Verführische Subversion: Susanne Kamps Innenansichten*, Prof Paula Burleigh, veröffentlicht online bei www.susannekamps.com
- Gegenwärtige und Vergangene Zeit: Das Zusammenbringen von Zeitebenen in der Arbeit von Susanne Kamps*, Anna McNay, AICA, veröffentlicht online bei www.susannekamps.com
- 2016 *Figurative Kunst*, Thomas W Kuhn, AICA, Seite 126 von *Abstraction & Figuration Zero Pop Art Junge Kunst: Gesammelt in Düsseldorf 1971 to 2016*, Sammlung von Heuking, Kühn, Lüer & Wojtek
- 2014 *Susanne Kamps*, Ralf Hartweg, Kurator, WGZ Bank Art Collection, Seite 73 von *Kunstsammlung von WGZ Bank: New Acquisitions since 2006*
- Bed & Breakfast*, Dr Dietmar Schuh, Künstlerische Leiter, Kunstverein Schwetzingen, in *Susanne Kamps: Bed & Breakfast*
- 2010 *25 Degres en Hiver*, Christiane Dressler, in *Susanne Kamps: Bilder 2005-2010*
- Susanne Kamps: Papierarbeiten an der Côte d'Azur*, Prof Hermann-Josef Kuhna, in *Susanne Kamps: Bilder 2005-2010*
- 2005 *Starke Farben*, Prof. Hermann-Josef Kuhna, in *Susanne Kamps: Bilder 1996-2005* (

Mehr als eine Urenkelin der Fauves – Die subtilere Urenkelin der Fauves, Prof. Manfred Schneckenburger, in *Susanne Kamps: Bilder 1996-2005*
Susanne Kamps, Ronald Puff, in *Susanne Kamps: Bilder 1996-2005*

2004 *Das Atelier als Flächenornament*, Manfred Schneckenburger, Seite 30 im Katalog *KLASSE! – Malerei von Meisterschülern der Klasse Prof. Kuhna*, WGZ Bank

Kataloge

- 2020 *Susanne Kamps: Behind the Screen*, Bilder 2015-2019, e-Katalog
- 2019 *Katalog der Young Masters Art Prize, Tenth Anniversary Exhibition*, London.
- 2016 *Abstraction & Figuration Zero Pop Art Junge Kunst: Gesammelt in Düsseldorf 1971 to 2016*, Sammlung von Heuking, Kühn, Lüer & Wojtek, Düsseldorf.
- 2014 *Kunstsammlung WGZ Bank: Neuerwerbungen seit 2006*, Düsseldorf.
Susanne Kamps Bed & Breakfast: Bilder 2011-2014, Kunstverein Schwetzingen.
- 2012 *Katalog „Die Grosse Kunstausstellung NRW“*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.
- 2010 *Susanne Kamps 25 Degres en Hiver: Bilder 2005-2010*, Düsseldorf.
- 2005 *Susanne Kamps: Bilder 1996-2005*, Düsseldorf.
Katalog „Die Grosse Kunstausstellung NRW“, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Abbildung 107.

2003 *Katalog „Die Grosse Kunstausstellung NRW“*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Abbildung 131.

Bilder in öffentlichen und privaten Sammlungen

- Deutsche Rückversicherung, Düsseldorf
- DZ Bank (ehemalige WGZ Bank), Düsseldorf
- Heuking, Kühn, Lüer & Wojtek Rechtsanwälte, Düsseldorf
- Privatsammlung, Tel Aviv

Impressum

Atelier der Künstlerin:

Uerdingerstrasse 42
40474 Dusseldorf

Tel: +49 211 405 8352

Email:
susanne,kamps@arcor.de
info@susannekamps.com

Texte Autoren

Anna McNay ist eine freiberufliche Kunstautorin und Redakteurin mit Sitz in Großbritannien. Sie absolvierte einen MA in Kunstgeschichte am Birkbeck College der University of London (2013). Sie war Kunstredakteurin für das DIVA-Magazin (2012-2016), Stellvertretender Redakteurin der State Medien (2013-2017) und stellvertretender Redakteurin der Zeitschrift Arts Quarterly (Art Fund, 2017-2020). Sie ist Mitglied des britischen Zweiges der International Association of Art Critics (AICA).

Paula Burleigh ist die Direktorin der Allegheny Art Galleries und Assistenz-Professorin für Kunstgeschichte am Allegheny College in Meadville, Pennsylvania. Burleigh verfügt über einen PhD in Kunstgeschichte vom Graduate Center der City University von New York. Burleigh ist ein Joan Tisch Teaching Fellow am Whitney Museum für American Art, New York gewesen und Dozentin am Museum of Modern Art, New York. Ihre Texte sind in der Brooklyn Rail, auf Artforum.com, in den Stedelijk Studies, im Art Journal sowie in verschiedenen Sammelbänden erschienen.

Photographie:
Stephan Aust, Alexander Eliezer, Taki Kiometzis und Lothar Konitzer

Übersetzungen: Mareike Winkelmann

e-Katalog entworfen und bearbeitet von
Ilona von Treskow, Düsseldorf, August 2020

www.susannekamps.com

www.instagram.com/susannekampsart

