

# Abstraktion und Übertragung

Gespräch mit Corinne Laroche

Christiane Vollaire

## Deine Arbeit ist eindeutig im abstrakten Bereich zu verorten. Aber gibt es nicht auch einen Bezug zum Figürlichen?

Man kann sagen: Seit meiner Ausstellung „Motherland I“ 2009 im Schloss von Saint-Ouen und vor allem seit der Arbeit *Motherland Mar(i)ée* hat sich meine Beziehung zum Figürlichen ein wenig verändert.

Meine „abstrakte“ Arbeit ist eine Untersuchung der Geste, der Handschrift, die daraus entsteht, und der Beziehung dieser Handschrift zum sie umgebenden Raum.

Eine „figürliche“ Darstellung bedeutet für mich festhalten an einer Ähnlichkeit und an einem eher illustrativen oder sogar anekdotischen Teil der Gegenwart. Dieser Aspekt ist es nicht, der mich an der Kunst interessiert.

Mit dem Stück *Motherland Mar(i)ée* habe ich mich also ein Stück weit bewegt.

Zugrunde liegt ein Bild meiner Mutter bei ihrer Hochzeit.

Das Wort *Motherland* lässt an Geographie denken, an Gebiete. Es geht um meine persönliche Geographie, die Menge meiner Zeichnungen, das ist gemeint.

Jeder von uns hat als Individuum seine eigene Geographie; mit *Motherland* konnte ich gleichzeitig die Assoziation mit einer Landkarte wecken und darunter, für mich allein erkennbar, meine Mutter ehren.

Das Gebiet ist das Mutterland - nun spricht man im Deutschen nicht von „Mutterland“, sondern von „Vaterland“ oder auch von „Heimat“, was begrifflich dem „Motherland“ sehr nahe kommt. Im Französischen kann man das nicht in einem Wort ausdrücken.

Wenn man „Mutter“ und nicht „Vaterland“ sagt, spricht man von Wurzeln, von Ausbreitung von einem Zentrum aus. Auch um Tai Chi zu praktizieren, muss man ausreichend verwurzelt sein. Dieses Stück ist in der Phase der Ausstellungsvorbereitung

merkwürdigerweise sehr spät fertig geworden. Zunächst habe ich einen nicht erkennbaren Teil des ursprünglichen Bildes für die Einladungskarte ausgewählt, ein Teil, welches die endgültige Zeichnung werden sollte. Und erst in dem Moment, als ich die Zeichnung anfertigte, habe ich mich entschieden, den anderen Teil hinzuzunehmen und akzeptiert, die Figur darzustellen.

Die Kreuze sollten nur eine Markierung sein, ich wollte die Kästchen noch mit dem Stift ausfüllen, habe es dann aber bei den Kreuzen belassen.

Würde ich das Werk als figürlich bezeichnen? Dieses „Porträt“ ist eine kaum wahrnehmbare Präsenz geblieben, aber das hat doch auch einen Sinn: Die Figur wird zu einem Schatten, zu einem Phantom.

## Und wie sieht es bei den anderen Werken aus?

Eine andere Gruppe von Zeichnungen trägt den Titel *Point de vue*. Ausgehend von einem weiteren Porträt meiner Mutter habe ich mich auf Details konzentriert, bis ich im Abstrakten landete, bei der Perspektive eines Kindes in den Armen seiner Mutter, die ich zeigen wollte. Das Kind kann von seiner Mutter nur Details sehen, daher die zerstückelte Ansicht, die ein anderes Verständnis erfordert.

Es gibt auch eine kleine Zeichnung, auf der sich ein Busch unter dem Schnee biegt. Als ich diesen Busch sah, habe ich an den Tag gedacht, an dem meine Mutter weit vor mir versterben würde.

Im Gegensatz zu den abstrakten Zeichnungen, die mithilfe eines Gitters angefertigt werden, bei denen der Prozess Teil der vergehenden Zeit wird, habe ich für diese kleine Zeichnung mein Löschpapier auf den Bildschirm gelegt, das durchscheinende Licht genutzt und die Punkte im

Freihandverfahren gesetzt, ohne vorher einen Plan zu haben. Es ist eine mittelbare Arbeit, bei der die Dinge mehr von selbst kamen, da sie eine gewisse Leichtigkeit atmet. Bei *Mes très Riches Heures* steht kein Bild am Anfang, nur die Geste des Schreibens, die eine karierte Seite füllt. Es ist folglich eine abstrakte Arbeit mit einer Stütze, einem Rhythmus, die langsam entstand.

Im Falle von *Fouilles* zeugt die Geste die Form, die erscheint. Die Zeichnung entwickelt ganz plötzlich, in kurzer Zeit, eine Energie; sodass die Bleistiftstriche mit viel Kraft in einem Schwung kamen.

Die Zeichnungen *Time to Time* stellen einen Zusammenhang zwischen diesen beiden Arten des Arbeitens her, zwischen zwei Tempi und zwei Temperamenten. Sie sind vollkommen abstrakt. *Rectus-Inversus* ist eine Serie von Diptychen, bei denen jedes Schema auf Details von Bildern basiert und einmal als Positiv- und einmal als Negativzeichnung zu sehen ist.

2010 habe ich die ersten vier Diptychen gezeichnet, dann hat mich die zufällige Kombination von Zeichnungen untereinander interessiert und ich bin mir bewusst geworden, dass ich sie auch ganz neu zusammenstellen kann. Also habe ich für diese neuen Kombinationen neue „Transkriptionen“ angefertigt.

#### Du kombinierst die Zeichnungen systematisch miteinander?

Ja, genau so ist es. Ich habe mir dann die Diptychen wieder vorgenommen, um weitere Kombinationen wie zum Beispiel *Extension I* anzufertigen. Ich habe diese Zeichnungen auch auf schwarzem Papier mit Bleistift wiederholt. Ich fertige immer mehr Zeichnungen an und finde neue Kombinationen – da kommt die modulare Natur wieder durch. Diese Art der Annäherung zieht sich durch meine gesamte Arbeit. Es handelt sich nicht nur um eine Wiederaufnahme im Sinne einer Retrospektive, sondern um neuen Schwung. In manchen Zeichnungen auf Löschpapier (vor allem in den jüngsten) nutze ich auch den kombinatorischen Aspekt durch Annäherung. Ich staple die Blätter zunächst nach dem Zufallsprinzip übereinander und beginne meine Improvisation zwischen Punkt und Raum – ich gehe spontan vor, intuitiv, als würde ich ein Instrument spielen und hätte den Rhythmus im Kopf. Danach breite ich die Zeichnungen aus, schaue sie mir an und schaffe Nachbarschaften; das ist der zweite Teil der Arbeit.

#### Gibt es einen Bezug zum Kontrapunkt in der Musik?

Der Titel *Rectus-Inversus* kommt tatsächlich vom Kontrapunkt in der *Kunst der Fuge* von Bach. Dies war 1998 meine Inspiration für ein Kunstbuch, *L'Art de la fugue, dessin livré*. Diese Musik zeichnet sich durch eine unerschütterliche, vollkommen kontrollierte Rhythmik aus, durch die man sich unglaublich gut konzentrieren kann. Die Komposition ist ein Spiel melodischer Schriften, in dem sich vorwärts und rückwärts, Form und Gegenform überlagern. *Rectus-Inversus I, II, III* etc. sind die Namen jedes Kontrapunkts. In den Zeichnungen *Fouilles* geht es weder um Kombinationen noch um Annäherungen, sondern um Verkettungen. Der Schreibprozess ist schnell, ich beherrsche die Form nicht. Meine Geste ist von einer solchen Schnelligkeit, dass der Wirrwarr der Schrift sich von selbst ausbreitet. Die Zeichnung organisiert sich nach und nach selbst. Sie breitet sich aus und greift von einem Blatt auf das andere über.

#### Dieses Übergreifen erinnert stark an René Girards Interpretation von Clausewitz' Arbeiten zur militärischen Strategie in *Clausewitz zu Ende denken*<sup>1</sup>. Gleichzeitig muss man an die von Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus*<sup>2</sup> verwendeten Begriffe "Kriegsmaschinen" und "Streuung" denken.

Die *Fouilles* sind ein kriegerischer Akt. Als ich mit diesen Zeichnungen begonnen habe, hatte ich gerade ein neues Atelier bezogen, das ich mir untertan und zu eigen machen musste. Ich war auch sehr wütend. Dies ist aus der Art ersichtlich, auf die der Bleistift nach und nach in das weiße Blatt einfällt – ich hatte dabei Bilder von Kriegsstrategien vor Augen. Ich stellte mir vorstoßende Truppen vor, die Gebiete einnehmen, so wie ein platzierter Tintenklecks sich auf der Seite ausbreitet. Zu diesem Zeitpunkt war mir der Begriff des Füllens und Leerens, der in meinem Arbeitsprozess mitschwingt, noch nicht bewusst. Bei dieser Serie wollte ich die Zeichnung nicht beherrschen. Ich habe mich für die Gestik des Schreibens entschieden, die sich aufgrund ihrer Schnelligkeit durch Nichtkontrolle über das Fortschreiten und somit über das Endergebnis auszeichnet. Die Zeichnungen folgen einander von einem Blatt auf das andere und um mich in der Verkettung zurechtzufinden habe ich auf der Rückseite jedes Blattes

das Datum sowie Pfeile notiert, die die Verbindungen zwischen den einzelnen Zeichnungen kennzeichnen. Nachdem ich mir auf dem zweiten Blatt mit Bleistift das Ende der ersten Zeichnung markiert hatte, habe ich mich darüber hergemacht, ohne auf das erste Blatt zu schauen. Diese gestückelte Arbeit entsteht in einem Fluss, der sich ausbreitet, ohne dass ich weiß, wohin er mich trägt. Von dieser Serie an habe ich mir auf der Rückseite der Zeichnungen fast immer Ort, Datum und Uhrzeit notiert.

#### *Fouilles* spricht auch den Tastsinn an, man spürt die Textur eines Fells.

Ja und das Ergebnis hat mich erschreckt. Wie eine Darstellung von Tieren, von haarigen Monstern. Zu Beginn habe ich übrigens sechs Monate lang niemandem Zutritt zu meinem Atelier gewährt; das hatte so wenig mit der geometrischen Arbeit zu tun, an der ich mich bis dahin orientiert hatte. Außerdem ließ die Dichte der Schrift die Zeichnungen besonders präsent erscheinen. Der Titel *Fouilles* lässt sich auch durch ein Gefühl von Materie erklären, genauer gesagt Erde. Er kam durch die umgekehrte Wahrnehmung einer der ersten Zeichnungen der Serie, d.h. der Dichte der schwarzen Zeichnung und der weißen Leere des Papiers.

Ich habe das Weiß als eine volle Form, einen Fels, und das Schwarz als Schneise gesehen. Das Wort „Fouille“, Grabung, fiel mir in diesem Moment ein, der Gedankengang war nicht rational, sondern es musste so sein. Dann habe ich an den Archäologen gedacht, der die Erde abträgt, um eine Form herauszuholen. Beim Zeichnen entsteht eine Form aus Strichen. Ich habe die Geste in einem Arbeitsprozess ausgeführt, die Form vorher jedoch nicht festgelegt: Die Geste bestimmt sie. Die Dichte der Schrift verbindet sich mit dem Begriff der Fülle einander fächerartig überlagernder Bleistiftstriche, mit Haar- oder Fellbüscheln, die den gleichen Ursprung haben.

#### Du hast von Wut gesprochen. Was war der Grund dafür?

Meine Arbeit war nicht sichtbar und das war 2005 mit ein Grund für meine Übersiedlung nach Berlin, ich spürte eine Art Zorn, meine Zeichnungen nicht zeigen zu können. 2003 habe ich nach monatelangen Bauarbeiten mein neues Atelier in Paris bezogen, was einen Bruch mit meinem

Arbeitsrhythmus bedeutete. Durch den Ortswechsel wurden wie jedes Mal andere Dinge wichtig und die Wut ist durch diese Serie von Zeichnungen, *Fouilles*, abgezogen.

Der Zorn kam auch vom Mangel an Zeit, die ich dem Atelier widmen konnte.

Als ich Ende 2005 nach Berlin kam, konnte ich mich lange Zeit ausschließlich meiner Arbeit widmen. Ich habe mit den *Fouilles* weitergemacht und außerdem begonnen, Kästchen in einem Karoblock mit Bleistift auszumalen. Sobald es dunkel wurde, erkundete ich Berlin zu Fuß von dem Ort aus, an dem ich wohnte.

Aus den Bleistiftkritzeleien in den Kästchen wurden parallel und unbewusst Spiele eines Wegs von einem Kästchen zum anderen. Da war ein Wunsch nach Kontinuität, der Fluss der *Fouilles* breitete sich auch in den Kästchen aus.

Letztendlich habe ich die Kästchen des gesamten Blattes mit Bleistift ausgefüllt, nicht als Weg, sondern systematisch von links nach rechts und von oben nach unten, wie wenn man eine Seite beschreibt.

Durch das systematische Ausfüllen der Kästchen konnte ich all die drängenden Fragen aus dem Kopf bekommen.

Endlich hat sich mein Zorn gelegt, er ist bei dieser Schreibe verrauht.

Berlin ist eine Stadt, die eine energisch starke mit einer strengen Seite, aber einer beruhigenden Strenge, verbindet... jedenfalls in meinen Augen.

Parallel zu dieser Arbeit auf Seiten aus einem Heft habe ich die Prozesse der digitalen Verarbeitung eines Bildes auf dem Computer kennengelernt; es gibt Werkzeuge, mit denen man dieses Bild verändern kann, indem man es auf Pixelebene „leert oder füllt“.

Das kam zur Arbeit des Ausfüllens von Kästchen hinzu und ich wurde mir eines gewissen Schwankens zwischen Leeren und Füllen in meiner Arbeit bewusst.

Auch in der Arbeit vor *Fouilles* mit dem Titel *Calques et reports* waren diese Begriffe bereits vorhanden. Ich habe eine Zeichnung auf Pergaminpapier angefertigt, zu sehen war eine Gruppe von geometrischen Formen, die ich nach dem gleichen Prinzip wie eine geschriebene Seite neben- und übereinander anordnete. Dann habe ich das Papier umgedreht und auf ein weißes Papier gelegt. Durch erneutes Entlangfahren an einigen Linien habe ich die Bleistiftlinien auf das weiße Blatt „ausgeleert“. So habe ich eine Übertragung erhalten. Ich habe zu diesem Thema einen Text mit dem Titel *Variations* verfasst.

### Was bedeutet die Geste des „Leerens und Füllens“ im weiteren Sinne für dich?

„Leeren und Füllen“ hat auch seine Entsprechung in den Grundlagen des Tai Chi.

Unter anderem bedeutet es bewusste Atmung zur Regulierung eines Flusses.

Die sich wiederholende Geste des Ausfüllens der Kästchen bewirkt eine gleichmäßige Atmung.

Durch diese Wiederholung werde ich vom Akt des Ausfüllens mit dem Bleistift vereinnahmt und mein Geist wird leer. Hier liegt die Bedeutung des „Leerens und Füllens“.

Meine Arbeit zeichnet sich nicht in erster Linie durch ein Konzept aus, dessen Produkt ein Werk ist, sondern zuvorderst durch einen Schwung der Intuition, der sich fortsetzen kann, weil er sich mit einem Gedanken im Einklang befindet.

Dies ist vor allem dadurch zu erklären, dass seine Umsetzung mir lebensnotwendig erscheint.

### Es ist also tatsächlich, wie du vorhin schon angedeutet hast, die Geste, die deiner Arbeit zugrunde liegt?

Ja, das stimmt, ich habe im Gegensatz zu bestimmten Künstlern meiner Generation oder voriger Generationen nicht das Gefühl, eine Theorie zu entwickeln. Man hat manchmal einen Zusammenhang zwischen meiner Arbeit und der von Konzeptkünstlern wie zum Beispiel Sol LeWitt hergestellt. Parallelen, die man sehen könnte, wären die Sparsamkeit mit Material und das Ausgehen vom Viereck, was die Grundlage seiner Arbeit an Skulpturen war. Allerdings gestehen die Definitionen, aus denen seine Zeichnungen entstehen, der Idee eine viel größere Bedeutung zu, als dem Akt der Anfertigung der Zeichnung.

Bei mir liegt der Schwerpunkt dagegen auf der Geste, dem Akt, der Körper und Geist verbindet.

Es ist wichtig, dass diese Geste unbedeutend, einfach, „schlicht“ ist, wie es ein Freund genannt hat, dass keine ausgeklügelte Technik dabei ist, weil durch diese Einfachheit Geist und Körper in einen Rhythmus kommen, der mich auf die Gegenwart achten lässt. Auf diese Weise nehme ich eine Textur, eine Materie der Zeit wahr. Lévinas verwendet in *Jenseits des Seins oder anders als Sein*<sup>3</sup> *geschieht* das lateinische *Zitat esse est interesse* und meint damit, dass Sein bedeute in der Welt zu leben. Er spricht von einem „Interessiertsein für sich selbst“. Diese Formulierung gab mir die Möglichkeit zum Versuch einer Annäherung von Schrift

und Zeichnung. Ich habe ausgehend von diesem Text, dessen Rhythmus und Sprache oder vielmehr sprachlicher Rhythmus mir sehr gefiel, Schreibversuche unternommen. Ich habe versucht, meine Arbeit am ureigensten Sinn des Textes auszurichten, aber gleichzeitig sollten Rhythmus und Zeichnung der Schrift am stärksten hervortreten. Am Ende habe ich Schriftzüge dicht gedrängt, die einander fast überlagern, sie sind kaum lesbar und bedecken die gesamte Oberfläche eines Löschpapiers, ein anderer Raum tritt daraus hervor. Im Folgenden habe ich mit dieser Zeichnung eine weitere kombiniert, die aus nichts weiter als weit auseinander liegenden Punkten in meiner üblichen Gitteranordnung besteht.

Ich denke immer zuerst an den Raum. Ob er Schrift oder Punkte aufnimmt, ist egal. Es geht um das Verhältnis zum Weißen und zur Leere, zu dem, was über das Blatt hinausgeht, zum Umfang, zu dem, was mit dem Blick passiert - der Raum wird wahrgenommen, der Blick schwebt. Eine neue Annäherung.

### Wolltest du, dass der Wirrwarr der Schrift eine Form bekommt, so wie Chaos organisiert werden kann?

Wenn man auf Löschpapier schreibt, saugt das Papier alles auf und das Geschriebene grenzt sich weniger deutlich ab. Das Ergebnis ist zwar die Schrift, eine gewohnte Gestik, aber sie ist überdimensioniert. Man versucht, den Buchstaben in den Raum einzufügen, den Text zu verwirren und zu mischen und das Ergebnis sind Brüche, wie beim Schreiben. Daraus entsteht die Form, aus diesem zufälligen Muster aus Lesbarem und nicht Lesbarem. Andere Zeichnungen auf Löschpapier bestehen aus dicht an dicht aufgereihten Punkten; die Punkte berühren einander und doch sind viele Brüche zu sehen. Das wird dem Leser als erstes auffallen, diese Durchbrochenheit, bevor er bemerkt, dass alles aus dicht gesetzten Punkten besteht.

Der abgeschriebene Text wirkt auf den ersten Blick ebenfalls chaotisch, bis man Wörter erkennt. Ich schreibe einen Text und weiß, was ich schreibe. Ich schreibe weiter und es entstehen Überlagerungen. Ich lasse mich vom Spiel des Zufalls mitreißen. Der Betrachter wird etwas sehen, das er nicht versteht, und dann versuchen, die Wörter zu entziffern. Der Vorgang der Rezeption verläuft in die entgegengesetzte Richtung zu dem der Produktion. Es ist ein wenig wie mit der figürlichen Darstellung:

Ich verwende das Bild, aber es interessiert mich nicht, dass es sofort wahrgenommen wird, dass das Erkennen die Aufmerksamkeit weckt. Ich möchte, dass die Menschen eine Beziehung zu dem aufbauen, was ich ihnen außerhalb ihrer gewohnten Methoden zur Entschlüsselung biete. Ich will sie zuerst auf einer körperlichen Ebene erreichen, durch das, was sie sehen, ohne sich sofort an bekannte Orientierungshilfen zu klammern. Die Beziehung ist vor allem körperlich, man öffnet sich für so etwas wie eine Schwingung - ich weiß nicht, warum ich schaue, aber ich werde auf körperlicher Ebene angesprochen, nehme auf mehreren mehr oder weniger bewussten Ebenen etwas wahr, werde festgehalten und gehe dann mit etwas weiter, das mir auf mehreren Wahrnehmungsebenen übermittelt wurde und das nicht nur visuell oder durch Sprache.

### Kann man sagen, dass die Beziehung der Farben untereinander die Sicht auf die Form stören soll?

Bei farbigen Zeichnungen wie *BB-Red on deep blue* oder *BB-White on gold yellow* war die Idee, Farben auszuwählen, die aufgrund ihrer Wahrnehmung miteinander spielen; sie sind nicht komplementär, sondern durch ihre Nähe dissonant. Die Beziehung zwischen den beiden Farben führt zu einem Unterschied im Licht, einem Fehlen von Kontrasten, das die Wahrnehmung stört und die Augen flattern lässt; die Form wird erkennbar, kann aber nicht auf einen Blick erfasst werden. Bei *Motherland Mar(i)ée* fragen die Besucher oft, was diese Zeichnung darstellt. Ich freue mich sehr über ihre Verwirrung, darüber, dass sie das Bild nicht sofort verstehen. Dieses Fehlen schafft Raum für ein sinnliches Erfassen ohne Orientierung. Das Bild und das Gemälde haben die Kraft, Dinge auf eine weiter gefasste und weniger einengende Weise zu übermitteln, als eine einfache Menge von Codes. Von dieser Macht des Bildes ist auch in dem Buch *Bild, Ikone, Ökonomie*<sup>4</sup> von Marie-José Mondzain die Rede. Das Gemälde, empfinde ich, als dem bewegten Bild überlegen; das starre Bild eröffnet ein viel größeres Potenzial. Mithilfe dieses Buches habe ich verstanden, worauf sich meine Vorliebe für das „Gemälde“ gründet. In einem gezeichneten Kästchen sehe ich schon ein Universum. Das Gemälde ist für mich ein Fenster. Die Ikone hat auch unabhängig von der Arbeit von Marie-José Mondzain mit meiner persönlichen Geschichte zu tun, auf der einen Seite mit religiöser Erziehung und auf der anderen mit Tai Chi. Sie übermittelt gewissermaßen eine Präsenz. Das Bild ist

mehr, als eine Beziehung von Form und Farbe, es transportiert noch etwas anderes, das man nennen kann, wie man möchte, und das sich auf den anderen überträgt. „Aura“ ist ein möglicher Name, „Qi“ ein anderer. Die wiederholte Geste sendet durch ihre „Präsenz“ eine Folge von Schwingungen aus, die Beständigkeit haben und sich durch die Zeit auf den Betrachter übertragen können. Sie existiert nur in dem Moment, in dem ich sie ausführe, bleibt aber über den Moment des Zeichnens hinaus lebendig. Von dieser Art der Übertragung der Macht des Bildes, von der Darstellung zur Energie, die sie transportiert, spricht Marie-José Mondzain. Die Betrachter des Werks empfangen etwas davon.

### Liegt für dich das Werk mehr in der Geste selbst als im Ergebnis?

Die kleine, alltägliche Geste kann positive Wirkungen haben, die bereits Ergebnisse sind. Ich denke, dass die Geste und das, was aus ihr entsteht, untrennbar miteinander verbunden sind. Ob nun gezeichnetes Kästchen oder gesetzter Punkt, der durch Wiederholung und Häufung zu einer für andere wahrnehmbaren Komposition führt, all dies ist Kontinuität. Die Geste, die ich ausführe, ist da, das gezeichnete Kästchen ist auf dem Papier zu sehen, dass einige Kästchen „besser“ ausgefüllt sind als andere ist nicht das Thema. Diese Geste ist weder theatralisch noch hochgestochen oder heroisch. Ich entscheide mich einfach, eine Aktion in der Zeit durchzuführen, diese Aktion existiert und erzeugt selbst etwas. Durch diese Gesten „erscheint“ nach und nach etwas, das wahrnehmbar ist.

Als ich noch malte, trug ich eine Schicht nach der anderen auf und kratzte dann die Farbe ab, bis das Bild mir etwas sagte. Ich wusste nicht, was ich suchte, aber sobald etwas meine Aufmerksamkeit weckte, hörte ich auf.

Bei der Arbeit vor Kurzem mit den Punkten ist es nicht egal, welche Blätter nebeneinander zu liegen kommen, es entsteht eine Beziehung im Raum. Es findet eine formale Bewertung statt; das, was ich erkenne, funktioniert. Die Nachbarschaft, die mir richtig erscheint, funktioniert. Es geht, wie ich schon sagte, um neuen Schwung. Etwas zirkuliert, es gibt eine räumliche Ebene.

In meiner Arbeit *Les Points et le carré* lasse ich Schreibprozesse ablaufen. Zu Beginn fülle ich eine Seite mit einem Rhythmus; manchmal kommt nichts dabei heraus, es „offenbart“ sich mir nichts; es kommt vor, dass ich mitten auf der Seite aufhöre. Die Beziehung des Schaffenden zu seinem Werk ist in jedem

Fall ein Austausch, daher spreche ich von „Offenbarung“. Etwas, das nicht eingeplant war, erscheint und überrascht. In diesem Sinne kann ich keine Theorien aufstellen - die Abweichung ist notwendig und willkommen.

### Welche Rolle spielt dann die Disziplin in deiner Arbeit?

Nachdem ich eine Geste ausgeführt habe, muss ich warten, um sie zu wiederholen. Aber der Automatismus trägt zur Befreiung des Geistes bei. Zu diesem Ritual gehört dank dieses Rahmens, dieser Wiederholung, viel Träumerei, viel Offenheit. Eher als von Disziplin würde ich von einem Prozess sprechen, der einen Rahmen abgibt. Mich interessiert es, anwesend zu sein, die vergehende Zeit spüren zu können. Es existiert eine Beziehung zur Materie der Zeit. Ich weiß nicht, ob man eher von Zeit oder von Dauer sprechen sollte. Man muss etwas tun, um auf die Zeit achtzugeben. Wenn du nicht eine Aktion ausführst, treibt sich dein Geist zwischen Gegenwart und Vergangenheit herum. Eine Aktion auszuführen, heißt diese Aktion an meine Anwesenheit zu erinnern; in diesem Moment wird die Anwesenheit wirksam. Wenn ich mit dir spreche, befinde ich mich nicht in der Gegenwart. Die Gegenwart ist viel größer als sich von einer Projektion in die Zukunft oder die Vergangenheit vereinnahmen zu lassen. Wenn ich *Mes très Riches Heures* zeichne, bin ich dort drinnen, für vierzig Minuten Ewigkeit. Ich wäre am liebsten die ganze Zeit in der Gegenwart.

### Erlebst du die Dinge in der Gegenwart intensiver?

Intensität entsteht aus Bewusstsein, aus einem Bewusstsein für das Leben und dem Leben selbst. Wenn ich von Abweichung spreche, beziehe ich mich auf diesen gesamten Prozess und seine Strenge. Ich orientiere mich an dem Prozess, der mir lediglich helfen soll, in der Gegenwart zu bleiben. Sobald der Prozess mich zu sehr einschränkt, möchte ich mir die Freiheit geben, ihn hinter mir zu lassen - in diesem Moment geschieht etwas Anderes, etwas Neues, hier kommt die „Kreativität“ ins Spiel. „Inspiration“ ist der Moment, in dem man einen neuen Wunsch bemerkt. Alles ist geordnet, mein Geist ist entspannt und in der Gegenwart und dann passiert etwas Anderes, dem ich nachgeben kann - das ist die Abweichung, die ich meine. Wenn wir bei dem Wort „Inspiration“ bleiben wollen, ist das, was passiert, der Wunsch, der sich von dem unterscheidet,

womit man sich gerade beschäftigt. Ein Moment, der vollkommenen Entspannung und des vollkommenen Offenseins für die Gegenwart. Es passiert etwas zwischen Bewegung, Geste, Stimmung, Raum, Licht... Alles ist entscheidend!

### Welche Einflüsse von anderen Künstlern bemerkst du selbst?

In der Arbeit von Martin Barré entdecke und finde ich heute Nahrung für meine Arbeit, wenngleich meine Prozesse keinen direkten Bezug zu seinem Vorgehen haben. Die Kontinuität in der Kunstgeschichte, die er sich vorgestellt hat, von der Höhlenmalerei und den italienischen Fresken bis zu seiner Zeit und seiner eigenen Arbeit, finde ich sehr interessant. In der Konstruktion seiner Arbeit ist das Gemälde keine geschlossene Form; er hat Kombinationen gefunden, die offen bleiben und lenkt somit den Blick nach außen. Bestimmte Aspekte geben mir Nahrung. Die Martin Barré Retrospektive 1993 im Jeu de Paume Paris hat mich stark geprägt, sie gab mir das, wonach ich in jener Zeit suchte. Ein einziges „Gemälde“, in dem der Besucher sich bewegt. Durch die Installation der Serien auf unterschiedlichen Höhen boten sich dem Blick des Besuchers, der sich durch den Raum bewegte, permanent neue Kompositionen.

Auch bei Ellsworth Kelly habe ich diese spielerische Beziehung zwischen Wand und Gemälde gefunden. Ein einziges Gemälde wirkt über seinen Rahmen hinaus: Die Form hat eine Wirkung auf die Wand, an die sie gehängt wird. Ein Werk aus mehreren Elementen, die die Wand mit einbeziehen.

Bei Francisco de Zurbarán interessiert mich die Form, die aus der Dichte des Lichts entsteht und Materie wird. Es besteht eine Beziehung zum Licht und zum Raum. Die Nüchternheit lässt an die Zisterzienser denken. Man spürt Strenge und Unerbittlichkeit, aber es ist ein gewisser Genuss dabei.

Mein Interesse an Gerhard Richter ist noch frisch und kam nach und nach. Durch die Retrospektiven, die ihm in letzter Zeit gewidmet wurden, konnte ich einen guten Eindruck von seinem Gesamtwerk gewinnen. Unter anderem gab es an der Tate Modern eine, bei der die Ausstellung chronologisch angeordnet war. Richter traut sich technisch sehr viel und bewegt sich frei zwischen dem Figürlichen und dem Abstrakten, sodass die Wahrnehmung wieder ins Zentrum

rückt. Er fragt nach der Vorstellung (der Verwirrung) und dem Bild. Für mich war es interessant zu sehen, wie er die Dinge miteinander verbunden hat. Zum Beispiel habe ich die Beziehung seiner Glasscheiben mit dem Rest eine Zeitlang nicht verstanden. Diese Ausstellung hat mir das Ganze nahegebracht. Ich liebe seine Entwicklung und die Intelligenz, die sich darin zeigt, die Beziehung zum Bild und seiner Symbolik sowie die Verwendung der Materie, die Form ist. Er verbindet technisches Können (er sagt, er wolle malen wie Vermeer) mit der Frage nach der Symbolik des Bildes. Die Textur seiner Malerei, seine Motive, die Arbeit mit matten Oberflächen, Nachdenken über die Gesellschaft, aber auch über die „Machart“ der Malerei. Ich denke gerade an seine abstrakten Landschaftsbilder, die erstaunlich sind. Richter hat sich keine Beschränkungen auferlegt. Man spürt bei ihm, sowohl den Einfluss der frühen Italiener, als auch der deutschen Malerei. In dieser Hinsicht identifiziere ich mich mit der romanischen Kultur und bin den frühen Italienern näher. In den Sammlungen in Berlin sieht man diesen Unterschied in der Behandlung menschlicher Figuren zwischen der deutschen und der italienischen Schule ganz genau. Bei den frühen Italienern entstehen Engelsfiguren, das byzantinische Idol strahlt sakrale Strenge aus, während der Realismus der nordischen, deutschen Darstellung oft eher grotesk ist. Meine gesamte Malkultur kommt viel eher aus diesen romanischen, italienischen Schulen als aus den nordischen - aus meiner Erziehung, der Besuch von Kirchen mit ihren Fenstern. Aber doch üben die Schulen des Nordens einen Reiz auf mich aus. Van Gogh, den ich durch seine Zeichnungen wiederentdeckt habe, die seiner Korrespondenz in schwungvoller Schrift beiliegen; das alles wirkte in seiner Zeit grob, zeugt aber von Energie und Temperament. Ich würde auch Clouet wegen seiner wundervollen Zeichnungen und bestimmter Gemälde nennen und Ingres wegen seiner Linien, seiner Änderungen, seiner Überlagerungen von Linien und Licht, und natürlich Mondrian, Albers, Malewitsch. Paul Cézanne ist für mich wie Martin Barré, ein sehr wichtiger Bezugspunkt.

### Wegen der Geometrisierung des Raumes von Cézanne?

Ich freue mich, in seinen Zeichnungen zu sehen, wie die Konstruktion aus zahllosen Strichen entsteht (dies gilt auch in der Malerei für seine Pinselführung), ich mag die Beziehung

zwischen Strichen und Farbklecksen in seinen Aquarellen. Das Ganze wirkt wie eine Skizze, man sieht Änderungen und Ansätze, die im Gegensatz zu Matisses Gleichmäßigkeit einen Wiederholungseffekt erzeugen. Und dann taucht beharrlich immer wieder das gleiche Motiv auf, die Montagne Sainte-Victoire. Diese Arbeit begleitet mich seit jeher. Bei Claude Monet besteht zum Beispiel wie bei den Wasserlilien, eine körperliche Beziehung zur Dimension des Gemäldes, eine anthropologische Beziehung zum Werk, das einen umgibt. Für den im Jahr 2000 erschienenen Katalog zur Ausstellung in Gennevilliers hat Véronique Giroux über diesen anthropologischen Aspekt in meiner Arbeit geschrieben. Wenn ich an Werken im Großformat oder an Wandinstallationen arbeite, liebe ich die körperliche Beziehung zum Werk, das Gefühl, dass mein Körper von einer Kapsel umgeben ist.

### Neben den Einflüssen von Malern gibt es in deinem Werk auch einen Bezug zur Fotografie - wie sieht der aus?

Ich glaube, dass die Entdeckung des digitalen Bilds für mich den Anstoß gegeben hat Fotos in meine Arbeit einzubeziehen. Der analoge Fotoapparat ist für mich seit langer Zeit ein Werkzeug, mit dem ich parallel zu meiner Arbeit im Atelier die Realität festhalte, ohne eine Verbindung zwischen den beiden herzustellen.

Im Winter 2005 habe ich einen kleinen, digitalen Apparat geschenkt bekommen und die ersten Schritte waren recht mühsam. Als ich die ersten Bilder auf meinen Computer geladen habe, bin ich auf ein fehlerhaftes Bild gestoßen, was mich sehr überrascht hat. Ein Teil des Bildes wurde nur in Schwarz-Weiß und verpixelt dargestellt, während der Rest wie erwartet das zeigte, was ich aufgenommen hatte. Danach habe ich angefangen, Details von Bildern, die ich aufgenommen hatte, als Vorlagen für Zeichnungen zu nutzen. Schnell interessierte mich diese Möglichkeit, ein Bild „heimzusuchen“ und dabei ein abstraktes Schema zu behalten.

In dieser Arbeit, die abstrakt bleibt, bei der Zeichnen bedeutet, Kästchen ausfüllen, entsteht die Zeichnung nach und nach, indem sich die gezeichneten Kästchen aneinanderreihen. Das Bild erscheint erst am Ende.

Die Unterteilung in Kästchen ist eine Heimsuchung, eine Möglichkeit der Vermischung, ich kann meinen Körper durch die Wiederholung mit dem Dargestellten durchtränken und



es mir aneignen. In diesem Prozess mache ich mir das Bild, das Dargestellte, in einem langsamen, ständigen Fluss zu eigen, als fräße ich es.

### **Kannst du mir von deinen ersten Arbeiten erzählen?**

Zur Zeit meines Abschlusses an der Kunsthochschule malte ich Akte, eine Art Selbstporträts, die ich als Abschlussarbeit präsentierte. Ich habe das Zeichnen durch morphologische Zeichnungen schätzen gelernt, 1987 habe ich eine Serie von Gemälden erstellt, *Torses*, in denen sich nach und nach eine schwungvollere Handschrift zeigte. Am Ende habe ich die *Torses* zugunsten dieser Schrift liegen gelassen, es war eine Arbeit aus waagerechten Linien mit sehr breiten Pinseln in Formaten, die meiner Spannweite entsprachen und einen Bezug zum Atem hatten.

Aus den waagerechten erwachsen senkrechte Linien und eine Arbeit aus Rastern und Verschlingungen, die nach wie vor einen Bezug zum Atem und meiner Spannweite hatten. Während ich arbeitete, haben einige Besucher im Atelier mich auf die mögliche Beziehung zwischen meinem Arbeitsort und die auf meinen Bildern erscheinenden Strukturen hingewiesen; dieser Gedanke hat mich damals gereizt und ich habe begonnen, über das Verhältnis von Gemälden und Raum nachzudenken.

Als ich das Atelier wechselte, konnte ich eine Arbeit ausprobieren, bei der die Wand Teil des Gemäldes war. Ein Gemälde mit mehreren Tafeln oder eine Fortsetzung des Gemäldes auf den Wänden. Für die gesamte Arbeit waren geometrische, nicht figürliche Konstruktionen typisch. Das Quadrat wurde sehr präsent. Diese Arbeit konnte ich in drei Ausstellungen zeigen: in der Galerie Corinne Caminade in Paris (1998), in der Galerie Édouard-Manet in Gennevilliers (2000) und in der Galerie der Kunsthochschule Toulouse (2002). Diese letzte Ausstellung war ausschließlich der Zeichnung gewidmet, welche mein wichtigstes Ausdrucksmittel geworden ist.

In meiner Arbeit gibt es eine ständige Verbindung mit dem Gitter, dem Kästchen, dem Raster. Erst später, als ich an dem Porträt meiner Mutter arbeitete, habe ich eine potenziell erkennbare Darstellung zugelassen.

Das ursprüngliche Bild ist manchmal nur ein Schema, ein Rhythmus, der eine visuell interessante Komposition bietet, so wie *Grossgörschen left and right*. In anderen Fällen wie bei *Spree* oder *Sombra BB 2009* ist nicht so sehr das

ursprüngliche Bild symbolisch, sondern vielmehr sein Schema oder das, was ich dort hineinlege.

*Sombra BB 2009*: Ein Schatten in Berlin war für mich symbolisch. Es gibt einen „Schatten in Berlin“, man kann sich diesem Gedanken nicht entziehen, wenn man dort wohnt. An dieser Stelle muss ich an Richters Arbeit denken. Er arbeitet mit einem Bild, das eine Verbindung gleichzeitig zu ihm selbst, als Symbol für seine Zeit, und zu den anderen herstellt. Dort wird das Werk eines Künstlers mehr als eine Kleinigkeit: das, was wir sehen und was uns anblickt.

### **Eine implizite Bezugnahme auf Georges Didi-Huberman<sup>5</sup>?**

Ja, dieses Buch hat mich sehr geprägt.

Was blickt uns an, wenn wir schauen? Was ist der Spiegel? Wenn ich liegende Grabfiguren anschau, schaue ich auf ein Stück menschliche Geschichte. Das Kunstwerk verweist uns also auf ein Stück von uns selbst. Das ist etwas Archaisches, Ursprüngliches, das jeden Menschen mit der Welt verbindet. Es besteht eine Beziehung zur Kontinuität meines Sehens, die Zeit ist eine Frage der Dauer und des Augenblicks. Das Aufeinanderfolgen von Augenblicken wird zur Dauer - es geht darum, in dem, was man tut, eine Kontinuität zu spüren. Füllen und Leeren, das ist das Bild der Sanduhr, in der es beständig rieselt. Verbreitung heißt nicht Explosion, sondern Übertragung, langsam und beständig.

(1) Girard. R., 2007. Achever Clausewitz. Paris: Carnets Nord

(2) Deleuze. G., Guattari. F., 1980. Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux. Paris: Les Éditions de Minuit

(3) Lévinas. E., 1974. Autrement qu'être ou au delà de l'essence (*Phaenomenologica*, 54). Den Haag: Martinus Nijhoff.

(4) Mondzain. M-J., 1998. Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris: Seuil

(5) Didi-Huberman. G., 1999. Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris: Les Éditions de Minuit