



Big Science

Zur Zeichnung bei Corinne Laroche

Andreas Schalhorn

Die vorliegende Publikation gibt einen umfassenden Einblick in Corinne Laroches Werk und seine Entwicklung seit 2006. Dabei wird deutlich, dass die in Paris lebende Zeichnerin zu jenen bildenden Künstlern gehört, die sich intensiv und nachhaltig mit dem Material und den Ausdrucksmöglichkeiten des von ihnen gewählten Mediums auseinandersetzen und dieses zum Gegenstand ihrer Arbeit machen. Im Fall von Corinne Laroche wird der Akt und Prozess der Setzung von Linien, Schraffuren und Punkten im Geviert des Blattes oder ganzer Blattfolgen zum Thema. Bei diesem systematischen Vorgehen entstehen Bilder von eigener Logik und Dynamik.

Auch wenn sich in vielen Arbeiten bildhafte Setzungen ergeben, die nicht nur figurativ anmuten, sondern tatsächlich auch auf Gegenstände außerhalb der Zeichnung (Figuren, Gesichter, Landschaften) zurückgehen, bleibt Corinne Laroches Kunst in ihrem Kern – und dies seit ihren Anfängen, die noch außerhalb der Zeichnung liegen (S. 140) – abstrakt-minimalistisch. Ein cleaner, das Künstlersubjekt scheinbar komplett ausblendender Purismus, wie man ihn besonders aus der amerikanischen Minimal Art in den 1960er Jahren kennt (vgl. etwa die Skulpturen von Donald Judd oder Robert Morris), ist ihre Sache, wie noch zu zeigen ist, allerdings nicht. Laroche operiert in ihrer Zeichnung überwiegend mit variablen Elementen von einheitlicher Grundstruktur, die als Module innerhalb eines von ihr gesetzten Aktionsfeldes den Entstehungsprozess und die finale Struktur eines Werkes oder einer Werkgruppe prägen. Der Rahmen, der den Modulen ihren Ort und Handlungsspielraum zuweist, ist seit einigen Jahren in der Regel – die *Fouilles* (S. 70) bilden dazu die Ausnahme – eine Gitterstruktur, die Laroche auf dem Papier entweder

vorfindet oder mit Lineal und Bleistift selber anlegt. Man betrachte hierzu Werke wie die seit 2006 entstehenden Zeichnungen mit dem Titel *Mes très Riches Heures* (S. 84) oder *HH-Sombra*. Das Gitter kann sich aber auch, wie es schon bei den seit 1999 entstandenen Serien zu *Calque et reports* (S. 142) der Fall war, einer linearen Markierung auf dem Papier entziehen, so dass es erst über die Anordnung der gesetzten Module erahnbar beziehungsweise sichtbar wird. Das Gitter bestimmt die Form und Größe der kästchenförmigen Module, die einzelnen Quadraten der seriellen Struktur entsprechen. Diese Einheiten werden in ihrer Form markiert, indem die Seitenlinien noch einmal nachgezogen, und dann durch eine diagonale, absteigende Schraffur gefüllt werden. Es handelt sich dabei um eine konzentrierte Handlung auf engstem Raum, quasi eine Bewegung auf der Stelle. Hierin liegt die eigentliche zeichnerische Setzung, der in der sukzessiven Besetzung der einzelnen Module zum Prozess wird: In der Ausdehnung, der Extension der Module wächst das Werk.

Die Umrisse eines jeden Moduls definieren dabei das Aktionsfeld für einen minimalen gestischen Zeichenakt. Das Ergebnis ist im konkreten Fall von *Mes très Riches Heures* eine homogene und doch subtil bewegte-unregelmäßige schwarzgraue Fläche, die nur mehr vereinzelt das Weiß des Papiers durchschimmern lässt. Das Sich-Einschreiben der Künstlerin in die Gitterstruktur des Papiers über das Füllen der einzelnen Quadrate mit einer Schraffur erweist sich dabei als ein Schritt, der die Rolle der zeichnenden Hand und die Aktion des Körpers, aber auch die mentale Gestimmtheit Laroches im Prozess des Zeichnens transportiert und transformiert.

Das Arbeiten mit dem Raster, in dem alle Elemente in Form und Bedeutung gleich, nicht-hierarchisch sind (wenn man von der konkreten Positionierung innerhalb eines Gitter absieht), findet sich – in den 1910er Jahren durch Piet Mondrian vorbereitet – verstärkt in der Minimal Art der 1960er Jahre, etwa in der Malerei von Agnes Martin oder den Skulpturen und Zeichnungen von Sol LeWitt. In der französischen Kunst ist besonders Francois Morellet zu nennen. Auch in der Folgezeit – und bis hin zu Corinne Laroche – wird das Gitter zur Erstellung abstrakter wie figurativer Kompositionen genutzt, hinterfragt und destruiert. Dies bezeugte eindrucksvoll die Ausstellung von 2012 „Rasterfahndung. Das Raster in der Kunst nach 1945“ am Kunstmuseum Stuttgart.

Im Hinblick auf Laroche's Bleistiftzeichnungen ist bemerkenswert, dass Sol Le Witt in seinen Zeichnungen, etwa den Entwürfen zu großen Wandarbeiten, die quadratischen Felder eines von ihm entwickelten Grids gleichfalls linear ausfüllt. Allerdings verwendet er vor allem parallele, per Lineal erzeugte Strichlagen, die in unterschiedlicher Ausrichtung eingesetzt werden. Damit entschärft er den eigentlichen zeichnerischen Impuls, während bei Laroche, wie bereits gesagt, die jeweils von oben links nach unten rechts diagonal entwickelte Schraffur der einzelnen Felder trotz aller Konzentration und systematischer Wiederholung über die gesamte Blattfläche ihren gestischen Impuls trotz aller Kontrolle nicht aufgibt. Die von ihr schraffierten Felder sind folglich auch nicht komplett homogen. Vielmehr beginnen sie bei nahsichtiger Betrachtung zu vibrieren, ja zu atmen. Der in den deutlich expressiver anmutenden *Fouilles*-Zeichnungen (S. 69) zu findende, selbstversunken und geplant ‚blind‘ das Papier okkupierende, sich selbst quasi modellierende Schraffuren-Verlauf lebt in den Gitterarbeiten Laroche's in feiner Dosierung fort. – Im Fall, der auf schwarzem Papier entwickelten Bleistiftzeichnungen (S. 16) gewinnen die schraffierten Quadrate zudem einen metallischen Charakter und gleichsam plastische Qualität, so dass die Zeichnungen in ihrer Gesamtstruktur an Carl Andres rasterförmige Bodenskulpturen aus industriell gefertigten quadratischen Metallplatten erinnern.

Während die Werke zu *Mes très Riches Heures* auf dem Papier eine homogene Feldstruktur ausbilden, kombiniert Laroche im überwiegenden Teil ihrer seit 2006

geschaffenen Werke, die aus dem Koordinatensystem des Gitters entwickelt werden, schraffierte und freigelassene Felder (S. 6-7). Dabei lassen sich keine Regelmäßigkeiten, wie sie Ornamenten oder Mustern zu eigen sind, feststellen. Vielmehr entfalten sich schemenhaft wirkende, häufig fragmentarische Bilder (oder Nach-Bilder) von Gegenständen und landschaftlichen Räumen, die sich nicht ohne weiteres konkret benennen bzw. allenfalls assoziativ erfassen lassen, wenn man von deutlich umrissenen und im Werktitel klar benannten Motiven wie in *Motherland Mar(i)ée*, *Spree* oder *Portrait* (S. 105) absieht. Assoziationen an die Pixelquadrate eines am Rechner vergrößerten Schwarzweißbildes stellen sich ein. Und tatsächlich beruht die Textur der Werke auf am Rechner bearbeiteten und im Detail vergrößerten Fotografien – wie etwa der Abbildung des Daumens der Künstlerin, der als Computerprint in das lineare Koordinatensystem einiger Zeichnungen (S. 48) übersetzt wurde.

Die Auseinandersetzung mit Einheiten, die auf dem Einsatz eines Rasters beruhen – auch die mittels schwarzem Filzstift auf Löschpapier entwickelten Punkt-Arbeiten (S. 115) gehören hierzu – rückt Laroche bei aller Verwurzelung im amerikanischen und europäischen Minimalismus in einen künstlerischen Diskurs über Ästhetik und Verfahren der Reproduktion fotografischer und sonstiger Bilder in den Massenmedien. Man denke an die Benday Dots und Offsetraster, die zur Darstellung von Halbtönen und Farbmischungen verwendet werden. Roy Lichtenstein oder Sigmar Polke machten sie in den 1960er Jahren, die neben der Minimal Art eben auch die Hochzeit der Pop Art waren, in ihrer Kunst zum Thema. (Siehe dazu in der jüngeren Fotokunst die Übersetzungen gepixelter Internetbilder in den Fotoarbeiten von Thomas Ruff). Im Hinblick auf Corinne Laroche's halb figurative, halb abstrakte Arbeiten etwa der *Point de vue*-Serie bietet sich der Verweis auf den Amerikaner Chuck Close an, der seit den 1970er Jahren Porträts mittels eines untergelegten Grids auflöst in kleine, in sich abstrakte Module, die aus der Distanz betrachtet Abbildcharakter gewinnen.

Laroche's bipolares System eines, wenn man so will, konzeptuellen Pointillismus, beruht auf der Differenz und Dialektik zwischen schwarzen und weißen beziehungsweise auch unterschiedlich farbigen Feldern (*BB*-... Zeichnungen,

S. 45), auf einem binären, in kontemplativer Kleinarbeiten erstelltem Code von „Ja“ und „Nein“, also von Setzung (Zeichnung/Zeichen) und Freiraum (Papier). Aus diesem durch die Vielzahl der Module potenzierten Zusammenspiel kommt es in der Fläche des Blattes zur Verdichtung und Auflösung schattenhafter Formen. Dieses System wird in der Form des Diptychons bzw. der Umkehrung (positiv-negativ) der schwarzen und weißen Partikel in einer zweiten Zeichnung noch einmal gesteigert (*Rectus-Inversus*, S. 8). Gleiches gilt für die Entfaltung des Modulsystems in wandfüllenden Großformaten wie *Once upon a time*. . . (S. 50-51) oder dem in den Diptychen keimhaft angelegten Werktypus der mehrteiligen Arbeit. Beispiel dafür ist etwa *Extension I Black* (S. 39).

In seinem 1926 veröffentlichten Buch „Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“ bezeichnet Wassily Kandinsky den abstrakten Punkt im Kunstkontext als „das Resultat des ersten Zusammenstoßes des Werkzeugs mit der materiellen Fläche, mit der Grundfläche. (...) Durch diesen ersten Zusammenstoß wird die Grundfläche befruchtet.“ [FN: Kandinsky: Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, München 1926, S. 25 (hier: 7. Auflage, Berlin 1973)] Der mit künstlerischer Absicht auf eine Leinwand oder ein Blatt Papier gesetzte Punkt ist ein im Raum der gewählten „Grundfläche“ selbständiges Wesen, das mit der Veränderung seiner Größe und Form seinen relativen Klang verändert. Genau diesem Phänomen der Punkt-Setzung als Besetzung des Blattes spürt Corinne Laroche auf besondere Weise in den *Points limites* Arbeiten (S. 132). Dabei kommen einem vielleicht Niele Toronis konzeptuell aufgeladene Pinselabdrücke, die er als bildnerisches Werkzeug auch jenseits einer reinen Leinwandmalerei erstmals 1967 einsetzt, als Verwandte zu ihren im Feld der papiergebundenen Zeichnung entwickelten Punkt-Arbeiten in den Sinn, die sie seit 2011 mittels schwarzem Filzstift auf Löschpapier anfertigt. Sie sind als abstrakte Variante zu den mehr landschaftlich oder figurativ gehaltenen Werken zu begreifen, die ab 2009 in gleicher Technik entstehen (S. 116). Während allerdings Toroni seine analytischen Setzungen eines immer gleichen Pinsels (Modellnummer 50) im regelmäßigen Abstand von 30 cm zueinander ausführt, wobei die Intensität des Abdrucks und des Farbauftrags annähernd gleich bleiben, konzentriert

sich Laroche auf die unterschiedlich starke kreisförmige Ausdehnung der schwarzen Farbe des von ihr auf dem weißen Löschpapier punktförmig für einen gewissen Zeitraum aufgesetzten Filzschreibers. Stillstand (die den Stift haltende Hand ruht) und Bewegung (Farbverlauf bedingt durch den Papiertypus) werden in diesem Prozess, der wie immer bei Laroche einen analytisch-konzeptuellen Anteil besitzt, miteinander verschränkt. Trotz konzentrierter, präziser Setzung bilden die dabei entstehenden schwarzen oder auch farbigen Punkte lebendige Entitäten, in denen sich die Materialität und das Sich-Einschreiben des Geistes und des Körpers (die Motorik der Hand) der Zeichnenden sowie der Einsatz der Zeichenmittel manifestieren.

Mit der Setzung von Punkten, die sich auf dem Papier bedingt kontrolliert ausdehnen und zu ihrem Umraum (dem Geviert des Blattes) oder auch zueinander in ein Verhältnis setzen, reflektiert Laroche den Punkt als Nukleus einer möglichen Linie oder Schraffur, einer Bewegung, die immer auch Ausdehnung meint, also Expansion und Diffusion – Phänomene, die all ihre Arbeiten berühren. Aber auch die Zeitlichkeit und Zufall im Moment des Zeichnens als Zeichensetzung haben in ihren Werken ihren Ort. Die Zeit als werkkonstituierender Faktor wird in ihren Zeichnungen zu einem wichtigen Thema. In dem minimalistisch aufgebauten Song „From the Air“, den die amerikanische Performance-Künstlerin und Musikerin Laurie Anderson 1982 auf ihrem Album „Big Science“ veröffentlichte, lautet der Refrain: „This is the time. And this is the record of the time.“ Auf Laroche's Kunst angewendet, beschreibt diese Wendung sehr gut deren besondere zeitliche Verfasstheit. Ihre Werke veranschaulichen Zeit als Kette, ja Kettenreaktion einzelner zeichnerischer Handlungen in welche sich der Prozess der Genese eines jeden Blattes rückblickend aufspalten lässt – auch wenn die genaue Abfolge der Elemente im Entstehungsprozess nicht mehr nachvollzogen werden kann. Jedes Werk verbildlicht die Zeitlichkeit und Zeit seiner Schöpfung und speichert diese. Es ist folglich Prozess („time“) und Speichermedium („record of the time“) in einem. Es speichert aber auch die besondere innere, in der Aktion des Zeichnens nach außen tretende Haltung der Künstlerin – inklusive des ihr ganz eigenen Timings und Rhythmus beim Arbeiten: „Die langsame, durch den Rhythmus der sich wiederholenden Gesten sich entwickelnde

Zeichnung ist ein Versuch im Moment präsent zu sein, nur diesen einen Augenblick zu leben und den Geist von allen Fragen und Projekten zu lösen...“ (Corinne Laroche in einer Mail an den Verfasser vom 22.12.2014)
In einer Epoche vieler, beliebiger Attitüden des Zeichnerischen erweist sich Zeichnung bei Corinne Laroche als ernstes Spiel, zu dessen Regeln das Ausloten, Erkunden, Behaupten und Hinterfragen des Mediums gehören. Das Ergebnis ist eine „Big Science“ ganz eigener Art – eine Konzept und Bild, Konzentration und Bewegung, Geste und System zusammenbringende Wissenschaft, die sinnlich ist, sich folglich im lebendigen Nachvollzug durch den Betrachter entfaltet und konfiguriert.