

Warten auf eine Geste ohne Bewegung

Johana Carrier

Linien, Schraffuren, Punkte und die daraus entstehenden Gitter und Kästchen bilden das Repertoire von Corinne Laroche. Ein derartig graphisches Vokabular lässt sofort an die Avantgarde denken, vor allem an Pioniere der abstrakten Kunst wie Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian, Josef Albers und deren Punkte, Linien, Ebenen und Vierecke, die für sie typisch sind. Dieses Erbe spielt eine wichtige Rolle, doch durch die Tür zur Arbeit von Corinne Laroche öffnet sich uns ein Zitat von Robert Morris: „Der Hintergrund stellt weder den Rand noch den Saum des Impliziten dar¹.“

Kartographie des Gitters

Was bedeutet der Hintergrund für Corinne Laroche? In vielen ihrer Werke, auf die wir hier näher eingehen möchten, wird auf den Untergrund, das weiße Blatt, zunächst ein Gitter gezeichnet, das sichtbar und explizit oder aber unsichtbar und implizit sein kann. In einem zweiten Schritt werden einige Kästchen im Gitter ausgefüllt oder die Schnittpunkte der Linien markiert, aus denen es besteht. Das Gitter entsteht auf einer einzigen Ebene², es ist flach und nicht plastisch. Es kann zwar den Hintergrund abgeben, den Teil der Zeichnung, der verborgen bleibt, wird aber von den Kästchen oder Punkten, die es offenbaren, in den Vordergrund gezogen; das Hin und Her zerstört die Illusion von Tiefe. Hintergrund und Vordergrund ergänzen einander, überschneiden sich, machen einander durch das Gitter sichtbar. Aber was bedeutet ein Gitter? Wie eine Grenze auf einer Karte trennt das Gitter auf dem Papier Räume voneinander. Es begrenzt Bereiche, von denen einige mit Strichen gefüllt und andere leer gelassen werden. Es ist ein Flechtwerk aus geraden Linien - Sekanten -, eine Projektion des Gedankens ohne Bezugspunkt in der Natur. Es handelt sich um ein erdachtes, nicht imitiertes Bild. Die Matrix, die es erschafft, wird zur Stütze, die bei Corinne

Laroche die Geste umschreibt, ihr Anhaltspunkte gibt, die Hand führt und die Zeichnung entstehen lässt.

In *Mes très Riches Heures* (einer Serie, an der sie 2006 zu arbeiten begann) bedient sich Corinne Laroche einer ganz einfachen Geste: Sie füllt die gedruckten Kästchen auf Seiten von Notizblöcken mit Schraffuren aus. Am Anfang ist es ein Spiel, ein Spaziergang über das Blatt (ein Spiegelbild ihrer Streifzüge durch Berlin, wo sie sich gerade niederließ), dann breitet sich die Geste über das gesamte Blatt aus. Sie wiederholt den Vorgang mehrmals und spricht von einer „Handschrift, die sich entwickelt; die Hand wird frei und findet sich in den Rhythmus ein³“. Die Geste ist schlicht und nicht theatralisch, sie ist unbedeutend und erfordert keine Geschicklichkeit. Diese Eigenschaften sind für die Künstlerin wichtig, die sie als „befreiend⁴“ empfindet. Sie muss keine Entscheidungen mehr treffen, die Geste wird zu einem erholsamen Automatismus. Unterdessen hat eine Schraffur in einem Kästchen, auch wenn sie eine Skizze sein möchte, eine gewisse narrative Kraft. Sie hebt zunächst das Kästchen und dann das Gitter hervor, das die Form erzwingt, die sich überschneidet mit senkrechten und waagerechten Linien. Eine Geschichte spielt sich dort ab. Und jenseits der Form erzählen die Stücke die Geschichte einer Dauer.

Wenn Corinne Laroche sich an die Arbeit macht, ist nach einer Phase der Experimente von vornherein eine gewisse Dauer geplant. Sie stellt einen Monat, dann ein Jahr lang pro Tag eine Zeichnung fertig. Eine ihrer Serien hat sie am 22. Juni 2010 begonnen und am 21. Juni 2011 fertiggestellt und beschlossen, die Blätter nach der Jahreszeit zu sortieren, sodass vier Serien mit dem Titel *Summertime, Herbst, Inverno* und *Printemps* entstanden. Hier bestehen Parallelen zur Arbeit von Hanne Darboven, deren großes Anliegen es war, das Vergehen der Zeit und ihre Stofflichkeit zu erfassen.

Die Verbindungen zwischen den beiden Künstlerinnen reichen über diesen Grundgedanken hinaus, sie betreffen auch die Form - Verwendung von Gittern, graphische Ähnlichkeit einiger Stücke - und den Vorgang: Beide erschaffen unter Beibehaltung eines eigenen Stils Werke, in denen der Kalender eine Rolle spielt, und schreiben anhand dieser formalen Matrix Zahlen auf. Dass die deutsche Künstlerin ihr Werk auf der Summe von Zahlen begründet, aus denen ein Datum besteht, ergibt sich aus einer Suche nach universeller Abstraktion, zu der eine Tradition hinzukommt, für die das Geschriebene und die Geschichte eine große Bedeutung haben. Hier liegt der Unterschied zu Corinne Laroche: Wenn sie Daten, Uhrzeiten, Dauer und Ort der Herstellung ihrer Stücke notiert, betonen diese sachlichen Angaben auf der Rückseite der Blätter die Dauer der Arbeit, die Langsamkeit und Bedeutung der Wort gewordenen Zeit, sowie die erlebte Erfahrung. Diese Angaben sind für die Künstlerin selbst wichtig und notwendig, in der Zeichnung jedoch nicht sichtbar. Sie gehören zum intimen Bereich und wir haben es hier nicht mit einem Countdown im engeren Sinne, sondern mit einem Zeichen für das Genießen des Augenblicks zu tun.

Lob der Langsamkeit

In den Werken auf Löschpapier, die aus einem oder mehreren Blättern bestehen, sehen wir schwarze oder blaue Punkte unterschiedlicher Anzahl, Größe und Dichte. Die Werke entstehen, indem die Künstlerin die Blätter übereinanderlegt und die Mine eines Filzstifts auf das obere Blatt drückt, eine Zeitlang bewegungslos verharrt und dann die Hand hebt. Sie lässt die Tinte in die Blätter einziehen und hält den Filzstift manchmal so lange an seiner Position, bis die Ränder der Punkte verschwimmen, ihre normale Form verlieren und zaghafte Linien entstehen. Die Tinte geht von einem Blatt auf das andere über, die Intensität nimmt dabei ab. Ähnliche Werke werden auch mit farbigen Blättern hergestellt. In diesem Falle sind die Punkte gelblich. So wie die schwarze oder blaue Tinte in das Löschpapier eindringt, ist es hier Bleichwasser, das die Trägersubstanz seiner Farbe entleert. Die Punkte können sich am Rand des Papiers befinden und unvollständig, verstümmelt erscheinen, zerschnitten durch die Verschiebungen in den Papierschichten. In diesem Falle lässt sich der fehlende Teil auf einem anderen Blatt wiederfinden, das zu einem der Bestandteile eines bestimmten Stücks werden kann - ein Phantom, das den Blick für das Unsichtbare, das Ferne und das Unendliche öffnet.

Der Filzstift als Verlängerung der Hand bedeutet eine Abwesenheit von Gestik. Die Zeichnung entsteht ganz von allein, durch das Eindringen der Tinte in das Blatt, auf dem der Stift aufliegt, und durch Übertragung von einem Blatt auf das andere. Das Bild entsteht durch Kapillarwirkung, wobei die Geschwindigkeit von der Anzahl und Größe der Punkte sowie der Porosität des Materials abhängt. Der Prozess macht die Begegnung von Papier und Tinte sichtbar und misst anhand von Größe und Dehnbarkeit des Punkts gleichzeitig die Zeit. Corinne Laroche hat übrigens mit Zeichnungen angefangen, die ihre Anfertigung und damit aufgewendete Zeit dokumentieren (*5 mn, pas plus* - 2012), doch hat sie diesen Grundaspekt, die Zeit in der der Filzstift auf dem Papier ruht, schnell hinter sich gelassen und sich etwas zugewandt, das vielmehr die Materialisation einer Pause bedeutet, eines Moments gewissermaßen, außerhalb der Zeit und der traditionellen Zeitlichkeit.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, auf die Verbindung zwischen Corinne Laroche's Werken und ihren Erfahrungen mit Tai Chi Chuan hinzuweisen. Diese chinesische Kampfkunst und Körperkunst, die zu den inneren Kampfkünsten gehört, beruht auf dem Konzept der Lebensenergie Qi, die sich langsam durch den Atem ausbreitet und nach einer Einheit von Körper und Geist und einem Gleichgewicht zwischen waagerechter und senkrechter Richtung strebt. Ihr Ursprung ist das taoistische „wei-wu-wei“, „Handeln ohne Handeln“. Gemeint ist nicht Inaktivität, sondern die Durchführung einer Handlung in Harmonie mit Natur und Kosmos. Für ihre Arbeiten auf Löschpapier legt Corinne Laroche den Filzstift auf das Blatt, ohne zusätzlich noch etwas zu tun - die Tinte breitet sich langsam von selbst aus. Die Langsamkeit bekommt in den Prozessen, derer sich Corinne Laroche bedient, eine Schlüsselrolle zugeteilt. Sie beobachtet, was passiert - ihre Hand liegt verlängert durch das Werkzeug bewegungslos da und die Farbe erscheint, breitet sich aus und erhält ihre Form. Sie verlangsamt den Prozess der Herstellung des Werks und erfindet eine Geste ohne Bewegung, getragen von der Hand als Mittlerin.

Emanzipation vom Gitter

Wenn man einmal zurückschaut, liegt der Ursprung dieser jüngeren Werke in anderen Arbeiten, die mit den gleichen Werkzeugen hergestellt wurden, bei denen die Punkte jedoch ein Gitter bilden. Die Künstlerin, die Löschpapier erstmals 2008 verwendete, sagt dazu: „Als ich in einem Möbelstück der

Familie ein altes Blatt Löschpapier entdeckte, habe ich an die Funktion dieses Papiers in meinen ersten Schuljahren gedacht. In meinen Gedanken entstand fast sofort eine Verbindung zum Begriff der Ausdehnung von einem Fixpunkt aus, den es in meiner Arbeit bereits gab. Also habe ich begonnen mit dem Bleistift ein Gitter auf das Löschpapier zu zeichnen, dann habe ich einen schwarzen Filzstift in die Mitte jedes Kästchens gehalten und gewartet, bis die Tinte des Filzstifts die Kanten des Kästchens erreichte. Bei meinen Zeichnungen auf Notizblöcke für *Mes très Riches Heures* bediene ich mich einer einfachen, ‚schlichten‘ Geste. Mit dem Punkt mache ich gar nichts mehr, ich bringe nur zwei Elemente in Kontakt. Dieser Prozess interessiert mich umso mehr, als er verschiedene Elemente des Tai Chi in sich vereint. Es ist nicht immer nützlich, eine von außen sichtbare Bewegung zu machen, um etwas zu tun; schon wenn man am richtigen Ort eine Position einnimmt, und diese in sich selbst verankert, führt das zu einer Bewegung, die eine Wirkung hat⁵.“

So begann Corinne Laroche damit, die Seite mit Punkten zu füllen, die sich über das Löschpapier verstreuen, indem sie die durch ein Gitter entstandenen Kästchen ausfüllt. Später legte sie ihren Filzstift nur auf einige Schnittpunkte der Linien und setzt ihn am Schluss nach dem Zufallsprinzip ein. Der gleiche Prozess wirkt beim Übereinanderlegen der Blätter, mit dem er eng verbunden ist: „Bis zum Sommer 2012 sind die Blätter exakt übereinandergestapelt, dann habe ich eine gewollt, chaotische Schichtung ausprobiert, um zufällige Kombinationen zu erhalten, was zu einer anderen Arbeitsweise in zwei Schritten führte: erstens, zufälliges Auflegen des Filzstifts auf einen Haufen zufällig übereinandergelegter Blätter; zweitens, Verbindung bestimmter Blätter nach einem Entwurf, der mir neu und interessant schien⁶.“

Die protokollarischen Entscheidungen, die die Entstehung der Stücke von Corinne Laroche bestimmen, stellen ebenso wie die schlichten Gesten, die sie wählt, einen Schritt zu einer „Befreiung“ dar. Mit dem Verschwinden des Gitters - wenn es eine Regel gab, dann diese - erscheint das Beliebigere, der kontrollierte oder vielmehr suggerierte Zufall, und die Distanzierung von der Autorität des Schöpfers, seiner Aura und einer Art Vaterschaft für das Werk wird noch deutlicher.

Ein sich ergänzendes System

Neben dieser allmählichen Befreiung von den selbst auferlegten Regeln scheint die Arbeit von Corinne Laroche auf eine Reihe von Gegensätzen und Ergänzungen zu basieren.

Als sie erfährt, dass man mithilfe digitaler Technik eine Fotografie leeren und auffüllen kann, nähert sie sich diesem Verfahren von seiner kleinsten Einheit her an: dem Pixel. Dieser Ansatz entspricht in ihrer Arbeit bereits präsenten Fragestellungen - die durch das Gitter entstehenden Kästchen, die je nach Brennweite wechselnde Größe, das Viereck und die Zerstreung von einem Zentrum aus, wobei die Herangehensweise letztendlich manuell bleibt und so in einem Verhältnis zur Zeit steht. Als Ausgangsmaterial dienen eigene Fotografien, die sie schwarz-weiß macht und aus denen sie in einer starken Vereinfachung ihrer Struktur das Licht entfernt, sodass nur noch eine Menge von dunklen und hellen Pixeln übrig bleibt. Wenn fast nichts mehr vom ursprünglichen Foto vorhanden ist, wird dieses zu einem Schema, einem Werkzeug, das den Blick unterstützt und die Hand führt. Diese Schemen werden anschließend ausgedruckt und dienen im Folgenden als Leitlinie für die durch Ausfüllen der Kästchen in einem Gitter angefertigten Zeichnungen. Hierbei wird mit einer Art moderner Rastermethode gearbeitet. Die Künstlerin beschäftigt sich auf diese Weise erneut mit der figürlichen Darstellung durch das abstrakte Zeichnen des Kästchens und fertigt Werke an, in denen eine Figur erscheinen kann, wie in *Motherland Mar(i)ée*, einem Polyptychon, das von einer Fotografie ihrer Mutter ausgeht. Dieses Werk steht für eine persönliche Kartographie, bei der das ursprüngliche Bild immer mehr an Bedeutung verliert, während die halb figürliche, halb abstrakte Darstellung des Schemas sich ausbreitet. In den Werken der Serie *Rectus-Inversus* finden sich vier Schemen, die aus Kombinationen von Bildern entstanden sind, die ihrerseits zu vier gezeichneten, Negativ und Positiv kombinierenden Diptychen werden. Aus einer Neuzeichnung derselben Stücke entstand die Fortsetzung *Extension I*. Hier finden wir den Prozess der Übertragung⁷ von einem Blatt auf das andere und einer Serie auf die andere wieder. Diese gespiegelten Zeichnungen basieren auch auf dem Abdruck, der einem Raum seine Materie nimmt, um sie in einen anderen zu übertragen. Jenseits der Leere, die sie darstellen, werden die entstehenden Reserven zu Trägern einer Form, die sie erzeugen. Die Leere wird Fülle und umgekehrt, die Energie zirkuliert und bildet ein vollständiges Ganzes. Weitere Zeichnungen, in denen das konkrete Bild ebenfalls auf eine Anordnung von Pixeln reduziert wird, wurden mit Farbstift auf gefärbtem Papier angefertigt. Die Form entsteht aus der Farbe heraus durch ein Zeichen, das nichts als ein Wirrwarr von Linien ist: die Kästchen wurden nicht vollständig durch

Schraffuren ausgefüllt, sondern mit einem schlichten Kreuz markiert, das genügt, um die Farbe sichtbar zu machen. Warum mehr tun, wenn dies genügt? Die schlichte Geste findet sich hier in einer Skizze wieder, „die Erfindung von Formen, die auf Bilder verzichten können⁸“ möglich macht, um eine Äußerung von Georges Didi-Hubermann zum Thema Minimalismus zu zitieren. Fülle und Leere, Schwarzweiß und Farbe, mathematische Starrheit des Gitters und den Linien, aus denen es besteht, innewohnende Bewegung, Starrheit und Dehnbarkeit des Punkts – all diese formalen Gegebenheiten weisen letztendlich nicht auf ein binäres System hin, sondern auf die zwei Seiten eines Ganzen, auf Begriffe und Formen, die nicht miteinander rivalisieren, sondern sich überschneiden und ergänzen. Im Sinne Kandinskys kann man sagen, dass die Linie nichts anderes, als ein sich bewegender, in der Zeit ausgedehnter Punkt ist. Diese beiden Zeichen sind es, die Corinne Laroche in ihrer Arbeit entwickelt.

Die Zeichnung ist bei Corinne Laroche eine Spur kleinster Gesten, auf das Wesentliche reduzierter Aktionen, die eine Suche nach der Idee und dem rechten Maß in sich bergen. Die Künstlerin bedient sich graphischer Rituale, die auf Wiederholung und Transformation basieren; die Prozesse sind kodifiziert, um den Gesten mehr Freiheit zu lassen, eine bewegungslose Bewegung zu erreichen, den Augenblick und den Lebensdrang zu zeigen. Dieser letzte Aspekt ist von

der Kunsttheorie inspiriert, wie sie der Maler und Architekt Federico Zuccaro in der Spätrenaissance in seinem Traktat *Idea de' pittori, scultori ed architetti* (erschienen 1607 in Turin) vertrat. In diesem Werk radikalisiert er die Theorien seiner Vorgänger über die Zeichnung, den *disegno*⁹ und vor allem den Gedanken Vasaris, der sie als Ursprung der drei wichtigsten Kunstrichtungen Malerei, Bildhauerei und Architektur sieht und die Verbindung zwischen Theorie und Praxis herstellt. Zuccaros besondere Modernität liegt darin, dass er zwei Arten von Zeichnungen unterscheidet, innere und äußere, die sich in einer schöpferischen Transzendenz vereinen. So zeigt der *disegno* das Zeichen Gottes in uns: *disegno, segno di dio in noi*. Wenngleich die etymologische Herleitung unzuverlässig erscheint, steckt dahinter ein komplexer und detaillierter theoretischer Ansatz¹⁰: Zuccaro definiert die Zeichnung als Linie und hebt den mentalen Umriss hervor, der dem Gedachten selbst seine Gestalt gibt. Ihre Lebenskraft schöpft die Zeichnung aus der wiedergefundenen Verbindung zwischen Geist und Natur, die „fern von künstlerischer Mystik die völlige Freiheit und den Erfindungsgeist des Menschen [stützt] und sein Werk der göttlichen Schöpfung gleich macht¹¹“. Mit anderen Worten ist die Zeichnung das Herzstück jeder Schöpfung – sie *ist* Schöpfung. Bei Corinne Laroche ist die Zeichnung eng mit dem Projekt verbunden, mit seiner Entwicklung in der Zeit, mit dem Offenlegen von Empfindungen und Gedanken; der Entwurf macht den Wunsch des Künstlers und seinen Lebensdrang sichtbar.

(1) Zitiert aus der französischen Ausgabe. Robert Morris, „10 hypothèses de travail“, in Christophe Cherix und Valérie Mavridorakis (Hrsg.), *Mel Bochner. Spéculation. Écrits, 1965-1973*, Genf, Mamco, 2003, S. 217.

(2) In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Corinne Laroche sich viel mit byzantinischen Ikonen beschäftigt, die über keine Tiefe verfügen.

(3) Corinne Laroche in einem Interview mit der Autorin; Paris, 15. Juli 2014.

(4) Ebenda.

(5) Corinne Laroche in einer E-Mail an die Autorin, 27. Oktober 2014.

(6) Ebenda.

(7) Die Übertragung spielt in Corinne Laroches Arbeit seit der Serie *Fouilles* (2004-2006) eine Rolle, in der jedes aus mehreren Zeichnungen bestehende Werk durch eine Fortsetzung der Zeichnung von einem Blatt auf das andere angefertigt wird,

also durch Übertragung einer auf dem vorangehenden Blatt begonnenen Form.

(8) Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* [1992], Paris, Minuit, coll. *Critique*, 2007, S. 35. Das Buch erschien auf Deutsch unter dem Titel *Was wir sehen, blickt uns an*.

(9) *Disegno* bezeichnet im Italienischen sowohl die Zeichnung als auch den Plan. Im Französischen gibt es dafür heute zwei Wörter, *dessin* und *dessein*, im Altfranzösischen bezeichnete *dessein* jedoch sowohl den Entwurf als auch das fertige Werk.

(10) Mehr Informationen zu diesem Thema bietet der spannende Essay *“Disegno / Segno di Dio. Les origines de l’art selon Zuccaro”* von Ralph Dekoninck, in Anaël Lejeune et Raphaël Pirenne (Leitung), *Le Dess(e)in, entre projet et procès, Bruxelles, (SIC), Sammlung Mut zum Druck*, 2009, S. 27-35.

(11) Ebenda, S. 28. Zuccaro beruft sich auf die humanistische Tradition seiner Zeit, die die Ansicht vertrat, die schöpferischen Fähigkeiten des Menschen machten ihn Gott ähnlich.

