

Essay zur Arbeit *Transformation*

Jasmin Wüthrich

Ungeduldig stehe ich vor meiner letzten Arbeit, eine Malerei in Gouache auf Stoff. Ich bin beunruhigt über meine Einstellung in einem einzelnen, unabsehbaren Zeitpunkt den endgültigen Zustand festsetzen zu müssen. Ich möchte mich auf das Material einlassen und es transformieren. So liegt die Arbeit im Brunnen in der eigenen braunen Brühe. Ich wasche sie, sehe sie mir an, wasche wieder. Sie ist schwer, weil sie das Gewicht des Wassers trägt. Ich breite sie auf dem Rasen aus. Wasser aus der Giesskanne fließt aufs Tuch. Ich hebe und senke die Ecken. Schichten zeigen sich wieder und ich erinnere mich. Ich ziehe die Arbeit über den Boden und arrangiere sie zu einer Bergkette. Wieder liegt sie ausgebreitet auf dem Rasen. Ich sammle letzten Schnee ein und reibe ihn in den Stoff ein. Ich entferne Eis und Wasser und lasse die Arbeit im Licht trocknen. Ich schneide sie in Stücke und lege diese verschieden aus. Noch ist alles mobil. Ich nähe die Stücke zusammen und erkenne in der Arbeit eine Landkarte. Ich drehe Draht ein und kämpfe mit der plötzlichen Widerspenstigkeit zweier aufeinandertreffender Materialien. Der Stoff ist als Fläche im Raum gebogen. Sonnenlicht scheint hindurch und ich sehe die Transparenz der Arbeit. Ich trage sie. Üppig umschliesst sie meinen Körper. Ich spüre ihr Gewicht und werfe die Arbeit von mir fort. Sie formt sich wieder mir unbekannt. Ich lasse mich neu auf sie ein.

Ich kritzle mit Farbstiften auf zerrissene Papierstücke organische Formen. «Korrekturen» lasse ich stehen. Ich zeichne blind, drehe das Papier, reagiere auf Vorhandenes. Ich löse mich mit neu gemachten Erfahrungen von meinen festgefahrenen Einstellungen. Ich widerspreche meinen unbewussten Regeln wie den ersten Strich in der linken oberen Ecke zu setzen und folglich auch meiner Leserichtung. Ich konzentriere mich auf die mir vorliegende Zeichnung und entscheide ungewohnt über Farben und Papier. Wieder verliere ich mich in Umrissen und male grössere Binnenflächen aus. Ich möchte mich nicht mehr zeichnerisch an materielle Oberflächen annähern, sondern in und aus Masse modellieren können. Ich möchte die Arbeit im Raum bewegen und formen, nicht ohne Berührung in der Fläche arbeiten. Sie soll den Ort wechseln, mobil bleiben und weiterverarbeitet werden können. Ich finde keinen Zugang zu den Körpern in den Zeichnungen und bleibe zu diesen als arbeitende Person auf Distanz. Ich folge eingeübten Aktionen, erteile mir Selbstaufträge, die ich aufgrund von Selbstrebellionen und geringer Akzeptanz meiner Autorität nicht einhalten kann. Im Raum arbeiten zu können, birgt für mich das Potential, die von mir in einigen Zeichnungen monoton behandelten Flächen in verschiedenen Materialien zu differenzieren. So kann ich Aspekte der Zeichnung

über die Malerei in den Raum transportieren. Die Zeichnungen sind nicht primäre Quellen meiner Arbeiten, sondern Speicher für mögliche Materialbehandlungen und eine Art Katalysator für das Arbeiten im Raum. Die dreidimensionale Arbeit ist über mehrere Seiten zugänglich und bietet mir viele mögliche Reaktionen. Meine Eingriffe werden über die Materialien körperlich erlebbar. Dies empfinde ich als einen landschaftlichen Prozess, welchen ich weiter untersuchen möchte.

Die Künstlerin Vivian Suter arbeitet im Aussenraum in der Nähe ihres Hauses am Aitlan-See in Guatemala.¹ Sie malt mit Pigmenten und lässt die Natur zum Beispiel in Form von herabfallenden Blättern oder Regen in ihre Werke eingreifen. Im Interview zu ihrer Ausstellung Tintin's Sofa im Camden Arts Centre 2020 erzählt sie, dass sie versucht die Natur, welche ihr begegnet zu absorbieren und in die Bilder zu integrieren.² Sie wählt die meist hell leuchtenden Farben danach aus, wie sie sich fühlt und entscheidet nicht aus visuellen Gründen. Ihre Arbeiten empfindet sie körperlich. Sie möchte so authentisch wie möglich über die jeweiligen Umstände der Entstehung informieren.³ Bereits zu Beginn ihres

¹ Davey 2017, Eintrag zum 14. Juni.

² Suter 2020.

³ Jehpos 2019, 3.

Schaffens zeigt sich ihre Lust am Nicht-Wissen bezüglich dessen, wie die Arbeit aussehen wird. Sie experimentiert mit diversen Techniken, arbeitet direkt am Material. Sobald sie auf Formen stösst, bringt sie diese in Bewegung und präzisiert sie so.⁴ Wenn sie ihre Arbeit deuten kann, ändert sie ihr Vorgehen, um Unerwartetes entdecken zu können.⁵ In ihrer Arbeitsweise gibt es Überschneidungen zu meinem Vorgehen. Denn ich suche nach Möglichkeiten, um in jedem Moment das Ruder rumreissen, mit Reaktionen gegen meine Gewohnheiten handeln und um aus meiner Komfortzone von Konzepten und geregelten Abläufen treten zu können. Dies setzt aber voraus, dass ich gleichzeitig meine oder andere Einflüsse erkennen und loslassen kann. Ich warte auf Zustände, bei denen ich mich frage, was ich da überhaupt gemacht habe, weil ich sie nicht aus Erfahrungen kenne und diesen nicht zuschreiben kann. So empfinde ich meine grösste Freiheit; in mir Unbekanntem zu improvisieren. Mir scheint als suche Vivian Suter wie ich nach Momenten, welche ihr unbekannt sind. Sie verwehrt sich, Zuschreibungen zu etablieren. Ich empfinde bei ihr einen reflektierten Landschaftsumgang, welchen sie in gestischer Emotion aufs Tuch transportiert. Neben ihr greift die Natur in

⁴ Curiger 1981, o. S.

⁵ Vischer 1984, 73.

ihre Arbeiten ein und sie akzeptiert diese Eingriffe als Teil ihres Werkes. Ich lasse zwar äussere Umstände, die meine Arbeiten beeinflussen, zu, suche diese aber nicht explizit, indem ich bevorzugt draussen arbeite. Auch möchte ich mir den Ort meines Arbeitens offen lassen und dadurch eine breitere Spanne von Einflüssen erhalten. So ist ein Ortswechsel jederzeit möglich.

Ich bin im Keller. Die Planen sind ausgebreitet und in der Ecke steht Gips bereit. Ich stelle die Arbeit in ihre Mitte. Der nur von Draht gehaltene Stoff fällt augenblicklich in sich zusammen. Ich umgehe die Arbeit und betrachte sie aus unterschiedlichen Perspektiven. Ich zupfe Stoff, biege den Draht und forme weiter. Ich mische Gouache mit Hasenleim und Gips an. Der Hasenleim sorgt dafür, dass je nach Mischverfahren Gips bis zu einer Stunde in unterschiedlichen Festigkeiten formbar bleibt. Über unterschiedliche Dosierungen kann ich die Dichte, Stabilität und Farbe der Masse bestimmen. Diese farbige Masse trage ich auf das Tuch des Objektes mit Pinsel oder meinen Händen auf. Ich behandle die Farbmasse als eigenständiges Material und lasse sie über das Spektrum des Auftrages hinausgreifen. Ich suche die Momente, in denen sich die Technik der Funktion eines Bildträgers wieder annähert. An der Stelle meines Auftrages verschwinden vorherige

Schichten und die Transparenz des Stoffes. Ich mische die Masse auf der Arbeit mit Gouache und lasiere mit anderer verdünnter Farbe nochmals darüber. Die farbige Flüssigkeit sammelt sich in Einbuchtungen. Diese Stellen werden farbdichter werden. Ich bewege die Arbeit in nassem Zustand. Ich zerschlage eine ältere Arbeit aus Gips, weil mich ihre gerichteten Strukturen für eine Kombination interessieren. Die entstandenen Resten mische ich wieder mit Gips an und trage sie als Farbmasse mit anderer Konsistenz auf. Die Arbeit ist trocken und die aufgetragene Masse heller als sie im nassen Zustand war, weil die Eigenfarbe des Gipses bestehen bleibt. Ich schleife und wasche einzelne Stellen aus. Farben erscheinen wieder. Ich zeichne mit Kreide. Ich gehe mit Wasser darüber und lasse neu entstandene Strukturen stehen. Wieder biege ich den Draht in der Arbeit und trage erneut Gipsfarbe auf. Ich schneide neuen Stoff, arbeite neuen Draht ein und forme. Ich kombiniere die beiden Teile und bearbeite sie wieder mit Gips. Ich hänge die Arbeit im Keller an die Wand, lasiere direkt vor Ort und lasse alles wieder trocknen. Ich nehme sie von der Wand und nähe Teile von Hand zusammen. Ich lege die Arbeit auf die Plache und biege sie von verschiedenen Seiten. Ich arbeite nahe oder gehe auf Distanz. Sie darf sich auch unabhängig von mir verformen, damit ich mich neu auf

sie einlassen kann. Je nachdem arbeite ich mehr oder weniger im Bewusstsein meines Körpers und kann so auch die Beziehungen zur Arbeit unterschiedlich gestalten. Ich kann die Dichte und Grösse durch Auseinanderziehen und Zusammendrücken bestimmen. Ihre körperliche Dimension ist nicht nur abhängig von meinen Transformationen, sondern auch vom verfügbaren Raum. So beeinflussen auch die Beschaffenheit und das Licht der Umgebung meine Arbeit. Sie ist also in ihrem aktuellen Zustand verortet. Sie erhält über ihre Verortung einen Teil ihrer Geschichte. Weil ich die Arbeit von ihrem Ort isoliere, indem ich das Material nur temporär mit der Umgebung verbinden lasse, ist sie für mich ein Objekt. Somit befindet sich der Gedanke von landschaftlicher Transformation im Objekt. Das Objekt wird die Landschaft meines Diskurses. Ich untersuche, welches Material wie auf welche Bewegung reagiert. So kann ich auf das jeweilige Materialverhalten antworten und entscheiden, wie ich weiterarbeite. Ich lasse zu einem undefinierten Zeitpunkt die aktuelle Form des Objektes los und finde neue Wege. Ich bewahre mir nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Veränderbarkeit. Weil vorherige Zustände integriert werden, möchte ich nicht von Zerstörung, sondern von einer Transformation schreiben. Ich aktiviere das Material als Speicher. Die in der Arbeit gespeicherten Bewegungen verschieben

sich willkürlich mit jeder meiner Transformationen und werden unkenntlicher. Meine Entscheidungen sind Teil der Arbeit und im Objekt verdichten sich diese Momente. Mit Zunahme von Transformationen werden diese für mich unleserlicher. So entwerfe ich neben der Verortung Ansätze einer «unordentlichen» Geschichte eines Objektes über dessen Transformation. In dieser steten Transformation meiner Arbeit und in dem Aspekt der Unordnung verorte wichtige Parallelen zur Landschaft. Während sich die Objektidentität durch meine Aktionen verändert und instabil ist, bleibt sie trotzdem immer körperlich präsent. Ich kreierte unterstützt durch fortdauerndes Eingreifen in Zustände der Arbeit eine Lebendigkeit des Objektes. Die Arbeit bleibt, sie hat nur ihre Erscheinung und ihre Identität verändert. Während dem Arbeiten stosse ich in mir auf eine innere Leere, welche zu meinem Erstaunen produktiv ist. Ich verliere im Zustand des Nicht-Erkennens den Kontakt zur Arbeit. Das Objekt hat plötzlich eine eigene Identität und isoliert sich von mir. Mein Eingreifen empfinde ich als künstlich oder nur noch dekoratives Arbeiten an der Oberfläche. An diesem Punkt lasse ich mir die Möglichkeit offen, das Objekt wieder zu transformieren. Die dekorative Oberfläche erhält einen neuen Platz im Objekt und kann im neuen Zustand zu einer stützenden Funktion werden.

Auch die Künstlerin Phyllida Barlow schreibt sich in ihre Werke durch ihre Bewegungen während des Arbeitsprozesses ein. Die sichtbaren Arbeitsspuren verleihen ihren Werken etwas Provisorisches und Unfertiges. Aus ihren Oberflächen sind die Bedingungen ihrer Entstehungen zu lesen.⁶ Phyllida Barlow nähert sich über die Zeichnung an ihre Werke an und setzt diese mit grosser visueller Ähnlichkeit überdimensional in ihrem Atelier um. Sie behandelt die Flächen nun als räumliche Formen. Für mich sind die Zeichnungen Speicher von Formen und Materialzuständen und nicht direkte Vorlagen. Ich sehe Bezugspunkte zwischen meinen Arbeiten und ihrem Werk, in dem Potential der Veränderbarkeit und dem Ansatz, nicht zu einem «Ende» hinarbeiten zu müssen. Sie interessiert sich stärker für die Simulation von Oberflächen.⁷ Weiter finde ich für meine Arbeit interessant, dass eine «schmutzige» Produktion über die Betonung der Oberfläche ästhetisiert wird. Barlow bearbeitet die Oberflächen, indem Sie den Ansatz Instabilität mit dem Potential von skulpturalem Zerfall verbindet. Sie stellt für mich die Frage nach der Ästhetik des Zerfalls, welche sich an der Oberfläche ihrer Arbeiten zeigt. Sie schafft Anti-Skulpturen und übt Kritik am schnellen Bau, indem sie mit Werkstoffen aus dem Baumarktumfeld ar-

⁶ Bitterli 2015, 2.

⁷ Barlow, 2.

beitet.⁸ Ich hingegen will keine künstlich erzeugte «Gegensätzlichkeit» der Materialien thematisieren. So müssen die Arbeiten nicht Momente überdauern, sondern bleiben durch mich oder andere unvorhergesehene Einflüsse in Veränderung. Ich setze Instabilität nicht mit Zufall gleich und schreibe stattdessen von Transformation. Meine Arbeit integriert ihr Zu-stände. Die verschiedenen Zustände werden zum Inhalt, welcher nur noch schwer zu erkennen ist und dieser scheint bisweilen beliebig. Ich führe einen Diskurs zu Transformation und frage nach dem Bildträger. Die Funktion des Bildträgers ist nicht mehr nur einem Material zuzuschreiben. Der Zweck des Tragens verteilt sich auf die Materialien und die Oberfläche kann andere Behandlungen erfahren. Dieser Zweck ist aufgrund der Transformation temporär. Alle bildtragenden Teile und somit die ganze Arbeit bleiben beweglich und sind deshalb für mich landschaftlich.

Ich verpacke die Arbeit in eine hözerne, ausgepolsterte Kiste. Ein Zustand, den ich teilen möchte, wird so in einer mir möglichen Form konserviert. Ich habe nicht den Anspruch, dass die Arbeiten in dieser Form länger überdauern müssen und halte mir die Möglichkeit offen, das Material später wieder transformieren zu können. Ich stelle diese Zustände zur Diskussion,

⁸ Kasper 2012, 48.

weil sie nicht sofort auf eine gewohnte Weise mit mir kommuniziert haben. Ich sehe dies als ihre Qualität. Jeder Zustand hat seine berechnete Existenz, ob er nun überschrieben oder für die Präsentation konserviert wird. Ich erhoffe mir, meine Objekte wie zeichnerische Spuren auf einem Papier in den Raum holen zu können. Mir stellt sich wieder die Frage nach der Trägerschaft, welche bei der Zeichnung durch die Farbe und Materialität des weissen Papiers bedingt. Inwiefern lasse ich nun den weissen Raum zur «tragenden» Gestalt werden? Wie verhält sich das mit Farbe überschriebene Gipsweiss mit dem Weiss des Raumes? Wie werden sich dadurch die Objekte im Raum verorten können? Werden sie einsinken? Nehme ich diese dann plötzlich als abstrakt wahr? Kann Abstraktion einen Körper und ein Gewicht haben oder bleibt sie immer in der Fläche? Entsteht Abstraktion über einen Ortswechsel? Wirken die Zustände so aus der Entstehungsumgebung entnommen künstlich? Empfinge ich so, dass der Raum die Arbeiten abstösst? Oder eben deshalb nicht, weil die vorherigen Umgebungen durch Einflüsse in die Zustände integriert sind? Wie definiere ich den Weissraum mit der Platzierung der Objekte? Was geschieht ausserhalb der Objekte? Simuliere ich über die isolierten Objekte eine im Raum körperlich präsente virtuelle Realität? Sind Teile der Objekte untereinander austaus-

chbar? Bilden die Teilobjekte ein Gesamtobjekt? Was ist noch Objekt und wie verweisen sie zu- oder auseinander? Kann aufgrund der Arbeitsweise, dass ich zur gleichen Zeit, mit ähnlichen Materialien an mehreren Objekten gearbeitet habe, ein Mikrokosmos entstehen? Werden sich die Identitäten der Objekte zueinander beziehen oder deshalb nicht, weil sie in instabilen Zuständen verweilen? Kann sich über die verschiedenen Identitäten die Landschaft im Objekt erweitern? Was spielen dabei die unterschiedlichen Dimensionen der Zustände für eine Rolle? Ungewiss bleibt auch, wie sich meine Beziehung zu den Objekten in ihrer stillen Zeit der Ausstellung verändert. Sicher ist aber, dass über den Zwischenraum eine gewisse Isolation der Arbeiten durch die verschiedenen Objektidentitäten bleiben wird.

Barlow 2020

Phyllida Barlow, Dokumentation zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts 2020, prod. von Hauser & Wirth in Zusammenarbeit mit Third Channel und Peacock Pictures, ein Film von Cosima Spender (<https://www.youtube.com/watch?v=krbUNuUMVQs>).

Bitterli 2015

Konrad Bitterli, «Einleitung», in: Phyllida Barlow, Mix, Katalog zur Ausstellung vom 22.08-08.11.2015 im Kunstmuseum St. Gallen, hrsg. von Konrad Bitterli, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst GmbH 2015.

Curiger 1981

Bice Curiger, «Seiltanzen über dem Niagarafall», in: Teilkatalog: Miriam Cahn, Rut Himmelsbach, Alex Silber, Anselm Stalder, Vivian Suter, Hannah Villiger zur Ausstellung vom 18.01-22.02.1981 in der Kunsthalle Basel, Basel: Schwabe & Co. AG 1981.

Davey 2017

Moyra Davey, «Vivian Suter», in: Daybook Documenta 14, hrsg. von Quinn Latimer und Adam Szymczyk, München, Kassel: Prestel 2017.

Jephos 2019

Julie Jephos, «Vivian Suter. Nisyros.», in: Pressedossier der Mudam Collection zur Ausstellung vom 25.05-15.09.2019 im Musée d'Art Contemporain du Luxembourg, 2019.

Kasper 2012

Stefanie Kasper, «Phyllida Barlow, Anti-Momente mit politischem Impetus», in: Menschenzellen, Acht Künstlerinnen aus der Sammlung Ursula Hauser, Katalog zur Ausstellung vom 25.02-12.08.2012 im Kunstmuseum St. Gallen, hrsg. von Konrad Bitterli, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst GmbH 2012.

Suter 2020

Vivian Suter, Interview zur Ausstellung «Tintin's Sofa» vom 17.01-05.04.2020 im Camden Arts Centre, prod. von Jared Schiller (<https://www.youtube.com/watch?v=Aq9yY-i2XP4>).

Vischer 1984

Theodora Vischer, «Vivian Suter», in: Parkett, die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern, Heft 1, 1984 (PDF heruntergeladen am 19.04.2021).

Dokumentation zur Arbeit *Transformation*
(<https://youtu.be/psaUXpRX9oo>)



Bachelorthesis
Hochschule der K nst Bern
Vermittlung in Kunst und Design
Juni 2021

Jasmin Wüthrich
+41 79 365 10 03
jasmin.wuethrich@students.bfh.ch

Mentorat Praxis und Theorie:
Anja Braun und Romy Troxler