

Von Staub zu Lichtfarbe

Veronika Rudorfer und Mirjam Baker im Gespräch zur installativen Arbeit *Staub*

Veronika Rudorfer (VR): Die Arbeit *Staub* schließt einen komplexen künstlerischen Konzeptionsprozess mit ein. Wann kam dir die Idee zur Auseinandersetzung im filmischen Medium mit Farbe an sich? Welche Schritte führten dich schließlich zu den Pastellen und zum Film *Staub*?

Mirjam Baker (MB): Initial habe ich den Film als Weiterführung meines digital animierten Abschlussfilms *Krikelkrakel* (2014) am Royal College of Art in London angedacht. Zunächst wollte ich im digitalen 3D-Raum weiterarbeiten, eine Verdichtung digitaler farbiger Linien im Raum herstellen, doch das war technisch nicht möglich. Nach weiteren Versuchen, meine Ideen zweidimensional umzusetzen – beides noch mit dem Graphic Tablet –, bin ich schließlich auf Papier gewechselt und habe darauf mit Buntstiften und Ölfarben abstrakte Sequenzen gezeichnet beziehungsweise gemalt. Diesen frühen Sequenzen wohnte schon eine Bewegung inne, im Sinne einer filmischen Abfolge von Blatt zu Blatt. Intuitiv habe ich verschiedene Farbflächen auf das Papier gesetzt und so mögliche Bildspannungen untersucht. Besonders interessant erschienen mir die Effekte, die sich durch das Aussparen von Formen in den Farbflächen ergaben – eine Räumlichkeit im Sinne eines Vorne und eines Hinten. Bei der Suche nach idealen Farben bin ich auf die für *Staub* grundlegenden Pastellfarben gestoßen: Hier war der Farbauftrag für mich überzeugend, zum einen, weil so eine samtige Oberfläche entstand, zum anderen wegen der feinen, homogenen Textur.

Diese Blätter habe ich abfotografiert, um zu sehen, wie die Einzelbilder als Film funktionieren würden. Dabei entsteht eine räumliche Wirkung, die über das gemalte Einzelbild weit hinaus geht. Diese war anders als bei den Ölfarben, da nun keine Pinselstriche mehr zu sehen waren, deren Bewegung eine immanente Bewegung der Farbe überdeckt hatte. Die kam nun durch die Pastellfarben heraus. Vielleicht zur Erklärung: Im Animationsfilm ist immer das am deutlichsten zu sehen, was sich am stärksten bewegt. Deswegen musste ich möglichst die Spuren des Farbauftrages, also in dem Fall die des Pinsels, unsichtbar machen. Denn was ich zeigen wollte, war ja die Bewegung der Pigmente.

Über die Zeit sind so rund fünfundfünfzig Pastell-Sequenzen unterschiedlichster Art entstanden – mal mit geometrischen Formen, mal auf andersfarbigem Papier, mal ausgehend von Landschaftsfotografien. Ich habe lange darüber nachgedacht, was der Zusammenhang zwischen diesen Sequenzen sein könnte und wie daraus ein Film entstehen würde.

Ende 2018 habe ich mich dann für eine spezifische Art der Komposition entschieden: Ein abstrahierter Bildhorizont teilt die Blätter horizontal in ein Oben und Unten. Aus jeweils einer einzigen Farbe wollte ich eine räumliche Wirkung herstellen, nicht wie in der Landschaftsmalerei mit mehreren Farben. Ich fand die Idee lustig, das so zu machen. In Form kleiner Skizzen habe ich anschließend untersucht, wo sich die jeweiligen Pigmente verdichten und welche Schattierungsmöglichkeiten bestehen. Aus diesen Skizzen traf ich eine intuitive Auswahl.

Mir wurde sehr deutlich, wie zentral die kompositorische Mitteilteilung ist: So macht es einen großen Unterschied, ob die Mitte als Linie zu sehen ist oder ob sich die obere von der unteren Hälfte allein durch die Helligkeit unterscheidet.

VR: Nach dieser intensiven Konzeptionsphase, an deren Ende das Finden der für *Staub* so prägenden horizontalen Komposition stand, hast du dich an die konkrete Arbeit an den einzelnen Blättern gemacht. Dem jeweiligen Medium kommt bei der Gesamtinstallation *Staub* eine zentrale Bedeutung zu. Wie verlief der Weg vom hochfeinen Pigment auf Papier zum digitalen Animationsfilm?

MB: Ich habe alle achtzig verfügbaren Farben dieser Pastellart bestellt und jeweils auf einem Blatt Papier getestet. Nicht alle besaßen die nötige Qualität – sie blieben an der Oberfläche und ließen sich nicht Schicht für Schicht ins Papier hinein reiben. So war es bei manchen Farben kaum möglich zu schattieren. Dann traf ich eine Einteilung der Farben nach ihrer räumlichen Wirkung: Ich habe die Blätter abfotografiert und in *Nähe, Mitte und Weite* eingeteilt. Im Film finden sich Farben aus allen drei Kategorien wieder. Und das Fotografieren zeigte mir auch, wie die Farben digital wirken, wie sie sich im Film verändern würden. Nach langen Überlegungen habe ich zwölf Farben für den Film ausgesucht – pro Farbe brauchte es im Film dann in etwa eine Minute.

VR: Für die Ausstellung *Staub* im Tresor im Bank Austria Kunstforum Wien hast du dich für die gleichzeitige Anwesenheit sowohl der Pastelle als auch der Projektion des Animationsfilmes entschieden. Wie wirkt sich diese mediale Simultanität auf die Rezeption deiner Arbeit aus? Wenn du von den digitalisierten Pastellen sprichst, verwendest du den Begriff der „Lichtfarbe“. Welchen Transformationsprozessen ist die Farbe, das Pigment hier unterworfen? Welche Rolle spielt dabei der technische Prozess des Projizierens?

MB: Wie die lange und komplexe Konzeptionsphase zeigt, sind in den Pastellen selbst schon sehr viele Überlegungen enthalten – insbesondere zur Komposition an sich. Durch das Digitalisieren der Blätter verändert sich dann die Farbe; denn aus Pigment auf Papier wird eine Farbe, die als Licht funktioniert. Und das wirkt sich unmittelbar auf die Betrachtung aus: Vor einem Blatt Papier kann man stehen und verweilen, aber es bleibt eine gewisse Distanz. Durch die Projektion wird es möglich, in die Farbe hineinzugehen, die Farbe also tatsächlich räumlich zu erfahren. Projizierte Farbe reflektiert außerdem auf die Betrachtenden, was für mich ein Beweis für die Immersion in die Farbe ist.

Im Film *Staub* werden die Unregelmäßigkeiten des Farbauftrags sehr viel unmittelbarer sichtbar als auf dem Papier. Ebenso ist die immanente Bewegung im Film eindeutig zu sehen, das ist auf den Pastellen so nicht möglich. Die Pastelle auf Papier und der projizierte Film ergeben eine

installative Anordnung, die aus zwei Arbeiten besteht. Aus dem Dialog der beiden kann jede Betrachterin und jeder Betrachter dann eigene Schlüsse ziehen. Hier sehe ich einen Bezugspunkt zu Josef Albers, der sich auch intensiv mit der Frage nach dem Farbsehen respektive der Farbwahrnehmung auseinandergesetzt hat.

VR: Du sprichst hier einen künstlerischen Referenzpunkt an. Für mich steckt der Film *Staub* voller Bezugspunkte, wie beispielsweise die Farbfeldmalerei. Auf welche Weise treten Vergangenheit und Gegenwart der Abstraktion hier womöglich in einen Dialog?

MB: In der Betrachtung von Farbe geht es für mich – abgesehen von der unmittelbaren emotionalen Wirkung – darum, wie räumlich Farbe ist. Dieses Raumempfinden von Farbe erkenne ich auch in Arbeiten von beispielsweise Yves Klein, Gotthard Graubner oder Josef Albers, jedoch mit anderen künstlerischen Mitteln. So setzte Albers Farbklänge nebeneinander, sie wirken mal näher und mal weiter weg. Zum einen wollte ich innerhalb der Monochrome räumliche Wirkungen erzeugen. Zum anderen entsteht in der zeitlichen Reihenfolge ein zusätzlicher Effekt: Hier gibt es kein Nebeneinander, sondern einzelne Sequenzen, die aufeinander folgen. Im Film aber ist das Licht so stark, dass ein Nachbild in eine Folgesequenz hineinwirkt; so mischen sich also Farben auf der Netzhaut. Eine Farbe beeinflusst die nächste, und so habe ich auch die Rei-

henfolge der Sequenzen bestimmt. Um die direkte Beeinflussung zu minimieren, habe ich die Abfolge so festgelegt, dass es so aussieht, als würde man zum ersten Mal darauf blicken. Ich wollte, dass die Beeinflussung der Farben möglichst gering ist: Auf ein kräftiges Rot konnte also kein helles Gelb folgen, das ergäbe in der Wahrnehmung durch das Nachbild ein Grün. So ergab sich für den Film die grundlegende Frage: Welche Farbe kann auf die aktuelle Farbe folgen? Um das Nachbild zu reduzieren, wählte ich ein Hintereinander, das ungefähr von Hell nach Dunkel geht.

VR: Den Soundtrack zu *Staub* hast du gemeinsam mit Carl Ludwig Hübsch erarbeitet, unter Mitarbeit der Bassflötistin Angelika Sheridan. Welche Rolle kommt der Ebene des Auditiven hier zu? Ist der Soundtrack eher im Sinne einer Immersion angelegt oder siehst du ihn als eigenständige Ebene der Arbeit?

MB: Mit dem Ton wollte ich die Aufmerksamkeit auf das Rauschen der Pastellkörnung legen, deshalb auch dieses Rauschen im Ton. Aber auch der Schnittrhythmus, die Geschwindigkeit der Bildabfolge, wird im Ton gewissermaßen reflektiert. Innerhalb der Sequenzen variiert die Anzahl der Bilder, durchschnittlich sind es etwa fünfzehn. Indem der Ton dem Rhythmus des Filmes folgt, verstärkt er das räumliche Gefühl der Farben – und der Ton an sich hat auch eine eigene Räumlichkeit.

VR: Welche Farbsequenz hat dich in ihrer Wirkung persönlich am meisten überrascht? Hat sich durch die intensive Auseinandersetzung mit verschiedenen Pigmenten deine Farbwahrnehmung verändert?

MB: Tatsächlich war ich bei hellen Farben, insbesondere den Gelb-Grün-Tönen, sehr überrascht, wie wenig Bewegung hier passiert. Das sieht man auch bei den ersten beiden Sequenzen des Filmes; hier ist kaum Bewegung wahrzunehmen, obwohl sie auf die gleiche Weise geschnitten sind wie die anderen Sequenzen. Ich erkläre mir diese veränderte Wirkung mit dem Sehen an sich. Bei Phthaloblau haben sich die Pigmente wiederum wolkenartig verklebt. Man sieht zwar eine starke räumliche Tiefe, aber die einzelnen Pigmente sind nicht mehr als Staub erkennbar. Hier musste ich die Geschwindigkeit reduzieren und mit einer leichten Überblendung von einem Bild zum nächsten arbeiten. Anders ist es bei dunklem Phthalogrün oder Rotoxid, hier ist der Staub sehr viel präsenter. In meiner Malerei bemerke ich, dass, bedingt durch die Arbeit an *Staub*, Farbe nun eine größere Rolle spielt. Ich blicke sehr viel genauer auf Farben und mache auch ein gesteigertes Gefühl für deren jeweilige Wirkungen aus. Ich glaube, dass ich Farbe viel mehr angefangen habe zu lieben. Es reizt mich, singuläre Farben anzusehen.

VR: Zum Abschluss eine Frage zu deiner persönlichen Einschätzung: Als Künstlerin, die sich intensiv mit Aspekten der

Transmedialität und Medienspezifik in ihrer Praxis auseinandersetzt, frage ich mich: Wie nimmst du die Rezeption deiner Arbeit wahr? Siehst du dich mit dem lange vorherrschenden – auch institutionell bedingten – Streben nach medialer Kategorisierung konfrontiert oder wird deine Arbeit entsprechend ihrer vielfältigen Transmedialität rezipiert?

MB: Die Arbeit *Staub* erlebt ja gerade ihre erste Museumsausstellung im *tresor*. Zum ersten Mal war sie auf der Cologne Fine Art & Design 2019 bei *sgr a* zu sehen. Dort zeigte ich neben einigen Pastellen den Film separat in einer Blackbox. Das kam beim Publikum gut an. Jetzt befinden sich die Pastelle und der Film im selben Raum. Und ich glaube, das ist richtiger. Generell habe ich das Gefühl, dass ich mit meiner Arbeitsweise zwischen den institutionellen Stühlen sitze. Bei Filmfestivals sind zwar auch experimentelle Filme mit im Programm; mein Film ist aber so komplex und am Schluss vielleicht auch zu bildnerisch angelegt, denn er verlangt eine genaue Betrachtung – das bietet ein Filmfestival aufgrund der Vielzahl der gezeigten Filme kaum. Im Bereich der Kunst gibt es die Bereitschaft zu einer langsamen und eingehenden visuellen Auseinandersetzung sowie ein Verständnis für Komposition und räumliche Wahrnehmung. Es braucht eine Vermittlungsarbeit, damit man *Staub* versteht. Das Geheimnis bleibt letztlich: Wie wirkt Farbe auf uns?

Köln und Wien im Mai 2021