

VERSTECKT JUST AROUND THE CORNER

Muriel Rodolosse

T
ND
ER

VERSTECKT JUST AROUND THE CORNER

Muriel Rodolosse

28 APRIL – 29 MAI 2010

VERNISSAGE

MITTWOCH 28 APRIL 19-21 UHR

RUDI-DUTSCHKE-STRASSE 18

10 969 BERLIN

ÖFFNUNGSZEITEN DI-SA 11-19 UHR

EVENT SAMSTAG 15 MAI 19 UHR

KONTAKT.CORNER@ORANGE.FR

M +33 (0)6 15 32 57 79

SOUTIEN CONSEIL RÉGIONAL D'AQUITAINE – DESIGN LA/PROJECTS '10

Ausgehend von der Idee, dass sich hinter dem, was wir betrachten, ein anderes Gesicht der Welt verbirgt, lädt Muriel Rodolosse den Besucher zu einem aktiven Spaziergang durch die Ausstellung ein, wobei er dazu ermutigt wird, verschiedene Blickwinkel einzunehmen oder gar in die Hocke zu gehen, um die Kunstwerke zu suchen, die hinter der nächsten Ecke versteckt sind. Am Ausgang des Ausstellungsortes wird die Künstlerin regelmäßig eine Zeichnung außen an der Eingangstüre anbringen: *Falls du zum richtigen Zeitpunkt vorbeikommst, gehört das Gefundene dir!*

„Just around the corner“ ist wörtlich zu nehmen und steht in direktem Zusammenhang mit der Beschaffenheit des Raumes, des Ausstellungsraums, in dem auch die Kunst „versteckt“ ist.

Partant de l'idée que derrière ce que l'on regarde se cache l'autre face du monde, Muriel Rodolosse convoque le spectateur dans un cheminement actif qui le conduit à se positionner dans des angles de vue, à s'accroupir, à chercher les œuvres cachées derrière le corner, à sortir du lieu d'exposition pour attraper un dessin qu'elle a accroché sur la porte, dans la rue : si tu passes par là et que tu passes au bon moment, tu l'as.

Just around the corner est pris dans son sens littéral et place sa proposition dans un rapport avec la physicalité du lieu qui devient à la fois espace d'exposition et espace de dissimulation.





haaa... Dada! Malerei hinter Plexiglas, 600 x 400 cm, 2008, Production Frac Aquitaine © Jean-Christophe Garcia



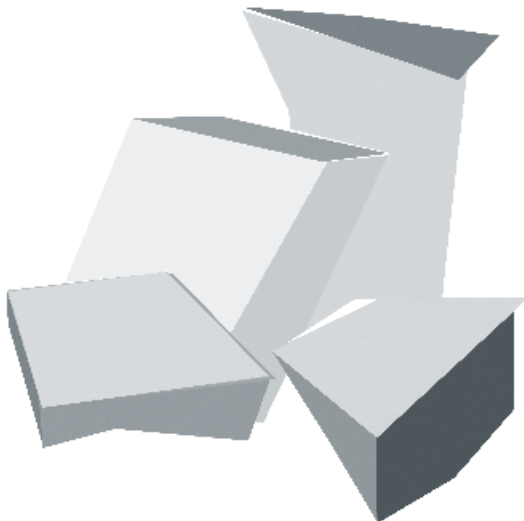
Architekturdetail, 200 x 150 cm, Malerei hinter Plexiglas, 2008



Fumée de nuage,
Malerei hinter Plexiglas,
300 x 200 cm, 2009



Famille bras cassés, Malerei hinter Plexiglas, 300 x 200 cm, Stipendiumsaufenthalt Chamalot, Juni 2009



**Muriel Rodolosse im Gespräch
mit Jeanne Quéheillard**

haaa... Dada! Sein Bein haltend, streift ein maskierter Mann auf dem Rücken eines dreibeinigen Lammes durch eine Landschaft, in der verschiedene Architekturen zu einem verrückten Park aufgestellt sind. Der Mann hält das Ohr des Lammes, als sei es ein Mopedlenker, seine Haltung könnte auch die eines Reiters beim Rodeo sein. Die Elemente im Vordergrund, Blumen und Miniarchitektur, sind aus der Vogelperspektive gemalt, man sieht das Motiv von hoch oben. Zum oberen Bildteil hin verändert sich der Blickwinkel, die Gegenstände sind aus der Froschperspektive dargestellt, was dem Betrachter eine andere räumliche Wahrnehmung des Bildes eröffnet. Es gibt keinen zusammenhängenden perspektivischen Raum, die Größenverhältnisse erzeugen teils Verwirrung, teils Schwindelgefühl, so wie das Wort „Dada“ der Dada-Bewegung, das in einer Art Gratwanderung weder ernsthafter Ausdruck noch Gemeinplatz sein will.

J. Q. Der Titel des Gemäldes ist haaa... Dada! Wir werden fortwährend mit verschiedenen Anspielungen konfrontiert, die vom gesehenen Bild zu den gehörten Worten oszillieren. Was motiviert diesen Wunsch, unseren Blick mit Hilfe eines Textes zu lenken? Kann man darin den Wunsch erkennen, das eine wechselseitig mit dem anderen zu illustrieren?

M. R. *haaa... Dada!* ist ein klangvoller Titel für dieses Gemälde, das für die Ausstellung *Caprice des jeux* im Frac Aquitaine realisiert wurde. Ich wollte, dass der Titel ein Teil dieser Arbeit wird. Der Titel hat einen ihm eigenen Klang. Wenn „hahaha“ ein Lachen darstellt, dann klingt „haaa“ wie der Schrei eines Tieres. Das aktive Aussprechen des Titels versetzt den Betrachter in eine Situation der Bewegung, die der Bewegung der im Bild dargestellten Figur entspricht. Beim Lesen des Titels wird der Betrachter zu einer darstellerischen Aktion aufgerufen. Das hat nichts mit Illustration zu tun, sondern es verbindet zwei Bewegungen, die des Beobachters und die des Beobachteten.

Die Geste, die mit dem Sprechen einhergeht, ist ein Einatmen, Anhalten und Ausatmen, was eine Bewegung des Kopfes oder des Körpers von hinten nach vorn erzeugt und an die Bewegung der Figur im Gemälde erinnert, die des maskierten Mannes, der ein ausschlagendes Lamm reitet.

J. Q. Die benutzte Technik – das Malen hinter Plexiglas – intensiviert den besonderen Charakter des Werkes, seine Kraft Fragen aufzuwerfen. Kann man von Malerei sprechen, die – abgesehen von seinem abgebildeten Gegenstand – hauptsächlich auf einer Technik beruht?

M. R. Ich benutze diese Technik, weil sie mir erlaubt, so nah wie möglich an der Frage des Malens zu sein. Die Entscheidung für Plexiglas ist ausschlaggebend. Ich male auf der Rückseite des Gemäldes, das Bild ist verkehrt herum. Der Ausführungsprozess des Gemäldes ist umgekehrt. Ich beginne mit den Details und Feinheiten des Bildes und schließe mit dem Hintergrund. Das hat nichts mit Ausstellungsfragen zu tun, sondern es gibt keine Tropfen, keine Kratzer, nichts verläuft. Mit dieser Technik zeige ich eine Möglichkeit, das Malen auf Distanz zu bringen. Sie provoziert andere Empfindungen. Die körperliche Beziehung, die aus dem Entstehen des Werkes resultiert, versetzt mich buchstäblich in das Gemälde. Ich male und gleichzeitig beobachte ich, was ich tue, meine Hände gleiten hinter das Plexiglas. Ich bin beidhändig geworden. Die Größe des Plexiglases steht in Beziehung zu meiner Körperspannweite, welche die Größe des Bildes bestimmt. Ich bin außerdem durch meinen Blickwinkel begrenzt. Ich muss während der Fertigung in Kauf nehmen, dass ich nicht sehe, was ich tue. Ich arbeite verkehrtherum. Was mir erlaubte mir vorzustellen, dass ich das Medium auf Distanz hatte.

J. Q. Diese besondere Technik offenbart natürlich die Idee, die ihr zugrunde liegt. Sie erinnert an die Hinter-Glas-Malerei. Erklären solche Vergleiche den Ausdruck der Technik oder der Arbeit? Mit anderen

Worten, bis zu welchem Ausmaß kann man sagen, dass die Technik zum wesentlichen Teil der Arbeit wird?

M. R. Die Malerei auf Plexiglas ist eine präzise Technik, in der keine Pentimenti¹ möglich sind. Man muss sich vorher das Gemälde in seiner Gesamtheit ausdenken, sich die verschiedenen Entwicklungsstadien vorstellen und diese dann vorwegnehmen, weil sie umgekehrt sind. Was man sieht, ist – anders als bei der gewöhnlichen Malerei auf Leinwand – das, was zuerst aufgetragen wurde. Das ist grundsätzlich unauslöschar. Es ist eine Art von Rückwärtszählen, und ich höre mit dem Hintergrund auf. Deshalb ist es sehr schwierig von vornherein an alles zu denken. Ich arbeite in mehreren Teilen, die aus mehreren aufeinander folgenden Schichten bestehen. Hinter-Glas-Malerei dagegen wird – abgesehen vom transparenten Untergrund – auf andere Art gemacht. Das Malen fängt mit den Umrissen an, gefolgt vom Ausmalen der gezeichneten Flächen, einer Art von Kolorierung. Sicherlich gibt es deshalb keine großen Hinter-Glas-Gemälde, trotz seiner weit reichenden Verbreitung, besonders als populäre Dekorationskunst. Seitdem ich male ist es mein Hauptanliegen, möglichst nahe an der Malerei zu sein. Die ganzen Künstlertricks loszuwerden und mich hineinzudenken in das, was das Gemälde jenseits des Objektes ist. Was für mich zählt, ist, dass die Technik mir erlaubt, eine kritische Dimension zu entwickeln, so dass ich mich selbst zu meinem Bild in Beziehung setzen kann.

J. Q. Soll das bedeuten, dass diese Art auf Plexiglas zu malen, mit der du dich identifizierst und die sehr stark deine eigene ist, auf eine widersprüchliche, sogar paradoxe Weise funktioniert?

M. R. Zuerst habe ich auf Holz gemalt. Ich habe immer auf festen Untergründen gemalt. Während eines Aufenthalts in der John David Mooney Foundation in Chicago 1996 habe ich Plexiglasboxen für Fotos gefunden. Mir kam die Idee, sie in meine Holzunterlagen einzugliedern. Ich war sehr mit den

Fragen über den Gegensatz zwischen Frontalität und Tiefe im Bild beschäftigt, und das Plexiglas erlaubte mir, andere Materialien in meine Arbeit aufzunehmen. Das Bild nicht als eine ebene Oberfläche zu betrachten, sondern als ein Behältnis. Nach einigen Bildern malte ich auf diesen Boxen, die die Form eines Plexiglasgemäldes hatten. Später, in Michigan, habe ich mir Plexiglasscheiben besorgt. Zuerst habe ich darauf, dahinter und auf der Innenseite mit Transparentfarben gemalt. Seitdem habe ich meine Arbeitsweise radikalisiert und mich entschieden, nicht mehr auf der äußeren Oberfläche des Trägers zu malen. Wenn man die Farbe auf die innere Oberfläche aufträgt, funktioniert die Transparenz nicht mehr. Ich arbeite an seiner Undurchsichtigkeit.

J. Q. Durch das Umkehren sowohl des Untergrunds sowie auch des Prozesses machst Du eine Distanz zum Medium möglich. Zeigt sich dieses Distanzieren auf dieselbe Art, auf welche du dich selbst als Malerin behaupten willst?

M. R. Ich glaube nicht, dass man sich durch bloßes Ansehen meiner Arbeit direkt ins Gemälde hineinversetzen kann. Es scheint mir, dass unser Bewusstsein – jenseits des sichtbaren Bildes – auf die Suche gehen muss nach der Ausarbeitung und dem Erstehungsprozess des Werkes. Man muss sich die Frage stellen, was man sieht, und wie dieses Bild gedacht und umgesetzt worden ist. So erinnert der Hochglanz des Plexiglasses an Fotografie. Ich versuche nicht, eine Fotografie zu reproduzieren. Aber weiß es – ohne imitieren zu wollen – zu schätzen, wenn der fotografische Beitrag eine Bereicherung für meine Malerei bedeutet. Ausserdem interessiert mich alles, was der Malerei ein Extra hinzufügen kann. 2002 habe ich auf eine Art zu arbeiten begonnen, die der Malerei diametral entgegengesetzt ist: Ich habe einen mobilen Workshop namens *la Permissive* (die *Genehmigende*) ins Leben gerufen, und einen Workshop für Individualisierung von Alltagskleidung namens *Passe-moi ta manche, j'te file mon col*

(Gib mir deinen Ärmel, ich spinn dir meinen Kragen an). Ich wollte Erfahrungen mit verschiedenen künstlerischen Praktiken sammeln und sie mit der Malerei in Verbindung bringen. Wenn ich über die heutige Malerei nachdenke, betreibe ich keine kritische Dekonstruktion der Malerei. Ich arbeite nicht im Sinne einer Kontinuität und setze avantgardistische Ansätze fort, wie Adorno sie definieren könnte. Ich entschied mich die Malerei nicht aufzugeben, sondern in dem gegebenen Raum zu bleiben – den ich einnehme. Die Grenzüberschreitungen finden im Inneren (des Gemäldes) statt.

J. Q. Wir sind mit einem ständigen Größenwandel zwischen den verschiedenen gemalten Objekten konfrontiert, den Figuren, Tieren, Architekturen, Blumen ... Wir müssen unaufhörlich Neueinstellungen vornehmen, die die Stabilität der visuellen Wahrnehmung verwischen. Welche Bedeutung sollte man den Größenverhältnissen beimessen, die du einsetzt?

M. R. Das Größenverhältnis hängt von der Wichtigkeit ab, die jedem Ding gegeben ist. Eine Miniatur oder eine Architektur, die aus einer Blume wächst, ist genauso wichtig wie das unwirkliche hinkende Tier. Keine Sache ist einer anderen überlegen. Die großen Maße des Bildes haben nicht den Sinn, etwas Spektakuläres zu schaffen. Aber auf Grund seines Formats kann das Bild nicht in seiner Gesamtheit erfasst werden. Es läßt sich nicht auf eine unmittelbare Lesbarkeit reduzieren. Bis jetzt habe ich zwei sehr große Bilder gemalt; das eine namens *Ancora!* wurde für die gleichnamige Ausstellung im Chapelle Saint Jacques-Kunstzentrum geschaffen, und das zweite ist dieses hier – für die Ausstellung *Caprice des jeux*. Diese zwei großen Arbeiten sind Darstellungen mentaler Bilder. In *Ancora!* kristallisiert sich das anhand der Vermischung der Geschlechter heraus. In *haaa... Dada!* drückt es sich durch eine Art von *Regression* aus, gleich dem Trancezustand kurz vor dem Einschlafen, in welchem uns Dinge entgleiten

und wir die Kontrolle verlieren. Die Darstellung eines mentalen Bildes ist jenseits jeglicher Verhältnisse zu menschlichen Dimensionen. Sie steht im Verhältnis mit der Ausdruckskraft des Gedankens. Und des Verlangens. Es ist eine Vorstellung, die – unbegrenzt durch Maße oder, um genauer zu sein, durch Messungen – gigantisch sein kann. Um diese Problematik zu erfassen ist es notwenig sich dem anzunähern, was außerhalb von Maßen, oder besser was ohne Maß ist. Ich will mir selbst keine Grenzen setzen. Wenn ich mich nach einer großformatigen Arbeit fühle, setze ich sie um. Ich möchte mich nicht selbst einzuengen. Die Wichtigkeit ist dem Gegenstand gegeben, den man sich ansieht, und sie hängt von der Position des Betrachters ab.

J. Q. Und doch ist es die zentrale Figur auf dem Lammrücken, die den Blick zur Mitte zieht.

M. R. Es ist eine maskierte Person, aber keine Karnevalsfigur. Eine Art menschliche Figur, die wie ein Wahngebilde scheint, taucht auf, mit ungewissem Geschlecht, ein erregendes Bild. Es ist eine erotische Figur ohne die Zeichen von Männlichkeit, sozusagen ein seines Pferdes beraubter Reiter; es ist kein Dompteur. Ich möchte einen Zustand des Körpers zeigen. Dieser Körper ist erotisch, hat aber kein Geschlecht. Das Objekt der Begierde ist ein Objekt welches sich ständig entzieht. Alles Erotische hier wird sicherlich durch die gleichsam ertastbare Konstruktion des Werkes hervorgerufen. Es gibt eine Logik des Gefühls. Ich male mit meinen Händen. Dieses „Ertasten“ lässt Traumwelten entstehen. Verlangen jedoch wird jenseits des Bildträgers ausgelöst. Und in diesem Fall schirmt das Plexiglas das Gemälde ab. Diese Technik erzeugt eine besondere Empfindung und beinhaltet eine ungewöhnliche Ironie. Ironie über das Konzept. Als ob man Traumwelten kontrollieren könnte. Das Konzept wird gesprengt – durch Phantasie.

Editions Marguerite Waknine

