«Für mich ist der Prozess am Ende das, was die Arbeit ausmacht.»

Maja Rieder im Gespräch mit Ines Goldbach

Das Atelier ist ihr längst zu klein geworden. Man könnte auch sagen,

Maja Rieder nimmt die dortigen vier Wände längst nicht mehr ernst. In

ihrer Auslegeordnung, für die sie auf grossen Papierbahnen und -blättern

arbeitet – mal mit Grafitpigment, mal mit verschieden breiten Pinseln,

mal einer Druckplatte –, erkundet sie nicht nur den zweidimensionalen

Bildraum. Wände und Räume wandelt sie mit ihren Zeichnungsinstallationen,

die scheinbar kein Anfang oder Ende kennen. Durch ihr prozesshaftes

Arbeiten, das nicht selten zu Serien führt, entwickelt sie die Zeichnungen

oft hin zu einem Format, das sie selbst – im Moment des Entstehens

– nur teilweise in der ganzen Ausdehnung überblicken kann.

Papiere wie das saugfähige und zähe Seidelbast, Plotterpapiere oder

unterschiedlich starke Zeichenpapiere werden in Farbbädern getränkt,

gefaltet und wieder auseinandergelegt, aufgespannt und wieder ausgebreitet;

kleinformatige

Zeichnungen werden in ihren zeichnerischen oder

auch malerischen Gesten und Bewegungen, die bisweilen an Zeichen oder

auch Buchstaben erinnern können, auseinandergenommen. Auf grossen

Bahnen und in neuen Kombinatoriken fügt die Künstlerin sie wieder neu

zusammen und denkt sie am Ort des Ausstellens weiter. Fast wundert

man sich über die viele Meter umfassenden Formate, die das Körpermass

der Künstlerin bei Weitem überschreiten. Erst im Moment des

Ausbreitens auf den dafür vorgesehenen Wänden und des Ausstellens ist

es ihr möglich, das Ergebnis des ganzen Prozesses und damit das ganze

Werk zu überblicken. Halterungen, spezielle Pinselbreiten werden von

Maja Rieder schon mal eigenhändig zusammengebaut, um dann mit

langen, langsamen Schritten und ruhigen, präzisen Hand- und Armbewegungen

meterlange Pinselstriche und Bahnen auszuführen. Die ganze

Energie einer grossen Bewegung gespeichert in einem Blatt.

Die unterschiedlich breiten Pinsel, die die Künstlerin meist in schwarze

Tusche taucht und übers Blatt führt, dringen als Farbspur verschieden

stark in den Bildgrund ein und hinterlassen mal Flächen, mal sich überlagernde

Linien. Überhaupt hat man den Eindruck, dass Fläche, gemalte

oder gezeichnete Linie, Tonwert und Geste in Maja Rieders Arbeiten

gleichwertig behandelt und gleichberechtigt wahrgenommen werden.

Auch der Arbeitsprozess bleibt stets nachvollziehbar.

Wir bewegen uns entlang der grossen, meterlang an den Wänden herabhängenden

Papierbahnen, der verschiedentlich gefärbten Faltungen, aber

auch der grossen Raumskulpturen aus Wabenkarton, die allesamt viel

davon erzählen, dass Maja Rieder immer wieder einer Logik folgt und

zugleich jedes Konzept, jede feste Setzung hinter sich lassen kann. Ähnlich

einer Partitur ziehen sie sich in zarten, aber bestimmten Rhythmen

an den Wänden der unterschiedlichen Ausstellungssituationen entlang –

nicht selten mit bewussten kleinen künstlerischen «Störenfrieden», die

das Gleichmässige aufbrechen und zu etwas Neuem führen.

Maja Rieder, das zeigt ihr seit vielen Jahren konsequent entwickeltes

Werk, interessiert sich nicht für das Abgeschlossene. Ein In-Bewegung-

Bleiben ist für sie zentral. Aus der einen Zeichnung folgen neue Zeichnungen,

die eine Erfahrung führt zur nächsten. Der Ort der Zeichnung

ist für sie ein freier Raum. In eben diesen Freiräumen geschieht für sie

das, was sich nicht ausdenken lässt. Ich treffe sie im Vorfeld ihrer Ausstellung

im Atelier zu einem Gespräch.

Ines Goldbach: Ich möchte mit dir über einige künstlerische Entscheidungen

und Merkmale in deinem Werk sprechen, die dein

Werk seit vielen Jahren prägen und die mir wesentlich erscheinen.

Das ist zum einen der reale Raum bzw. die vorgegebene

Architektur,

auf die du mit deinen meist grossformatigen Zeichnungen

auf unterschiedliche Weise eingehst und reagierst. Beim

Kunsthaus Baselland hast du dich entschlossen, alle Wände der

grossen Shedhalle im Untergeschoss zu entfernen und die gesamte

Raumstruktur in ihrer Grösse miteinzubeziehen. Wie

wird sich dieser Entscheid auf die Werke auswirken, die du dafür

entwickelt hast und noch entwickeln wirst?

Maja Rieder: Mit dem Entfernen der Wände wollte ich den Raum als

Gesamtes so sehen, wie er in seiner Grundstruktur angelegt ist. Ich erhoffe

mir davon, dass die Arbeiten mit dem Raum eine Verbindung eingehen

werden bzw. dass diese besser zu erkennen sein wird, ohne die den

Raum zusätzlich strukturierenden Wände. Da ich mich seit Längerem mit

der Zeichenform X beschäftige und diese immer schon – auch im zweidimensionalen

Bereich – als eine räumliche Dimension verstehe, hatte

ich Lust, in den tatsächlichen physischen Raum zu gehen und eine Arbeit

zu realisieren, mit der ich mich schon länger befasse. Die «gedankliche Grundlage» dieser Arbeit besteht aus einem Block, der entlang der

Diagonalen aller seiner 6 Seiten zerschnitten wird und sich so in 24

Teile aufteilt. Als sich in einem Modell diese Formen «herausgeschält»

haben, ist es mir wie eine Entdeckung vorgekommen: Jeder Dreieckskörper

hat 4 Flächen, je 2 davon sind jeweils identisch, und jede Form

weist einen rechten Winkel auf. Insgesamt gibt es 6 verschiedene Dreieckskörperformen,

je 4 weisen dieselbe Gestalt auf. Natürlich sind die

genannten Gesetzmässigkeiten der Dreieckskörper, wie sie durch die

Teilung entstehen, logisch, können mathematisch begründet und ihre

Körper errechnet werden. Für mich aber, die ich sozusagen unvoreingenommen

und innerhalb eines Prozesses darauf gestossen bin, war es

jedoch ein bisschen so, als würde ich eine Schneeflocke unter einem

Mikroskop

anschauen.

Um aber zu deiner Frage zurückzukommen: Ich mag es, den ganzen

rohen Raum bereits vom Eingang überblicken zu können. So ist gleich

alles sichtbar, was mir für meine neue Arbeit Flipper richtig schien. Der

Raum verlangt nach einer Setzung. Er hat etwas Ungeschliffenes an sich,

vergleichbar mit den Teilen meines Blocks.

IG: Wenn man von der Skulptur oder Installation, bisweilen

auch der Malerei kommt, ist der Einbezug des realen Raumes

naheliegend. Bei der Zeichnung ist das vielleicht nicht zwingend

der Fall. Ohnehin denkt man beim Begriff Zeichnung oft genug

immer noch an die Beschränkung des Blattes. Du scheinst von

Anbeginn mit deinen Arbeiten eher an Raum denn an Blatt zu

denken bzw. von demselben auszugehen, wenngleich du dich

als Zeichnerin bezeichnen würdest, wenn ich das richtig sehe.

MR: Ich habe die Zeichnung immer auch als etwas Räumliches gesehen.

Natürlich ist es vorderhand ein Papier, eine Fläche und damit etwas

Flaches. Jedoch ist eben diese Fläche auch ein Raum, der Papierraum,

der sich sozusagen nach hinten hinein entwickelt. In diesem Raum lässt

sich dann auch eine Tiefe herstellen. Im besten Fall geschieht das in

meinen Zeichnungen: Beispielsweise wird eine Fläche der Zeichnung

auf den ersten Blick als Vordergrund wahrgenommen und kann im

nächsten Moment genauso gut als eine Fläche hinten im Bild-Raum gesehen

werden. Dieses Kippmoment ist mir wichtig, eben weil es diesen

Raum entstehen lassen kann. Ich denke, das hat vor allem mit den

starken Kontrasten innerhalb meiner Zeichnungen zu tun. In einigen Zeichnungen gibt es einfach ein Schwarz oder Grau, und den Raum, der

als Papier belassen ist, erscheint Weiss. Dieses Entweder / Oder, Ja / Nein

verursacht das Kippen. Auch deswegen, weil es nicht eindeutig ist, ob

das «Bezeichnete» für eine Wand oder eine Öffnung steht. Ich beabsichtige

ja mit den Flächen oder Linien nichts darzustellen; jedoch geht

die Lesart oft in Richtung des dargestellten Raumes. Wahrscheinlich ist

dies eben deswegen der Fall, weil die Zeichnungen eine Verbindung mit

der Architektur eingehen.

IG: Eine Reihe deiner Werke und Zeichnungen basiert auf Kombinationen

– Blätter, die du während des Entstehungsprozesses

zusammen überzeichnest oder übermalst, werden für die Präsentation

wieder als Einzelblätter verwendet, ohne dass sich die Zueinander-

Gehörigkeit verliert. Diese bleibt weiter spürbar. Wie

siehst du das?

MR: Genau, so empfinde ich es auch, die Zusammengehörigkeit ist zu

spüren. Ich denke mir, dass die Arbeiten während des Entstehungsprozesses

in einer bestimmten Atmosphäre geschehen. Diese ist abhängig

vom jeweiligen Moment: Der Tageszeit, meiner Verfassung, dem Papier,

dem Licht etc. Diese Entstehungsbedingungen werden, zum einen, in die

Arbeiten miteingeschrieben. Zum anderen stammen diese mehrteiligen

Arbeiten, deren Teile alle zusammen und somit gleichzeitig entstehen, aus

derselben Anlage oder Auslegeordnung. So weisen sie sich bei der Präsentation

als Einzelteile eines Ganzen aus. Wichtig dabei ist, dass jeder Teil,

jedes Blatt sich vom anderen unterscheidet und eine Eigenständigkeit

behauptet.

Vielleicht spürt man, wenn man die Teile eines Ganzen einzeln

zeigt, ihre Zusammengehörigkeit besser.

IG: Spielt für dich das Thema der Serialität eine Rolle? Oder

sind es eher Kombinatoriken oder die Einhaltung von Logiken,

die in deinem Werk auch für den Betrachter, die Betrachterin

zu spüren sind?

MR: Ja, ich denke, dass es von manchen Blättern einfach mehrere

braucht. Erst durch die Wiederholung wird vielleicht sichtbar, dass es

darum geht, sich zu wiederholen, zu insistieren und einen bestimmten

Rhythmus zu erzeugen. Auch um verständlich zu machen, dass das

Gleiche nie wirklich das Gleiche ist; die leichten Verschiebungen und

kleinen Unterschiede werden dann wichtig. Je eingeschränkter das Feld

ist, das ich bearbeite, desto tiefer wird es, so kommt es mir vor.

IG: Einige Arbeiten werden von dir gefaltet, geknickt und dann

wieder entfaltet, um anschliessend sowohl mit der durch Faltung

erzeugten als auch mit der gezeichneten Linie auf dem Bildraum

– dem Blatt – zu arbeiten. Könntest du dieses Arbeiten mit der

gezeichneten und geknickten Linie etwas genauer ausführen?

MR: Auf das Falten bin ich durch die Technik des Abdeckens gekommen,

wie ich sie anfangs betrieben habe. Bei den Arbeiten, die durch das

Abdecken entstanden sind, habe ich mit mehreren Papieren gearbeitet,

sie auf eine bestimmte Weise aus- und übereinandergelegt, nach einem

von mir erfundenen Prinzip, und sie dann so bearbeitet. Das Falten, anschliessende

Bearbeiten und Wieder-Auseinanderfalten bietet ähnliche

Möglichkeiten wie das Übereinanderlegen, Bearbeiten und Einzeln-wieder-

Auslegen. Beim Falten hebt sich zusätzlich das Vorn und Hinten des

Papierformats auf, bzw. es gibt zwei vorn oder zwei hinten. Es gibt auch

die Möglichkeit, die Papiere zu bearbeiten und dann erst zu falten, um

die so entstandenen Blätter beispielsweise wieder aneinanderstossen zu

lassen. Es ist beinahe mit einer Art Spiel vergleichbar.

Und dann gibt es noch die Arbeiten, die aus Papieren bestehen, die ich

auf ein kubenförmiges Gestell aufgespannt und anschliessend bearbeitet

habe. Durch das Aufspannen wird das Papier selbst zum Raum und

gliedert sich in 6 Flächen, die ich einzeln und somit quasi isoliert von

den anderen Flächen bearbeiten kann. Das Aufspannen des Papiers gibt

mir somit die Möglichkeit, den Überblick über das gesamte Format zu

verlieren. Wenn ich das Papier am Schluss wieder abspanne, hat die

Zeichnung zudem kein oben und unten, kein rechts und kein links.

Insgesamt dient das Verfahren – sei es das Übereinanderlegen oder das

Falten – dazu, zu einem Ergebnis zu kommen, das ich mir selbst so nicht

habe ausdenken können. Es hat etwas Nicht-Gesteuertes, allenfalls ein

In-die-Wege-Geleitetes und zugleich Eigenständiges. Und zuletzt bin ich

auch einfach daran interessiert, den Arbeitsprozess so weit wie möglich

in das Werk hineinzutragen. Für mich ist der Prozess am Ende das, was

die Arbeit ausmacht.

IG: Du lässt dich also zwar von Logiken und Prinzipien anleiten,

schlussendlich führt dich aber das Moment des noch Unvorhersehbaren

und Überraschenden weiter? Gilt das auch für

den künstlerischen Prozess des Zeichnens und Malens bei dir?

Ich denke da an Arbeiten wie Au contraire (14 Teile), die du 2015 im Rahmen der Gruppenausstellung Überzeichnen im Kunsthaus

gezeigt hast und bei der dich das Material und deine Erfahrung

geleitet haben. Zugleich aber tragen sicher das Resultat und

später auch die Kombinatorik, die daraus möglich geworden ist,

Überraschungen in sich.

MR: Das stimmt. Oft stosse ich beim Versuch, meine «Spielregeln» einzuhalten,

auf weitere denkbare Wege. Gerade wenn die Regel vielleicht

etwas störrisch ist, sich ein wenig an der Art und Weise, wie «man es eigentlich

machen würde», reibt. Und dann gibt es die sogenannten Fehler,

die mir passieren. Die Resultate daraus sind oft unbrauchbar, aber stellen

sich zuweilen auch als gerade richtig heraus. Und bei der Arbeit Au

contraire (14 Teile), 2015, die du gerade erwähnt hast, war es beispielsweise

so, dass es mich erstaunt hat, dass die Möglichkeit der «Lücken»

innerhalb der Auslegeordnung, wie ich sie geplant hatte, sich so gut angefühlt

hat. Dieses Erlebnis hat mich dahingehend weitergeführt, dass ich

in der Variabilität der Arbeit bezüglich der Installation noch weiter gehen

kann, als ich es sowieso für diese Arbeit schon angelegt hatte.

IG: Welche Rolle spielt – neben dem Raumkörper – dein eigener

Körper und dein eigenes Mass für die Entwicklung deiner Arbeit?

Bei Arbeiten wie Au contraire (14 Teile) sprachst du auch

von der Spannweite deiner Arme als Begrenzung …

MR: Genau, gerade die Spannweite meiner Arme ist entscheidend, oder

wie weit ich mich über das Blatt lehnen kann, wie gross meine Schritte

sein können, um nicht um eine ausgelegte Papierbahn herumgehen zu

müssen. Dies ist der Rahmen, wenn man so möchte. Daneben gibt es

aber auch das Bedürfnis, meine Arbeiten in einen Zusammenhang mit

meinem Körper, mit den Möglichkeiten, wie ich agieren kann, zu verbinden.

Und ich möchte meine Arbeiten als Gegenüber sehen – sie stehen

mir gegenüber und sagen etwas. Und dies gelingt besser, finde ich, wenn

sie in den Dimensionen etwas mit meinem eigenen Körper zu tun haben.

Für mich ist ein gutes Schauen ein «Sehen mit dem Körper». Vordergründig

kann ich mir möglicherweise schnell einen visuellen Eindruck

von einer Sache machen, aber um so richtig zu sehen, benutze ich den

ganzen Körper, und da hilft das richtige Grössenverhältnis einer Arbeit

eben sehr.

IG: Zum Schluss habe ich noch eine andere Frage: Viele Arbeiten

– so auch die von dir gerade genannten – entwickelst du auf deinem Atelierboden, aufgrund ihrer Grösse meist in Teilen. Erst

im Moment des Installierens ist es dir möglich, die Arbeit als

Ganzes zu sehen, sie zu verstehen und auch auf den Raum und

die vorgegebene Architektur zu reagieren. Das mag bei den grossen

Faltarbeiten ähnlich sein, die du erst in der grossen Auslage

ganz überblicken und für dich erfahren kannst. Was bringt dieses

Vorgehen für dich mit sich, das sich doch so ganz anders

verhält, als würdest du nur auf und mit einem Bild- und Papierraum

arbeiten, den du von Anbeginn überblicken könntest?

MR: Dass viele dieser mehrteiligen Arbeiten erst beim Installieren überblickt

bzw. richtig angeschaut werden können, ist tatsächlich ein wesentlicher

Teil innerhalb des ganzen Prozedere. Es bedeutet, dass ich Verantwortung

übernehmen muss für das Entstandene, auch wenn ich es vorher

nicht begutachten konnte – oder zumindest nicht als Ganzes – und es

nicht bis ins Letzte in der Hand habe, was geschieht. Auch gibt es bei

meinen Arbeiten meist verschiedene Möglichkeiten, welcher Gestalt ein

Papier beispielsweise am Ende sein wird.

IG: Das heisst, dass Offenheit ein wesentlicher Teil deines Arbeitens

ist und auch deiner Haltung als Künstlerin entspricht?

MR: Ja. Sehr sogar. Ich möchte der Arbeit ja Raum zum Entwickeln geben.

Da ist es für mich nicht nötig, eine Kontrolle über das Erscheinungsbild

der einzelnen Teile zusammen zu haben. Im Grunde gebe ich beim

Arbeiten das Vorgehen und das Material vor, jedoch nicht ohne es vorher

auf seine grundsätzliche Tauglichkeit zu erproben. Was dabei dann entsteht,

möchte ich eigentlich als eine mögliche «Lösung» der Arbeit betrachten.

Ich erlebe es so, dass meine Arbeiten ab einem gewissen Punkt

für sich bestehen können und zu etwas geworden sind, was ich zwar angezettelt

habe, aber nicht bis zum Schluss beeinflussen konnte. Diese

Vorstellung gefällt mir. Es lässt auch etwas offen, einen Spielraum – sowohl

beim Machen als auch beim Betrachten. Mir ist es wichtig, dass die

Arbeiten aufgrund eines Prozesses entstehen. Die Werke sollen selbst zu

sprechen anfangen, und das bedeutet dann für mich während des Arbeitens,

aber auch darüber hinaus viel Geduld, Ausdauer, Fehler machen,

verwerfen, wiederholen und laufen lassen.

\*\*\*\*

“For me the process is ultimately what constitutes the work.”

Maja Rieder in conversation with Ines Goldbach

The studio has long been too small. You could also say that Maja Rieder

no longer takes its four walls seriously. Across her broad oeuvre, in

which she works on large rolls and sheets of paper, sometimes with

graphite pigment, sometimes with brushes of different widths or sometimes

a printing block, she investigates not only two-dimensional image

space. She transforms walls and spaces with her drawing installations,

which seem to know no beginning or end. In her process-driven work,

which frequently leads to series, she often works these drawings up to

such a size that she herself can only have a partial view of the whole –

while she is creating it. Papers such as absorbent, tough Japanese paper,

plotter paper and drawing papers of various strengths are saturated

with bands of colour, folded and unfolded again, stretched over things

and then unpinned. Small-format drawings are taken apart to mine

their graphic or painterly gestures and movements, gestures that sometimes

are reminiscent of signs or letters too. On long bands of paper and

in new combinations the artist brings them together anew and thinks

forward to the place she will exhibit. You almost marvel at metre-long

formats that extend well beyond the artist’s own dimensions. Only

when the artist spreads them out on the exhibition wall they are destined

for can she survey the results of the entire process and the work

as a whole. The artist has herself made brackets and brushes of specific

breadths in the past, in order then to realise metres-long brushstrokes

and lines in extended, slow steps, with measured and precise hand and

arm movements. The whole energy of one great movement is saved on

a page.

The different brushes, which the artist usually dips in black ink and

moves across the sheet, sink into her image ground as colour traces of

various strengths, leaving colour sometimes as shape, sometimes overlapping

lines. Ultimately you have the impression that surfaces and

drawn and painted lines, tonal values and gestures are all dealt with

evenly, all attended to as seriously in Maja Rieder’s works. The working

process too can always be traced.

We move along tall strips of paper that hang from the walls, differently

coloured folds, as well as the great space-filling sculpture out of honey

gedankcomb

cardboard, which all tell how Maja Rieder follows a logic, yet

she can also abandon any concept or any fixed approach. Her works

are drawn out along the walls of different exhibition locations like a

musical score, with a soft but clear rhythm, often too with little deliberate

‘mischiefs’ added that break the monotony and lead to something

new.

Developing consistently over many years Maja Rieder’s work shows that

she is not interested in what is concluded. Staying in motion is central

for her. One drawing catalyses new drawings, one experience leads to

the next. For her, the space of drawing is a free space. For her, something

happens in this very space which cannot be preconceived. I met her in her

studio for a conversation prior to her exhibition.

Ines Goldbach: I’d like to talk to you about some of the artistic

decisions and the characteristics which have marked your work

for many years now, things which seem key to me. For a start,

there is actual space or a given architecture that you engage with

and react to in various different ways, with what are mostly

large-scale drawings. At the Kunsthaus Baselland you have decided

to remove all the walls of the large Shedhalle space on the

lower level and to involve the whole structure of the space in its

full size. What effect will this decision have on the works you

have developed for the space and those you are still developing?

Maja Rieder: By taking the walls away I wanted to see the space as a

whole, to see it how it is laid out as a basic structure. From this I hope

that the works form a connection with the space and that this is more

easily recognisable without the additional walls dividing the space. I have

been occupied by the character of a cross, an X, for some time, and I

have always understood that it has a spatial dimension, even when it’s

in two dimensions, so I wanted to deal with the real, physical space and

to realise a work that I’d long been thinking about. The ‘conceptual basis’

of this work is a cuboid which is split along the diagonals of each of its

six sides and thus divided into 24 parts. As these forms revealed themselves

in a model it was like a discovery for me: each of the triangular

forms has four surfaces, two of which are always identical, and each

form displays a right angle. There are in total six different triangular

forms, with four of each same shape. Of course the regularity of the

triangular shapes described and how it comes into being through the

splitting is all logical, it has a mathematical basis and the forms can be

calculated. But for me, as I stumbled upon this during the process without

expecting it, it was as if I were looking at a snowflake under a microscope.

Though to come back to your question: I like being able to have

an overview directly from the entrance of the whole, raw, space. Everything

is visible at once, which seemed to me to be right for my new work

Flipper. The space has something unpolished about it, comparable with

the division of my cuboid.

IG: Considering sculpture or installation, and today painting

too, it is self-evident that real space is incorporated. With drawing,

this is perhaps not always the case. Often enough the term

drawing makes you think in any case about the limitations of

the sheet of paper. With your work you seem to think from the

outset more about space than about the page, or you start with

space, even though you would describe yourself as an artist

who draws, if I understand it correctly.

MR: I’ve always viewed drawing as something spatial as well. Naturally

it is superficially a piece of paper, a surface and as a result something

flat. Yet this very surface is also a space, the space of the paper, which

develops back into itself so to speak. Then depth can be created in this

space. It happens in the best case in my drawings: the surface of a

drawing is, for example, appreciated at first glance as the foreground,

and in the next instant can be seen equally as a surface in the imagespace

beyond. This moment where it tips from one thing to another is

important for me, because it allows this space to emerge. I think this has

to do, above all, with the stark contrasts within my drawings. In some

drawings there is simply a black or grey and the space where the paper

is left uncovered appears white. This either / or, yes / no, is what creates

the tipping point. Also because it’s not obvious if that which is ‘marked’

denotes a wall or an opening. With the surfaces or lines I don’t intend to

depict anything, but the way of reading often goes in the direction of illustrated

space all the same. This is probably so for that very reason, that

the drawings create a connection with architecture.

IG: One series of your works and drawings is based on combinations

– sheets of paper that you draw over or paint over together

during the production process are then employed as single pages

once again in the presentation, without the fact of their belonging

together being lost. It can still be felt. How do you see it?

MR: Exactly, that’s how I feel it too, that their belonging together can

still be sensed. I think that the work of the creation process takes place

in a particular atmosphere. This depends on that specific moment: the

time of day, how I feel, the paper and the light, etc. On one hand these

conditions of creation are written into the works. And on the other hand

these multi-part works, of which all the parts were produced together,

and thus contemporaneously, emerge from the same opera or scenario.

So in presentation they reveal themselves as single elements of a whole.

In this it is important that every part, every page, differs from the others

and asserts its autonomy. Maybe you feel more how the parts of a whole

belong together when they are shown individually.

IG: Does the topic of seriality play a part for you? Or is your

work about testing combinations, or maintaining a logic that

can also be discovered by viewers?

MR: Yes, I just think that several of some pages are required. Only

through repetition might it become visible that it’s about repetition, insistence

and generating a certain rhythm. Also to make it clear that the

same thing is never really the same thing; the slight shifts and small differences

then become important. The more limited a field that I examine

is, the deeper it becomes, it seems to me.

IG: You fold, bend and unfold some works in order to work with

both the folded and the drawn line on the image space – the page.

Could you describe working with drawn and folded lines more

precisely?

MR: I came to folding through the technique of masking, as I first used it.

For those works created through masking, I worked with several sheets,

laying them over and under each other in a particular manner according

to a principle of my own invention, and then worked further on them.

Folding, subsequently working and unfolding again offers similar possibilities

to overlaying, working on the paper, and then arranging again

singly. Folding also cancels out the back and front of the paper format,

or there are two fronts or two backs. There’s also the possibility of

working on the paper and only then folding it, in order, for example, to

allow the pages thus created to abut once again. It’s almost comparable

to a game.

And then too there are the works that consist of paper which I placed

over a cubic framework before I worked on it. By virtue of being put on

the frame, the paper itself becomes space and divides into six facets

which I can work on individually, almost in isolation from the other

facets. Mounting the paper therefore gave me the possibility of losing

an overview of the complete format. At the end, when I take the paper

off again, the drawing also has no above or below, no left or right.

On the whole, the process – be it overlaying or folding – serves as a

means to a result that I could not have thought out myself in this way.

There is something un-directed about it, at most something initiated,

and yet something independent. And ultimately I’m also simply interested

in carrying the creation process as far as possible into the work.

For me the process is ultimately what constitutes the work.

IG: So you allow yourself to be guided by logic and principles,

but ultimately a moment of the unforeseen and surprising brings

you forward? Is this true too for your artistic process of drawing

and painting? Here I’m thinking of works such as Au contraire

(14 Teile), 2015, which you showed at the Kunsthaus in 2015 in

the context of the group exhibition Überzeichnen, in which the

material and your experience surely guided you. At the same

time, the result and the combinations subsequently enabled surely

have an inherent ability to surprise.

MR: That’s true. Often when I’m trying to stick to my ‘rules of the game’

I stumble on other conceivable paths. Just when the rule is perhaps a bit

too intractable, rubbing up against the way ‘you should really do it’ a bit.

And then there are the so-called mistakes that happen to me. The results

of these are often unusable, but ultimately transpire as exactly what they

ought to be. And with the work Au contraire (14 Teile), which you just

mentioned, it was the case, for example, that I was surprised how good

the possibility of ‘holes’ felt within the whole scenario as I had planned

it. This experience led me further in this direction, to the point where I

could push still further in the variability of a work or installation, because

I had already done so with this work.

IG: Besides spatial bodies, what part does your own body and

do your own dimensions play in the development of your work?

In works like Au contraire (14 Teile), you also speak of the

span of your arms as a limitation …

MR: Exactly, the span of my arms is decisive, or how far I can lean over

the page, how long my steps can be in order not to have to circumnavigate

a roll of paper when it’s laid out. This is the frame, if you like. In

addition to this there’s also a need to connect my work to my body and

with the possibilities of how I can operate. And I like to see my works as

my counterparts – they stand opposite me and say something. I find that

this functions better when their dimensions have something to do with

my own body. Looking properly for me is ‘seeing with the body’. Maybe

I can quickly get a visual impression of a thing from an initial look, but

in order to really see I use my whole body, and if a work has the right

proportions it helps a lot.

IG: To finish, I’d like to ask another question: you develop many

works, including those that you just mentioned, on the floor of

your studio, mostly in parts, given their size. Only when installing

do you see the work as a whole, to understand it and also to be

able to react to the space and the given architecture. Maybe this

similar to working with the large folded works, which you can

only gain an overview of on a large stage; only then can you

experience them. What does this part of the process mean to

you, given that it could be so different, if you were only to work

on image and paper planes that you had an overview of from

the very start?

MR: In fact it’s an essential part within the whole procedure that many

of these multipart works can only be seen as a whole, really looked at,

during installation. It means that I have to assume responsibility for

what has been created, even though I could not appraise it previously –

or at least not as a whole; I don’t have complete control of what happens.

It is also the case that there are generally several possibilities for my work,

as to which form a page will assume in the end, for example.

IG: That means that showing your work in public is a key part

of your work, and accords with your approach as an artist?

MR: Yes, very much so. I want, after all, to give the work space to develop.

At this point it’s not important for me to have control of the

appearance

of the individual parts put together. Ultimately, when I work

I determine the process and the material, but not without having already

tested them for their fundamental suitability. I then like to view what

emerges as one of the work’s possible ‘solutions’. In my experience, at a

given point my works can stand up for themselves; they have become

something that I instigated but I could not influence every last detail of

them. I like this notion. It leaves some space for manoeuvre – both in the

making and the viewing. It’s important to me that the works come about

through a process. The works need to start speaking themselves, and for

me that means immense patience, persistence, making mistakes, rejecting,

repeating and letting loose, both while working and afterwards.