Die in diesem Buch wiedergegebenen Zeichnungen sind mit Tusche unter Verwendung von Papierschablonen auf japanischem Ganpi-Papier angefertigt worden. Dieses Papier wurde per Hand auf traditionelle Weise, ohne chemische Zusätze aus den Fasern der Ganpi-Pflanz geschöpft, mit Hochachtung vor der Umwelt und besonders dem Wasser der Flüsse.
Das Ganpi-Papier stammt aus den Werkstätten der Familien Hasegawa, Nishimura und Nakahara aus dem Aoya-Tal, Provinz Tottori, mit der Herkunftsbezeichnung Inshu Washi.

Die Zeichnungen der Serie „Violine“ sind nach einer Geige aus der Werkstatt von Klaus Ludwig Clement entstanden.

Mit freundlicher Unterstützung von: Galerie Thaler Originalgrafik, Galerie Robert Drees, Sebastian Marock, Andrew Moorhouse, Aoya Washi Kôbô, Kunsthandwerker Gemeinde Hioki, Neue Sächsische Galerie, Neue Chemnitzer Kunsthütte e.V., Kunstverein Gera e.V., Sinéad Morrissey, Gregor Fuchsuber und Nokera Planning. Fotografien: Uwe Walter. Grafische Gestaltung: Maribel Mas. Schrift: Berthold Akzidenz Grotesk. Übersetzungen: Maria Hummitzsch (Deutsch) und Akiko Imoto (Japanisch). Druck: Pöge Druck, Leipzig. Buchbinderei: Mönch OHG, Leipzig. Auflage: 200. Papier der Auflage: Fedrigoni Arena: Biologisches Offset-Papier, „FSC, Forest Stewardship Council“, „Elemental Chlorine Free“, „Acid Free“, „Heavy Metal Absence“ und „Long-Life“ zertifiziert.

Umschlagabbildung: Magnesium-Klischee auf Hasegawa Kôzo und Mitsumata-Papier. Druck: Udo Haufe, Druckwerkstatt Dresden.

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen

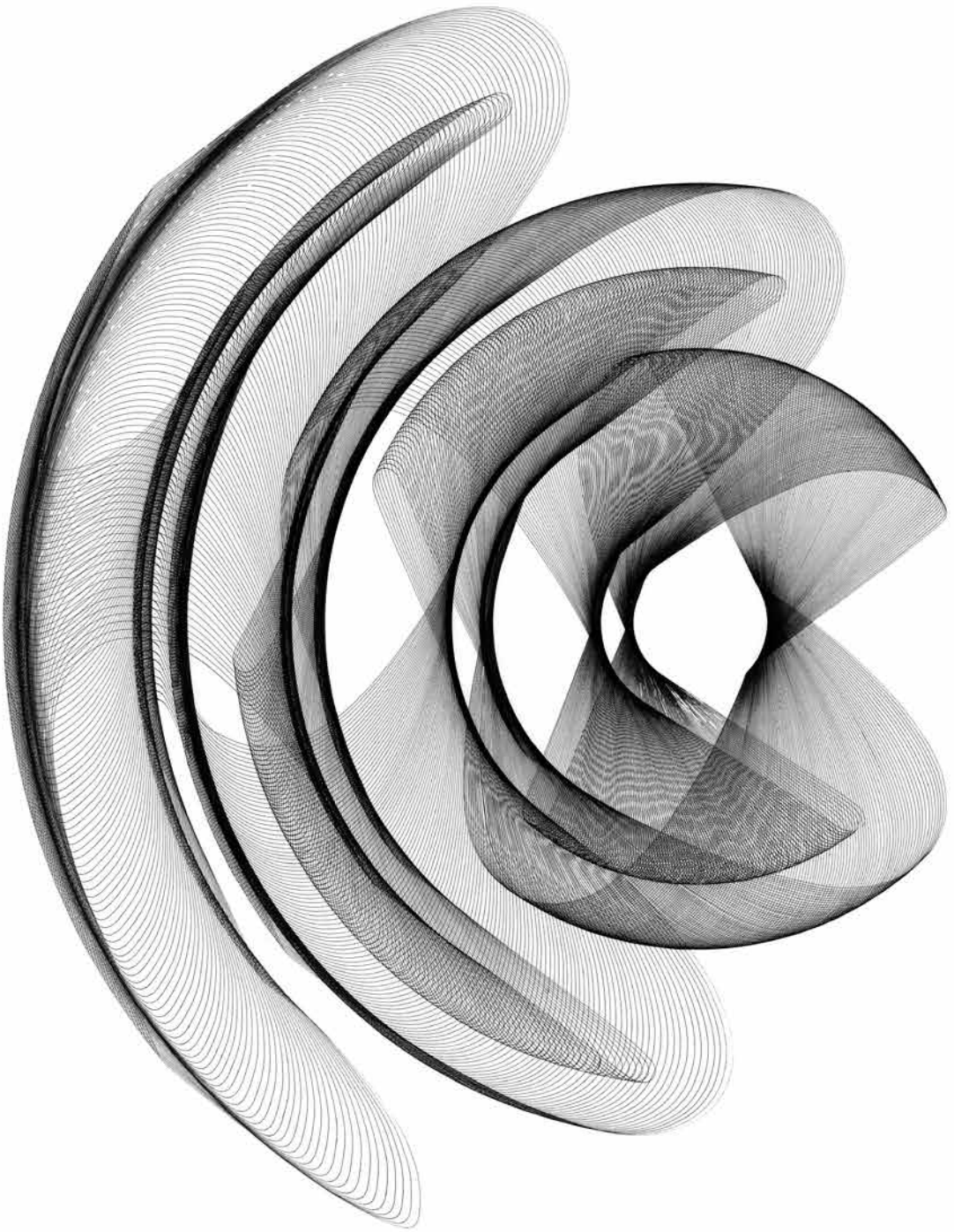
SACHSEN

Gefördert durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes. Printed in Germany. **www.maribelmas.com**

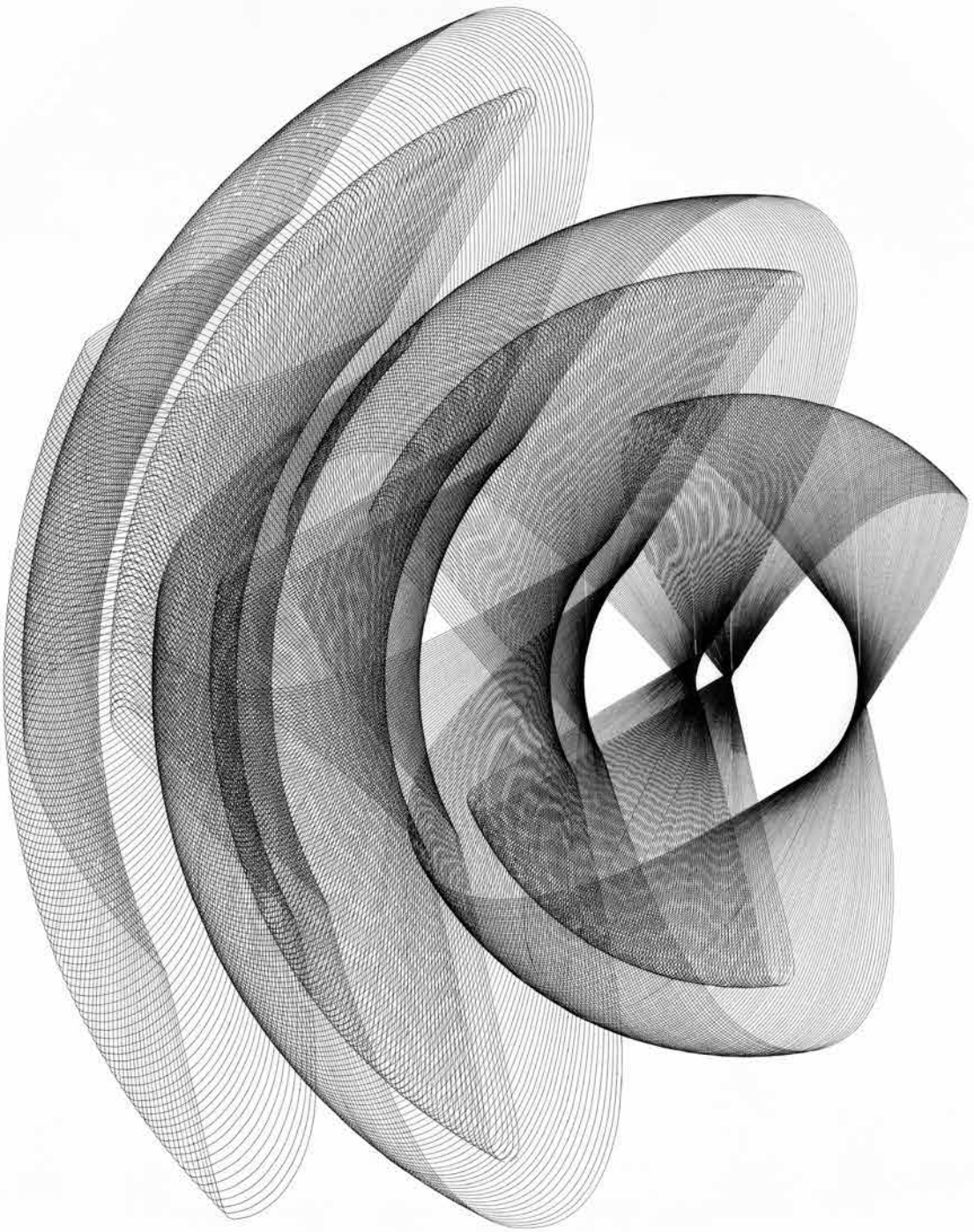
©2021 Maribel Mas. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. ISBN 978-3-00-070472-7



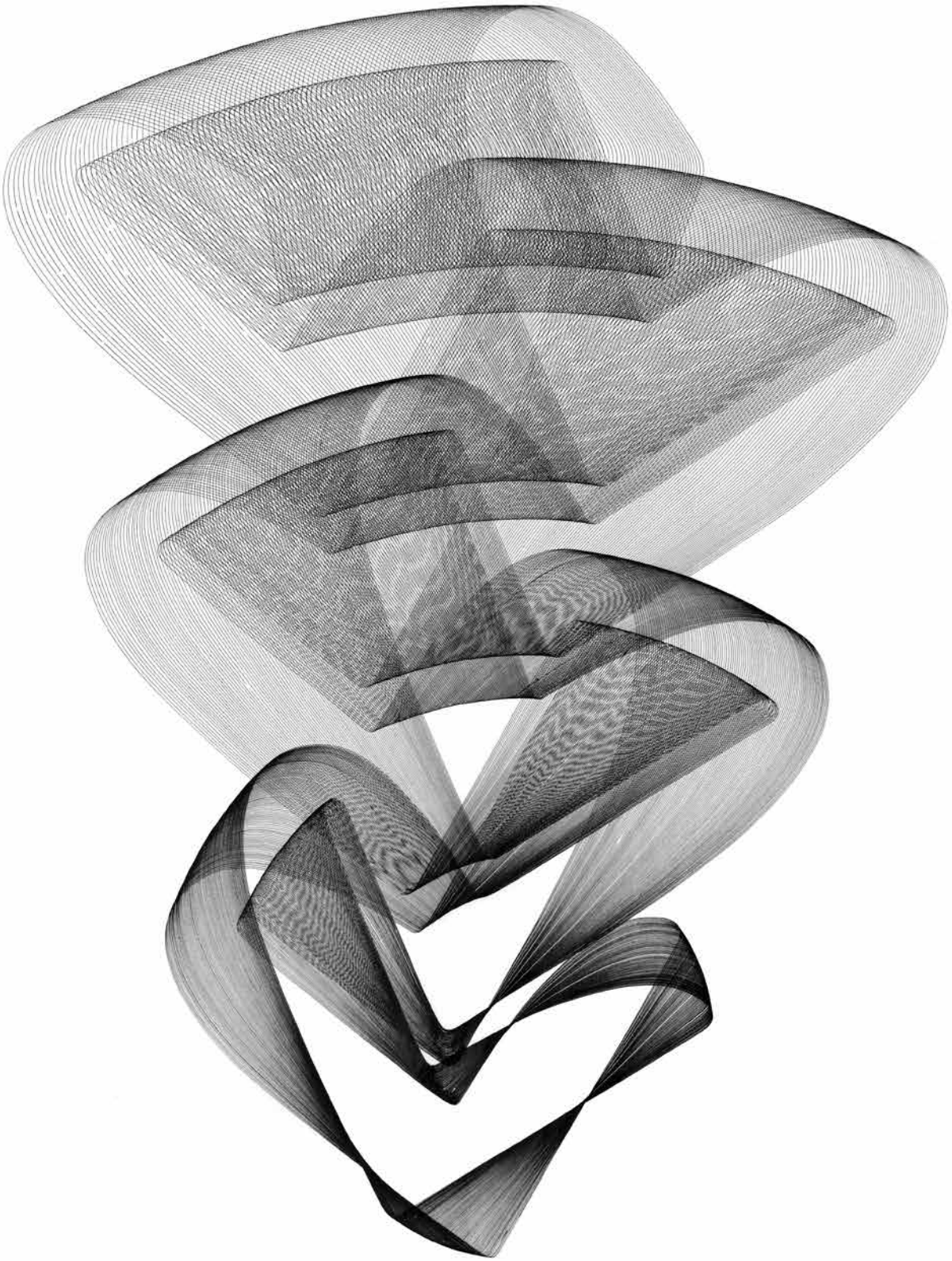
HELICONIA 1, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2020 / ヘリコニア1、長谷川雁皮紙にインクで描画



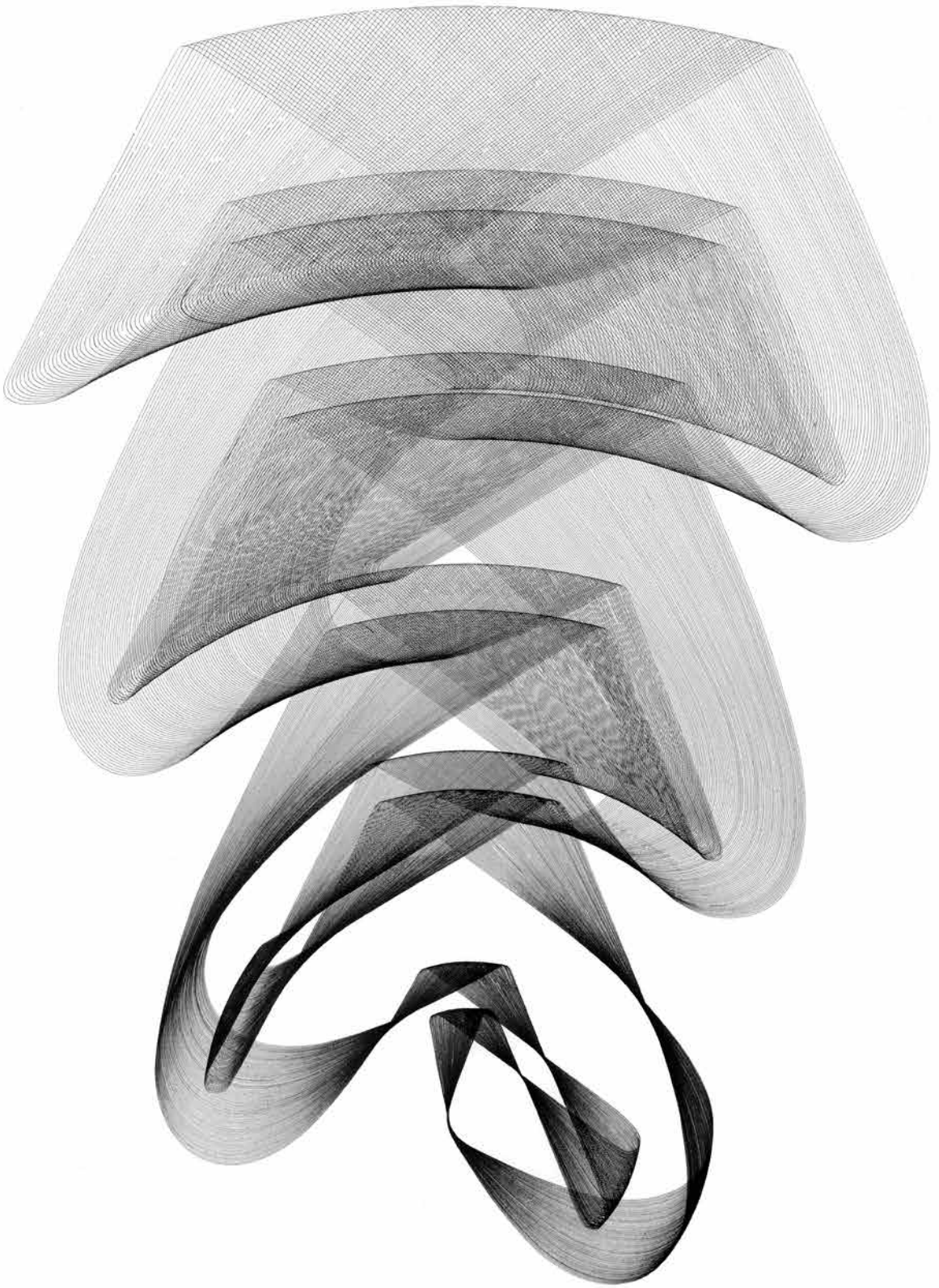
HELICONIA 2, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2020 / ヘリコニア2、長谷川雁皮紙にインクで描画

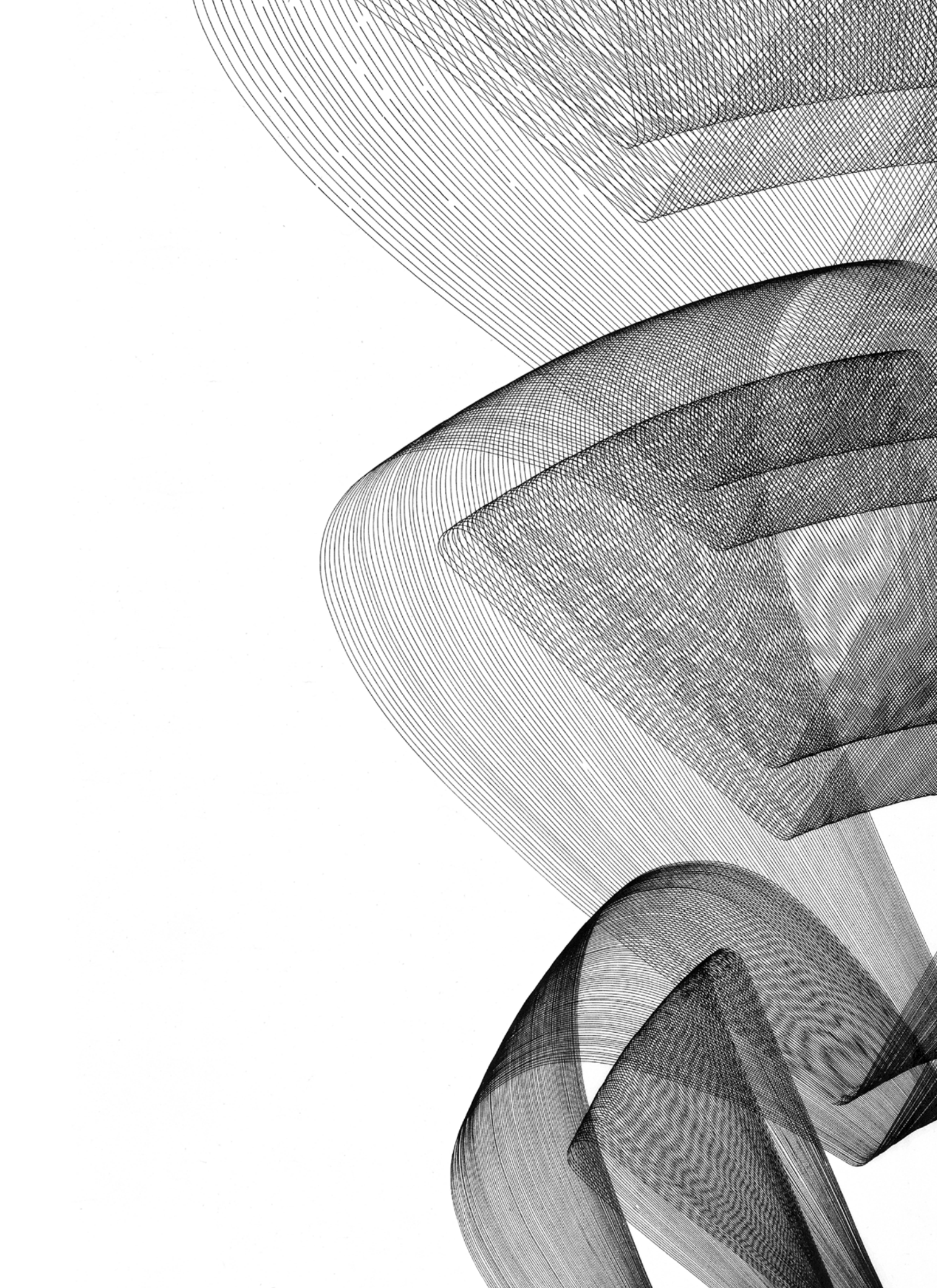


HELICONIA 3, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2020 / ヘリコニア3、長谷川雁皮紙にインクで描画



HELICONIA 4, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2020 / ヘリコニア4、長谷川雁皮紙にインクで描画



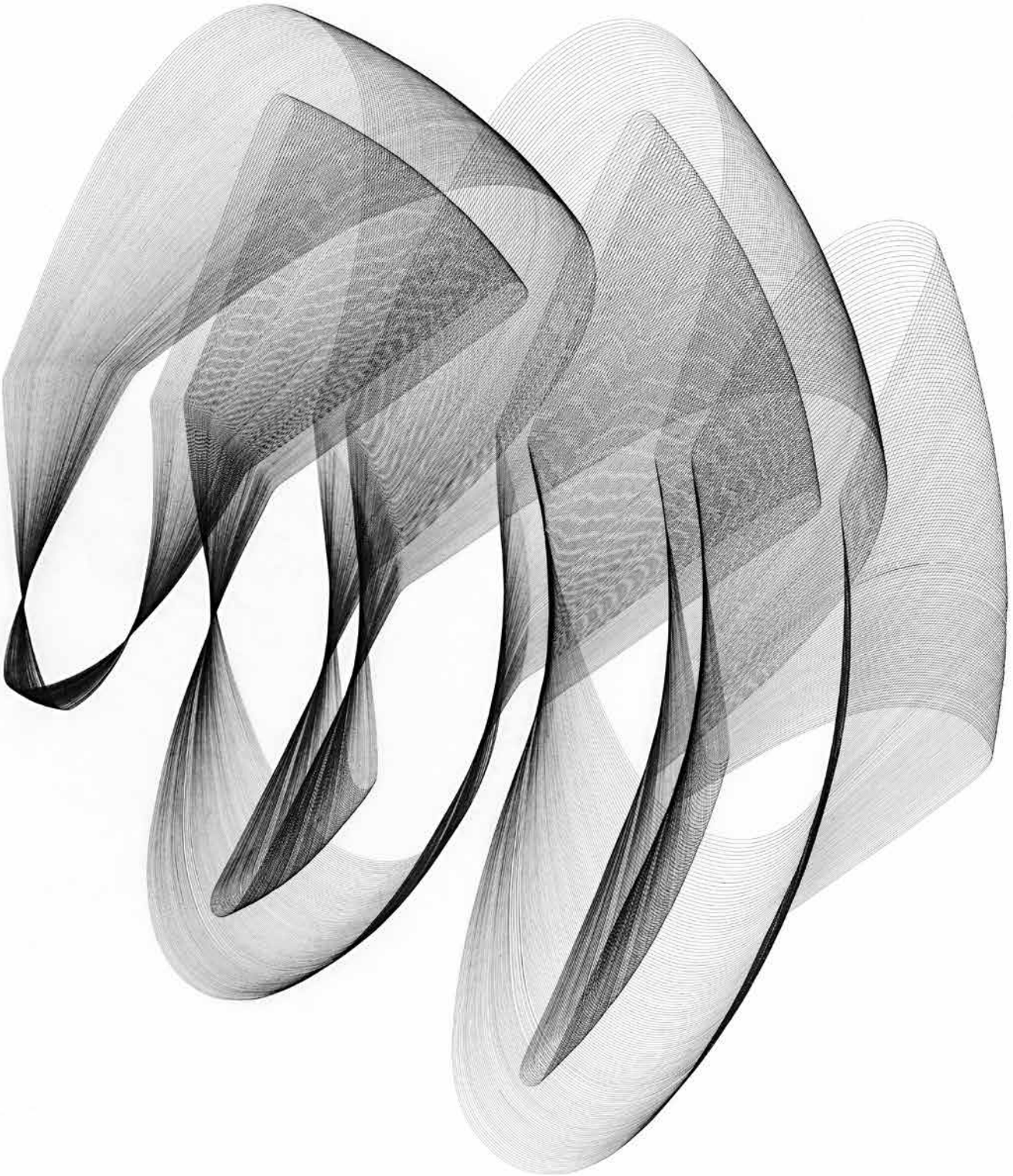




RESONANZ 7, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 98 x 64 cm, 2020 / 共鳴7、長谷川雁皮紙にインクで描画



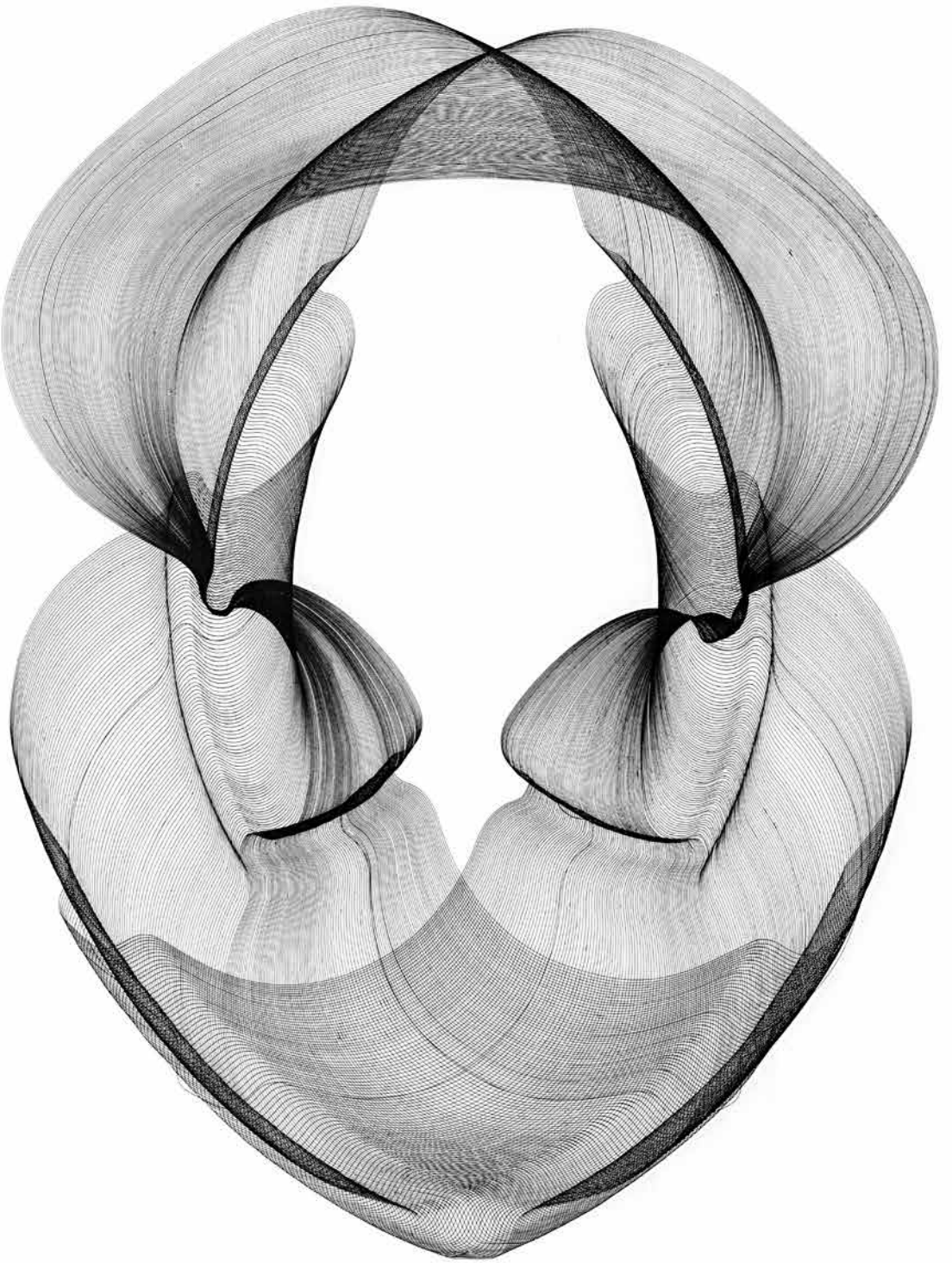
RESONANZ 8, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 98 x 64 cm, 2020 / 共鳴8、長谷川雁皮紙にインクで描画



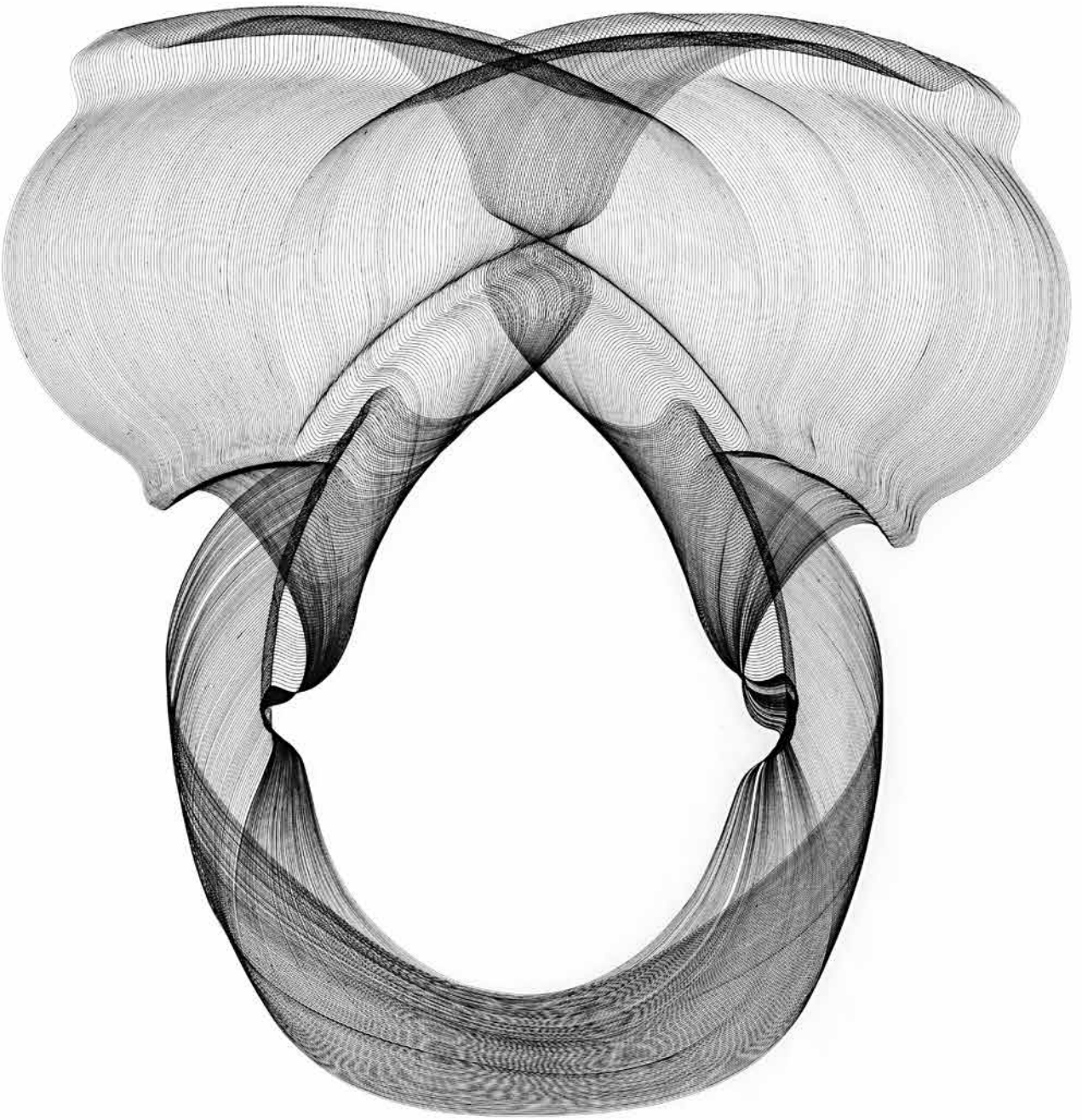
VIOLINE 1, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2021 / バイオリン1、長谷川雁皮紙にインクで描画



VIOLINE 2, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2021 / バイオリン2、長谷川雁皮紙にインクで描画



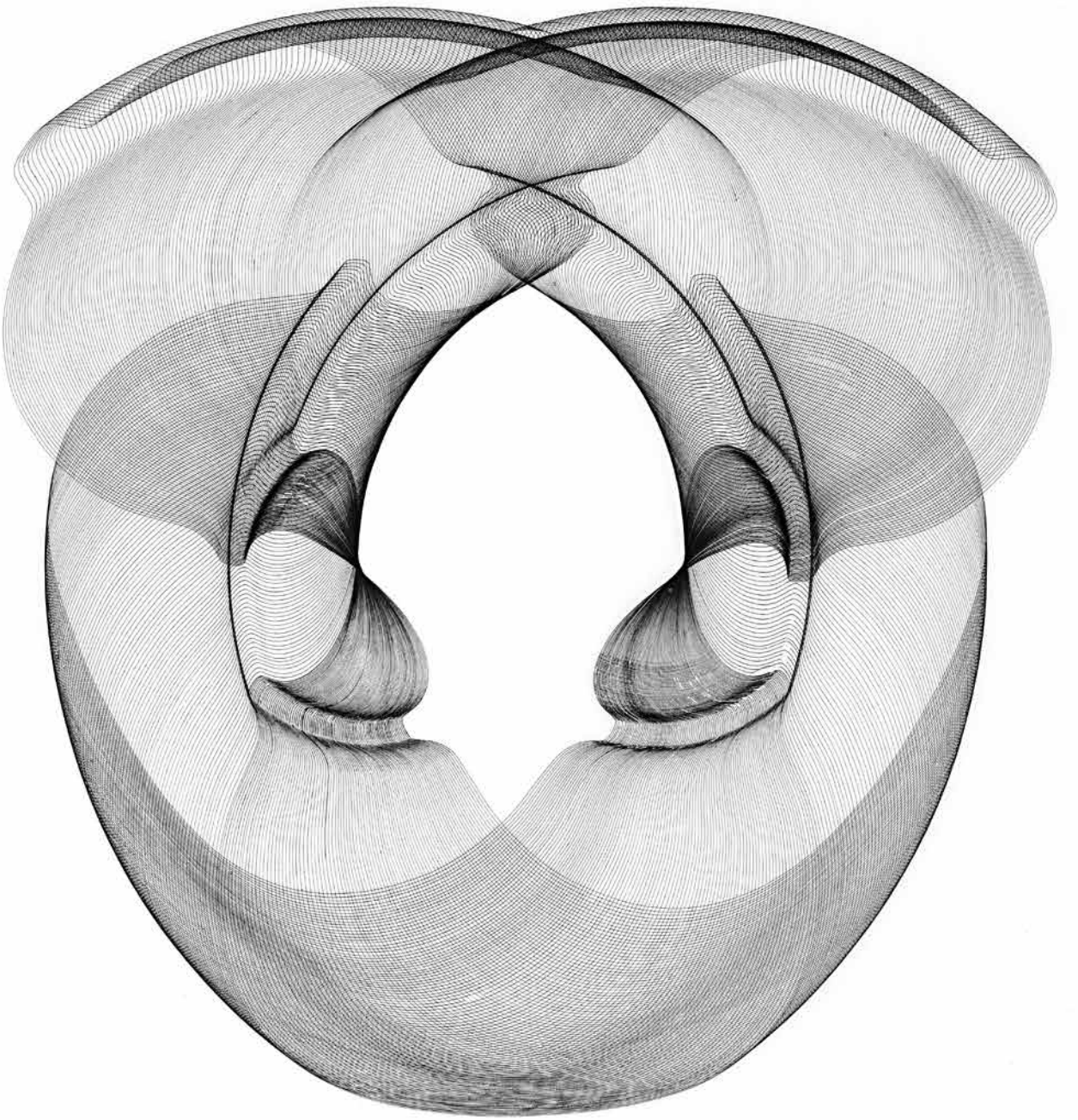
VIOLINE 3, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2021 / バイオリン3、長谷川雁皮紙にインクで描画



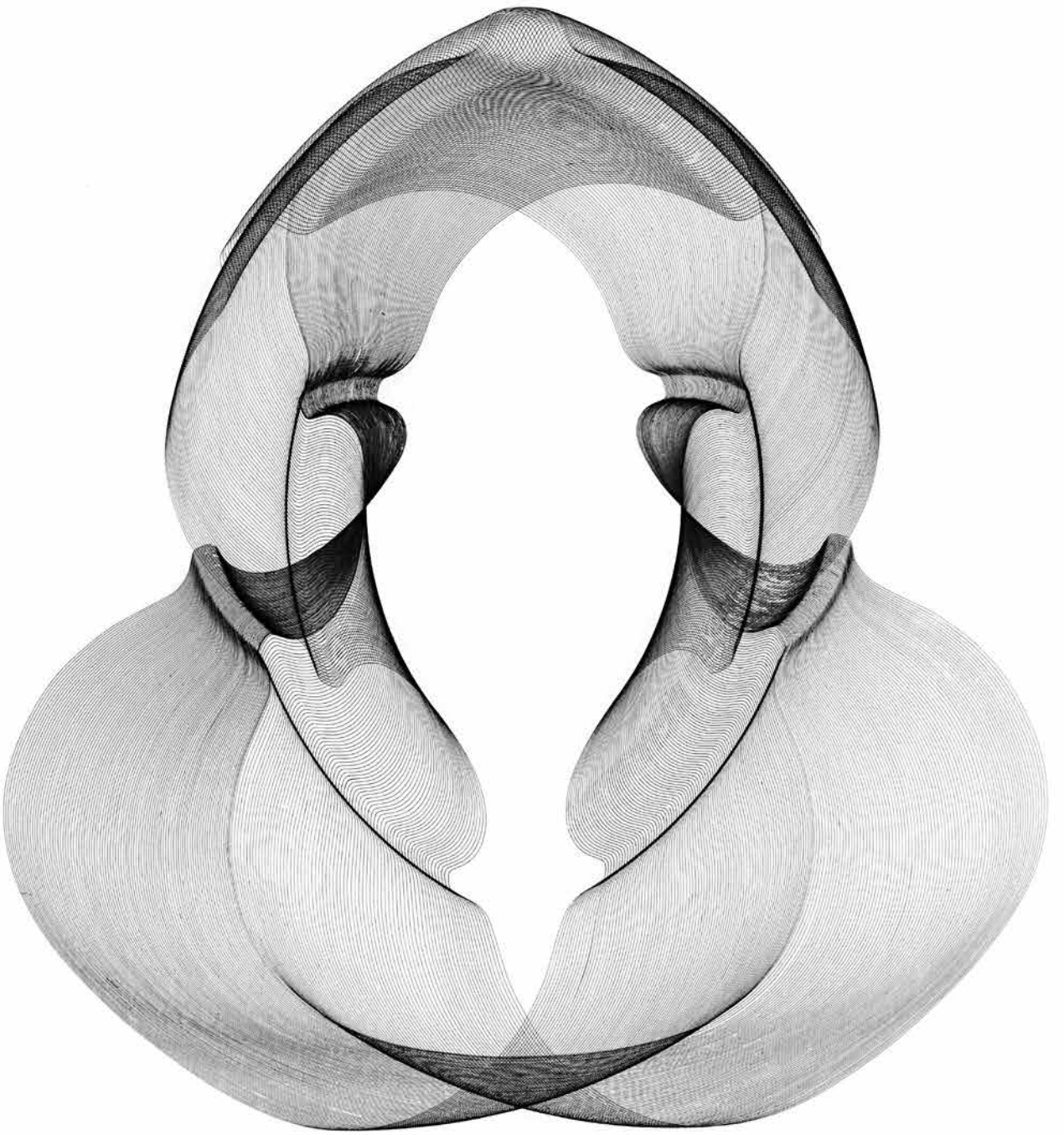
VIOLINE 4, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2021 / バイオリン4、長谷川雁皮紙にインクで描画



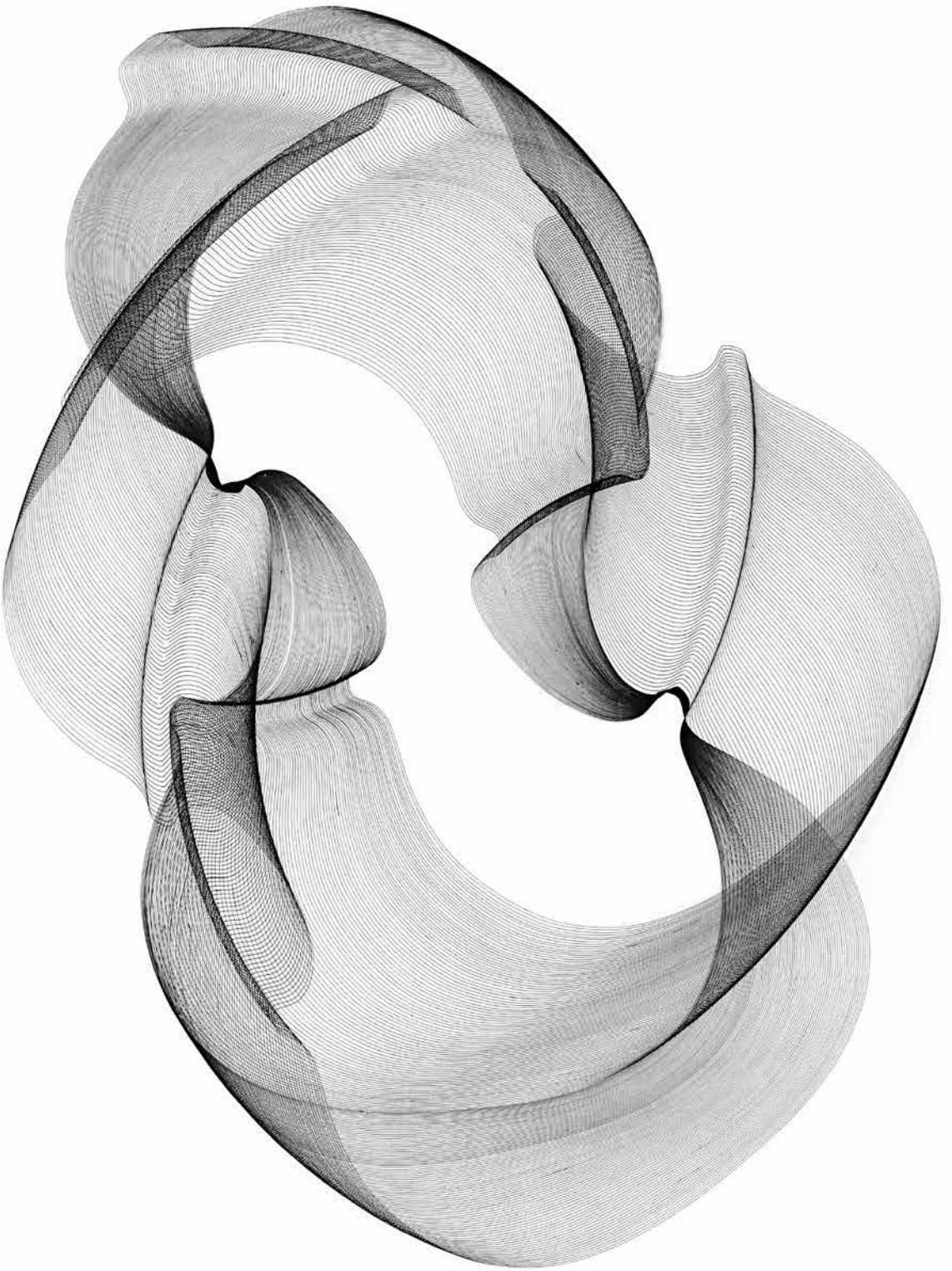
VIOLINE 5, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2021 / バイオリン5、長谷川雁皮紙にインクで描画

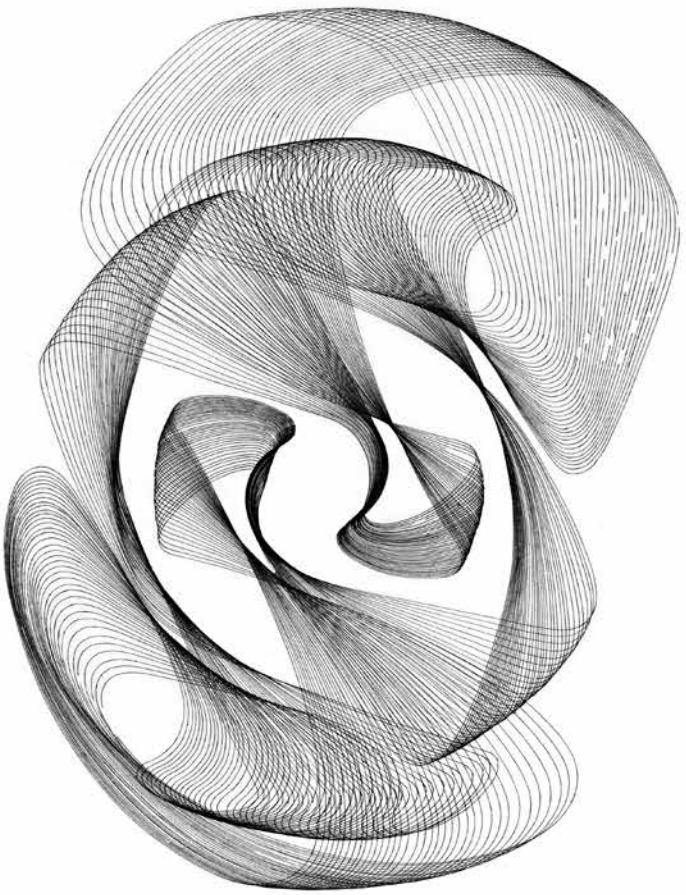


VIOLINE 6, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2021 / バイオリン6、長谷川雁皮紙にインクで描画

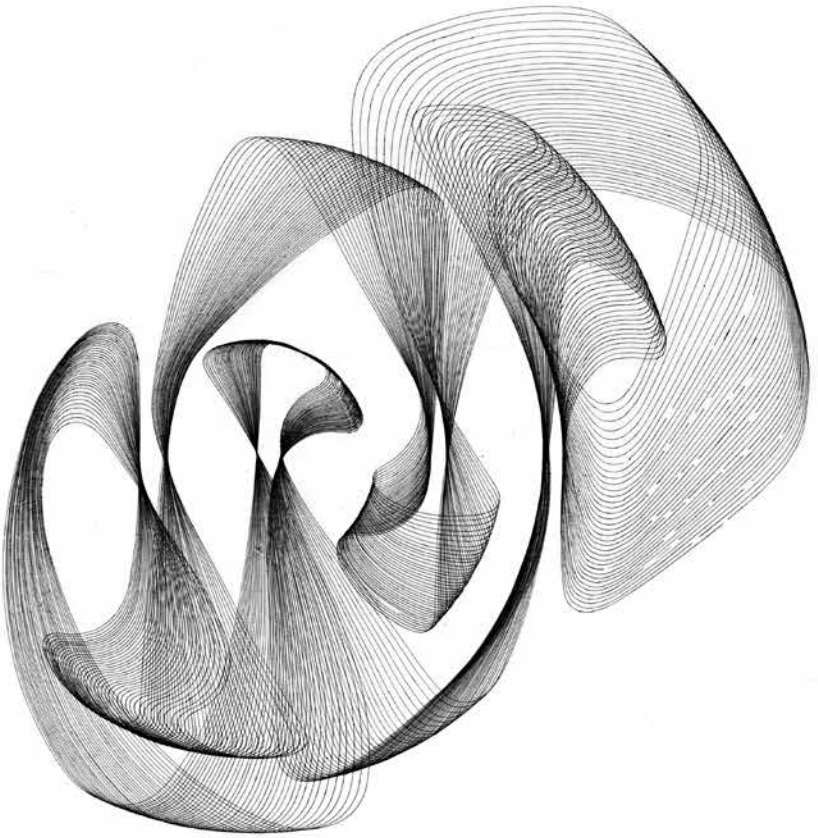


VIOLINE 7, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2021 / バイオリン7、長谷川雁皮紙にインクで描画



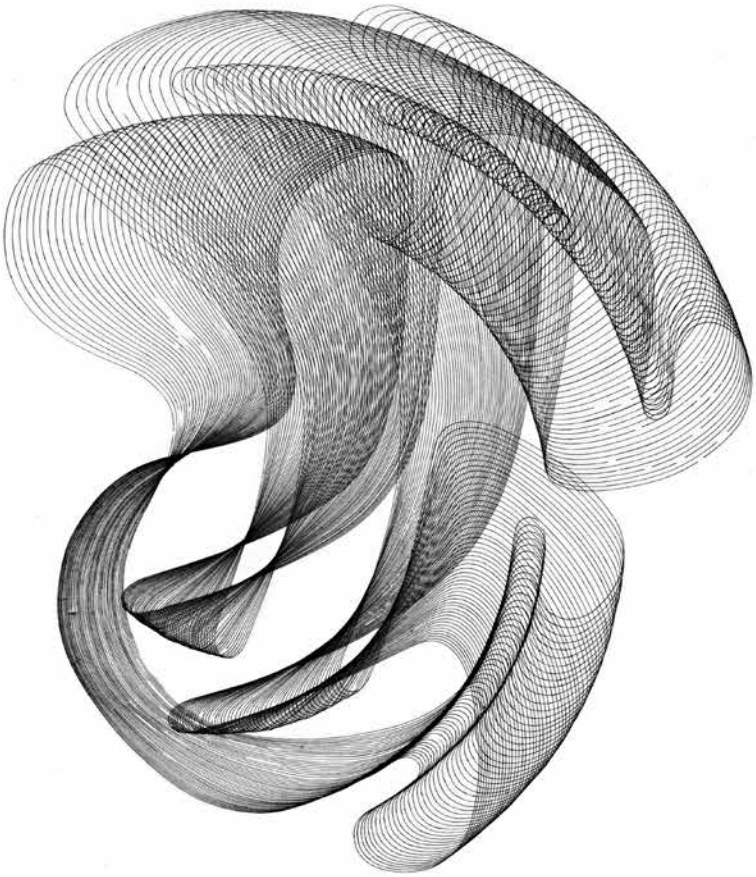


ZEITLINIEN 90-94, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm, 2018 / 時間の線90-94、西村雁皮紙にインクで描画



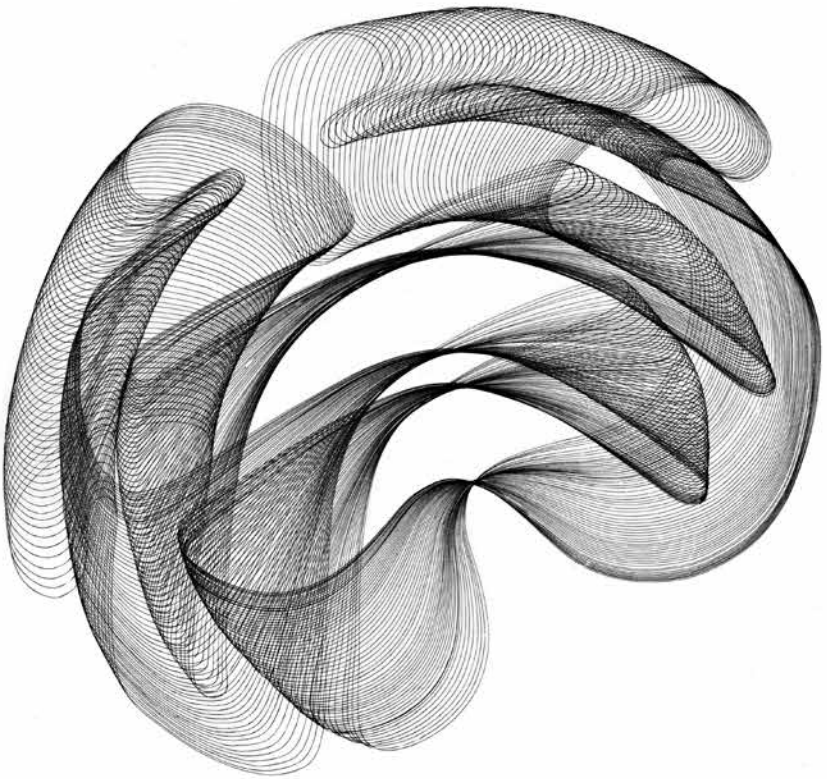


ZEITLINIEN 64-65, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm, 2018 / 時間の線64-65、西村雁皮紙にインクで描画

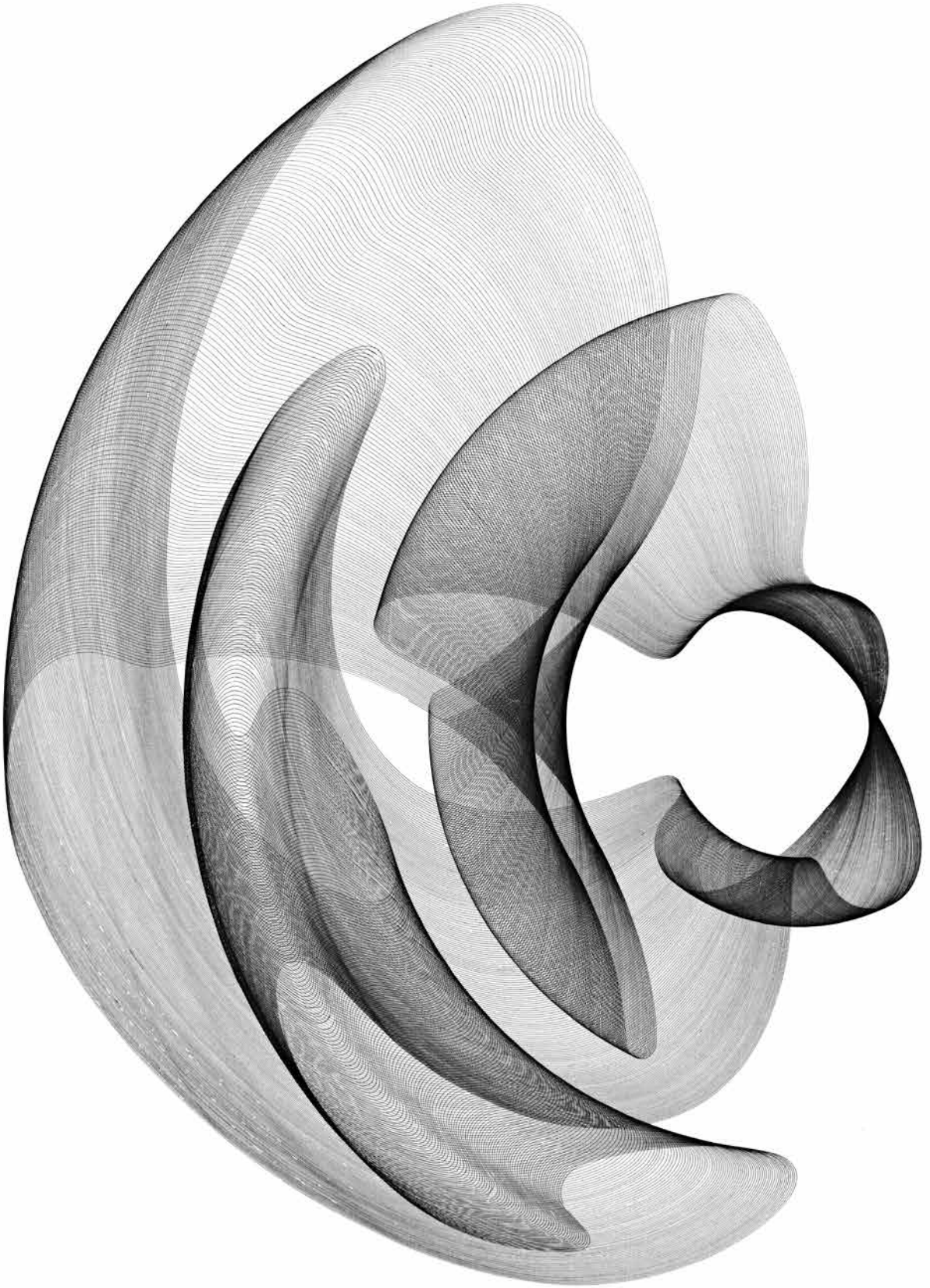




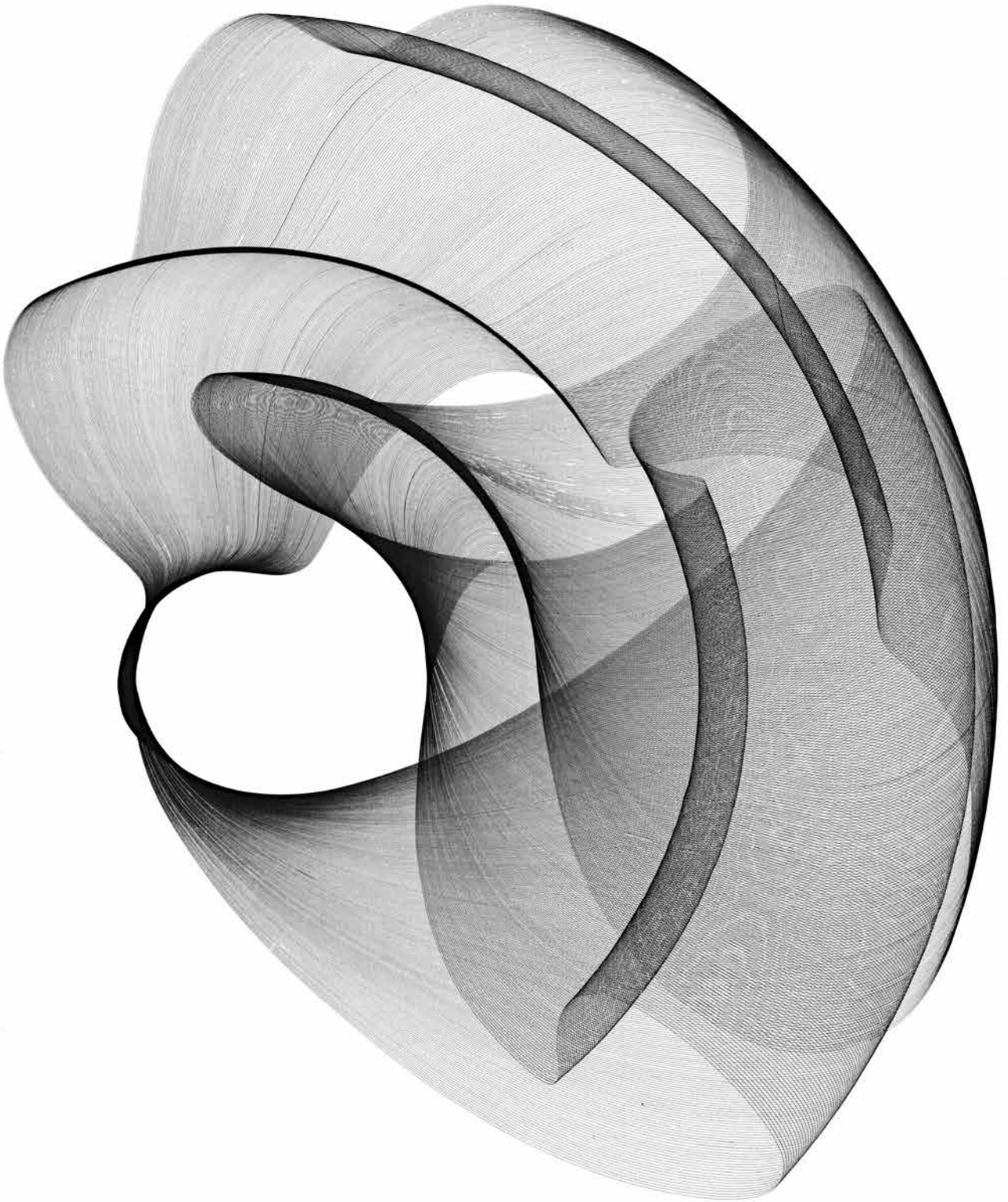
ZEITLINIEN 62-61, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm, 2018 / 時間の線62-61、西村雁皮紙にインクで描画



ZEITLINIEN 78, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 78 x 64 cm, 2018 / 時間の線78、長谷川雁皮紙にインクで描画



ZEITLINIEN 79, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 78 x 49 cm, 2018 / 時間の線79、長谷川雁皮紙にインクで描画



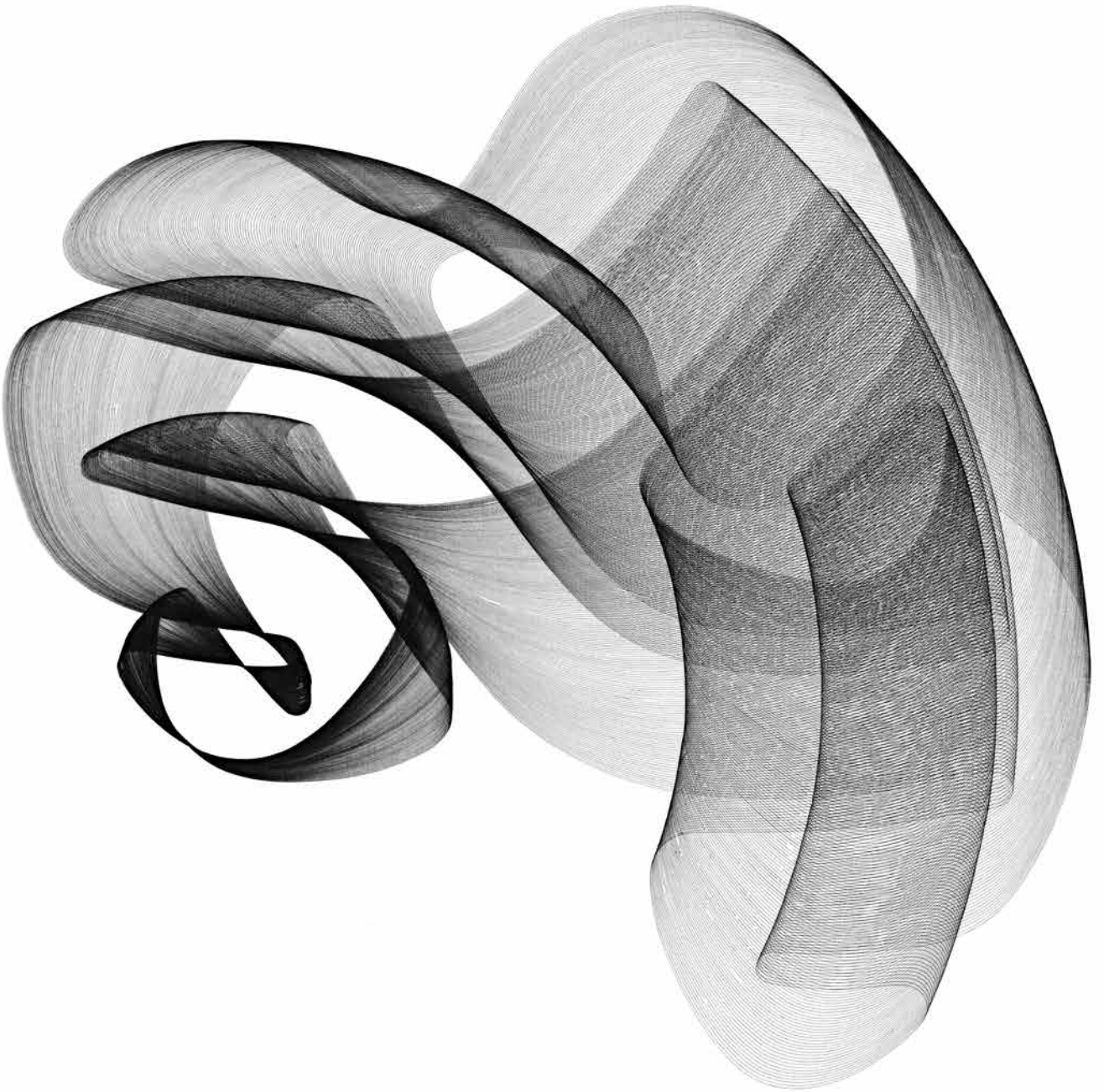




ZEITLINIEN 80, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 78 x 49 cm, 2018 / 時間の線80、長谷川雁皮紙にインクで描画



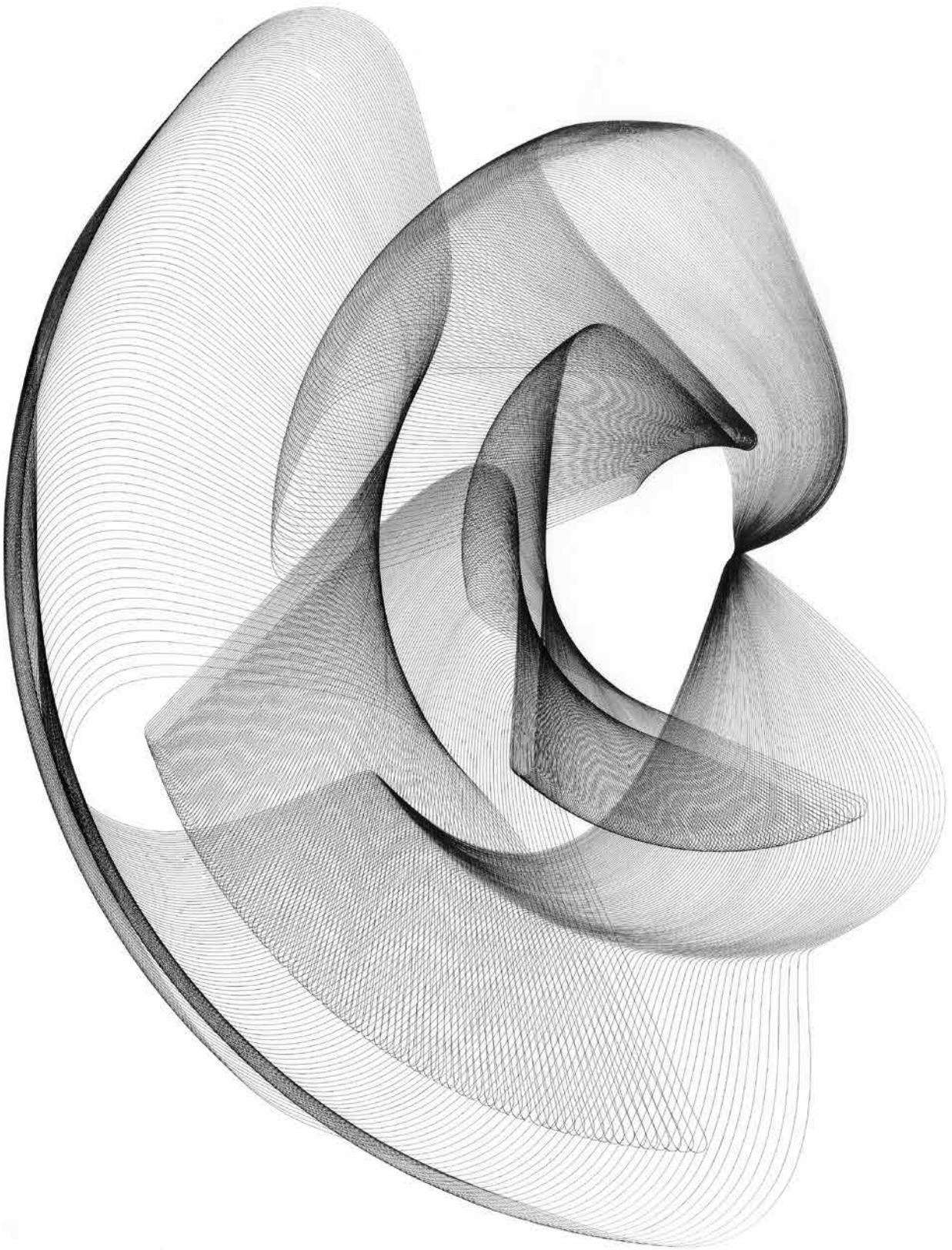
ZEITLINIEN 77, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 78 x 49 cm, 2018 / 時間の線77、長谷川雁皮紙にインクで描画



ZEITLINIEN 99, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019 / 時間の線99、長谷川雁皮紙にインクで描画



ZEITLINIEN 98, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019 / 時間の線98、長谷川雁皮紙にインクで描画



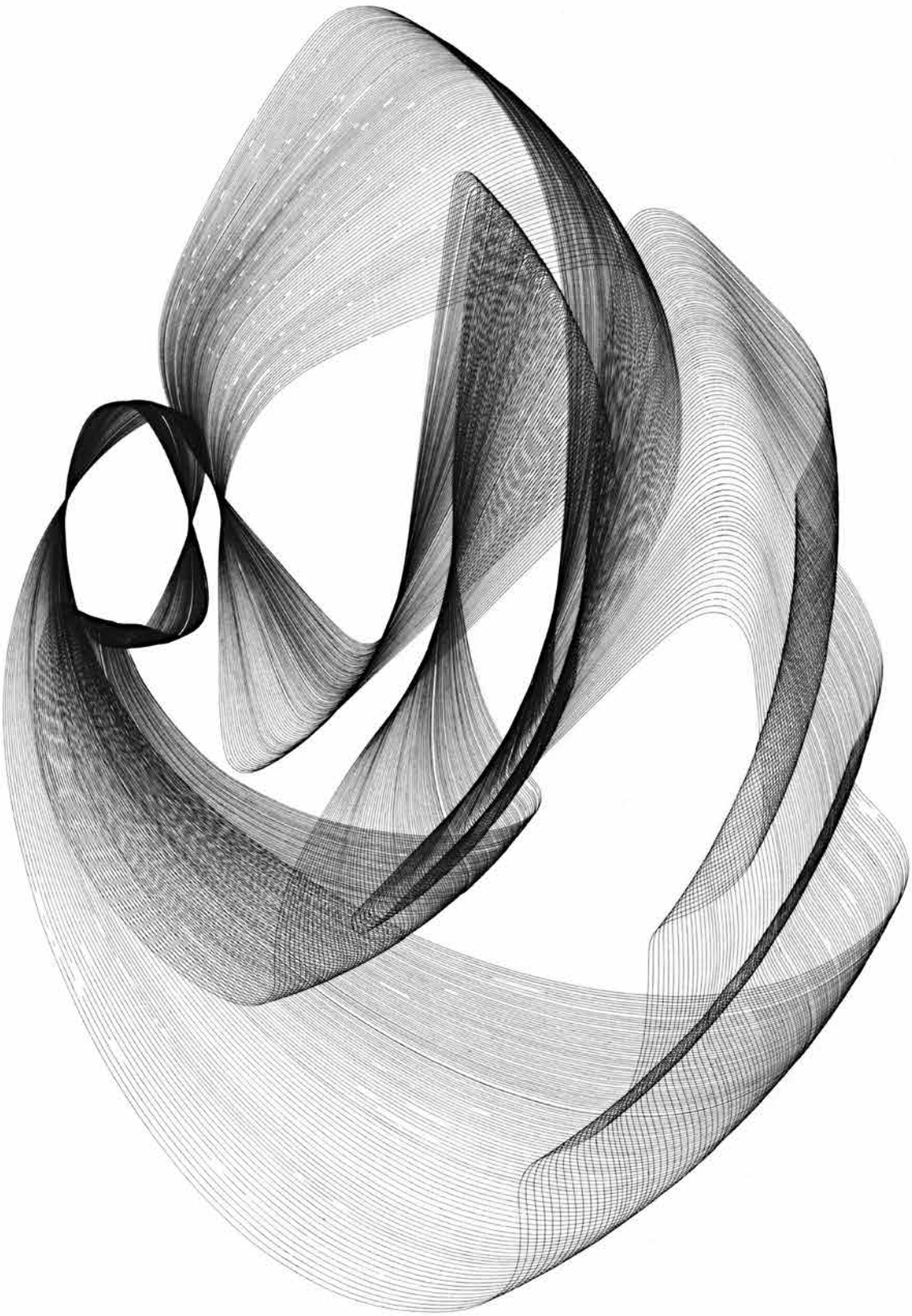
ZEITLINIEN 97, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019 / 時間の線97、長谷川雁皮紙にインクで描画



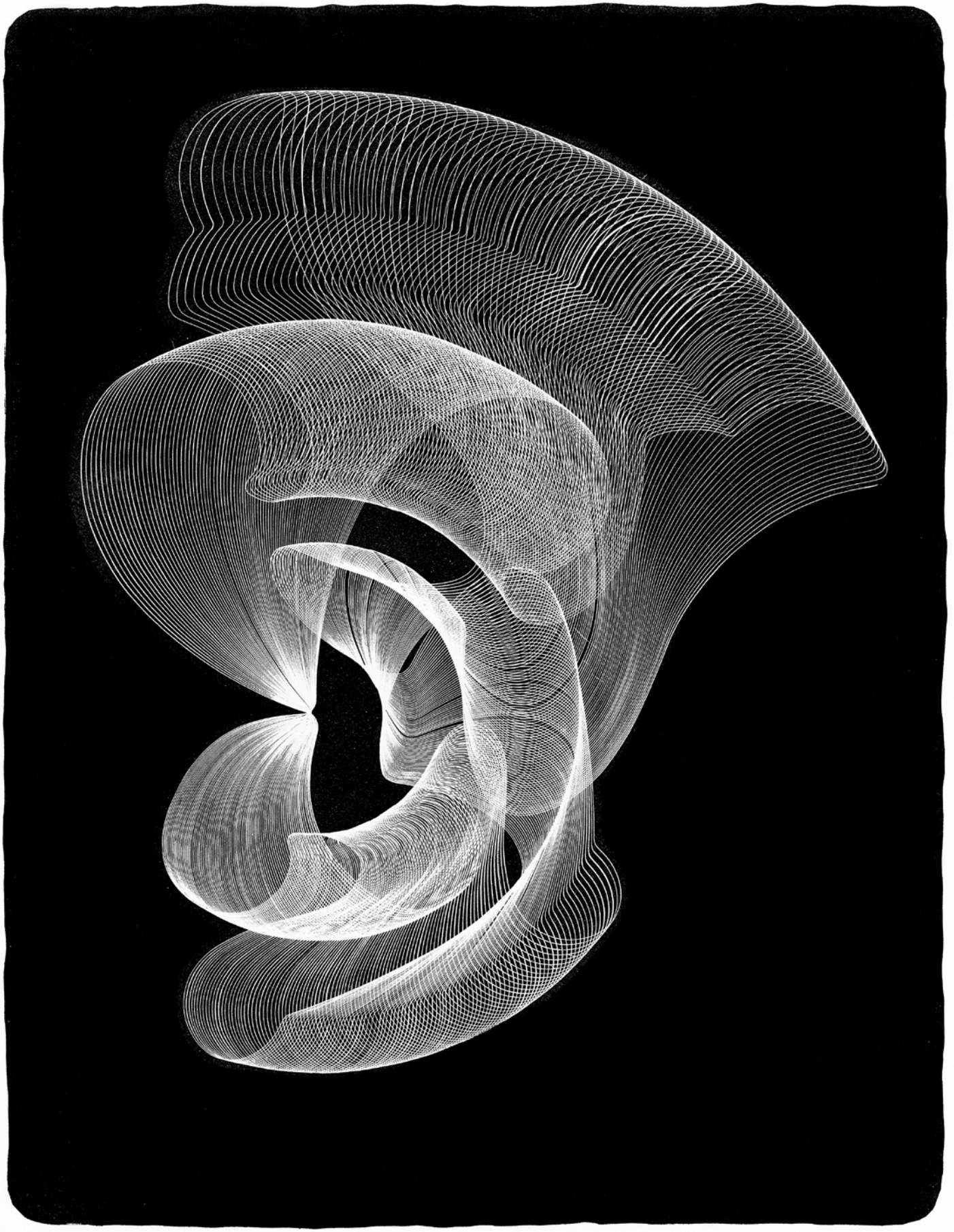
ZEITLINIEN 72, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2018 / 時間の線72、長谷川雁皮紙にインクで描画



ZEITLINIEN 70, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2018 / 時間の線70、長谷川雁皮紙にインクで描画



ZEITLINIEN LITHO 8, Lithografie, Diamantspitze auf Stein, 63 x 57 cm, 2019 / 時間の線リト8、石版のリトグラフ



Maribel Mas im Interview mit Ben Gooding
London, 2019

Ben
Sprechen wir doch zu Beginn über die Werkzeuge, die Sie selbst fertigen und die für das Anfertigen der Zeichnungen wesentlich sind. Diese Werkzeuge sind an sich schon faszinierende Objekte, aber mich interessiert, in welcher Verbindung sie zu dem Endergebnis stehen. Haben Sie ein Gespür dafür, welche Gebilde sich aus einer bestimmten Form ergeben, oder ist der sehr arbeitsintensive Zeichenprozess in gewisser Weise mit dem Risiko behaftet, dass der von Ihnen betriebene Aufwand auch in einem „Misserfolg" resultieren könnte? Oder betrachten Sie jede Zeichnung als ein gültiges und schlüssiges Ergebnis?

Maribel
2012 arbeitete ich erstmals mit drei Kurvenlinealen, Schablonen, die Ende des neunzehnten Jahrhunderts für technische Zeichnungen im Industriedesign und in der Architektur entwickelt wurden. Anstatt nur Teilstücke dieser Kurvenlineale zu verwenden, verwendete ich die gesamte Schablone und drehte sie in Abständen von nur wenigen Millimetern um einen einzigen festen Punkt. Der Zeichenprozess verlief sehr langsam, aber nach und nach entstand auf dem Papier ein Gebilde mit vibrierenden Linien, die sich um ein leeres Zentrum herum überschneiden.
Überrascht von diesen ersten Ergebnissen, verspürte ich den Drang, mit neuen Schablonen zu experimentieren, für die ich die klassischen Kurvenlineale oder die speziellen Burmester-Schablonen dekonstruierte und kombinierte und die Formen dann aus Papier ausschnitt.

Dieselbe Schablone lässt sich für zwei oder drei verschiedene Zeichnungen verwenden; durch eine Änderung des Rotationspunktes geschehen völlig unerwartete Dinge. In diesem Sinne ist der Arbeitsprozess eher intuitiv als rational. Ich habe keine Kontrolle über das abschließende Ergebnis, ich mache einfach weiter, unterstütze die Zeichnung, während sie wächst. Wenn sie sich nicht gut entwickelt, war der Rotationspunkt wahrscheinlich falsch gewählt. In dem Fall ist es besser, mit einem anderen Rotationspunkt von vorne zu beginnen.
Im Laufe der Zeit habe ich einige Änderungen an den Schablonen vorgenommen und sie an andere Formate angepasst. Jede neue Zeichnung hilft mir, neue Möglichkeiten zu begreifen; ich lerne, wie relativ und vielfältig unsere Wahrnehmung der Dinge sein kann.

Kürzlich verwendete ich für ein Buch des Verlags Fine Press Poetry eine andere Art von Schablone, da mich das Thema und die äußerst plastische Sprache des Gedichts „The Italian Chapel" von Sineád Morrissey in eine andere Richtung drängten. Ich hielt es für notwendig, den Zeichenprozess irgendwie mit dem historischen Kontext des Gedichts in Verbindung zu bringen: eine Gruppe von Kriegsgefangenen, die versucht, eine Kapelle zu errichten und dafür sämtliche Materialien verwendet, die sie finden kann, die meisten davon aus dem Lager.
Im Verlauf meiner umfangreichen Recherchen stieß ich auf das Foto eines Zahnrads aus einem gesunkenen britischen U-Boot. Ich entschied, die Form des Zahnrads als Schablone zu verwenden und schnitt dafür den Umriss aus Papier aus. Die so entstandenen kreisförmigen Zeichnungen haben einen ausgeprägten Sinn für Volumen, wobei Elemente extremer Ordnung mit Momenten des Chaos kontrastieren. Die Zeichnungen haben etwas Industrielles an sich, aber auch etwas Organisches.

Zurzeit arbeite ich an einer Serie von Zeichnungen mit dem Titel „Lineale", für die ich ein Kurvenlineal verwende, das ich in einem Antiquitätengeschäft gefunden habe. Es ist der Anfang eines neuen Zyklus.

Ben
Faszinierend! Sobald Sie also die Form und den Drehpunkt festgelegt haben, beginnen Sie mit dem methodischen Prozess der Wiederholung. Sind Sie sich jedes Mal über den Abstand für die Wiederholung im Klaren, wenn Sie die Schablone neu anlegen? Handelt es sich um einen gemessenen, beziehungsweise gleichbleibenden Abstand, oder schleicht sich eine gewisse Zufälligkeit ein? Vergrößern oder verringern Sie bewusst den Drehabstand um die Dichte oder die wahrgenommene „Geschwindigkeit" der Zeichnung zu verändern? Und gibt es eine feste Anzahl von Wiederholungen einer Form, oder spüren Sie intuitiv, wann eine Zeichnung fertig ist?

Vermutlich könnten Sie den Zeichenprozess so lange weiterführen, bis die Schablone eine ganze Umdrehung vollendet hat, es muss also einen Punkt geben, an dem Sie aufhören wollen, nicht wahr?
Offenbar gibt es eine Menge Variationen in der endgültigen Struktur. Entstehen diese Variationen dadurch, dass sie mit der Anzahl der Wiederholungen spielen?

Maribel
Wie sich die Zeichnung entwickelt, hängt hauptsächlich von der Papierschablone ab. Während des Arbeitsprozesses versuche ich, möglichst wenige rationale Entscheidungen zu treffen und die Zeichnung nur zu beobachten, um zu sehen, ob sie wächst und sich bis zu dem Punkt öffnet, an dem sie schließlich ihre eigene Präsenz erreicht.
Wenn der Abstand zwischen den Linien zu eng wird und die Zeichnung dadurch dunkler wird als die anderen der Serie, kann ich ihn wieder stetig erweitern, damit die Zeichnung erneut „atmet". Wann ich mit dem Zeichnen aufhöre, ist abhängig von den Rändern des Papiers.
Eine Zeichnung ist in ihrer Ausdehnung durch diese physischen Grenzen beschränkt, aber sie kann auch innerhalb dieser Grenzen wachsen, in die eigene Tiefe – für mich vergleichbar mit dem Paradox der Freiheit.

Ben
Mich interessiert auch der Anfangs- und Endpunkt jeder Wiederholung. Ihre Linien sind nie „vollständig", sondern Sie lassen immer eine Lücke, beziehungsweise einen Spalt bei der Umrundung der Schablone, wodurch eine Komposition entsteht, die an Notensysteme oder Sternenkonstellationen erinnert. Mich würde interessieren, was hinter dieser Linienführung steht, denn es wäre vermutlich möglich, die Schablone vollständig zu umrunden und einen nahtlosen Abschluss zu schaffen, aber dieses „Rauschen" ist offenbar gewollt.
Auch die Größe der Lücke scheint bewusst gewählt zu sein. Anstatt einzelner Punkte werden sie zu länglichen „Intervallen", die in der Zeichnung viel stärker hervortreten.

Maribel
Einige der Lücken in den Linien werden durch Fasern der Ganpi-Pflanze verursacht, die natürlich im Papier vorkommen. Die von Ihnen erwähnten Lücken sind jedoch nur jene Lücken zwischen dem Anfangs- und dem Endpunkt jeder Linie, die auf den Vorgang des Umrandens der Papierschablone verweisen. Diese Lücken können ein unvorhergesehenes Muster ergeben, manchmal verschwinden sie aber auch einfach in Werft und Schuss der Zeichnung.

Ben
Ein weiteres interessantes Merkmal Ihrer Arbeit ist die Leere (oder eine Reihe von Leeren) in jedem Gebilde, die sofort dadurch besticht, dass sie nicht gezeichnet ist. Es gibt offenbar eine kritische Beziehung zwischen Bereichen intensiver Aktivität, den Orten der „Information", und diesen negativen Räumen, die durch den Prozess und aus ihm heraus entstehen.

Maribel
Die Leere in der Mitte der Zeichnungen ist eine Folge des Zeichenprozesses, der Drehung der Papierschablone um einen festen Punkt. Die Linien konzentrieren sich in der Nähe dieser leeren Achse und schaffen einen sichtbaren Kontrast, der der Zeichnung ihre einzigartige Struktur verleiht. Ich habe keine Kontrolle über diese schwarzen und weißen Flächen, beziehungsweise die Muster, die durch die sich überschneidenden Linien entstehen; sie erscheinen einfach als vibrierendes Moiré, als visuelle Interferenzen. Sie sind „das Unerwartete", das einen wichtigen Teil eines jeden Kunstwerks ausmacht.

Ben
Das Einbeziehen der Zeit wird zu etwas sehr Mächtigem, wenn man sich Ihren Arbeiten widmet.

Jede „Arbeit“ erfordert Zeit, aber diese Zeichnungen erwecken den Eindruck, als seien sie von der Präsenz der Zeit durchdrungen; das Tempo, in dem die Tusche aus der Feder fließt, der Prozess der Wiederholung, der das Ticken der Zeiteinheiten wiedergibt, selbst der physische Raum zwischen jeder Bewegung verweist auf die Dauer der Anfertigung. Können Sie über Ihre Überlegungen zu diesem Aspekt sprechen? Arbeiten Sie jeden Tag für eine bestimmte Zeit? Sind Sie sich dieses zeitlichen Ablaufs bewusst, während Sie zeichnen? Ist der zeitliche Umfang etwas, das Sie in irgendeiner Weise messen, oder ist er einfach ein notwendiges, aber ansonsten irrelevantes Merkmal der von Ihnen angewandten Methodik?

Maribel
Zeit, wie Sie treffend bemerkt haben, ist der Kern dieser Zeichnungen. Zeit als ein Konzept der Transformation. Und Verwandlung als Teil eines kontinuierlichen Flusses.
Die Geschwindigkeit des Zeichenprozesses wird durch den Fluss der Tusche auf dem Papier bestimmt. Er muss kontinuierlich sein, nicht zu langsam, nicht zu schnell, genau das richtige Tempo haben. Dieser Fluss ermöglicht es, dass sich die Sedimente der Zeit in den Zeichnungen ansammeln, wie Gesteinsschichten.

Wie Sie sehen, hat in den Zeichnungen keine Linie mehr Bedeutung als eine andere. Das ist auf den Arbeitsprozess zurückzuführen, spiegelt aber auch den Wunsch wider, ein Gleichgewicht zu wahren, nicht nur während der Arbeit selbst, sondern auch in meinem täglichen Leben, indem ich allen Aktivitäten, die ich ausübe, die gleiche Bedeutung beimesse. Der Reinigung des Ateliers oder dem Anfertigen von Drucken, dem Kochen von Mahlzeiten oder dem Zurechtschneiden des Japan-Papiers, dem Schreiben einer E-Mail oder dem Signieren der Arbeiten.
Die Aufmerksamkeit, mit der ich mich all diesen Dingen im Laufe des Tages widme, versetzt mich in eine friedliche Stimmung und hilft mir, einen Zustand der Unruhe zu vermeiden, der die Zeichnungen wahrscheinlich ruinieren würde. Normalerweise zeichne ich vier Stunden am Tag, mit einigen Pausen dazwischen, um meinen Augen eine Pause zu gönnen und eine Tasse Tee zu trinken.
Es ist keine mechanische Tätigkeit, sondern eine sehr angenehme, und ich versuche, mit meinem ganzen Körper und Geist jeder Bewegung der Schablone zu folgen und mich in die Zeichnung zu vertiefen.

Ben
Ich denke oft, dass man beim Zeichnen nicht so sehr ein „Bild“ erschafft, sondern ein „Objekt“, und der physische Untergrund, auf den man zeichnet, ist ein absolut wichtiger Teil des Ganzen. Sie sind gerade aus Japan zurückgekehrt, und ich habe gehört, dass Sie Ihr Papier von dort beziehen. Können Sie uns etwas über Ihre „Pilgerreise“ zu den berühmten Papierherstellern dort erzählen und darüber, was Ihnen an diesem Material so wichtig ist?

Maribel
Ich stimme Ihnen absolut zu, eine Zeichnung hat ihre eigene Präsenz und die verwendeten Materialien haben eine echte Bedeutung. In meinem Fall spielt das Papier der Zeichnungen und Drucke eine aktive Rolle im Arbeitsprozess, es ist viel mehr als nur eine Trägerfläche. Der Charakter jeder Papiersorte bringt unterschiedliche Beschränkungen mit sich, aber auch endlose Möglichkeiten, die nur durch die eigentliche Praxis des Zeichnens entdeckt werden können.

Als ich vor vielen Jahren für eine Zeitung in Barcelona arbeitete, bekam ich den Auftrag, einen Artikel über die negativen Auswirkungen der Papierindustrie und die durch sie verursachte Umweltverschmutzung zu illustrieren.
Ich war schockiert, nicht nur über die Zerstörung der Wälder, sondern auch über die Vergiftung des Wassers und der Luft, die mit der Papierherstellung einhergeht. Selbst beim Papier-Recycling werden gefährliche, krebserregende Chemikalien verwendet; die Selbstmordrate in den umliegenden Gebieten ist hoch, ganz zu schweigen von den Auswirkungen auf die Umwelt. Seit dieser Zeit betrachte ich es als meine Pflicht, nur noch Papier zu verwenden, das auf verantwortungsvolle Weise hergestellt wird, chlorfrei ist und aus nachhaltiger Forstwirtschaft stammt.

Damals, im Jahr 2002, studierte ich Lithografie am Conservatori de les Arts del Llibre in Barcelona, wo wir aufgrund eines Kooperationsprojekts mit Kunsthandwerkern in Japan über ein reichhaltiges Angebot an handgeschöpftem Papier aus den Bastfasern der Gehölze Ganpi, Kôzo und Mitsumata verfügten. Ich hatte das große Glück, dieses wunderbare Papier verwenden zu können, das so sorgfältig und mit großem Respekt für die Umwelt hergestellt wird. Als ich nach Japan reiste, um die Werkstätten dieser Papiermeister im Aoya-Tal zu besuchen, konnte ich beobachten, wie die ganze Familie in den Herstellungsprozess eingebunden war. Die Großmutter saß auf der Veranda und entfernte mit einem kleinen Messer die Rinde von den Kôzo-Zweigen, hinter ihr ein großer Holzkessel, in dem die Kôzo-Zweige in Wasser mit natürlicher Asche gekocht wurden, um die Fasern voneinander zu lösen.
Im Inneren der Werkstatt wurde das Papier mit Hilfe von feinen Bambussieben aus einem mit Zellstoff gefüllten Becken „geschöpft", mehrere Tage lang gepresst und dann auf einer warmen Eisenplatte getrocknet.

Seit diesem ersten Besuch haben wir eine enge Arbeitsbeziehung. Jedes Mal, wenn ich das Papier abhole, das sie eigens für mich hergestellt haben, bringe ich ein paar meiner Werke als Geschenke mit. Dann sprechen wir über das Papier und seine Eigenschaften - seine Struktur, Dicke oder Farbe - und die Auswirkungen, die diese Eigenschaften auf meine Arbeit haben. Zum Schluss stoßen wir natürlich mit Sake an, um unser Wiedersehen zu feiern!

Ben
Mich interessieren auch Ihre Erfahrungen mit der japanischen Kultur. Sie scheinen in einen fast Zen-ähnlichen Zustand einzutreten, wenn Sie mit der Arbeit beginnen, und ich frage mich, ob das etwas ist, worauf Sie achten oder was mit Ihrer Zeit in Japan zusammenhängt? Die Aufmerksamkeit und Bewusstheit, mit der Sie jeden Strich setzen, scheint mir analog zu den Bewegungen zu sein, die man zum Beispiel in den geharkten Steingärten in japanischen Tempeln sieht.

Maribel
Es ist merkwürdig, wie unterschiedlich der Eindruck ist, den die Gärten der Zen-Tempel bei jedem Betrachter hinterlassen. Manche Künstler sind von ihrer Strenge und ihrem Minimalismus berührt, andere von der Symbolik, die sie in ihrer Komposition erkennen.
Als ich zum ersten Mal die Gelegenheit hatte, den Ryoan-ji-Garten in Kyoto zu besichtigen, der zum UNESCO-Weltkulturerbe gehört, bemerkte ich, wie lebendig die Linien des weißen Kies' waren. Die Reflexion des Lichts, die kalten und warmen Schatten auf den zarten Furchen bewegten sich am frühen Morgen immerzu. Durch die ständigen Wechsel im Licht befand sich der Zen-Garten in einem Zustand der Veränderung und Verwandlung.
Vielleicht eröffnet die für diese Zen-Gärten charakteristische Reduktion der Elemente einen Raum der Ruhe und Besinnung. Kontemplation, so scheint es, ist im Zen-Buddhismus eine wichtige Praktik, genauso wie Meditation. So sehr, dass Gärten Orte sind, an denen man mit den grundlegendsten Elementen der Natur kommuniziert - eine spirituelle Erfahrung.

In ähnlicher Weise habe ich für das bereits erwähnte Buch „The Italian Chapel" Folgendes geschrieben: „Der Impuls, Kunst zu erschaffen, entspringt vor allem einem tiefen Bedürfnis nach Spiritualität. Wie die Gefangenen in dem gleichnamigen Gedicht ist es ein Versuch, unsere zerbrechlichen Strukturen auf einer neuen Grundlage wieder aufzubauen, gerade dann, wenn es wirkt, als stünden sie kurz vor dem Zusammenbruch.

Spiritualität bedeutet nicht unbedingt Religiosität. Tatsächlich kommt das Wort vom lateinischen ***spirare***, atmen, und Inspiration vom lateinischen ***inspirare***, hineinatmen. Es gibt kein ***inspirare*** ohne ***exspirare***, Leben und Tod sind untrennbar verbunden, so wie die Zyklen der Natur Teil eines einheitlichen Ganzen sind."

Aus dem Englischen von Maria Hummitzsch