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 von wilden Ganpi-Pflanzen geschöpft, mit Hochachtung vor der natürlichen 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.

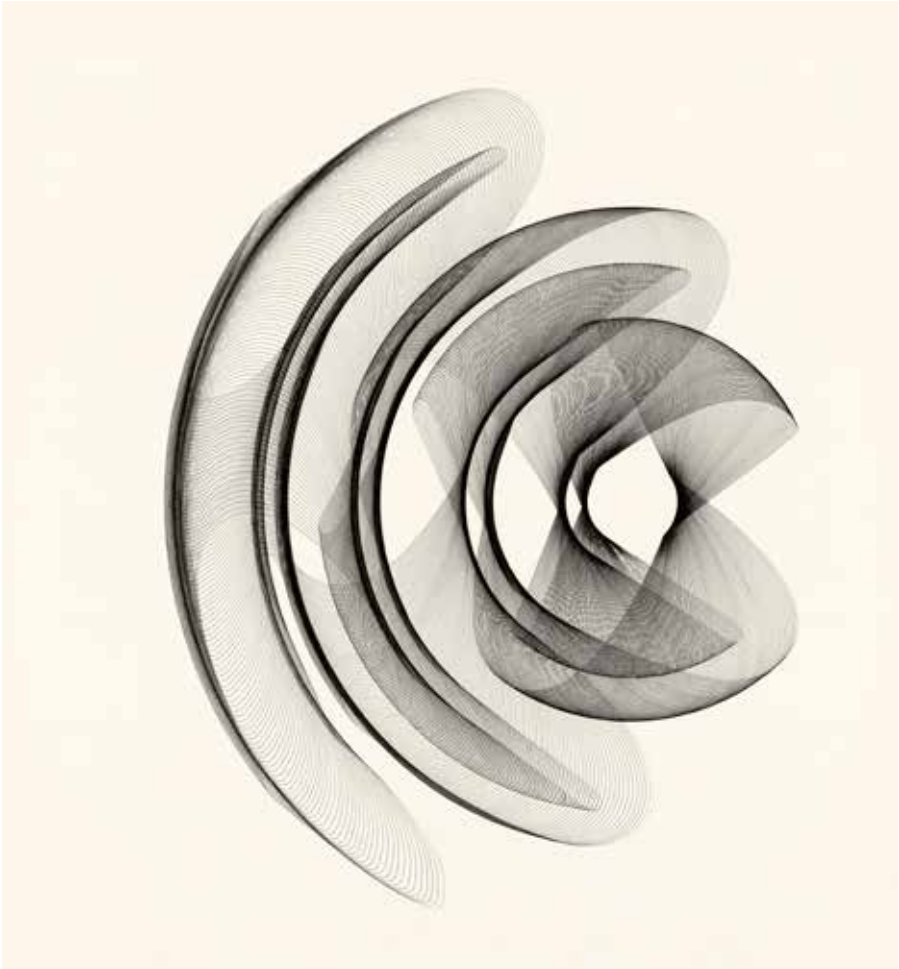
Diese Publikation wurde gefördert durch die Abteilung für Kultur der Präfektur Tottori und Kulturstiftung des Freistaates Sachsen. Fotografien: Uwe Walter, Berlin. Bearbeitung der Bilddaten: Josephine Tischer. Grafische Gestaltung: Maribel Mas. Schrift: Berthold Akzidenz Grotesk. Druck: PögeDruck, Leipzig. Auflage: 200. Papier der Auflage: BioTop 3: Biologisches Offset Papier, Ecolabel und FSC, Forest Stewardship Council zertifiziert, chlorfreies und ohne optische Aufheller.

Gefördert durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen

SACHSEN

Printed in Germany. ISBN 000-0-000000-00-0
©2021 Maribel Mas. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. www.maribelmas.com

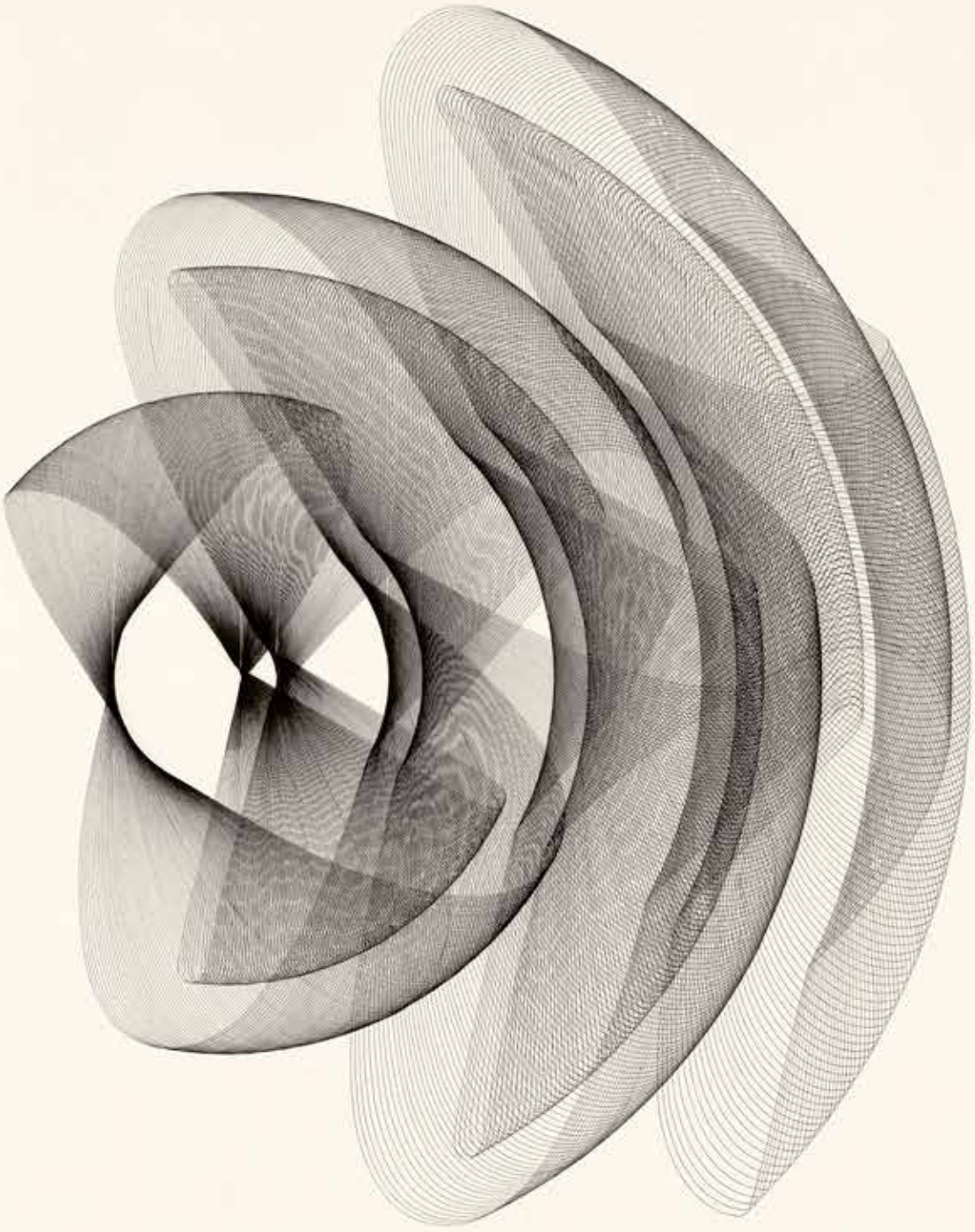


HELICONIA 1 2020, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / オウムバナ科1、長谷川の雁皮紙でインック画





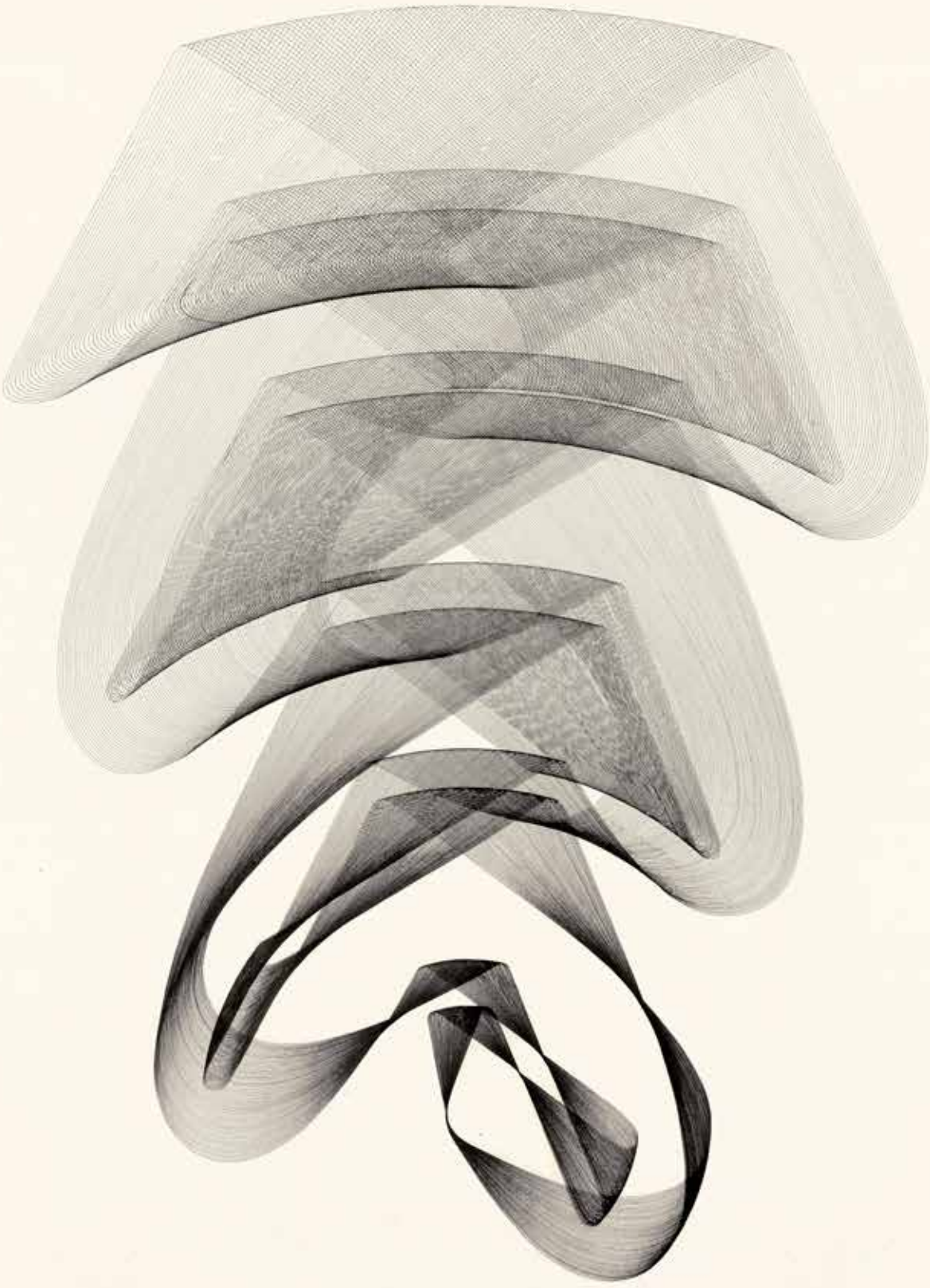
HELICONIA 2 2020, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / オウムバナ科2、長谷川の雁皮紙でインック画



HELICONIA 3 2020, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / オウムバナ科3、長谷川の雁皮紙でインック画



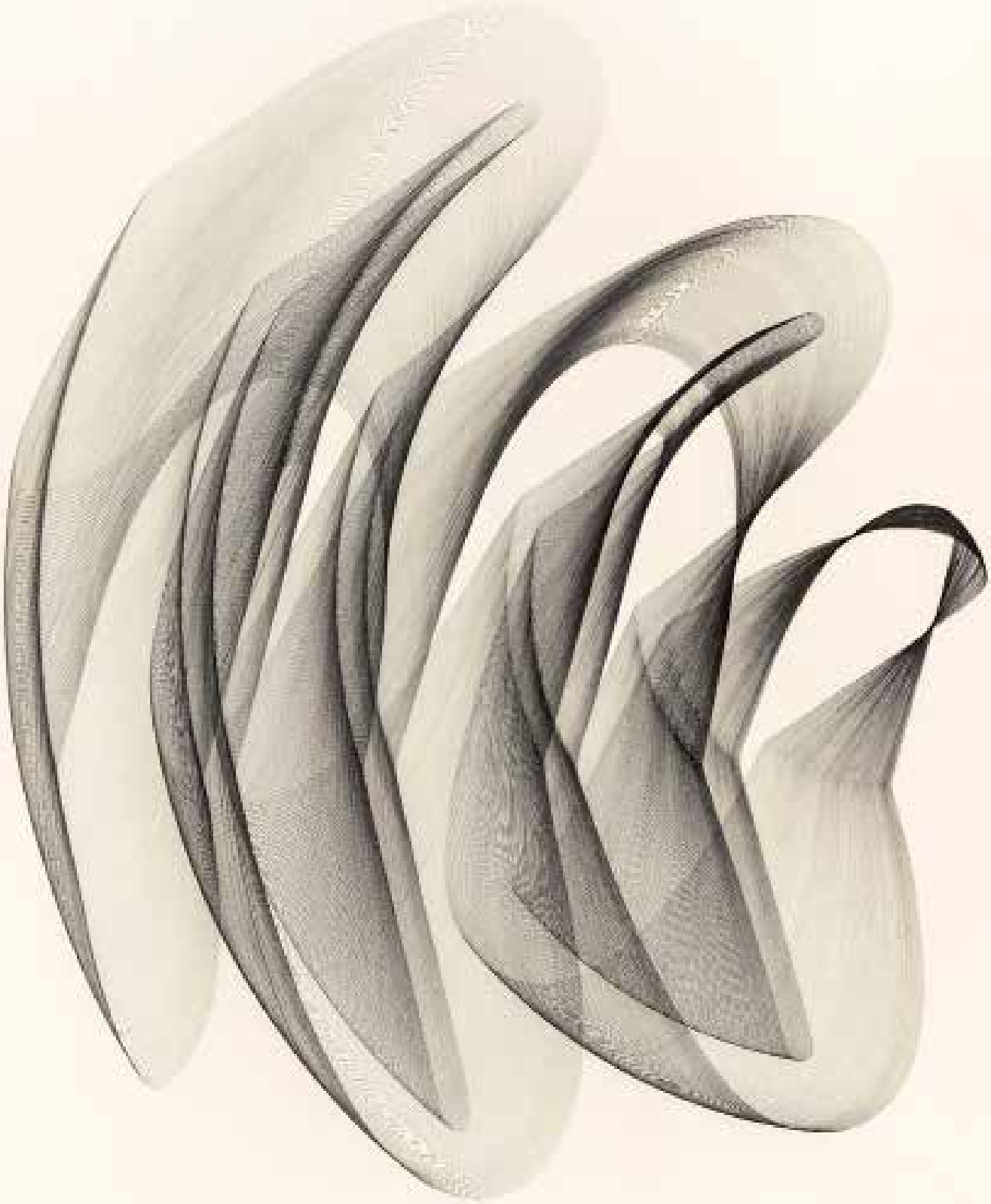
HELICONIA 4 2020, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / オウムバナ科4、長谷川の雁皮紙でインック画



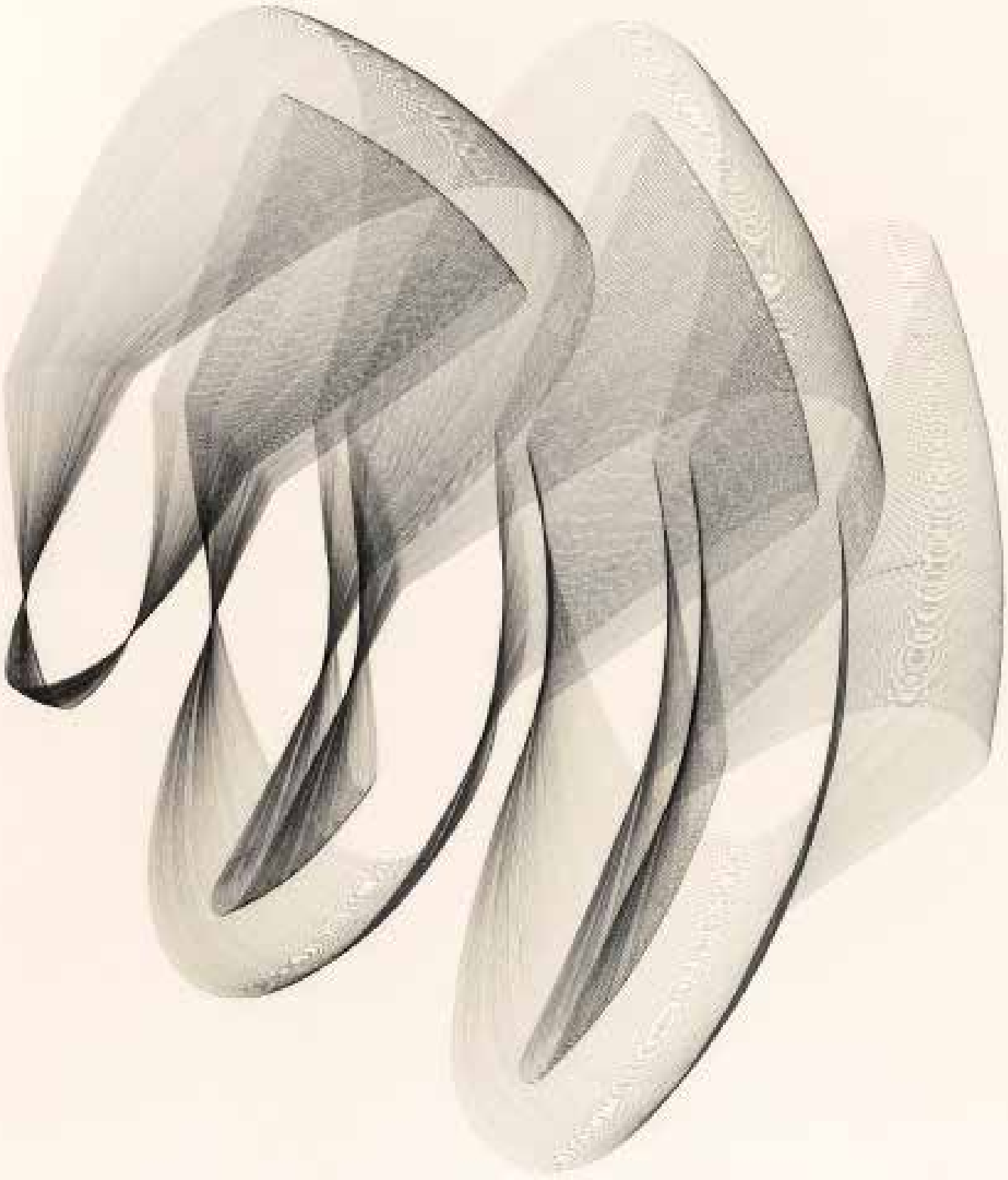




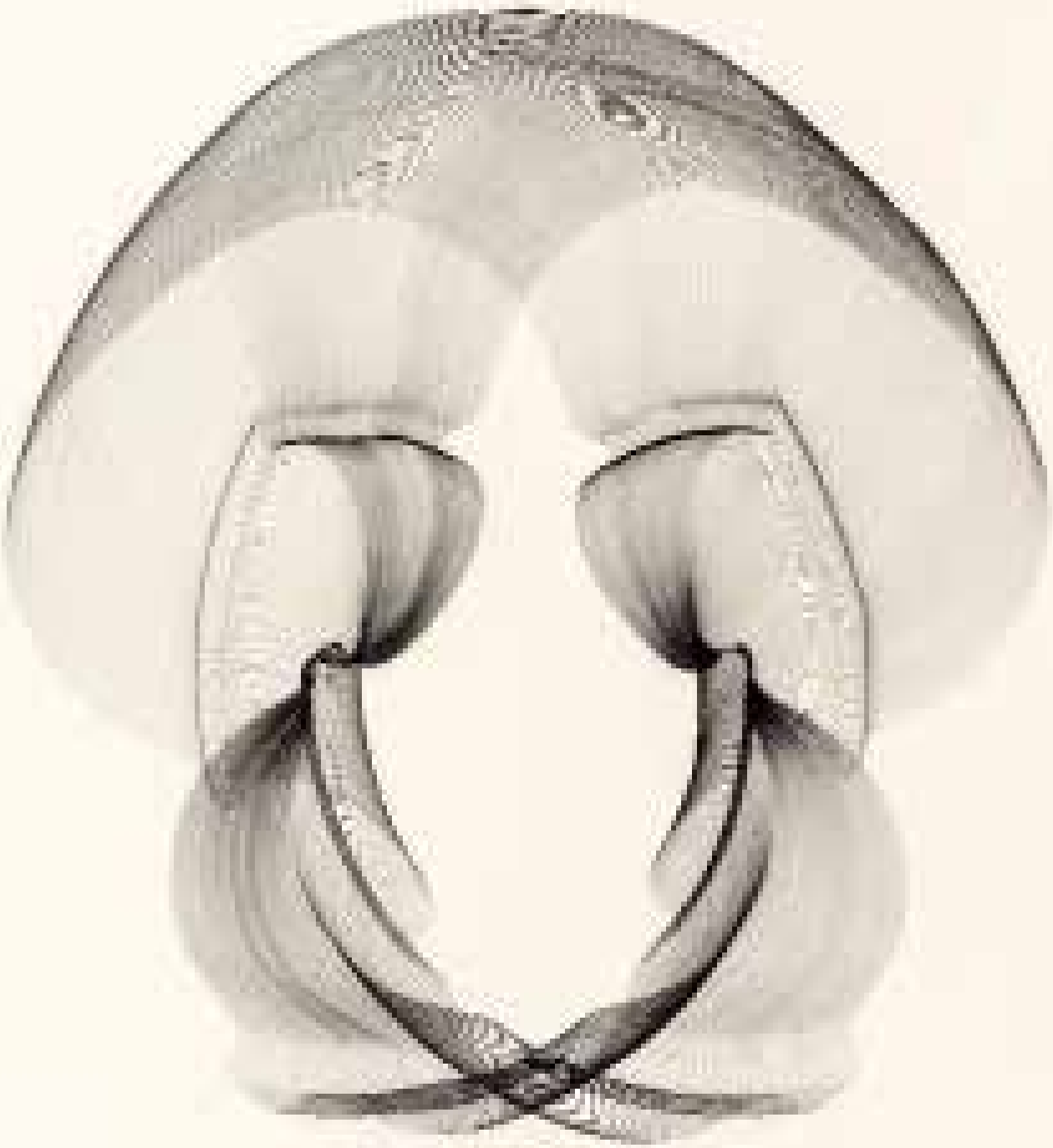
RESONANZ 7 2020, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 98 x 64 cm / 共鳴7、長谷川の雁皮紙でインック画



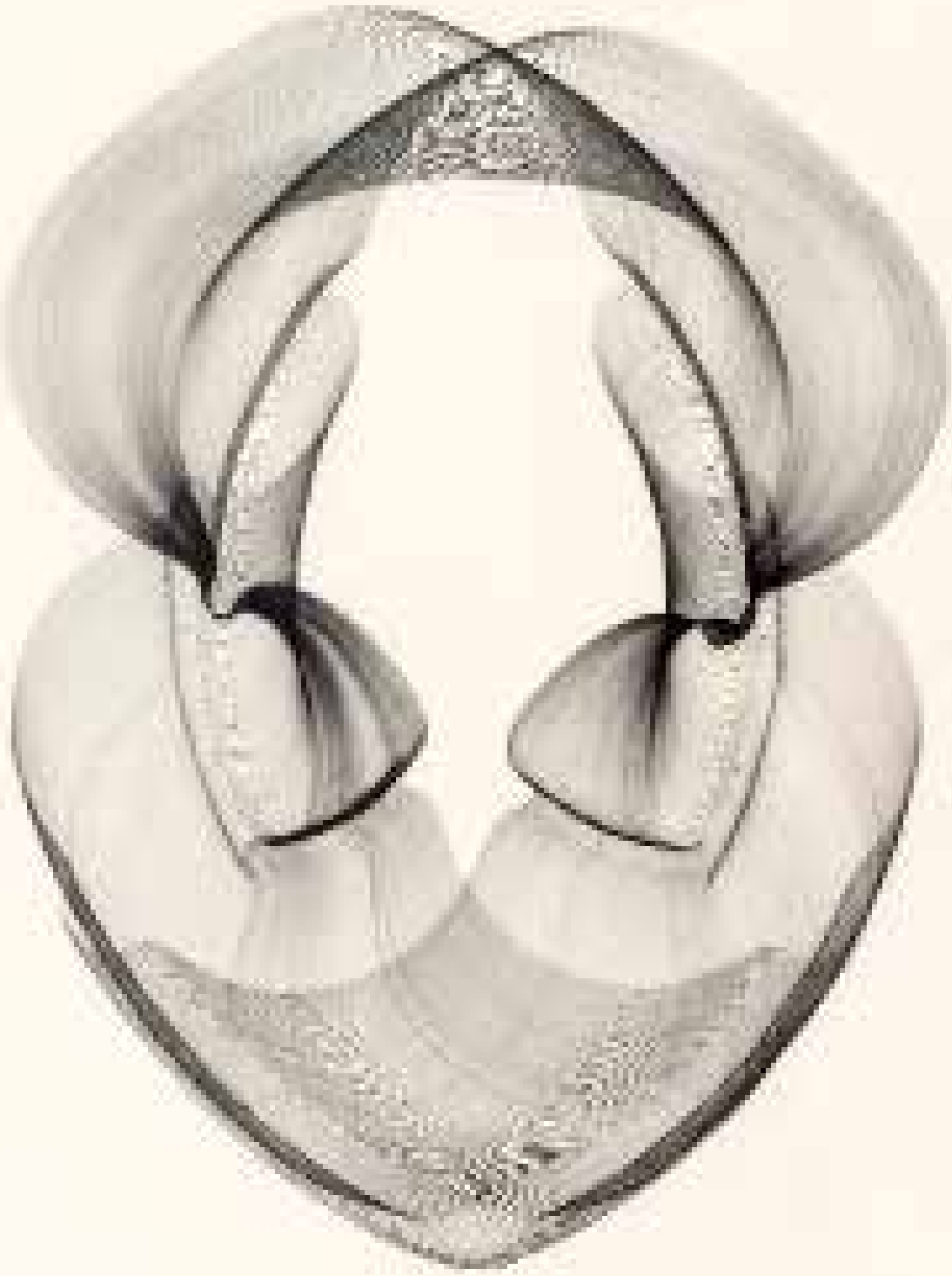
RESONANZ 8 2020, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 98 x 64 cm /　共鳴8、長谷川の雁皮紙でインック画



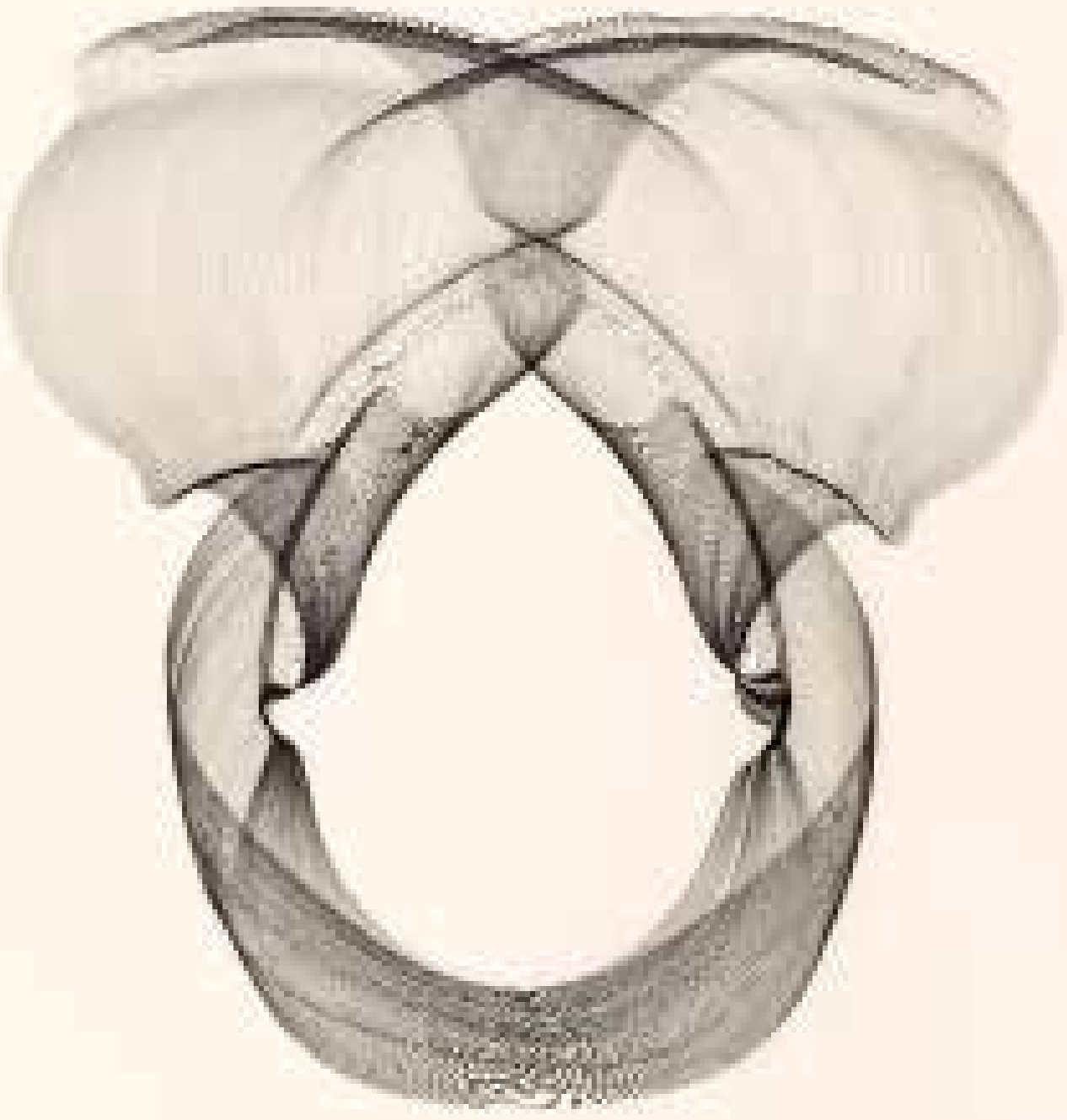
VIOLINE 1 2021, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / バイオリン1、長谷川の雁皮紙でインック画



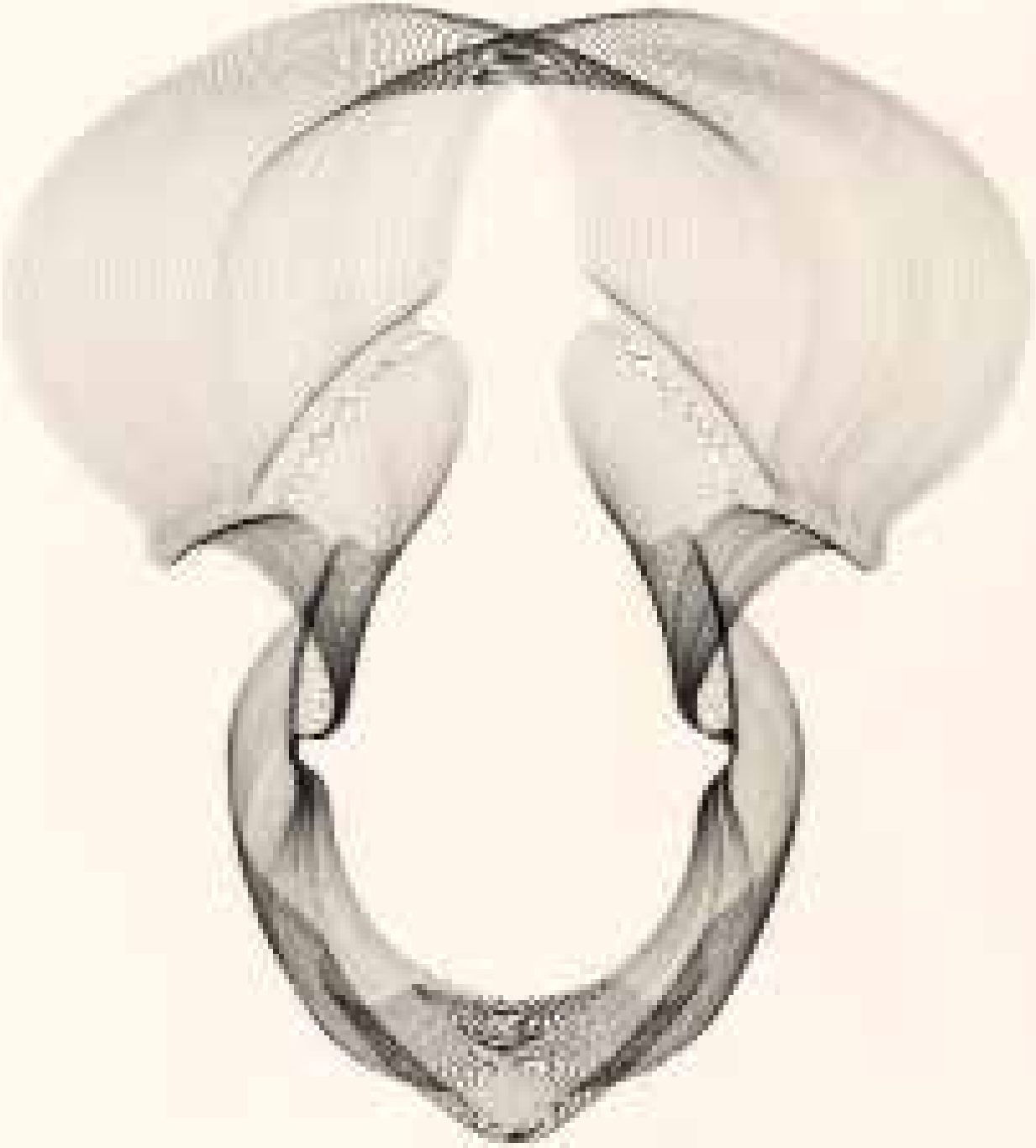
VIOLINE 2 2021, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / バイオリン2、長谷川の雁皮紙でインック画



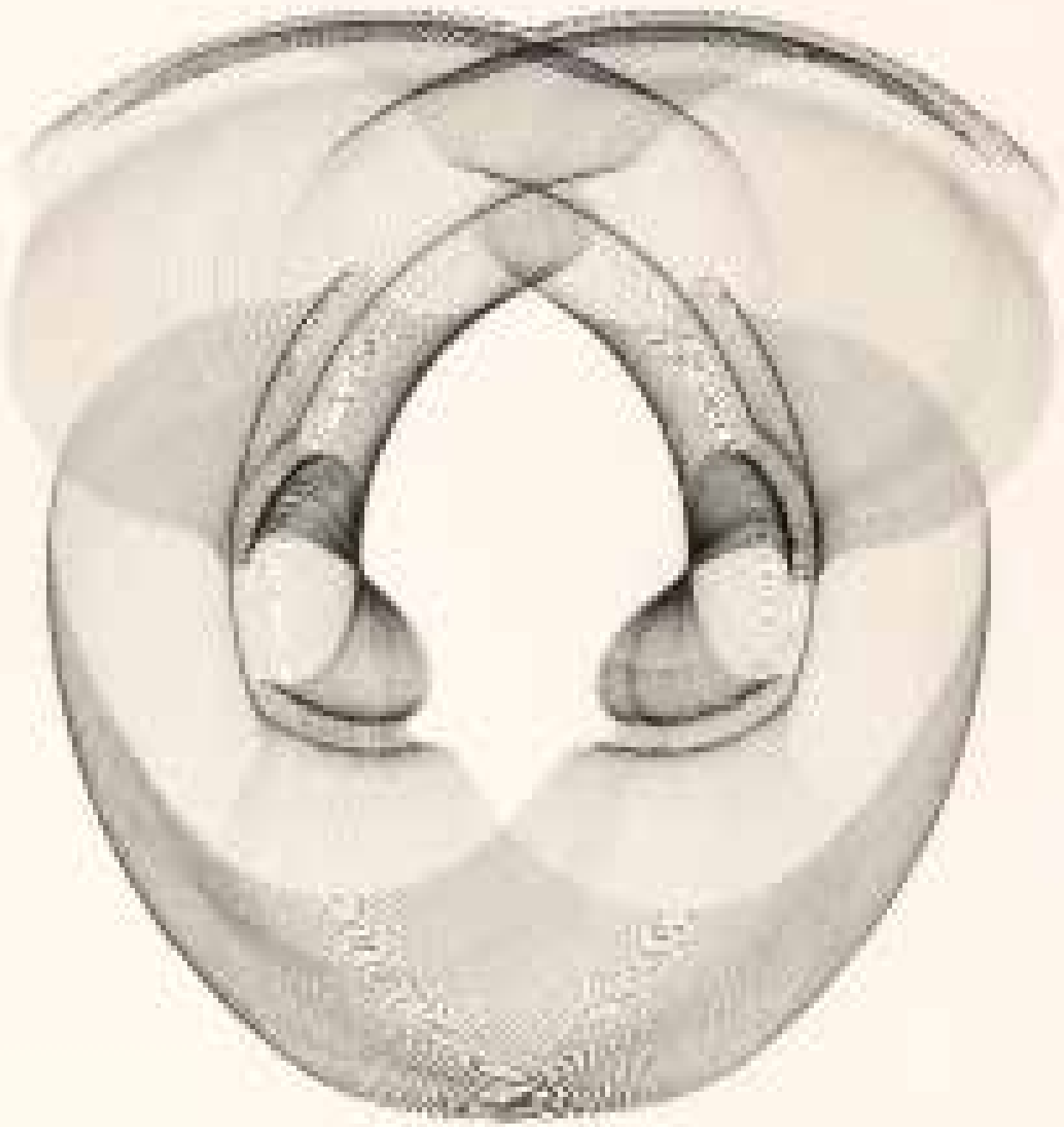
VIOLINE 3 2021, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / バイオリン3、長谷川の雁皮紙でインック画



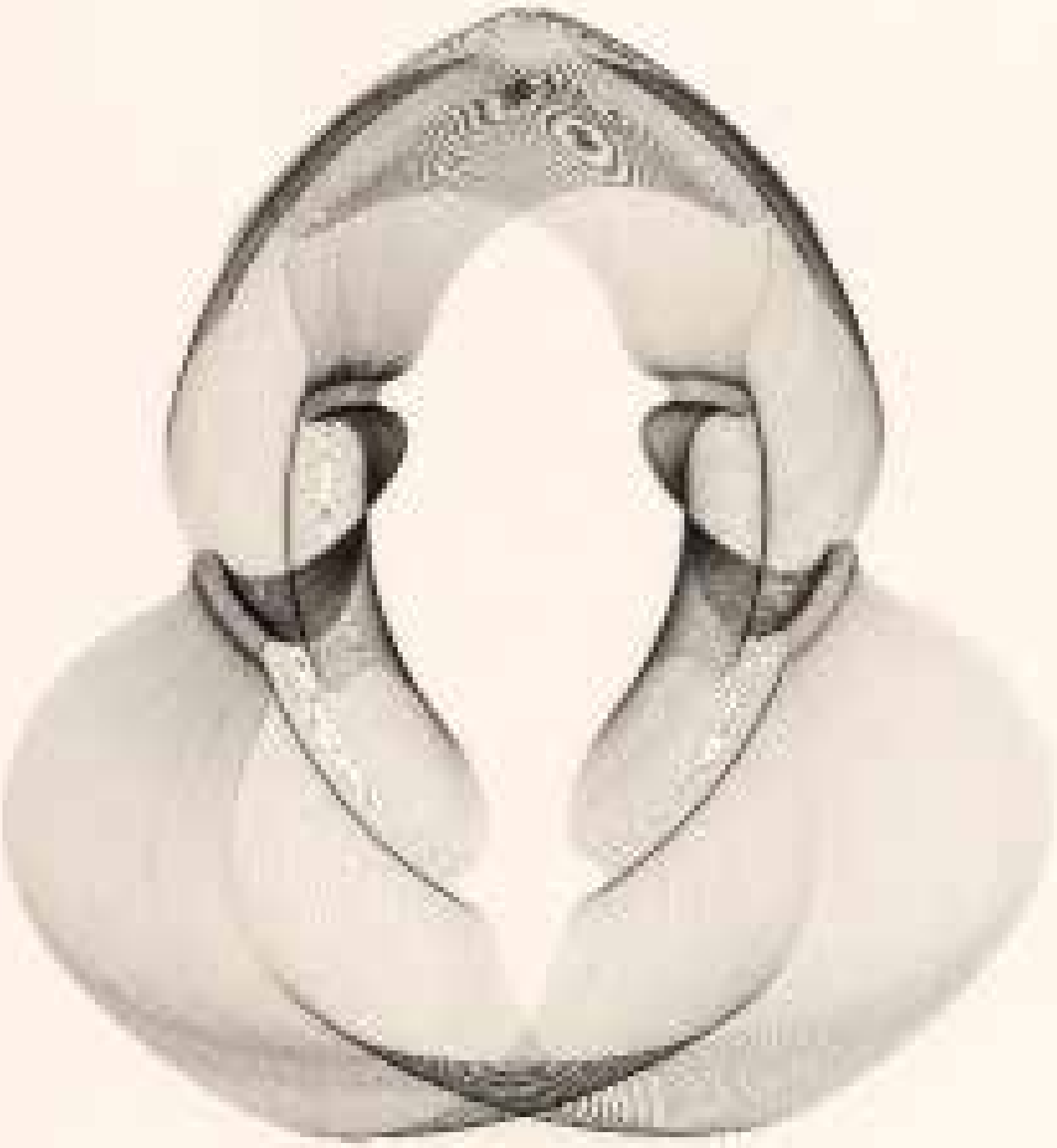
VIOLINE 4 2021, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / バイオリン4、長谷川の雁皮紙でインック画



VIOLINE 5 2021, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / バイオリン5、長谷川の雁皮紙でインック画



VIOLINE 6 2021, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / バイオリン6、長谷川の雁皮紙でインック画

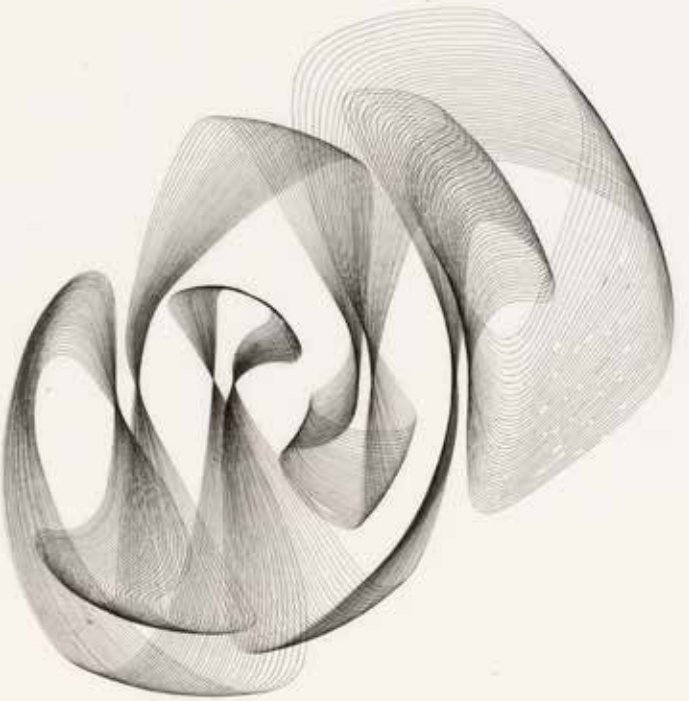


VIOLINE 6 2021, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / バイオリン6、長谷川の雁皮紙でインック画



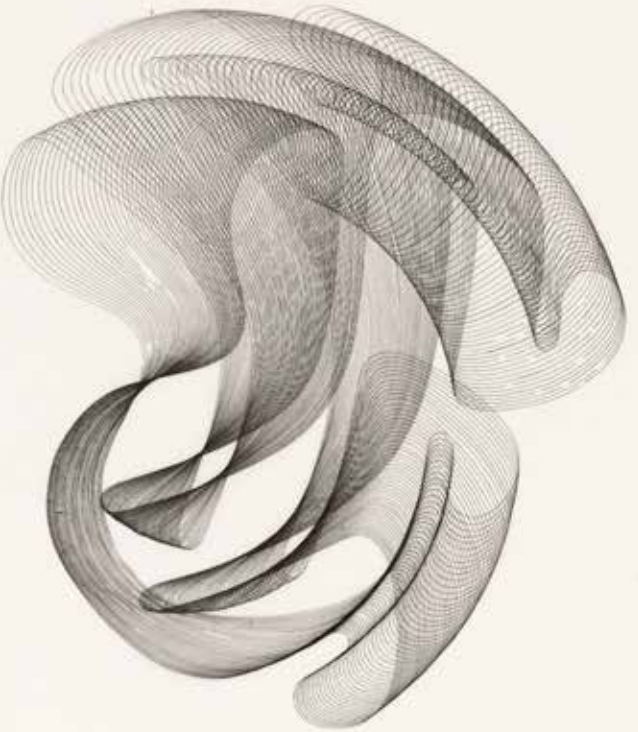


ZEITLINIEN 90-94 2018, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm / 時間の線90-94、西村の雁皮紙でインック画



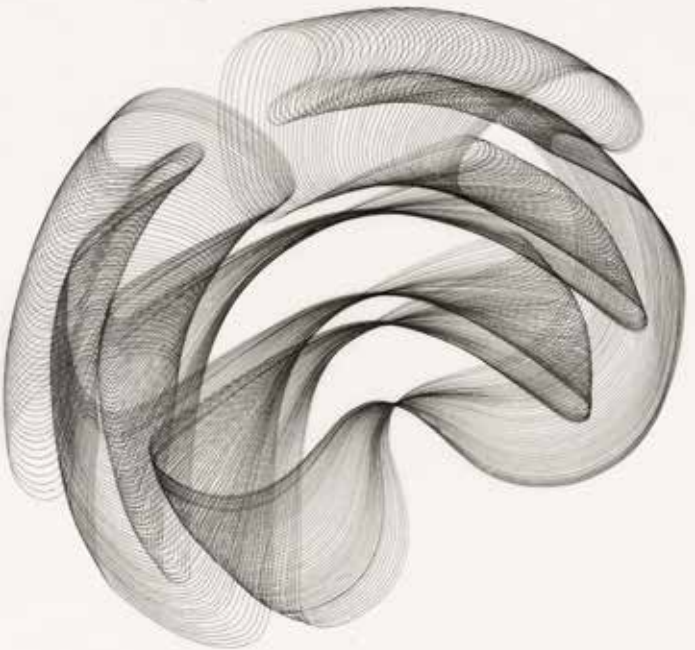


ZEITLINIEN 64-65 2018, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm / 時間の線64-65、西村の雁皮紙でインック画

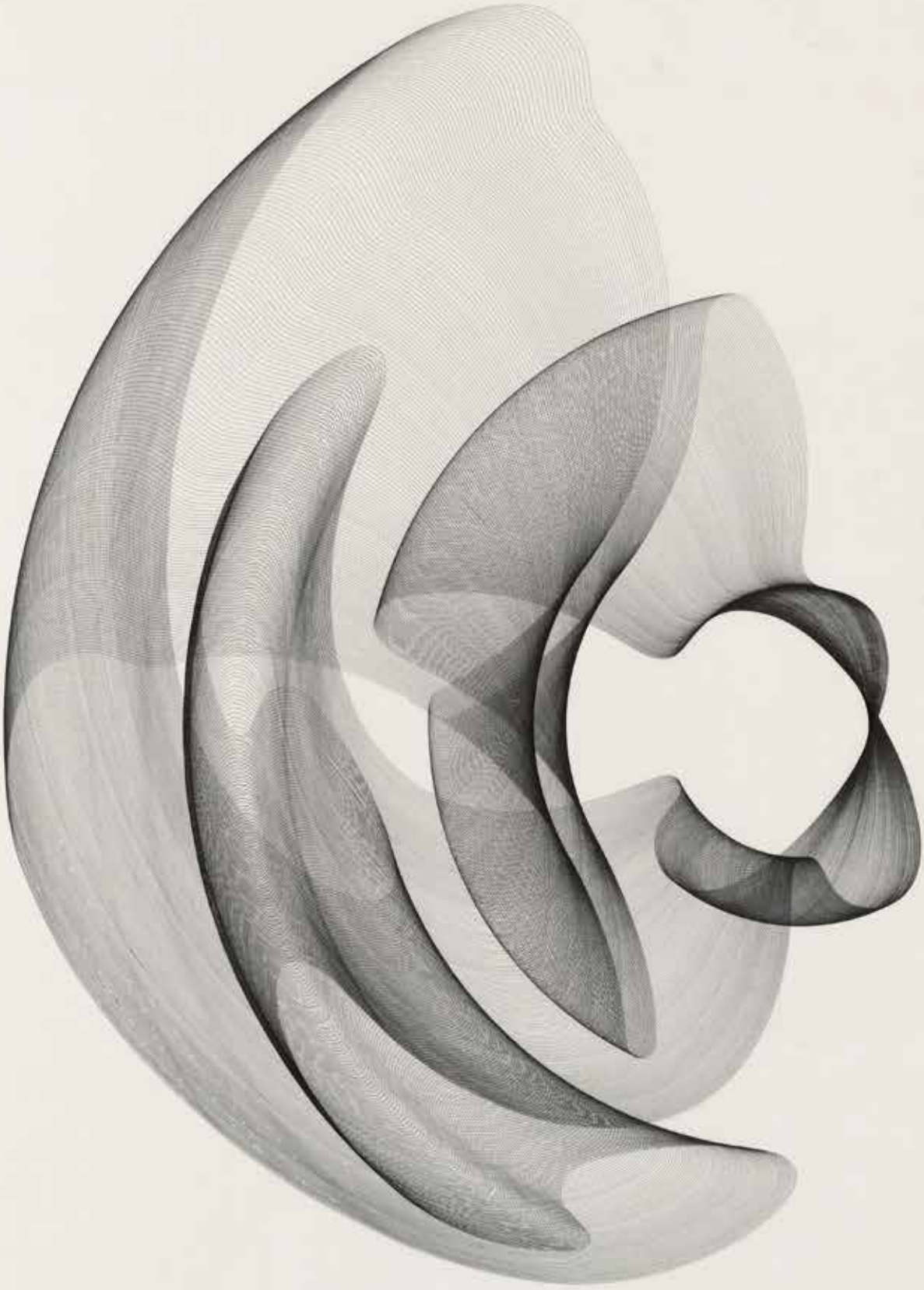




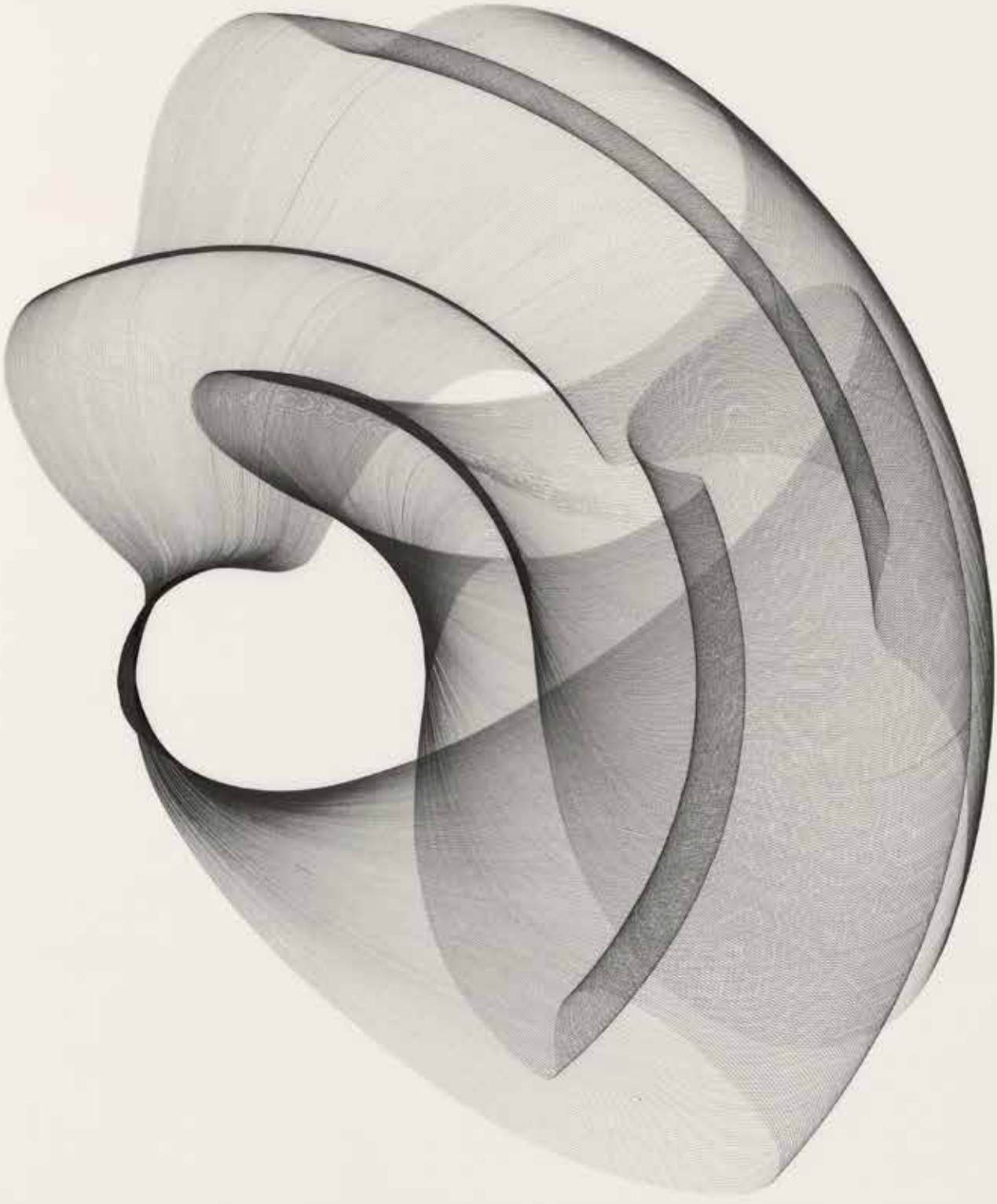
ZEITLINIEN 62-61 2018, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm / 時間の線62-61、西村の雁皮紙でインック画



ZEITLINIEN 78 2018, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 78 x 64cm / 時間の線78、長谷川の雁皮紙でインック画



ZEITLINIEN 79 2018, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 78 x 49 cm / 時間の線79、長谷川の雁皮紙でインック画

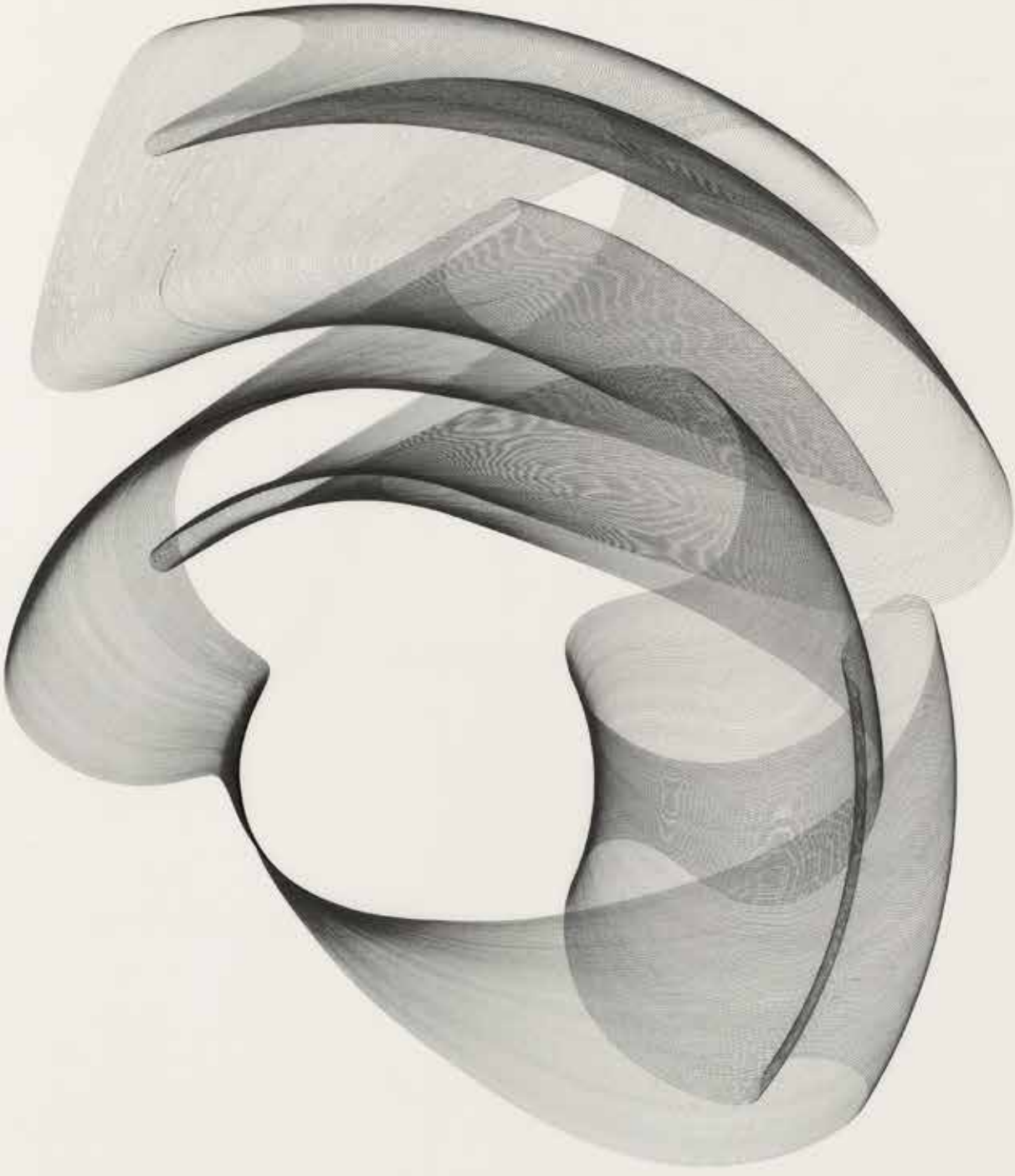




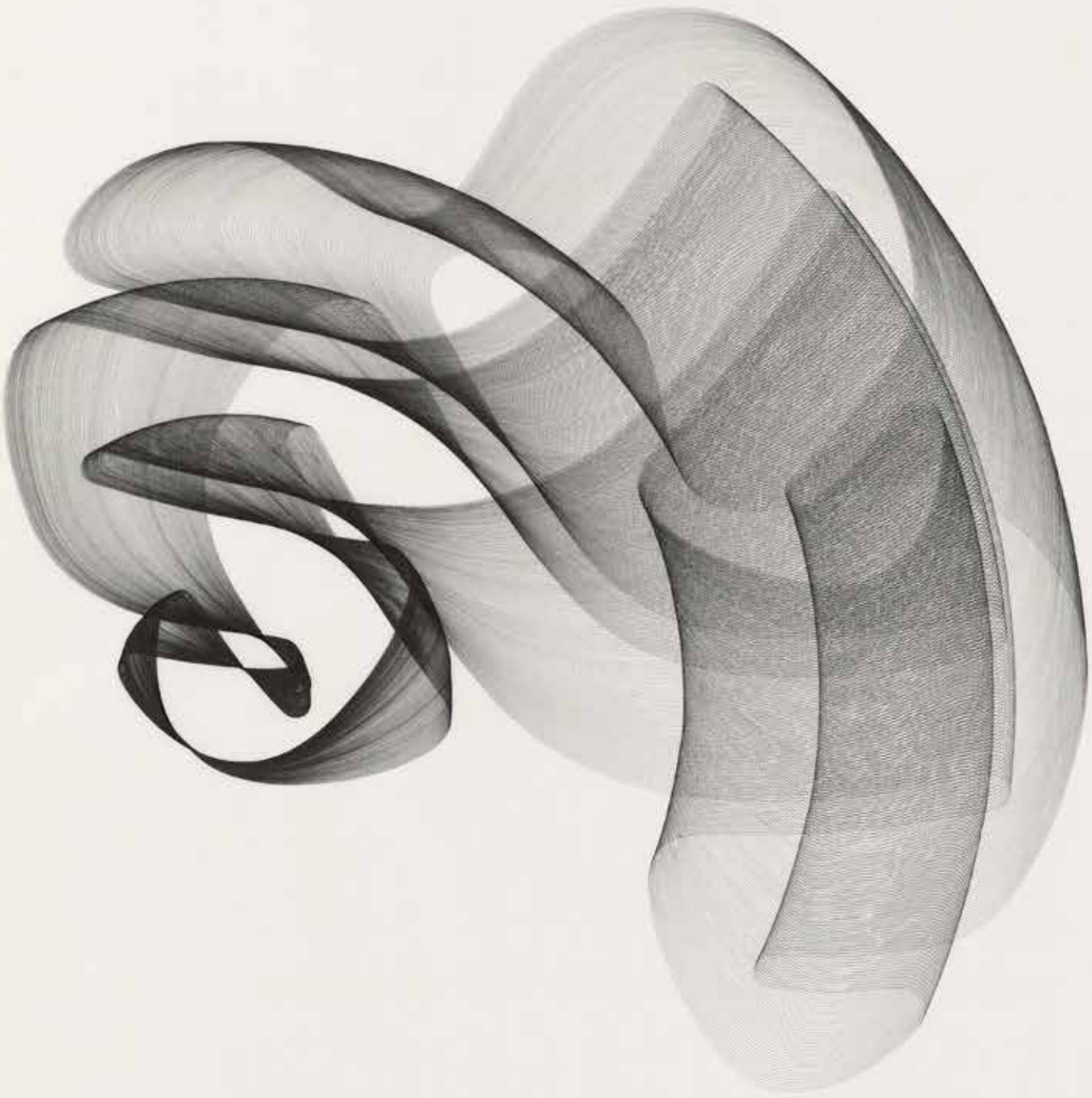


INTERFERENZ 21 2018, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / インテルフィリエンス21、長谷川の雁皮紙でインック画

ZEITLINIEN 80 2018, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 78 x 49 cm / 時間の線80、長谷川の雁皮紙でインック画



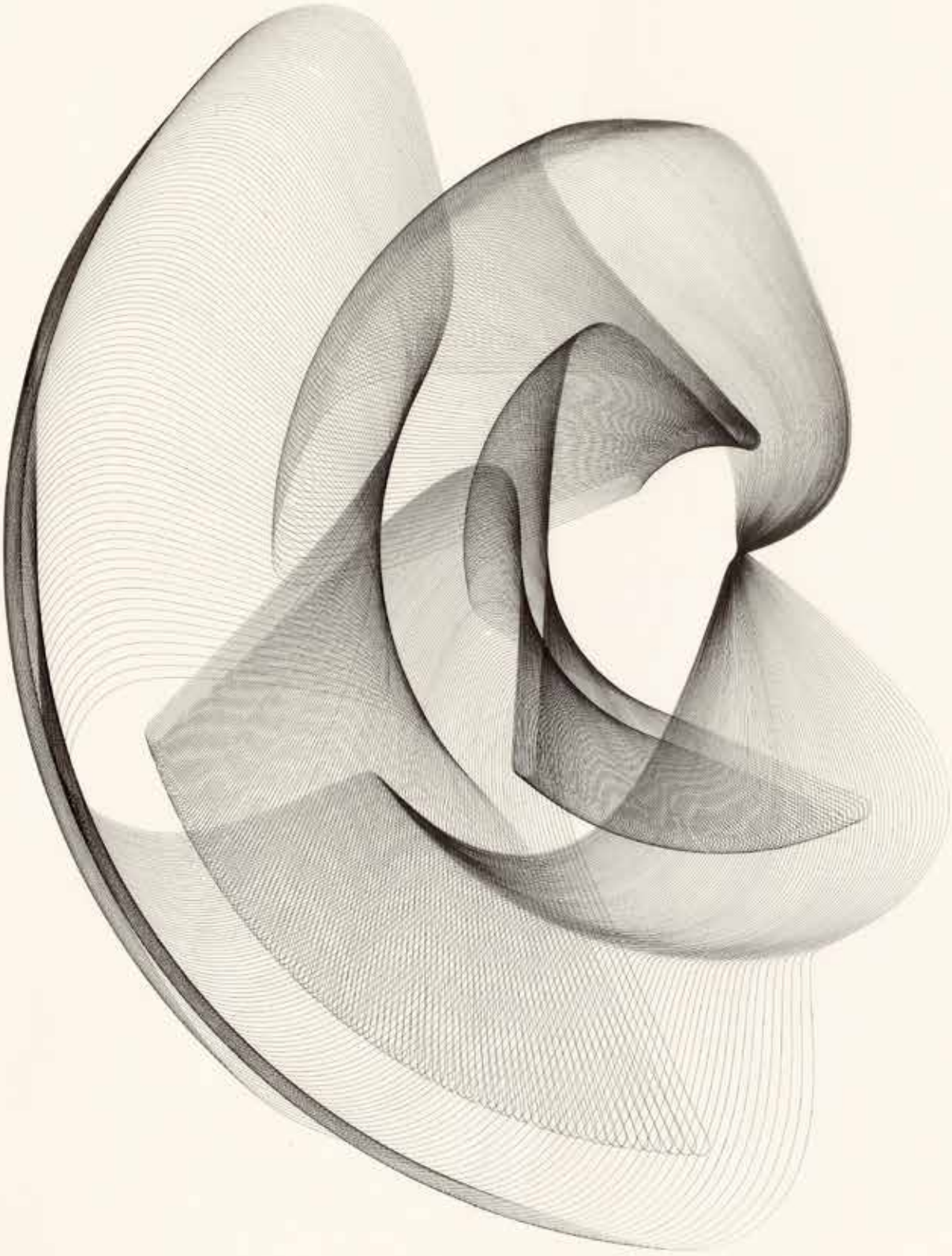
ZEITLINIEN 77 2018, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 78 x 49 cm / 時間の線77、長谷川の雁皮紙でインック画



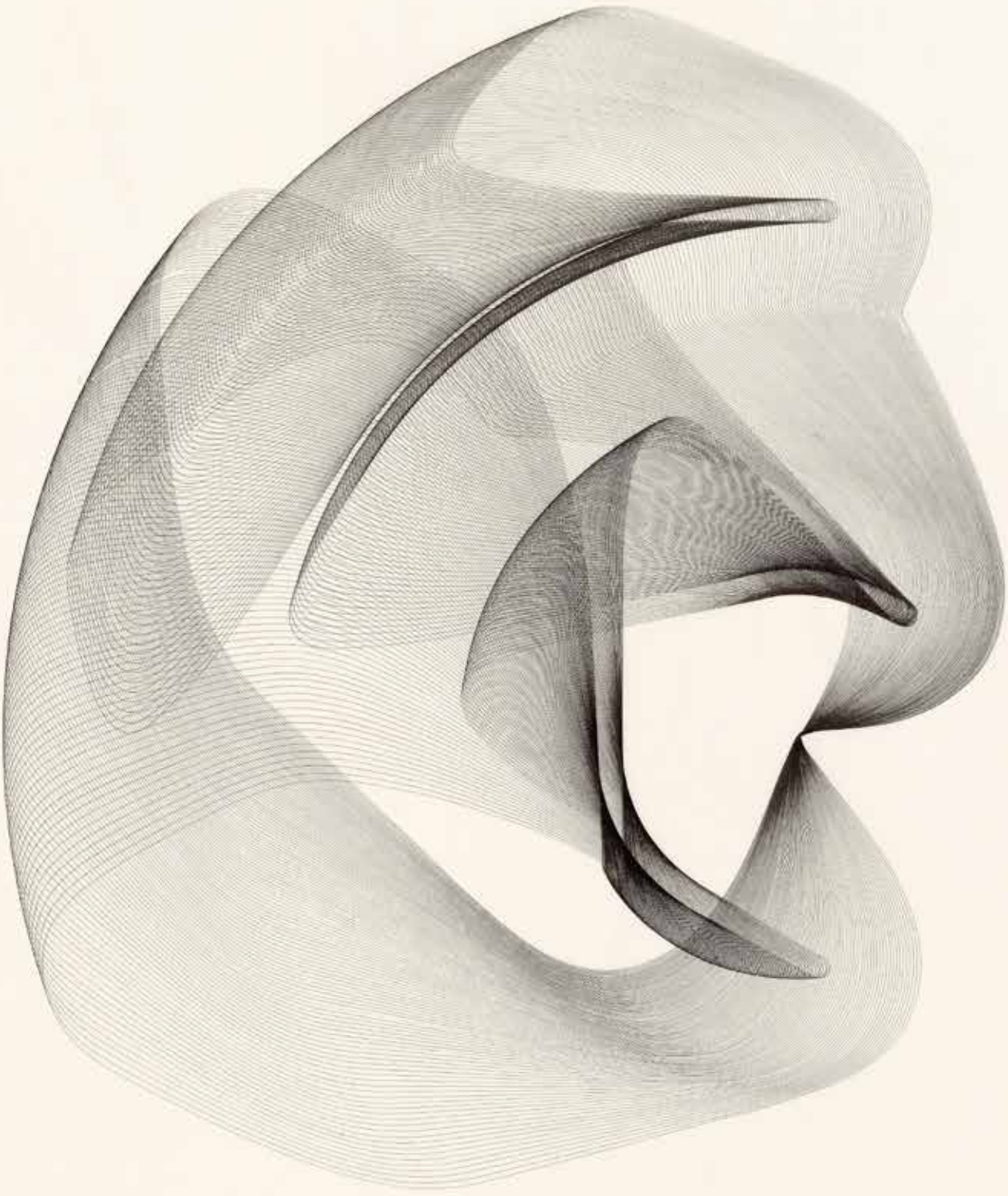
ZEITLINIEN 99 2019, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / 時間の線99、長谷川の雁皮紙でインック画



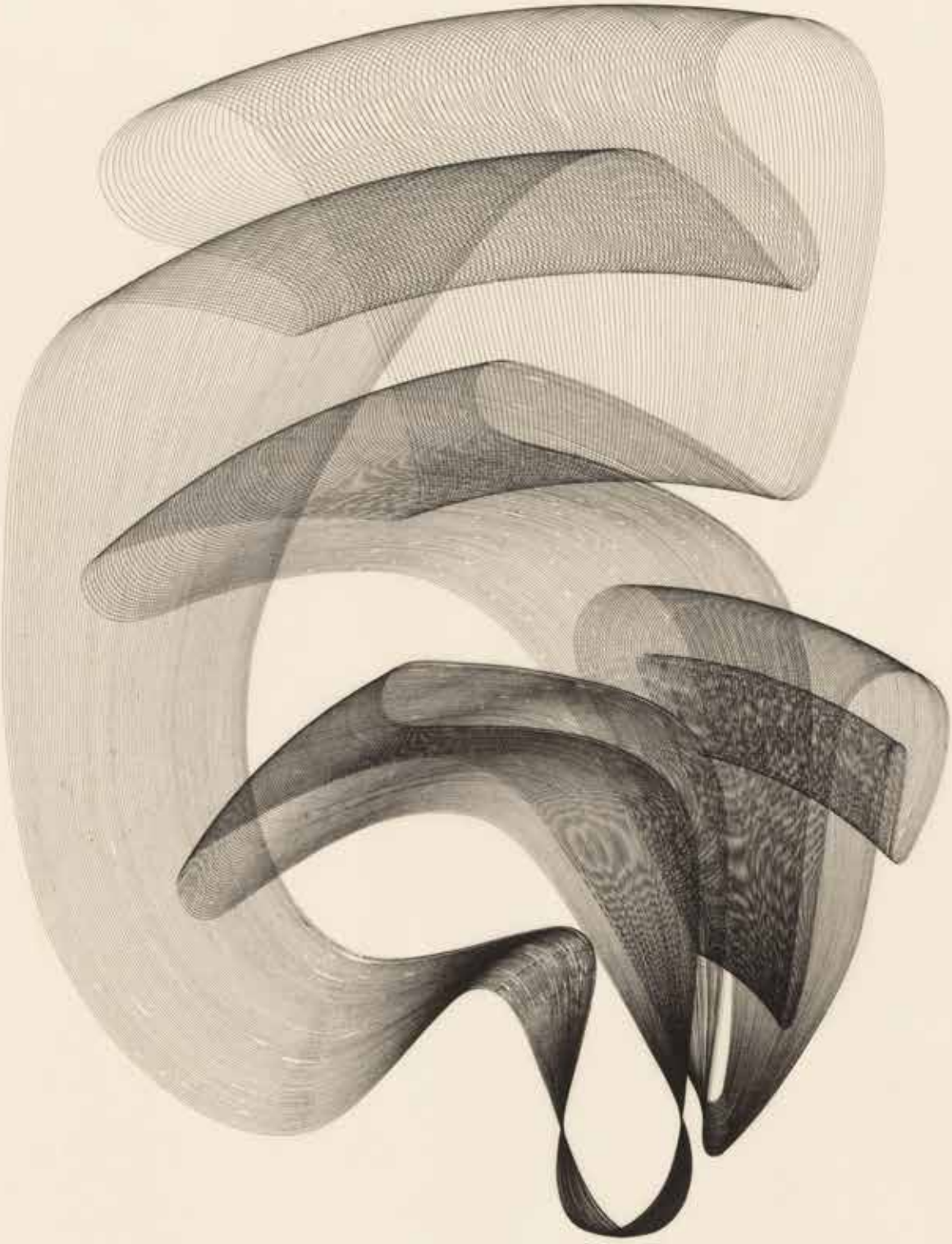
ZEITLINIEN 98 2019, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / 時間の線98、長谷川の雁皮紙でインック画



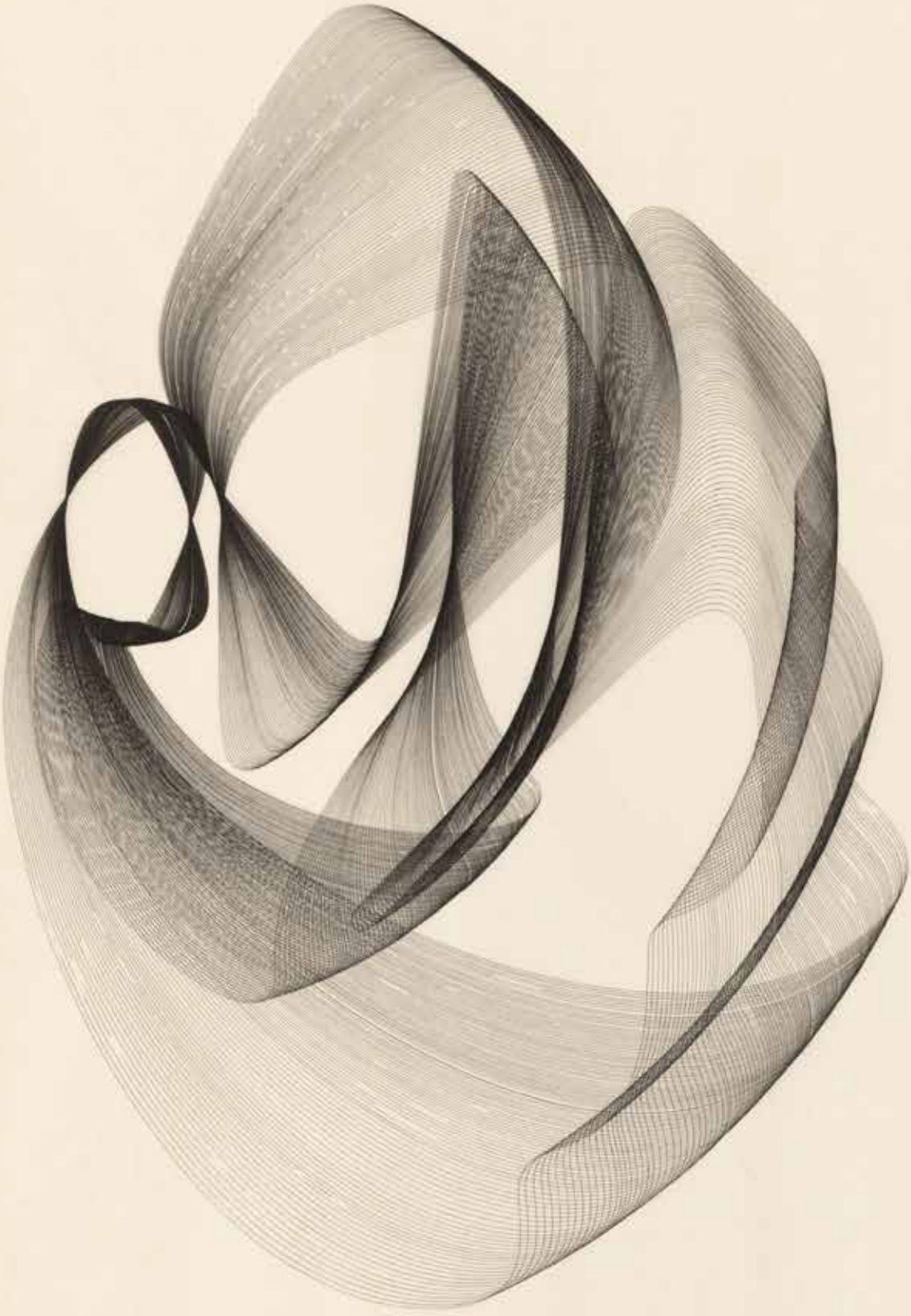
ZEITLINIEN 97 2019, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / 時間の線97、長谷川の雁皮紙でインック画



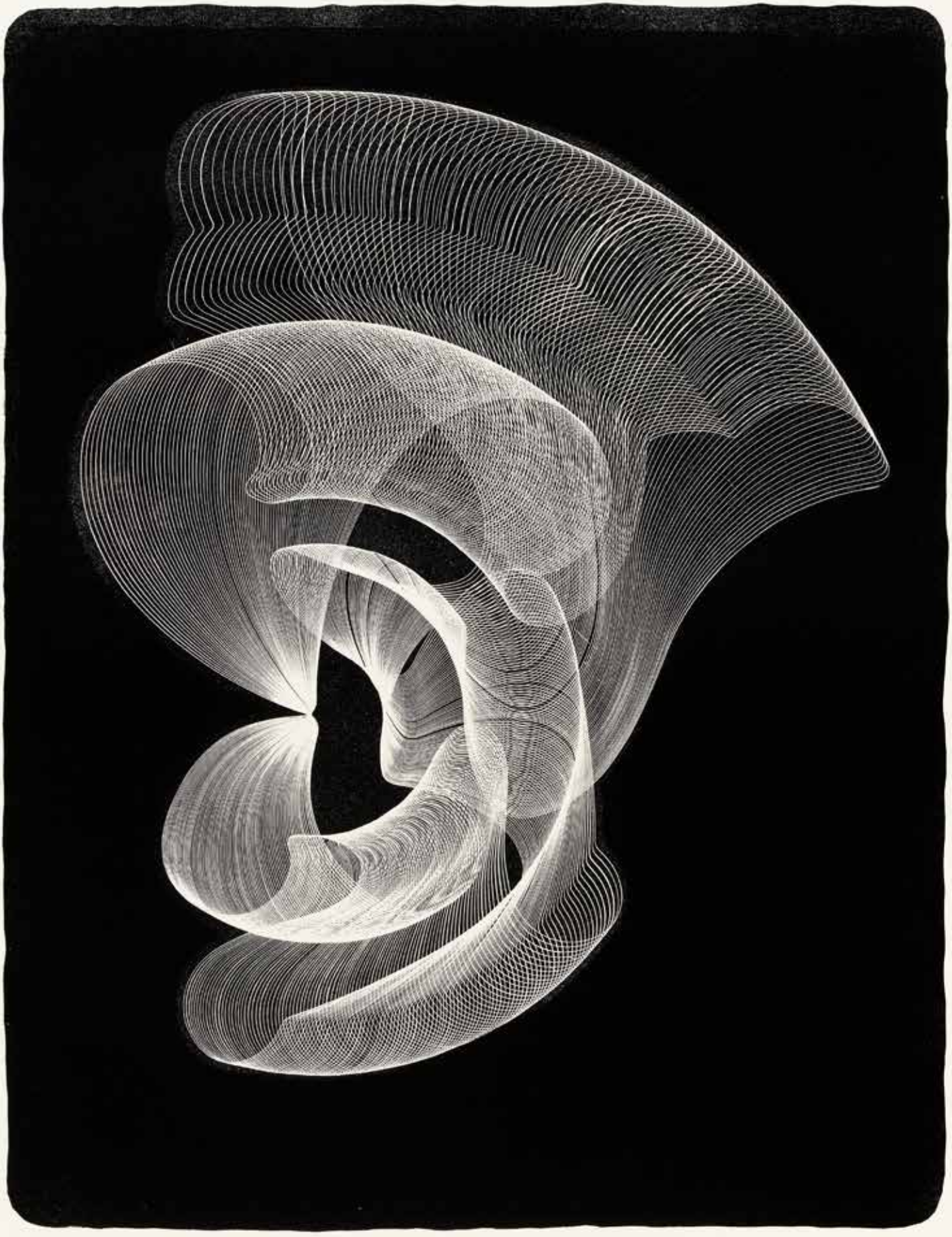
ZEITLINIEN 72 2018, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / 時間の線72、長谷川の雁皮紙でインック画



ZEITLINIEN 70 2018, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm / 時間の線70、長谷川の雁皮紙でインック画



ZEITLINIEN LITHO 8 2016 Lithografie, Diamantspitze auf Stein, 63 x 57 cm /　時間の線リト8、石版画



Maribel Mas im Interview mit Esther Niebel
Leipziger Spinnerei, April 2018

Wie kommt es, dass du dich ganz der Zeichnung verschrieben hast, wobei heutzutage Malerei auf Leinwand bei den klassischen Medien fast durchgehend von deinen Kollegen bevorzugt wird? Zudem sind deine Zeichnungen monochrom – meist schwarze Tusche, selten rot, auf Papier. Was fasziniert dich an der Zeichnung? Warum erscheint dir die Zeichnung als geeignetes Medium für das, was du ausdrücken willst?

Ich glaube, dass alle gebräuchlichen Medien der Malerei, Zeichnung oder Grafik den gleichen Wert haben. Es kommt auf die Intention an, die der Künstler hat und auf die Kohärenz im Zusammenhang mit dem Werk. Mit Kohärenz meine ich das Verhältnis des fortlaufenden Arbeitsprozesses und seiner Ergebnisse, die eine Einheit bilden sollten. Dazu gehört schließlich auch die Präsentation.

Vielleicht ist meine Liebe zu Papier und Tinte ursächlich dafür, dass ich die Zeichnung für das natürlichste Medium halte. Eine Zeichnung kann nichts verstecken und sie kann nicht geändert werden. Sie ist wie sie ist und wir müssen sie so akzeptieren oder von neuem beginnen. Daher glaube ich, dass wenn sich jemand in eine Zeichnung vertieft, er sich dadurch reflektieren und einen vertrauensvollen, fast intimen Dialog führen kann.
Ich halte die Zeichnung nicht für wertvoller als andere künstlerische Medien, und trotzdem möchte ich betonen, dass sie einen einzigartigen Charakter hat, der sie zeitgenössischer als andere, selbst als digitale Medien macht.

In den Worten von Agnes Martin ausgedrückt: „Ich möchte darauf hinweisen, dass es unterschiedliche Menschen gibt. Der Unterschied liegt in dem Willen begründet, seiner Bestimmung zu folgen. Es kommt vor, dass jemand für eine bestimmte Aufgabe geboren wird. Manchmal erscheint diese Bestimmung anderen wie ein Vorurteil und es macht ihnen Angst. Wenn sich ein Künstler seiner Aufgabe bewusst wird, wenn er genau weiß, was er tut und wie er es tut, kann man sagen, dass er eins wird mit seiner Vision."[1]

Alles in deinem Arbeitsprozess beziehungsweise in deiner Umsetzung ist mit Bedacht gewählt. Besonders beeindruckt hat mich deine Geschichte, wie du an dein Papier kommst, auf das du zeichnest. Wie bei der Slow food – Bewegung kommt es bei deiner Arbeit auf alle beteiligten Komponenten (Zutaten) an. Kannst du bitte nacherzählen, wie du zu deinem Papier kommst und warum du dieses mit diesem großen Aufwand, aber auch persönlicher Anteilnahme, besorgst.

Vor vielen Jahren, als ich als Illustratorin für eine Zeitung gearbeitet habe, sollte ich einen Artikel über Verschmutzung durch die Papierindustrie illustrieren. Ich war schockiert. Es ist nicht nur so, dass ganze Wälder zerstört werden, um Druckpapier oder Verpackungspapier herzustellen, sondern alle Produktionsweisen von industriellem Papier, selbst Recycling-Papier, sind extrem umweltbelastend. So ist bei mir ein Bewusstsein von der Werthaftigkeit von Papier gewachsen. Ich habe recherchiert und herausgefunden, dass es Papier gibt, das chlorfrei auf Plantagen produziert wird, ganz ohne Chemie.

Damals studierte ich Lithografie an der Kunstschule "Conservatori de les Arts del Llibre" in Barcelona und als Teil eines Projektes habe ich und Mitstudenten 2002 handgemachtes Papier aus Japan gesammelt. So hatte ich das Glück, dieses Papier nutzen zu können, das aus Fasern der Ganpi, Kouzo oder Mitsumata Pflanzen gewonnen wird. Als ich nach Japan reiste, um die Papier-Werkstätten zu besuchen, sah ich schließlich, dass die ganze Familie bei der Herstellung des Papiers beteiligt war: die Oma saß auf dem Boden des Gartens und trennte mit einem Messer die Rinde von den langen Stämmen. Hinter ihr stand ein großer Holzkocher, in dem die Pflanzen mit Aschen gekocht wurden, um die Fasern weich zu machen. In der Werkstatt konnte man jeden Verarbeitungsschritt beobachten, bis hin zur Trocknung. Neben der Tür gab es einen Fischtank mit roten Karpfen und ich habe gefragt, ob sie die Maskottchen der Werkstatt seien. „Nein, das sind keine Haustiere" bekam ich zur Antwort „die Fische sind die Beauftragten, die bezeugen müssen, dass das Abwasser absolut rein ist, wenn es den Fluss erreicht."

Leider ist der Gesamtverbrauch des industriellen Papiers in Deutschland nicht gesunken, entgegen dem Glauben vieler Menschen. Die Zahlen sind alarmierend und der Verbrauch von Verpackungspapier steigt jedes Jahr aufgrund des steigenden Versandhandels über das Internet.

Konzentration, Sinnhaftigkeit, Wiederholung, Ausdauer sind Schlageworte, die deine Arbeiten beschreiben können. Bezüglich der Raum-Zeit-Dimension bewegen sie sich zwischen den Polen Moment (Punkt) und Unendlichkeit (Schlaufe) beziehungsweise Leere (Zwischenräume) und Raum (Linien, durch die Flächen entstehen). Was bewegt dich dazu, mehrere Stunden am Tag eine immer gleiche Bewegung, mit wenigen Modifikationen, auszuführen? Welche Gedanken legst du in deine Linien und welche Gedanken oder Empfindungen glaubst du bei dem Betrachter wecken zu können?

Wer leidet heutzutage nicht unter Unruhezuständen? Es ist nicht nur ein zeitgenössisches Leiden, die Menschen hatten immer Sorge vor der Zukunft und kämpften mit der Uhr. Aber dieses unruhige Gefühl hat sich in der Gegenwart noch verstärkt. Vielleicht liegt das an der Entkopplung von der Natur und Ihres Zyklus.

Der einzige Weg, den ich gefunden habe, um dieses Gefühl von Angst zu mindern, ist auch in meiner Arbeit und meinem Leben die Geschwindigkeit zu reduzieren.
Die von der Produktion und der Konsumgesellschaft vorgegebene Zeit müssen wir bremsen, um unsere eigenen Zeit zu finden. Die Geschwindigkeit, mit der ich zeichne, ist die Geschwindigkeit, die die Tusche mir vorgibt, wenn sie in Kontakt mit dem Papier kommt. Ich kann diese Geschwindigkeit nicht erhöhen oder reduzieren, sonst würden die Linien zu fein und es bestünde die Gefahr, dass sie abreißen oder sie würden zu dick und dann blockieren. Ich musste den Materialien „zuhören" und mich anpassen. Vielleicht führt das zu etwas Harmonie und einem bedächtigen Wachstum. Die Formen öffnen sich um ein leeres Zentrum herum, das von einem Punkt ausgeht, den ich fest mit der Papierschablone verankert habe.

Ich habe Jahren gebraucht, um das orientalische Konzept der Leere zu verstehen. „Leer von was?" habe ich mich gefragt. Ich konnte es erst verstehen, als ich begonnen habe, über viele Stunden hinweg still in einer Position zu verharren, um die Zeichnung nur in einem Punkt zu drehen – dann habe ich es verstanden.

Mein Wunsch ist es, diese Ruhe, die ich bekomme, mit anderen zu teilen. Jeden Tag bekomme ich Liebe, Unterstützung und Ernährung, daher möchte ich aus Dankbarkeit etwas zurückgeben. Es ist eine Art von Beziehung, die Gandhi als „Interdependenz" bezeichnet hat und die später von dem Soziologen Zygmut Baumann analysiert wurde. Interdependenz bedeutet gegenseitige Abhängigkeit und Verantwortung, ein gemeinsames Prinzip mit anderen zu teilen.

Beim Zeichnen der Linien hört man das Kratzen des Tuschestifts, der seine Bögen um die Schablonen zieht, mal in einer ausladenden, mal in einer engen Kurve. Das Ganze hört sich an wie Meeresrauschen, das gurgelnde sich Sammeln des Wassers in den steilen Kurven und das Schlagen der Welle, wenn die Bewegung in den großen Bögen schneller wird. Das Geräusch, das du beim Zeichnen erzeugst, hört sich also auf angenehme Art organisch an. Denkst du, es gibt einen Zusammenhang zwischen diesem Geräusch und den Dimensionen der Raum und Zeit, die du in deinen Arbeiten darstellst?

Ja, es ist alles verbunden. Isolierte Ereignisse existieren nicht, alles passiert aus einem Grund heraus. Bezogen auf meine Zeichnungen, entsteht der Ton durch das „Durchlaufen" der Linie, die dem Rand der Schablone folgt.
Man könnte diese Linien als organisch bezeichnen, weil sie nicht erzwungen sind.
Es scheint, als ob sie eine harmonische Beziehung zueinander hätten. Gleichzeitig folgt der Lauf jeder Linie einem Zyklus, der sich wiederholt. Der sich wieder und wieder, mit geringen Verschiebungen um ein Zentrum herum bewegt. So bekommt jede Zeichnung ihre eigene Musik von diesen Interferenzen oder Vibrationen, in denen sich die Linien kreuzen. Wie die Zeichnungen sind auch wir voll von Echos, die erzeugt sind von unseren Zweifel, von einem innen Dialog zwischen zwei gegenseitigen Polen.

Wenn ich die Schablonen in der Vorbereitung schneide, lege ich es darauf an, dass sie auch Dissonanzen, Spannungen und Kontrasten bekommen. Der Prozess ist der Komposition eines Musikstückes nicht unähnlich. Tatsächlich haben Musik und Poesie einen großen Einfluss auf meine Arbeit. Früher habe ich oft Musik von Steve Reich und

Phil Niblock gehört, wenn ich gearbeitet habe. Die Musik hat damals für mich eine extreme und brüchige Spannung erzeugt, die mir geholfen hat, mich zu konzentrieren und Ideen oder Gedanken loszulassen, die mit der Zeichnung nichts zu tun hatten.

Poesie hingegen interessiert mich wegen ihrer Musikalität und wegen der Kraft ihrer Bilder, die sie erzeugt und die lange in uns nachhallen, auch wenn wir das Buch längst geschlossen haben. Obwohl Poesie und Zeichnungen unterschiedlichen Ausdruckformen sind, können sie miteinander in einen Dialog treten. Zumindest versuche ich das in meiner letzten Grafiksammlung, mit einem Gedicht von Yolanda Pantín. Es ist, als ob Zeichnung und Gedicht die gleiche Schwingung besäßen.

Die Grundformen deiner Schablonen, die du zum Zeichnen verwendest, stammen aus der Kurvendiskussion. Welche Verbindungen oder Verwandtschaften siehst du zwischen deinen Arbeiten und der Geometrie?

Bei meinen ersten Zeichnungen habe ich die Burmester-Schablonen, die auf den klassischen Kurvenregeln beruhen, verwendet. Als ich Studentin war, wurde uns gesagt, dass man mit diesen drei kleinen Schablonen, alle möglichen Zeichnungen konstruieren könne.
Irgendwie habe ich geahnt, dass in ihnen große wissenschaftliche Erkenntnisse stecken und so habe ich versucht, sie einzusetzen, allerdings nicht auf herkömmliche Art. Ich habe angefangen, sie um einen festen Ankerpunkt in sich zu drehen. Das Ergebnis hat mich sehr überrascht.

Später habe ich diese Regel durchbrochen, um wieder die einzelnen Teilen zu kombinieren, mit kleinen Veränderungen in jeder Zeichnung. Kürzlich habe ich über Ursprung und Gestalt dieser Burmester-Schablone nachgelesen und herausgefunden, dass in ihnen zwei Arten von Spiralen kombiniert sind: die logarithmische Spirale und Klothoide, die eine spezielle, ebene Kurve ist. Die logarithmische Spirale ist eine Kurve, die man in der Natur entdecken kann, in dem Wachstum der Pflanzen, dem Flug der Vögel oder auch in dem Aufbau der Galaxien. Der Mathematiker Jakob Bernoulli beschreibt sie als Symbol der Stärke und der Widrigkeit, oder als Symbol des menschlichen Körpers.
Ganz anders ist die Klothoide Kurve, die, wie die Archimedische Spirale, die reine mathematische Formel darstellt. Sie geht über das natürlichen Wachstum hinaus und visualisiert eine beständige, abstrakte und perfekte Form - ein Ideal. Vielleicht ist es diese Kombination, die interessante Ergebnisse bringt.

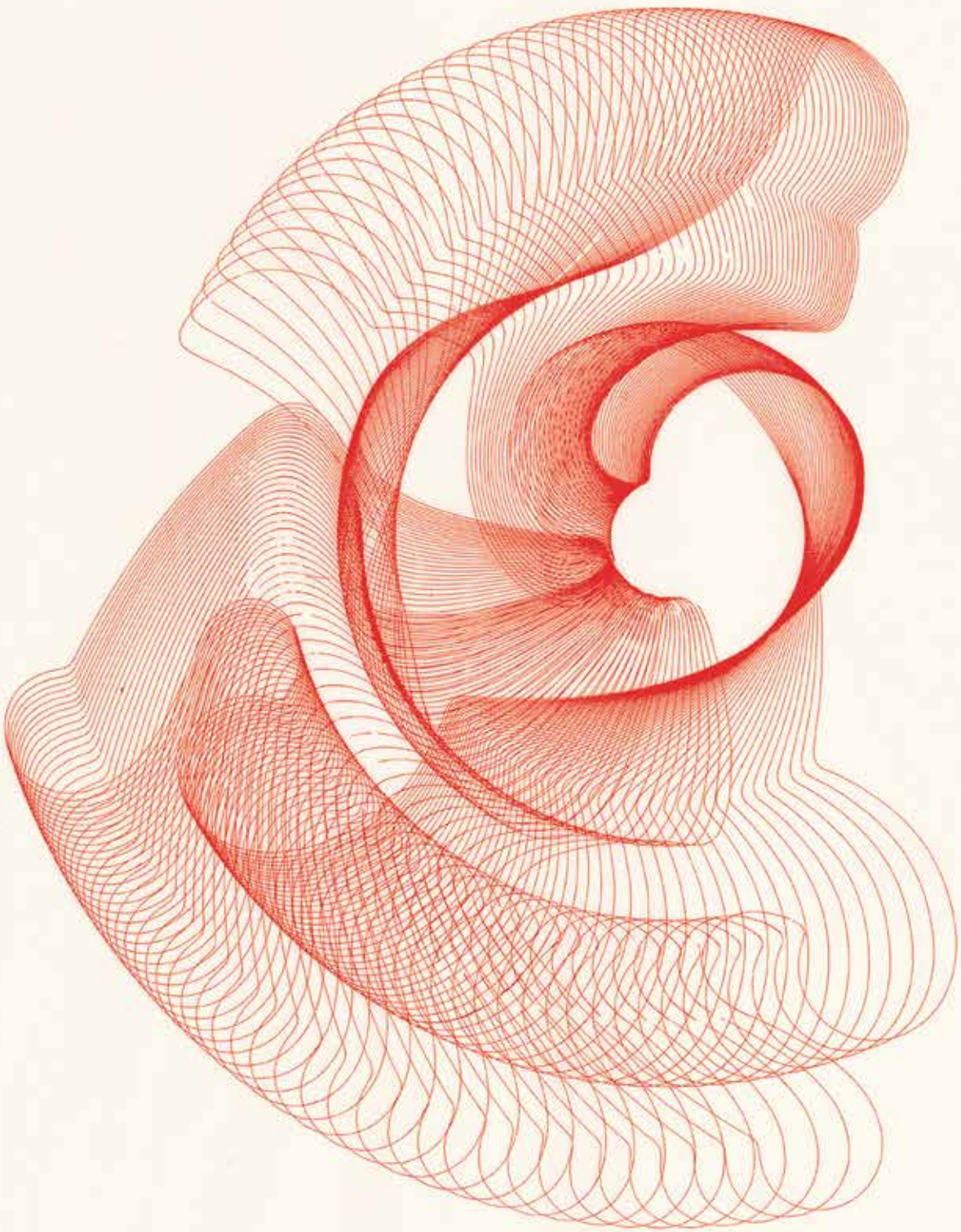
Bei dem Anwenden der Kurvenregeln war mir klar, dass sie keine Grenze darstellen müssen. Es kommt nur darauf an, wie man sie in der Praxis anwendet, da es möglich ist, die Regeln immer neu zu interpretieren. Außerdem glaube ich, dass es eine grundlegende Beziehung zwischen Wissenschaft und Kunst gibt, die mehr in einer gemeinsamen Methodologie fußt, als in ihrem formalen Inhalt. Als Biologiestudentin habe ich an der Universität den Wert des „Versuch-und-Irrtums-Prinzip" kennengelernt.
Es gibt keinen Fortschritt ohne Fehler und diese Fehler zu analysieren, ist sehr wertvoll.

Ein anderer wichtiger Punkt bei meinen Zeichnungen ist der Umgang mit der Begrenzung. Die Begrenzung durch das Papierformat zum Beispiel eröffnet mir jedes Mal ein neues Problem. Ich brauche Tage oder auch Monate dafür, zu lernen, wie ich meine Zeichnung innerhalb dieser Grenzen entwerfe. Wenn ich ein breites Querformat benutze, muss sich die Form in viele Falten legen, um sich dieser extremen Kompression anzupassen. Ich habe das Gefühl, dass etwas Ähnliches auch in unserem Leben passiert: Eingrenzungen treiben uns mehr als erwartet an, -aufgrund der Widerstandskräfte, die sie in uns erzeugen.

---

1 Katalog der Ausstellung von Agnes Martin, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

LINEALE 48 ROT 2020 Magnesium Hochdruck auf Hasegawa Ganpi-Papier / 赤い実雲形定規48、長谷川の雁皮紙で版画



バルセロナの自分の工房とライプチヒのシュピネライでマリベル・マスはいくつかのグラフィック・プロジェクトに参加し、それがきっかけで線の力の探求を始めた。リトグラフ、クリシェ・ヴェール(ガラス版画)、フォトポリマー写真製版などの技法の経験から、作品の構成要素を線の繰り返し使用に集中して行った。干渉は、前もってのスケッチなしに制作する過程で自然な形で現れるものだが、見る人に物事の多重性と儚さについて思い至らせる。あるいは、単に視線を線の上で自由に遊ばせるだけかもしれないが。
マリベル・マス　グラフィックアーティスト、リトグラフ作家。1967年カラカス生まれ。2000年リトグラフを専攻するためバルセロナに移住。2005年エスキーナ工房を設立。現在、いくつかの美術館や美術学校のグラフィック・プロジェクトに参加し、バルセロナ、マドリード、パリ、大阪や2015年から居住しているライプチヒで作品展を行なっている。
直感的で遊びでさえある幾何学的な抽象の観点で、マリベル・マスは前世代のラテンアメリカの芸術的遺産を、とりわけゲゴ　(ジェルトルッド・ゴールドシュミット、1912年-1994年) の構築物のような有機的な形で成長する特別な構成の線の使用を、あるいはソト　(ヘスス・ラファエル・ソト、1923年-2005年)の立体作品のような見る人の位置に従って変わる異なった平面での線と線の関係を受け継ぎ代弁して来た。マリベル・マスの線画とグラフィックアートでは、線と線が交わる地点で偶然に干渉が生じる。板紙を切り抜いた型版を使うことで小刻みな動きに必要な緊張を持って、楽器の弦のような線を引くことができる。実際、十二音音楽の連続のパターンはマスの作品制作に影響を与えた。特にスティーブ・ライヒのミニマル・ミュージック作品、わずかなずれで重ね合わせた同一の音の位相を持つ「フェーズ・ミュージック」に影響を受けた。同じようなアプローチで、マスは紙とインクという実に単純な要素を使って「フェーズ・ドローイング」の可能性を追求している。
紙は、素材の単なる表面以上のものだが、作品の制作にあたって効果的な要素になった。それぞれの紙の特徴を理解しながら、工場生産されたものでも画一化されたものでもない素材の力を発見するのは時間のかかる過程だった。紙は日本の青谷の町の和紙職人の協力で雁皮と三椏、楮から作り出された。
バルセロナの自分の工房とライプチヒのシュピネライでマリベル・マスはいくつかのグラフィック・プロジェクトに参加し、それがきっかけで線の力の探求を始めた。リトグラフ、クリシェ・ヴェール(ガラス版画)、フォトポリマー写真製版などの技法の経験から、作品の構成要素を線の繰り返し使用に集中して行った。干渉は、前もってのスケッチなしに制作する過程で自然な形で現れるものだが、見る人に物事の多重性と儚さについて思い至らせる。あるいは、単に視線を線の上で自由に遊ばせるだけかもしれないが。
マリベル・マス　グラフィックアーティスト、リトグラフ作家。1967年カラカス生まれ。2000年リトグラフを専攻するためバルセロナに移住。2005年エスキーナ工房を設立。現在、いくつかの美術館や美術学校のグラフィック・プロジェクトに参加し、バルセロナ、マドリード、パリ、大阪や2015年から居住しているライプチヒで作品展を行なっている。
直感的で遊びでさえある幾何学的な抽象の観点で、マリベル・マスは前世代のラテンアメリカの芸術的遺産を、とりわけゲゴ　(ジェルトルッド・ゴールドシュミット、1912年–1994年) の構築物のような有機的な形で成長する特別な構成の線の使用を、あるいはソト (ヘスス・ラファエル・ソト、1923年–2005年)の立体作品のような見る人の位置に従って変わる異なった平面での線と線の関係を受け継ぎ代弁して来た。

マリベル・マスの線画とグラフィックアートでは、線と線が交わる地点で偶然に干渉が生じる。板紙を切り抜いた型版を使うことで小刻みな動きに必要な緊張を持って、楽器の弦のような線を引くことができる。実際、十二音音楽の連続のパターンはマスの作品制作に影響を与えた。特にスティーブ・ライヒのミニマル・ミュージック作品、わずかなずれで重ね合わせた同一の音の位相を持つ「フェーズ・ミュージック」に影響を受けた。同じようなアプローチで、マスは紙とインクという実に単純な要素を使って「フェーズ・ドローイング」の可能性を追求している。

紙は、素材の単なる表面以上のものだが、作品の制作にあたって効果的な要素になった。それぞれの紙の特徴を理解しながら、工場生産されたものでも画一化されたものでもない素材の力を発見するのは時間のかかる過程だった。紙は日本の青谷の町の和紙職人の協力で雁皮と三椏、楮から作り出された。
バルセロナの自分の工房とライプチヒのシュピネライでマリベル・マスはいくつかのグラフィック・プロジェクトに参加し、それがきっかけで線の力の探求を始めた。リトグラフ、クリシェ・ヴェール(ガラス版画)、フォトポリマー写真製版などの技法の経験から、作品の構成要素を線の繰 り返し使用に集中して行った。干渉は、前もってのスケッチなしに制作する過程で自然な形で現れるものだが、見る人に物事の多重性と儚さについて思い至らせる。あるいは、単に視線を線の上で自由に遊ばせるだけかもしれないが。

1 Katalog der Ausstellung von Agnes Martin, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994

マリベル・マスの線画とグラフィックアートでは、線と線が交わる地点で偶然に干渉が生じる。板紙を切り抜いた型版を使うことで小刻みな動きに必要な緊張を持って、楽器の弦のような線を引くことができる。実際、十二音音楽の連続のパターンはマスの作品制作に影響を与えた。特にスティーブ・ライヒのミニマル・ミュージック作品、わずかなずれで重ね合わせた同一の音の位相を持つ「フェーズ・ミュージック」に影響を受けた。同じようなアプローチで、マスは紙とインクという実に単純な要素を使って「フェーズ・ドローイング」の可能性を追求している。
紙は、素材の単なる表面以上のものだが、作品の制作にあたって効果的な要素になった。それぞれの紙の特徴を理解しながら、工場生産されたものでも画一化されたものでもない素材の力を発見するのは時間のかかる過程だった。紙は日本の青谷の町の和紙職人の協力で雁皮と三椏、楮から作り出された。
バルセロナの自分の工房とライプチヒのシュピネライでマリベル・マスはいくつかのグラフィック・プロジェクトに参加し、それがきっかけで線の力の探求を始めた。リトグラフ、クリシェ・ヴェール(ガラス版画)、フォトポリマー写真製版などの技法の経験から、作品の構成要素を線の繰り返し使用に集中して行った。干渉は、前もってのスケッチなしに制作する過程で自然な形で現れるものだが、見る人に物事の多重性と儚さについて思い至らせる。あるいは、単に視線を線の上で自由に遊ばせるだけかもしれないが。
マリベル・マス　グラフィックアーティスト、リトグラフ作家。1967年カラカス生まれ。2000年リトグラフを専攻するためバルセロナに移住。2005年エスキーナ工房を設立。現在、いくつかの美術館や美術学校のグラフィック・プロジェクトに参加し、バルセロナ、マドリード、パリ、大阪や2015年から居住しているライプチヒで作品展を行なっている。
直感的で遊びでさえある幾何学的な抽象の観点で、マリベル・マスは前世代のラテンアメリカの芸術的遺産を、とりわけゲゴ　(ジェルトルッド・ゴールドシュミット、1912年-1994年) の構築物のような有機的な形で成長する特別な構成の線の使用を、あるいはソト　(ヘスス・ラファエル・ソト、1923年-2005年)の立体作品のような見る人の位置に従って変わる異なった平面での線と線の関係を受け継ぎ代弁して来た。

マリベル・マスの線画とグラフィックアートでは、線と線が交わる地点で偶然に干渉が生じる。板紙を切り抜いた型版を使うことで小刻みな動きに必要な緊張を持って、楽器の弦のような線を引くことができる。実際、十二音音楽の連続のパターンはマスの作品制作に影響を与えた。特にスティーブ・ライヒのミニマル・ミュージック作品、わずかなずれで重ね合わせた同一の音の位相を持つ「フェーズ・ミュージック」に影響を受けた。同じようなアプローチで、マスは紙とインクという実に単純な要素を使って「フェーズ・ドローイング」の可能性を追求している。
紙は、素材の単なる表面以上のものだが、作品の制作にあたって効果的な要素になった。それぞれの紙の特徴を理解しながら、工場生産されたものでも画一化されたものでもない素材の力を発見するのは時間のかかる過程だった。紙は日本の青谷の町の和紙職人の協力で雁皮と三椏、楮から作り出された。
バルセロナの自分の工房とライプチヒのシュピネライでマリベル・マスはいくつかのグラフィック・プロジェクトに参加し、それがきっかけで線の力の探求を始めた。リトグラフ、クリシェ・ヴェール(ガラス版画)、フォトポリマー写真製版などの技法の経験から、作品の構成要素を線の繰り返し使用に集中して行った。干渉は、前もってのスケッチなしに制作する過程で自然な形で現れるものだが、見る人に物事の多重性と儚さについて思い至らせる。あるいは、単に視線を線の上で自由に遊ばせるだけかもしれないが。
マリベル・マス　グラフィックアーティスト、リトグラフ作家。1967年カラカス生まれ。2000年リトグラフを専攻するためバルセロナに移住。2005年エスキーナ工房を設立。現在、いくつかの美術館や美術学校のグラフィック・プロジェクトに参加し、バルセロナ、マドリード、パリ、大阪や2015年から居住しているライプチヒで作品展を行なっている。
直感的で遊びでさえある幾何学的な抽象の観点で、マリベル・マスは前世代のラテンアメリカの芸術的遺産を、とりわけゲゴ　(ジェルトルッド・ゴールドシュミット、1912年-1994年) の構築物のような有機的な形で成長する特別な構成の線の使用を、あるいはソト　(ヘスス・ラファエル・ソト、1923年-2005年)の立体作品のような見る人の位置に従って変わる異なった平面での線と線の関係を受け継ぎ代弁して来た。

マリベル・マスの線画とグラフィックアートでは、線と線が交わる地点で偶然に干渉が生じる。板紙を切り抜いた型版を使うことで小刻みな動きに必要な緊張を持って、楽器の弦のような線を引くことができる。実際、十二音音楽の連続のパターンはマスの作品制作に影響を与えた。特にスティーブ・ライヒのミニマル・ミュージック作品、わずかなずれで重ね合わせた同一の音の位相を持つ「フェーズ・ミュージック」に影響を受けた。同じようなアプローチで、マスは紙とインクという実に単純な要素を使って「フェーズ・ドローイング」の可能性を追求している。
紙は、素材の単なる表面以上のものだが、作品の制作にあたって効果的な要素になった。それぞれの紙の特徴を理解しながら、工場生産されたものでも画一化されたものでもない素材の力を発見するのは時間のかかる過程だった。紙は日本の青谷の町の和紙職人の協力で雁皮と三椏、楮から作り出された。

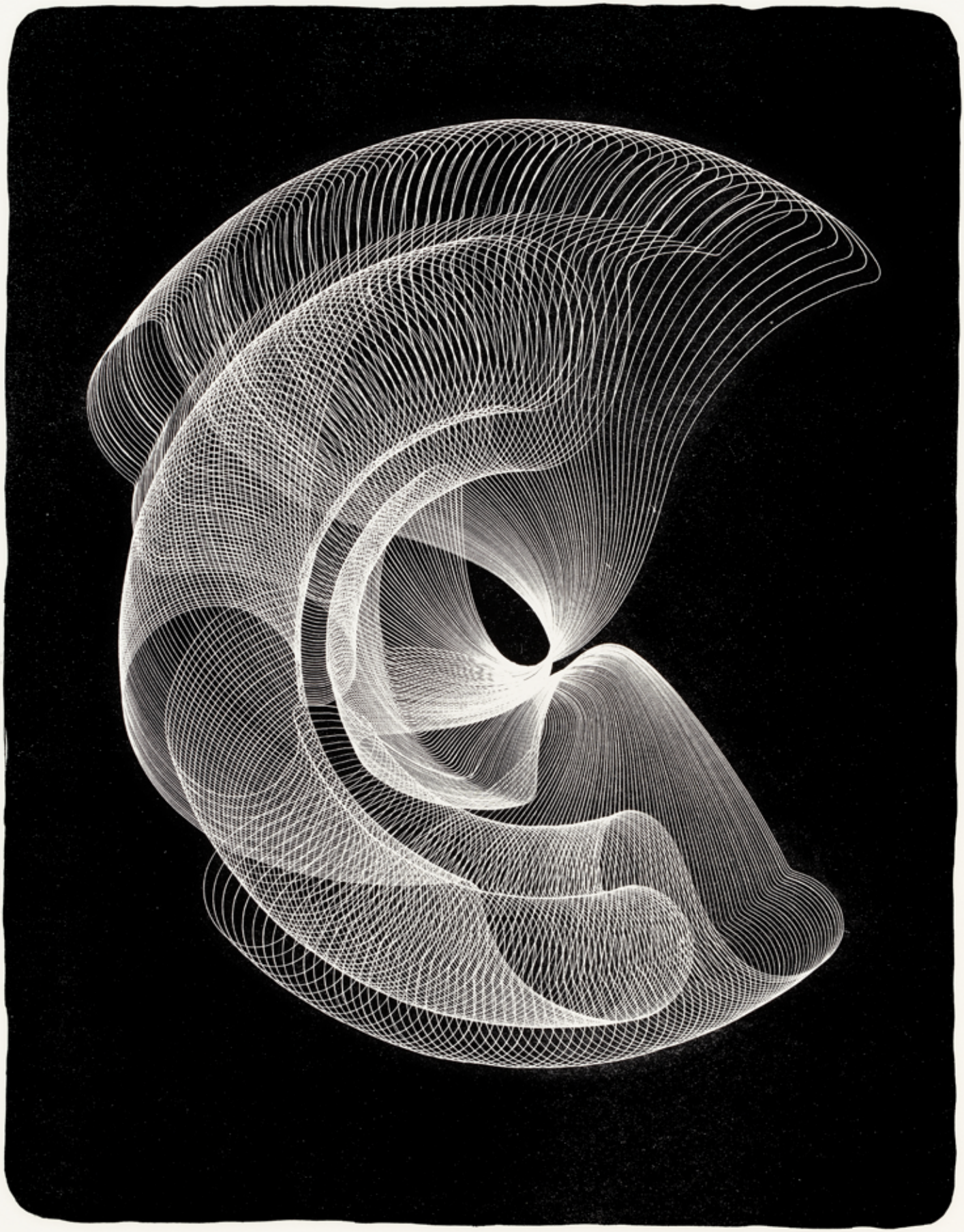
リベル・マスの線画とグラフィックアートでは、線と線が交わる地点で偶然に干渉が生じる。板紙を切り抜いた型版を使うことで小刻みな動きに必要な緊張を持って、楽器の弦のような線を引くことができる。実際、十二音音楽の連続のパターンはマスの作品制作に影響を与えた。特にスティーブ・ライヒのミニマル・ミュージック作品、わずかなずれで重ね合わせた同一の音の位相を持つ「フェーズ・ミュージック」に影響を受けた。同じようなアプローチで、マスは紙とインクという実に単純な要素を使って「フェーズ・ドローイング」の可能性を追求している。
紙は、素材の単なる表面以上のものだが、作品の制作にあたって効果的な要素になった。それぞれの紙の特徴を理解しながら、工場生産されたものでも画一化されたものでもない素材の力を発見するのは時間のかかる過程だった。紙は日本の青谷の町の和紙職人の協力で雁皮と三椏、楮から作り出された。
バルセロナの自分の工房とライプチヒのシュピネライでマリベル・マスはいくつかのグラフィック・プロジェクトに参加し、それがきっかけで線の力の探求を始めた。リトグラフ、クリシェ・ヴェール(ガラス版画)、フォトポリマー写真製版などの技法の経験から、作品の構成要素を線の繰り返し使用に集中して行った。干渉は、前もってのスケッチなしに制作する過程で自然な形で現れるものだが、見る人に物事の多重性と儚さについて思い至らせる。あるいは、単に視線を線の上で自由に遊ばせるだけかもしれないが。
マリベル・マス　グラフィックアーティスト、リトグラフ作家。1967年カラカス生まれ。2000年リトグラフを専攻するためバルセロナに移住。2005年エスキーナ工房を設立。現在、いくつかの美術館や美術学校のグラフィック・プロジェクトに参加し、バルセロナ、マドリード、パリ、大阪や2015年から居住しているライプチヒで作品展を行なっている。
直感的で遊びでさえある幾何学的な抽象の観点で、マリベル・マスは前世代のラテンアメリカの芸術的遺産を、とりわけゲゴ　(ジェルトルッド・ゴールドシュミット、1912年-1994年) の構築物のような有機的な形で成長する特別な構成の線の使用を、あるいはソト　(ヘスス・ラファエル・ソト、1923年-2005年)の立体作品のような見る人の位置に従って変わる異なった平面での線と線の関係を受け継ぎ代弁して来た。

マリベル・マスの線画とグラフィックアートでは、線と線が交わる地点で偶然に干渉が生じる。板紙を切り抜いた型版を使うことで小刻みな動きに必要な緊張を持って、楽器の弦のような線を引くことができる。実際、十二音音楽の連続のパターンはマスの作品制作に影響を与えた。特にスティーブ・ライヒのミニマル・ミュージック作品、わずかなずれで重ね合わせた同一の音の位相を持つ「フェーズ・ミュージック」に影響を受けた。同じようなアプローチで、マスは紙とインクという実に単純な要素を使って「フェーズ・ドローイング」の可能性を追求している。
紙は、素材の単なる表面以上のものだが、作品の制作にあたって効果的な要素になった。それぞれの紙の特徴を理解しながら、工場生産されたものでも画一化されたものでもない素材の力を発見するのは時間のかかる過程だった。紙は日本の青谷の町の和紙職人の協力で雁皮と三椏、楮から作り出された。
バルセロナの自分の工房とライプチヒのシュピネライでマリベル・マスはいくつかのグラフィック・プロジェクトに参加し、それがきっかけで線の力の探求を始めた。リトグラフ、クリシェ・ヴェール(ガラス版画)、フォトポリマー写真製版などの技法の経験から、作品の構成要素を線の繰り返し使用に集中して行った。干渉は、前もってのスケッチなしに制作する過程で自然な形で現れるものだが、見る人に物事の多重性と儚さについて思い至らせる。あるいは、単に視線を線の上で自由に遊ばせるだけかもしれないが。
マリベル・マス　グラフィックアーティスト、リトグラフ作家。1967年カラカス生まれ。2000年リトグラフを専攻するためバルセロナに移住。2005年エスキーナ工房を設立。現在、いくつかの美術館や美術学校のグラフィック・プロジェクトに参加し、バルセロナ、マドリード、パリ、大阪や2015年から居住しているライプチヒで作品展を行なっている。
直感的で遊びでさえある幾何学的な抽象の観点で、マリベル・マスは前世代のラテンアメリカの芸術的遺産を、とりわけゲゴ　(ジェルトルッド・ゴールドシュミット、1912年-1994年) の構築物のような有機的な形で成長する特別な構成の線の使用を、あるいはソト　(ヘスス・ラファエル・ソト、1923年-2005年)の立体作品のような見る人の位置に従って変わる異なった平面での線と線の関係を受け継ぎ代弁して来た。

バルセロナの自分の工房とライプチヒのシュピネライでマリベル・マスはいくつかのグラフィック・プロジェクトに参加し、それがきっかけで線の力の探求を始めた。リトグラフ、クリシェ・ヴェール(ガラス版画)、フォトポリマー写真製版などの技法の経験から、作品の構成要素を線の繰り返し使用に集中して行った。干渉は、前もってのスケッチなしに制作する過程で自然な形で現れるものだが、見る人に物事の多重性と儚さについて思い至らせる。あるいは、単に視線を線の上で自由に遊ばせるだけかもしれないが。
マリベル・マス　グラフィックアーティスト、リトグラフ作家。1967年カラカス生まれ。2000年リトグラフを専攻するためバルセロナに移住。2005年エスキーナ工房を設立。現在、いくつかの美術館や美術学校のグラフィック・プロジェクトに参加し、バルセロナ、マドリード、パリ、大阪や2015年から居住しているライプチヒで作品展を行なっている。

直感的で遊びでさえある幾何学的な抽象の観点で、マリベル・マスは前世代のラテンアメリカの芸術的遺産を、とりわけゲゴ　(ジェルトルッド・ゴールドシュミット、1912年-1994年) の構築物のような有機的な形で成長する特別な構成の線の使用を、あるいはソト　(ヘスス・ラファエル・ソト、1923年-2005年)の立体作品のような見る人の位置に従って変わる異なった平面での線と線の関係を受け継ぎ代弁して来た。

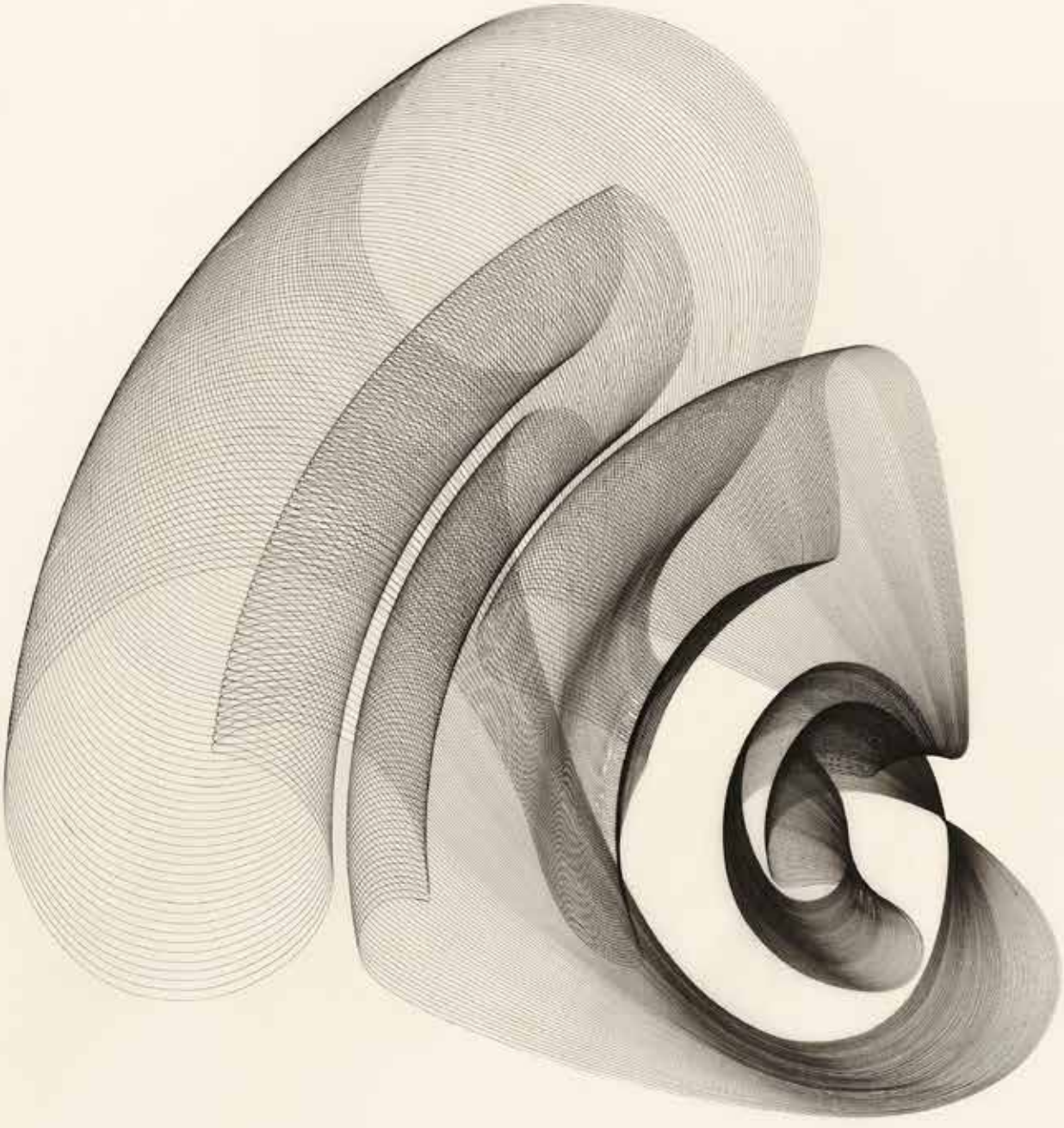
マリベル・マスとエステル・ニベルのインタービウ
ライプチゲル・バウムボル・スピネレイ、2018の三



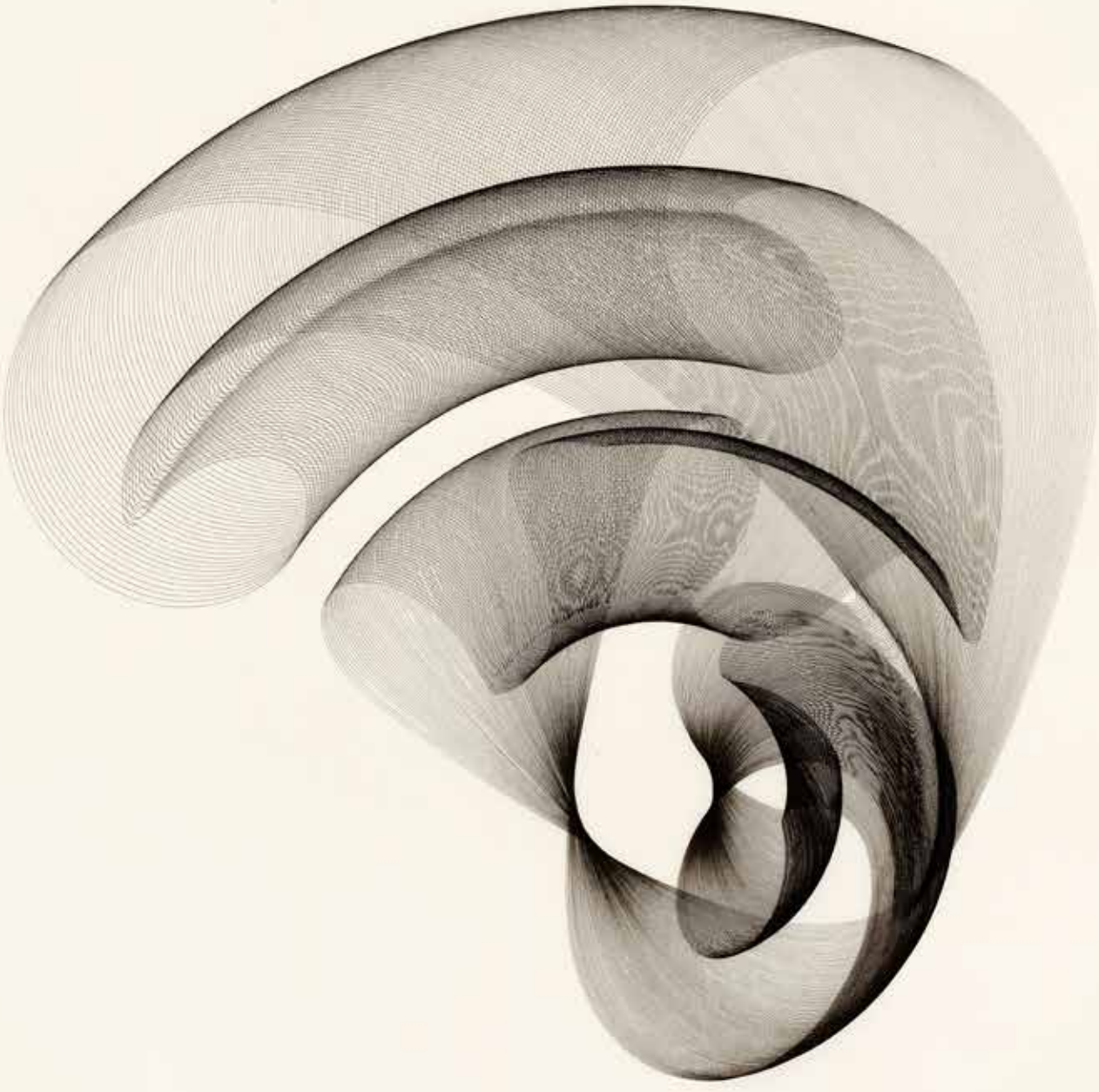
時間の線リト9、石版画 / ZEITLINIEN LITHO 9, Lithografie, Diamantspitze auf Stein, 63 x 57 cm, 2019.



時間の線71、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZEITLINIEN 71, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2018.



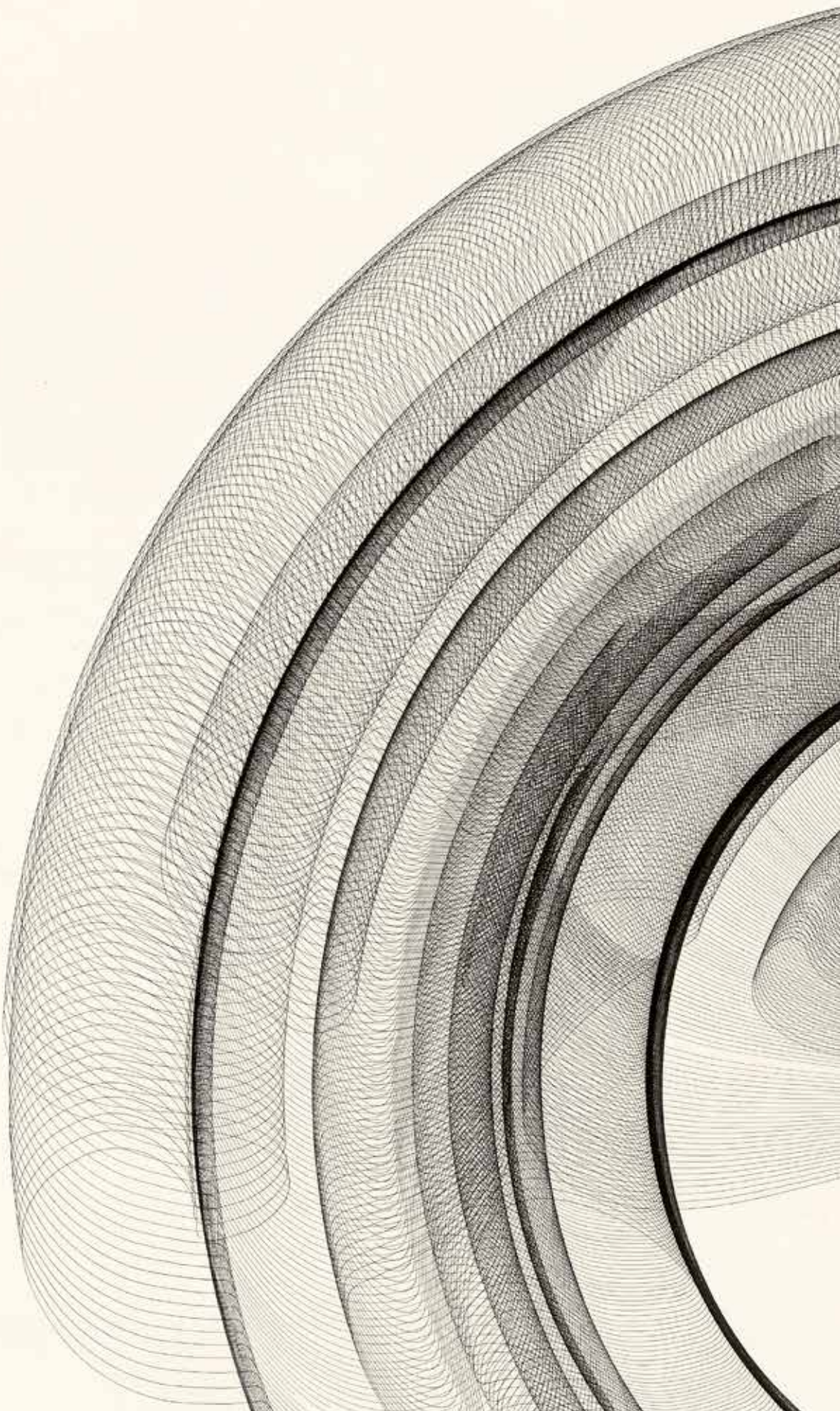
雲形定規53、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 53, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019.

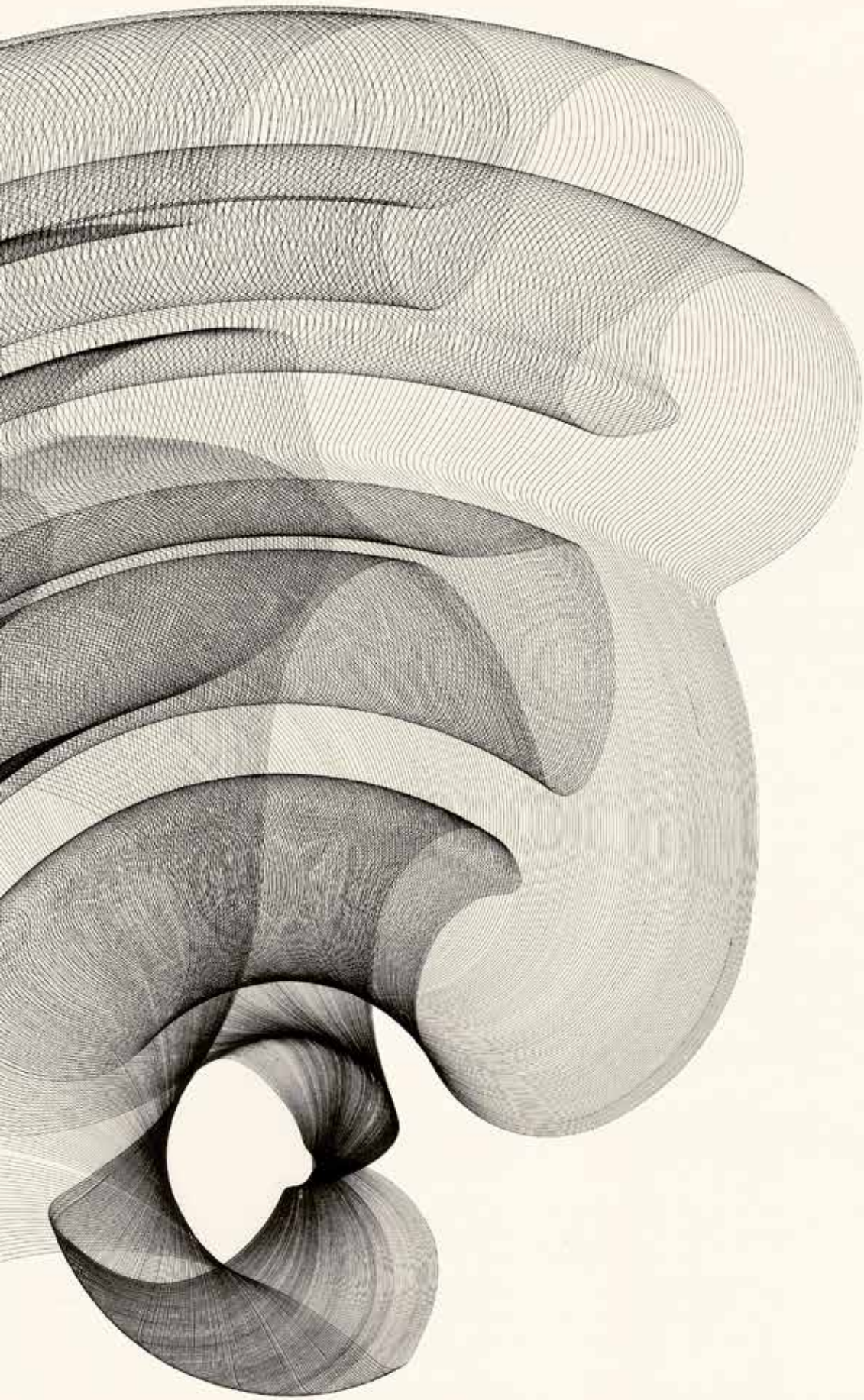


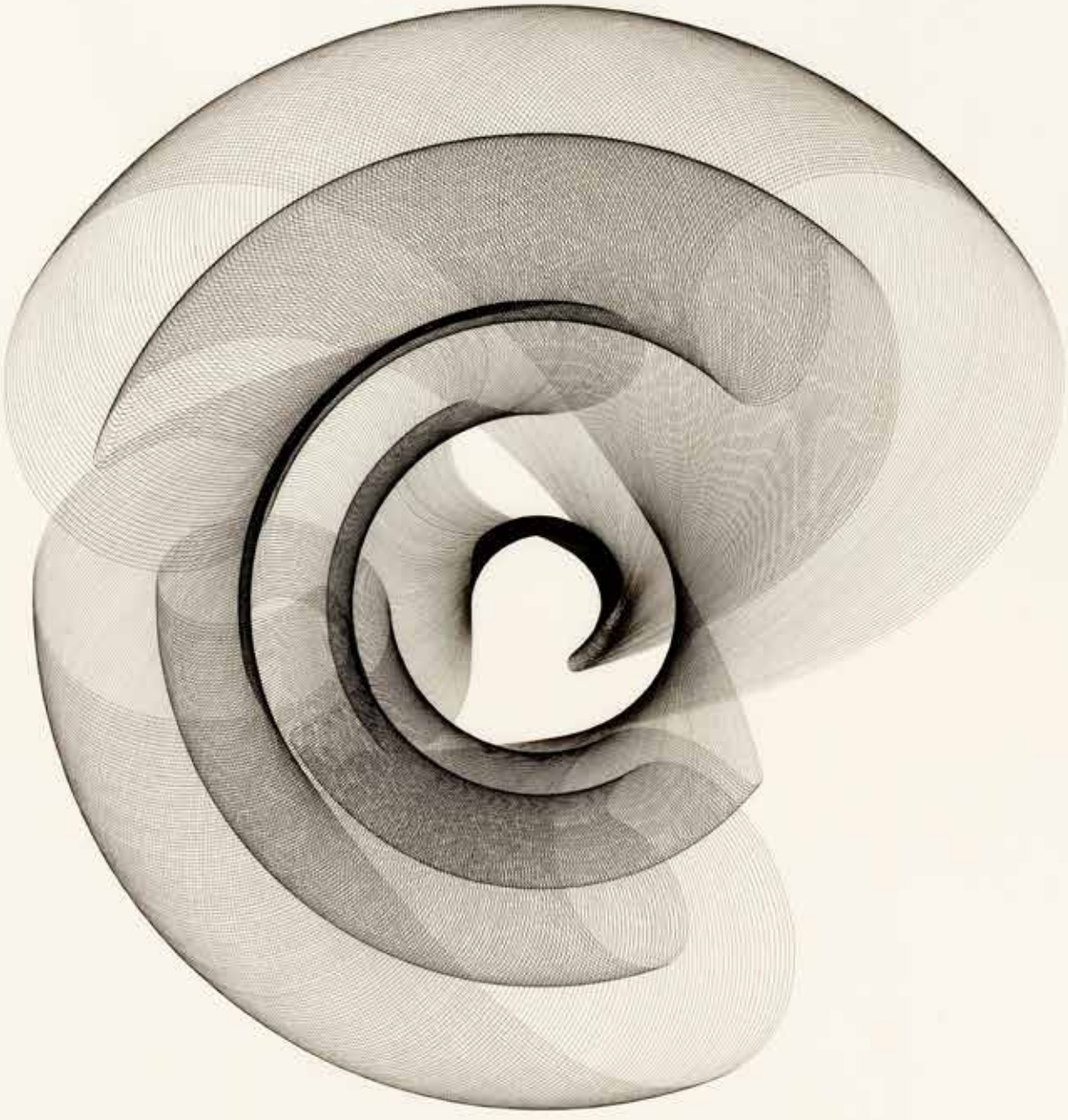
雲形定規41、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 41, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019.



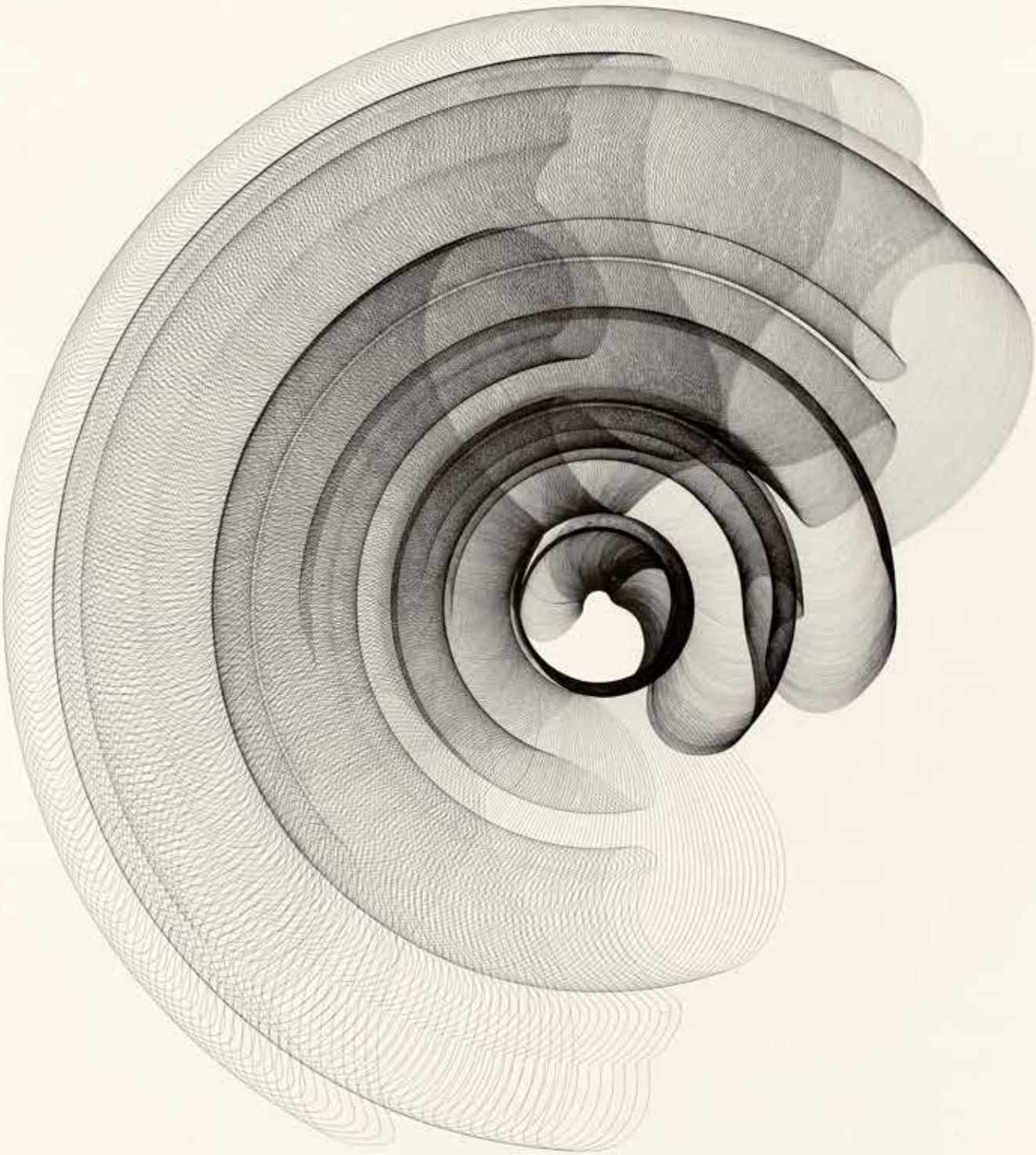
雲形定規36、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 36, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019.



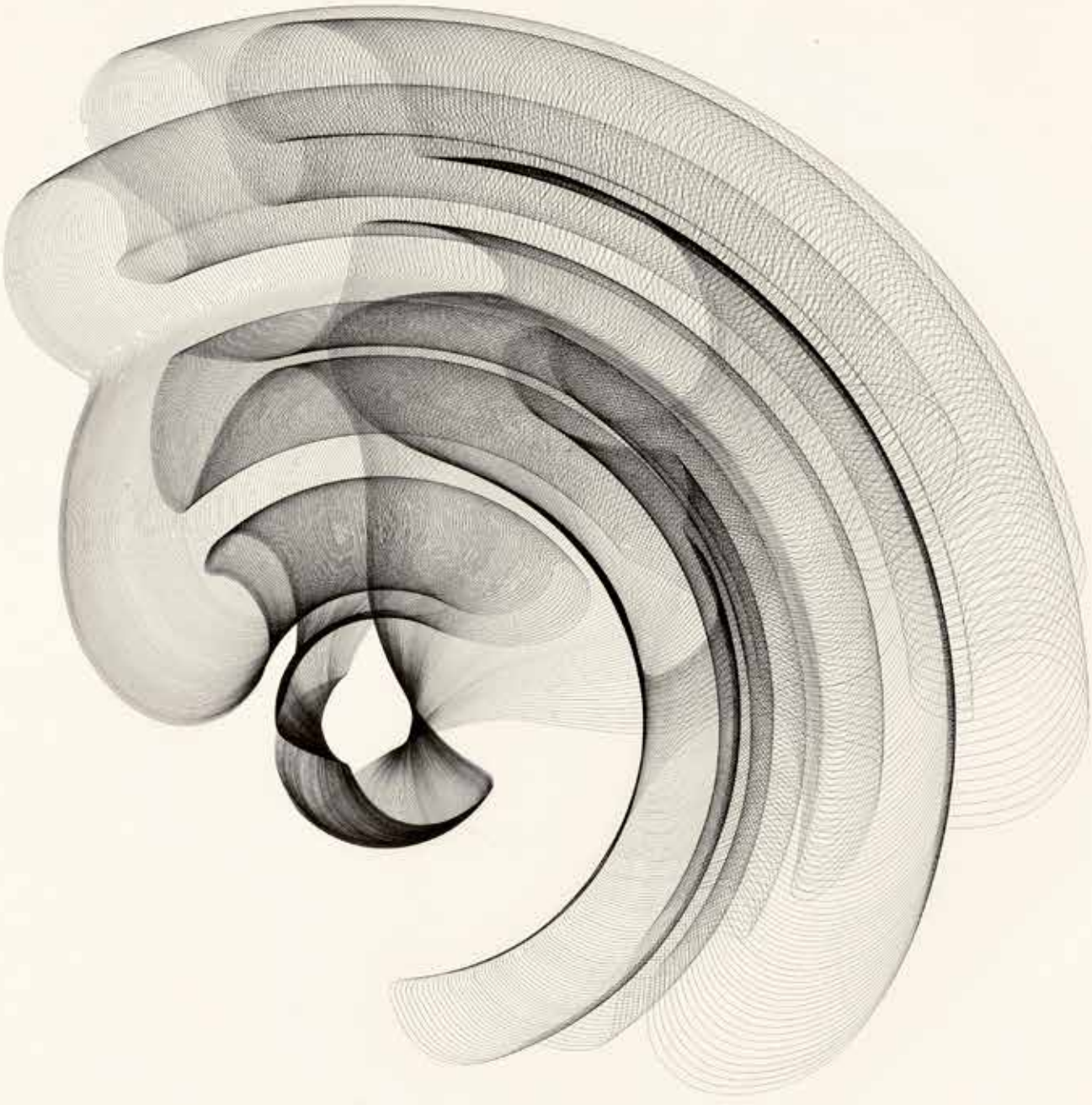




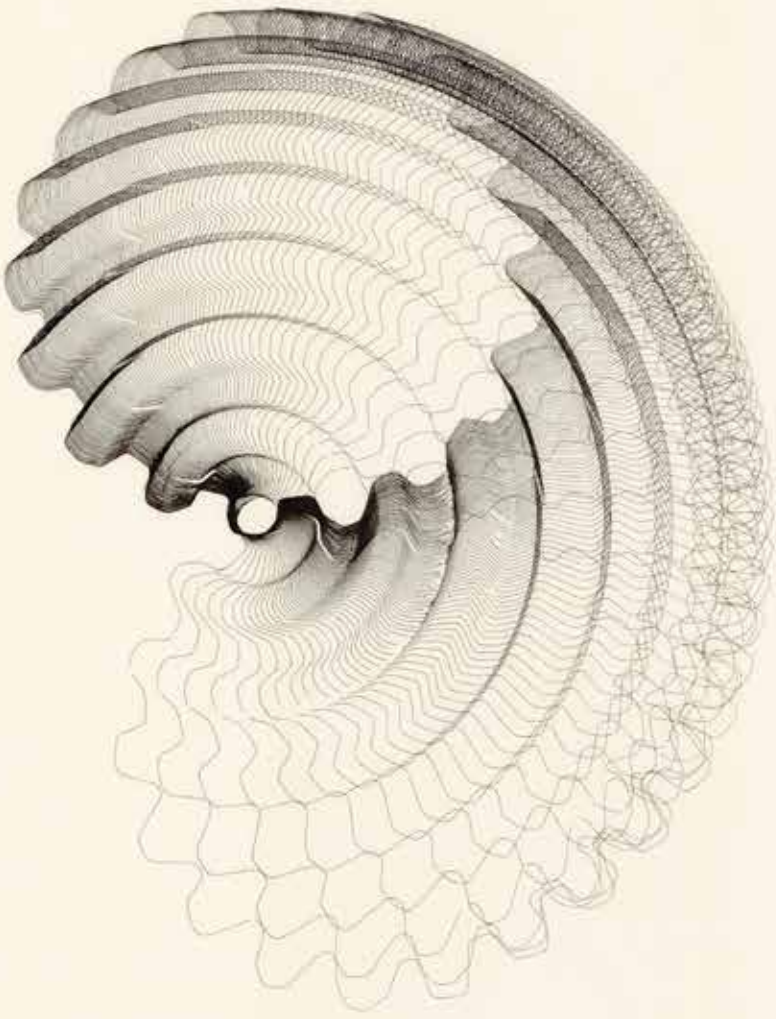
雲形定規40、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 40, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019.



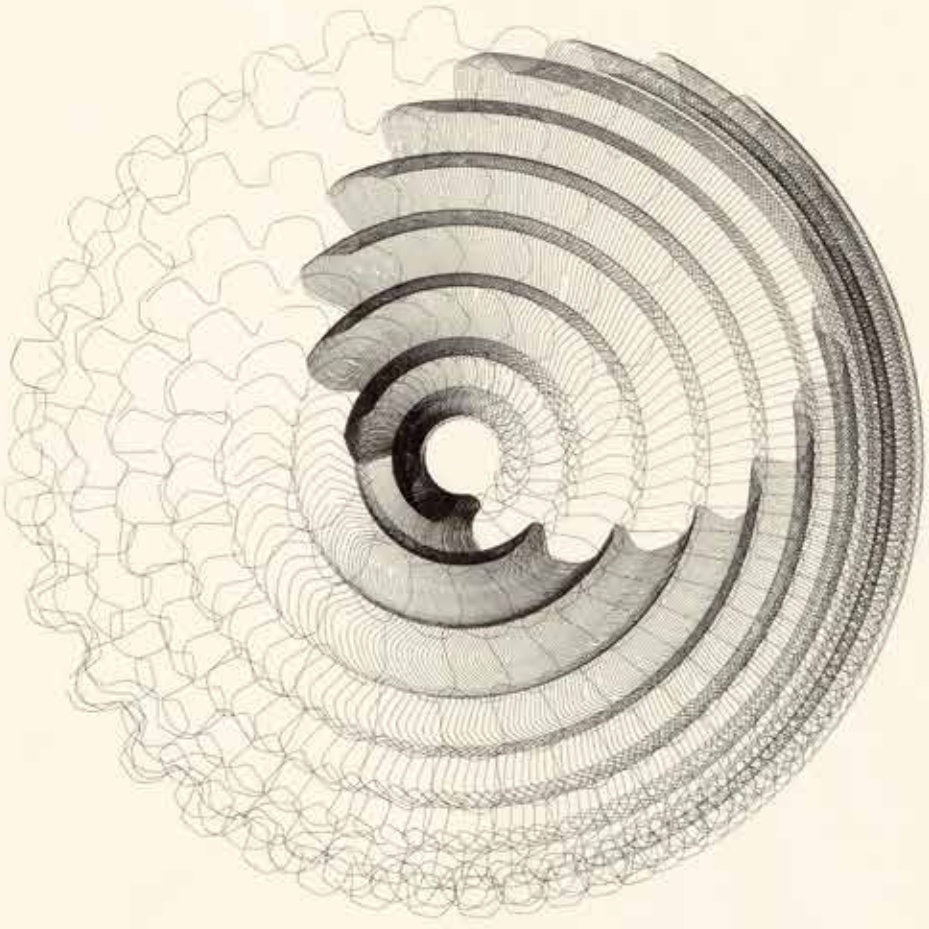
雲形定規42、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 42, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 98 x 64 cm, 2020.



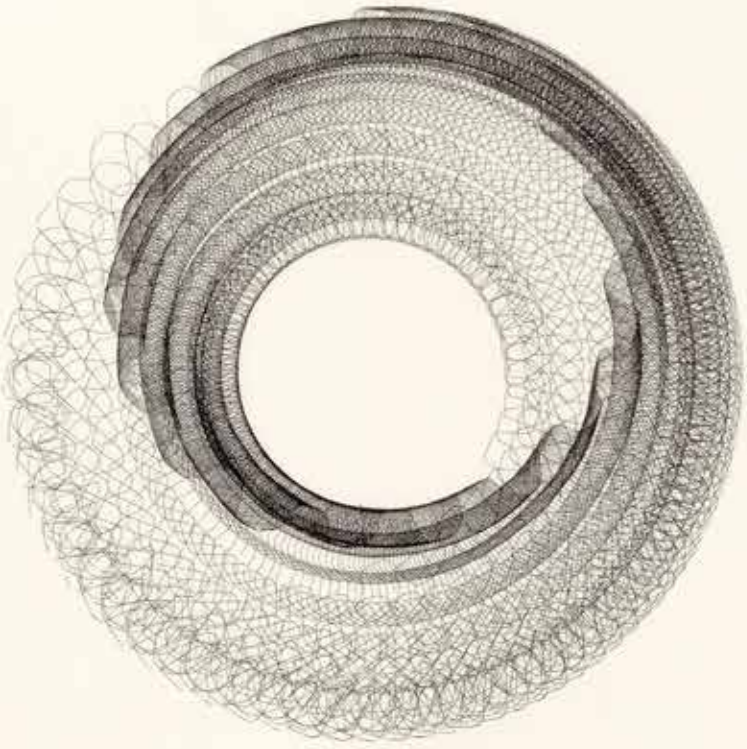
雲形定規44、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 44, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 98 x 64 cm, 2020.



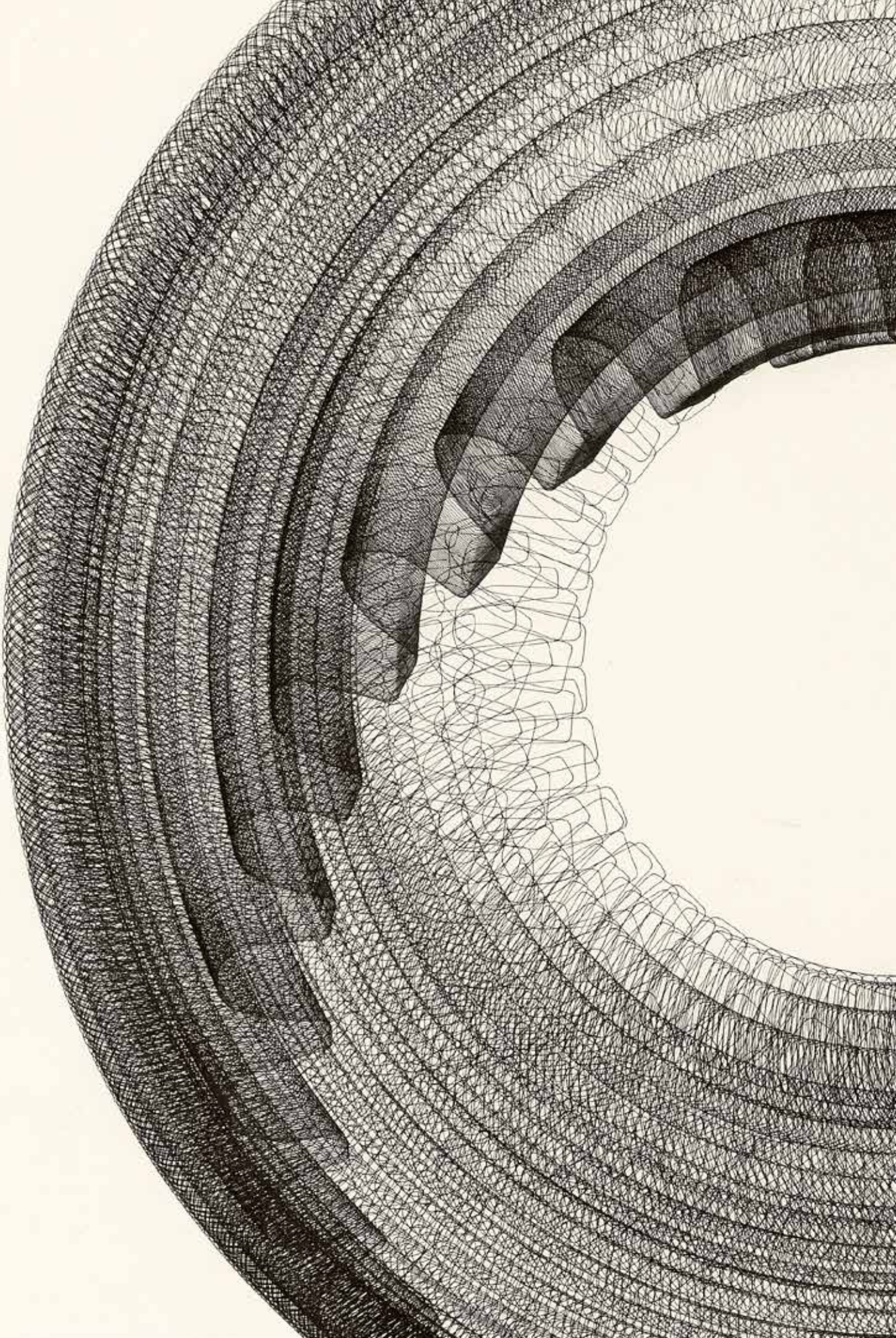
歯車3、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZAHNRAD 3, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019.

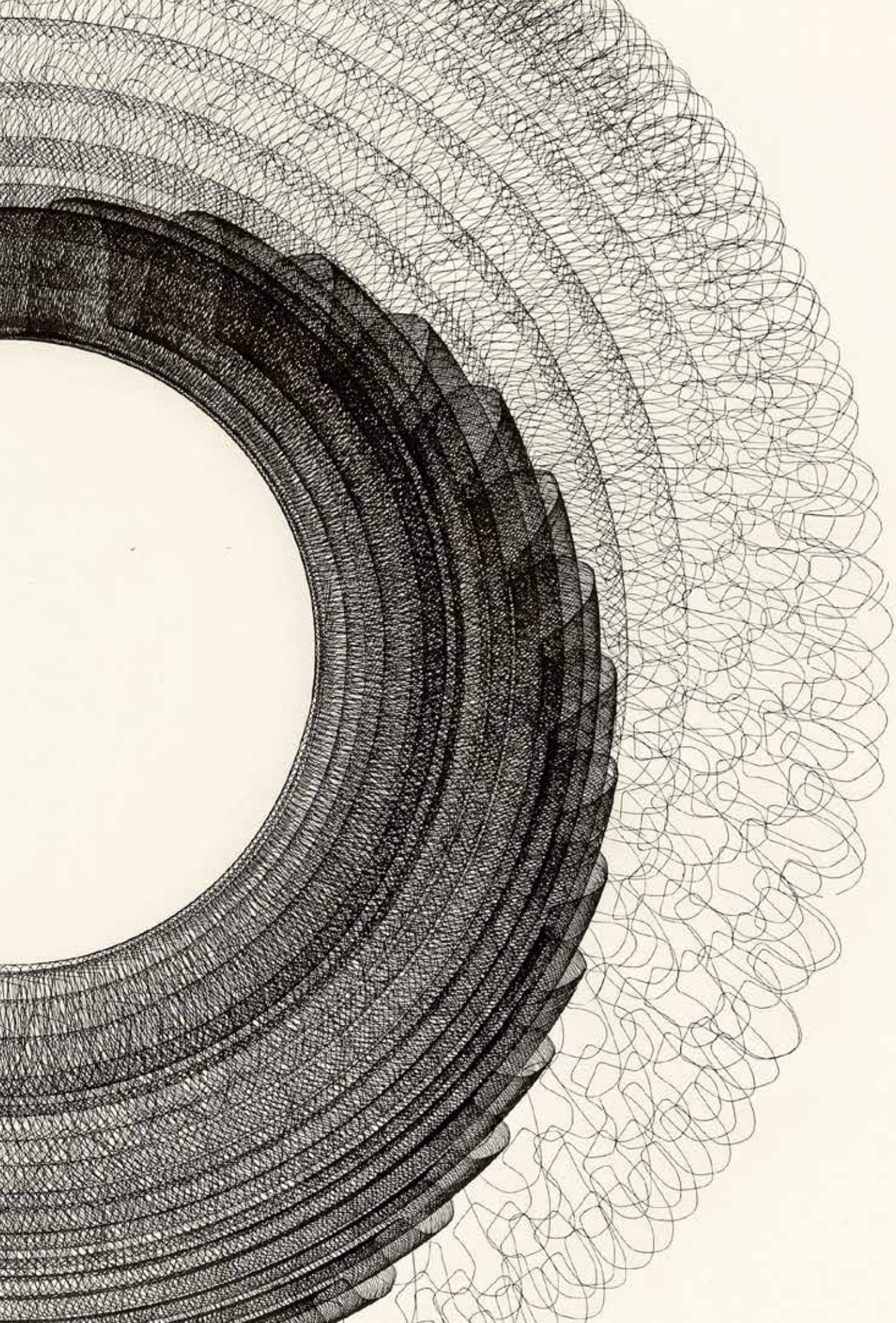


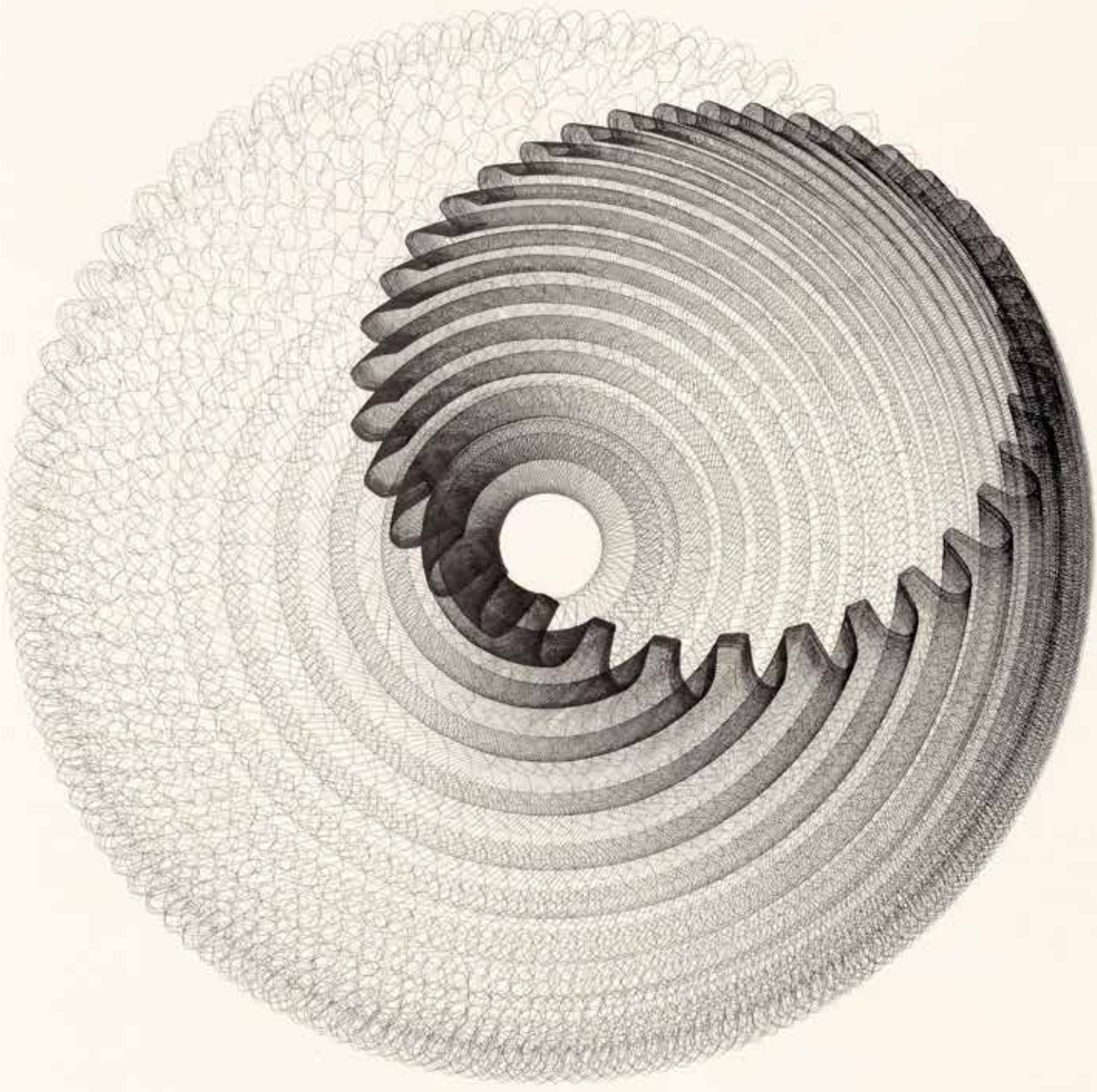
歯車1、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZAHNRAD 1, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019.



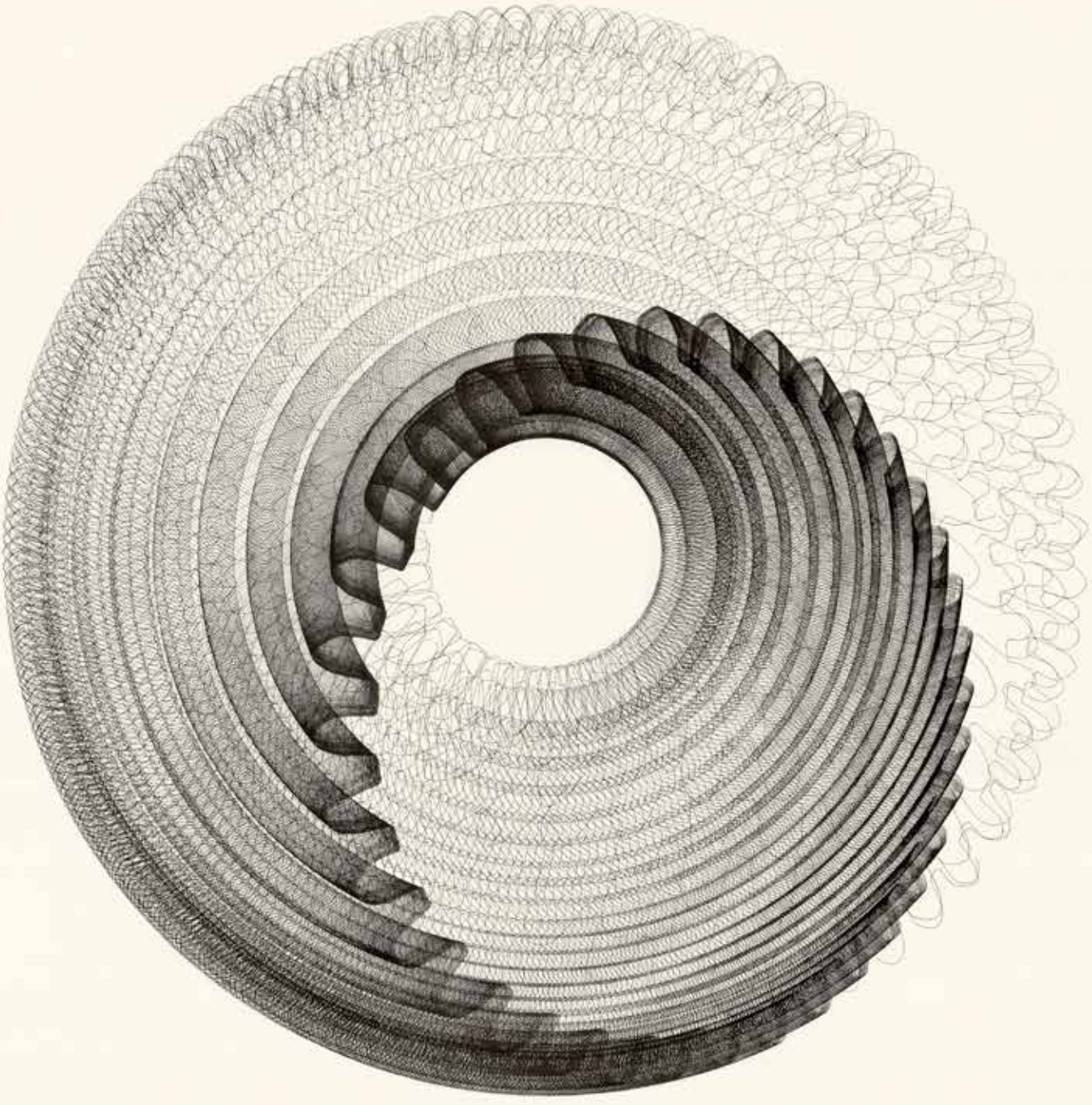
歯車2、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZAHNRAD 2, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2019.



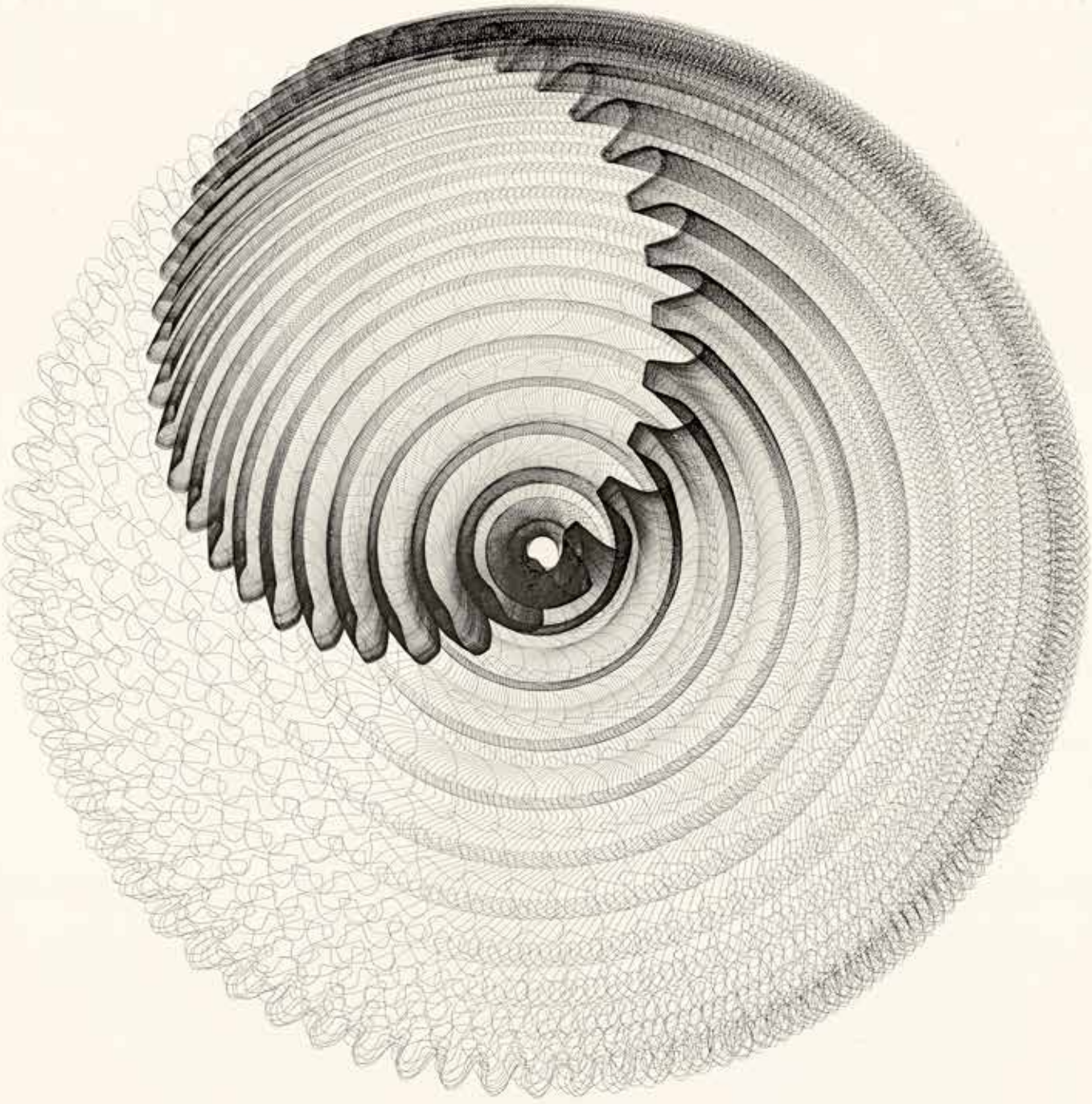




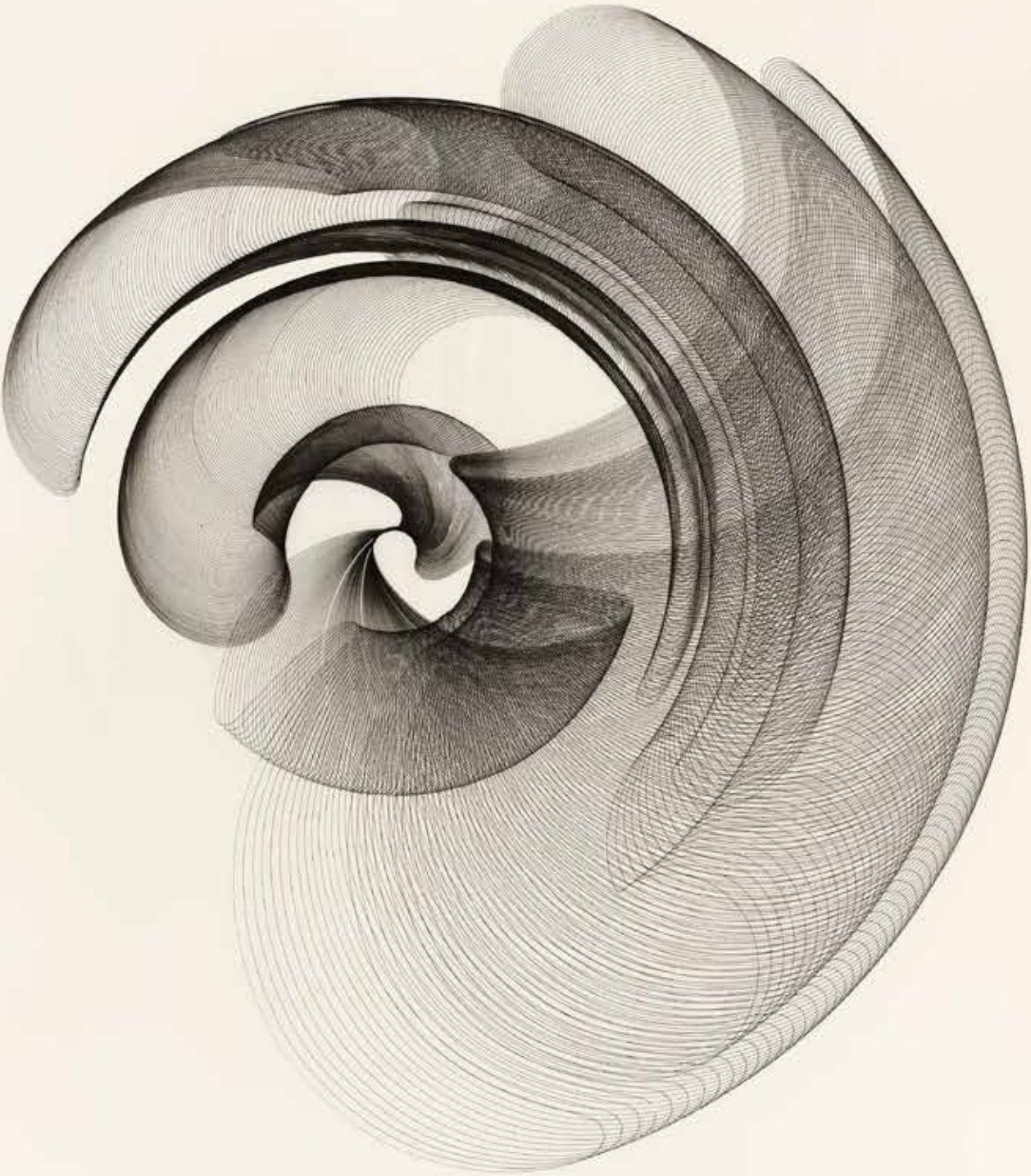
歯車4、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZAHNRAD 4, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 98 x 64 cm, 2020.



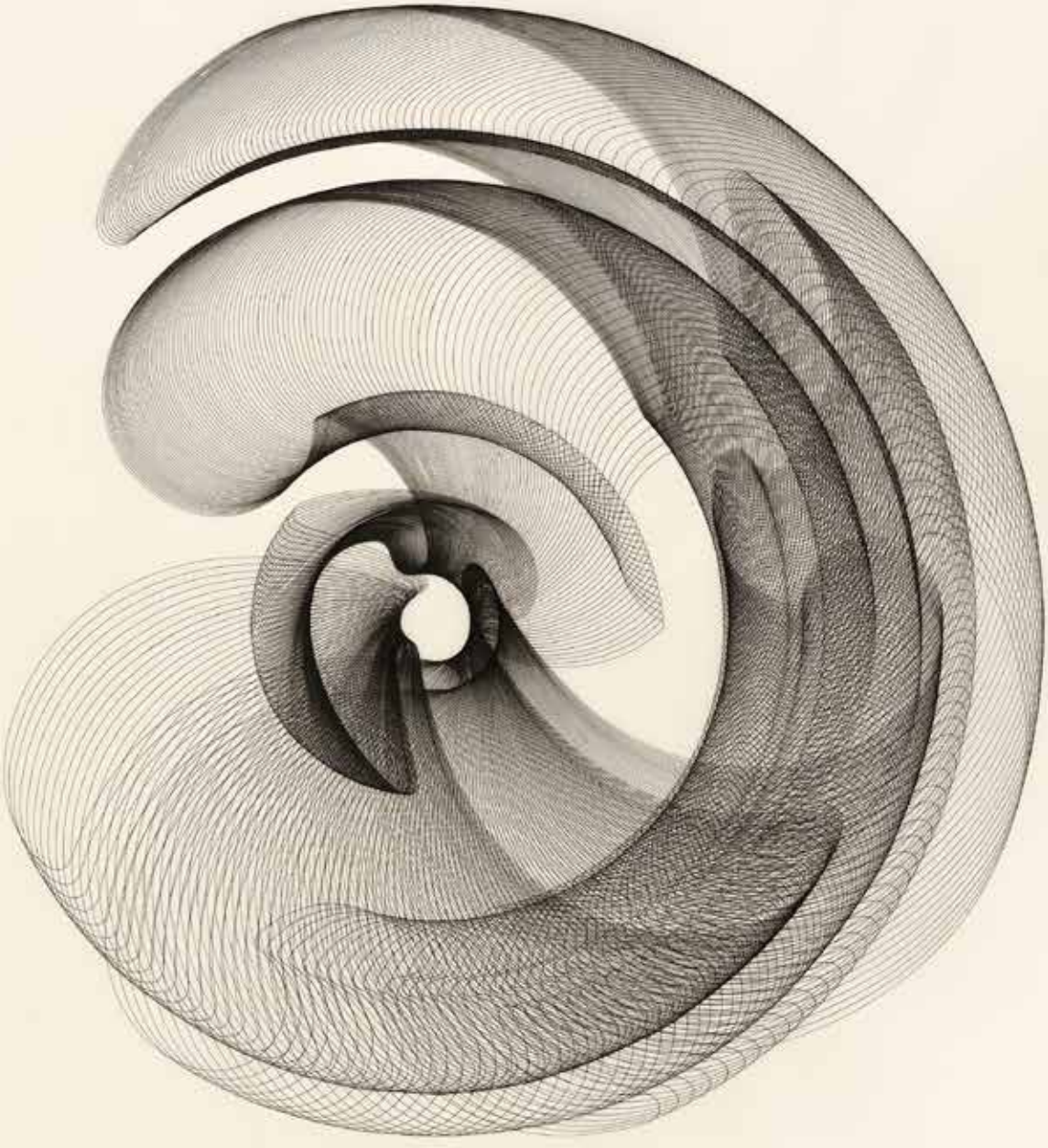
歯車5、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZAHNRAD 5, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 98 x 64 cm, 2020.



歯車7、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZAHNRAD 7, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 98 x 64 cm, 2020.



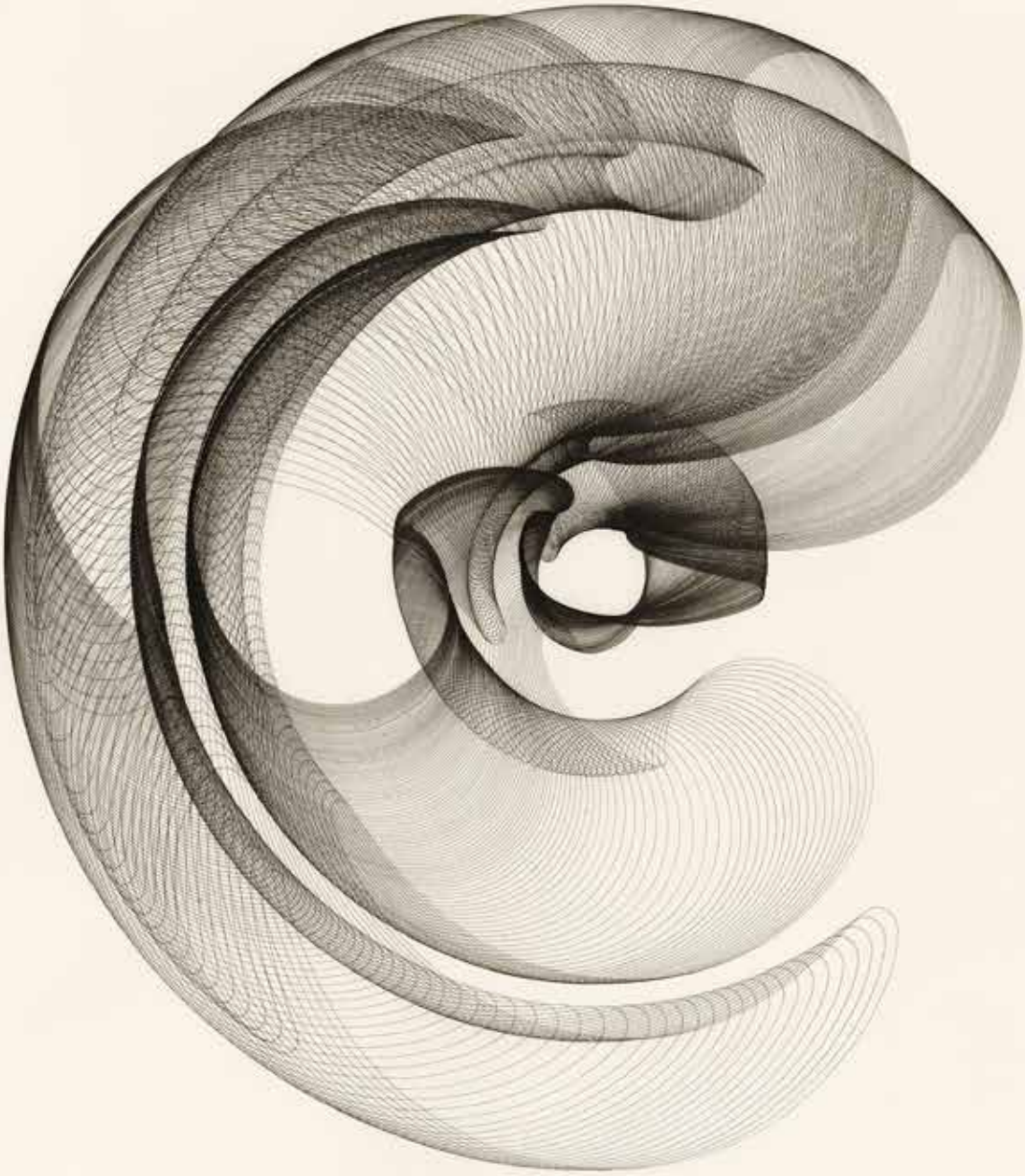
雲形定規47、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 47, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2020.



雲形定規48、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 48, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2020.



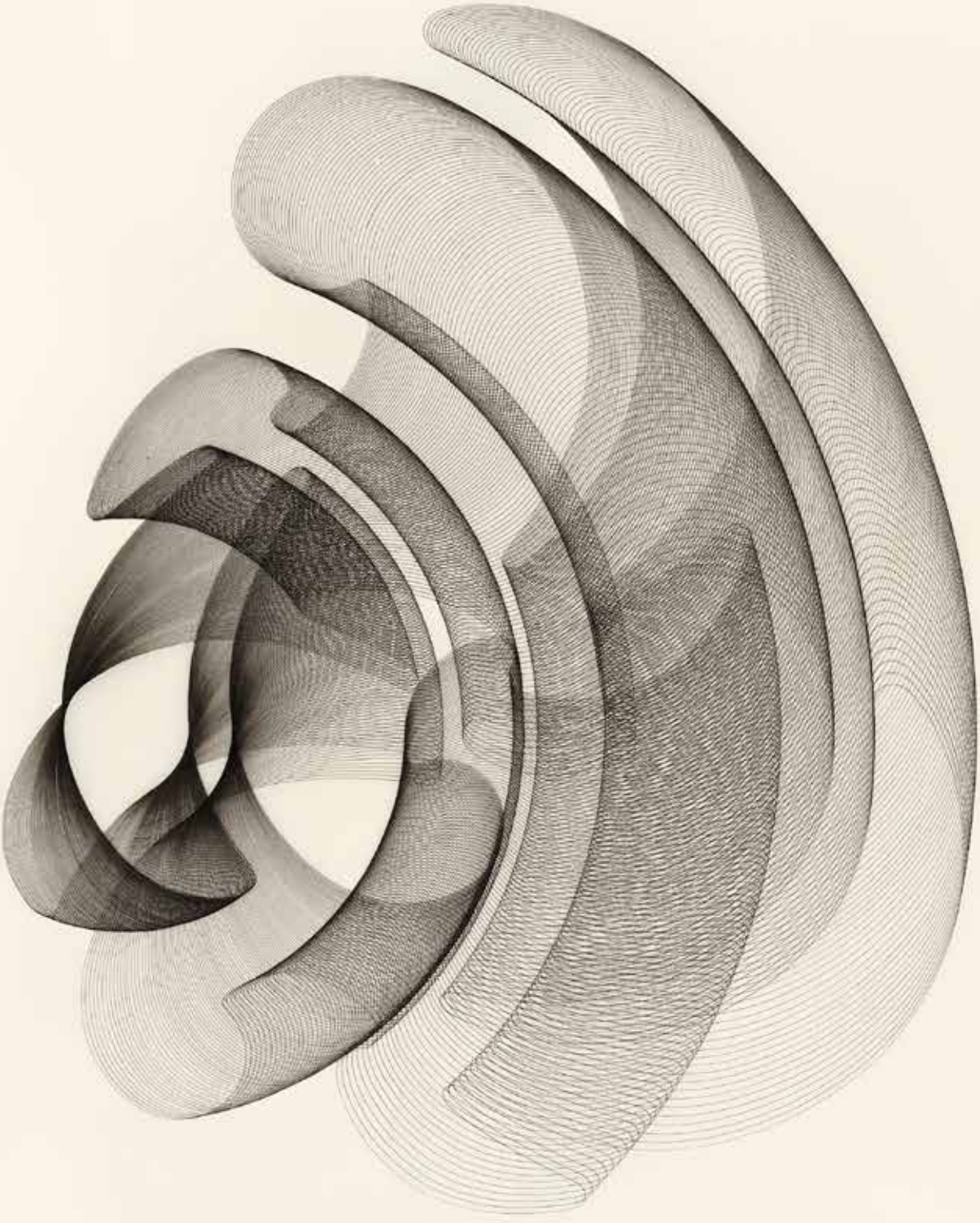
雲形定規48、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 48, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2020.



雲形定規47、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 52, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2020.



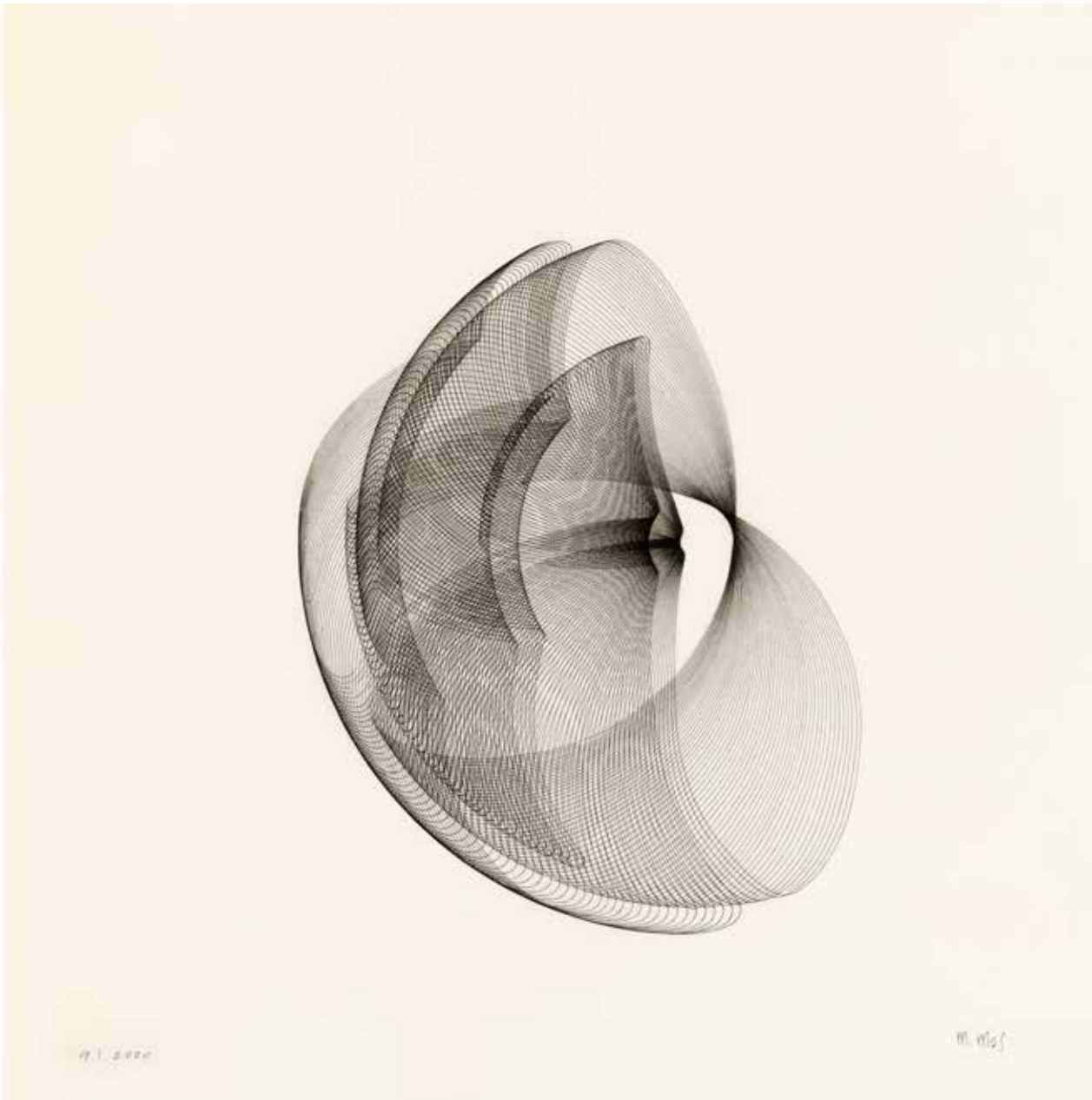


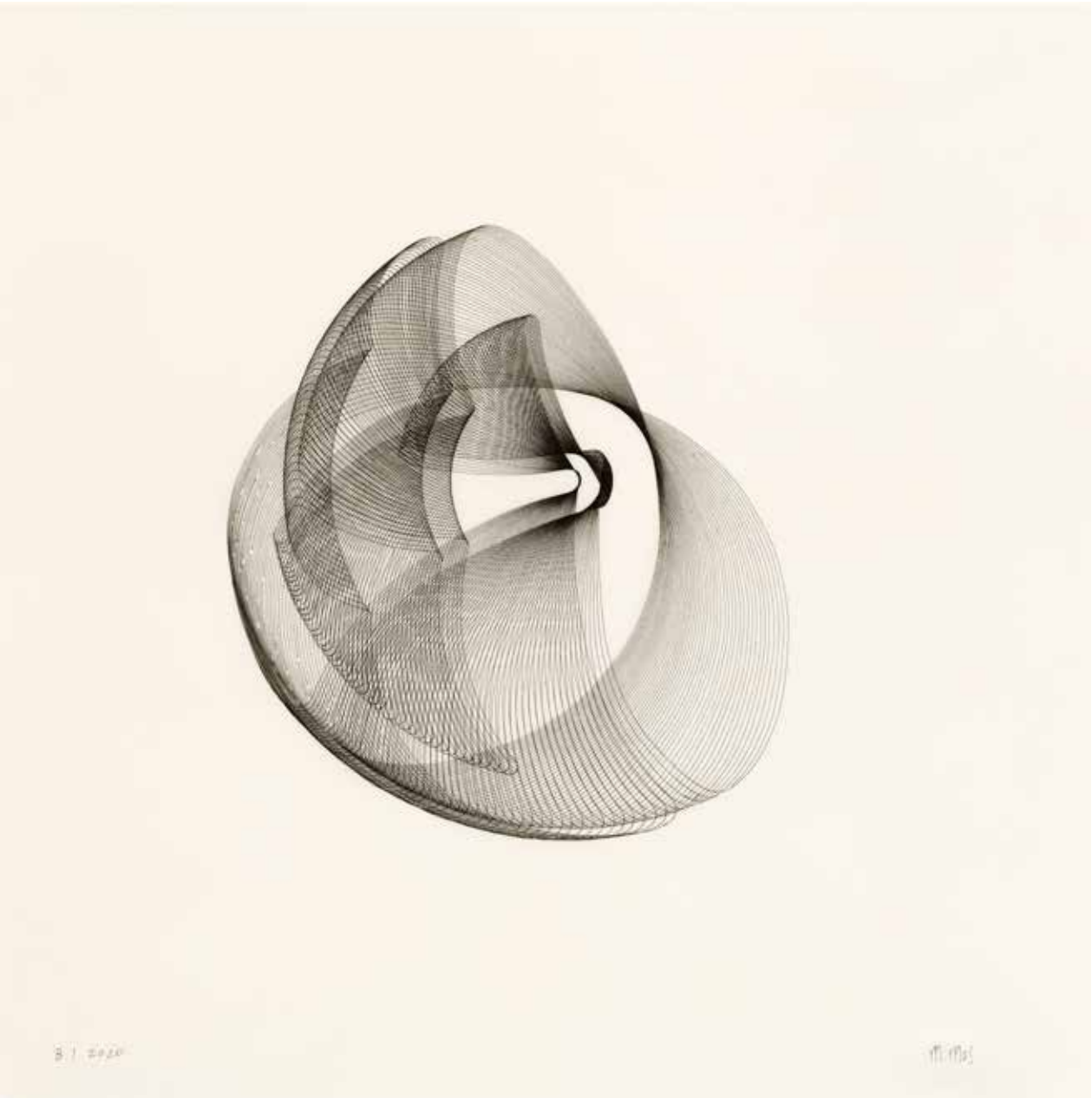


雲形定規50、長谷川の雁皮紙でインック画 / LINEALE 50, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2020.



時間の線68、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZEITLINIEN 68, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2018.





共鳴1-2、西村の雁皮紙でインック画 / RESONANZ 1-2, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm, 2020.

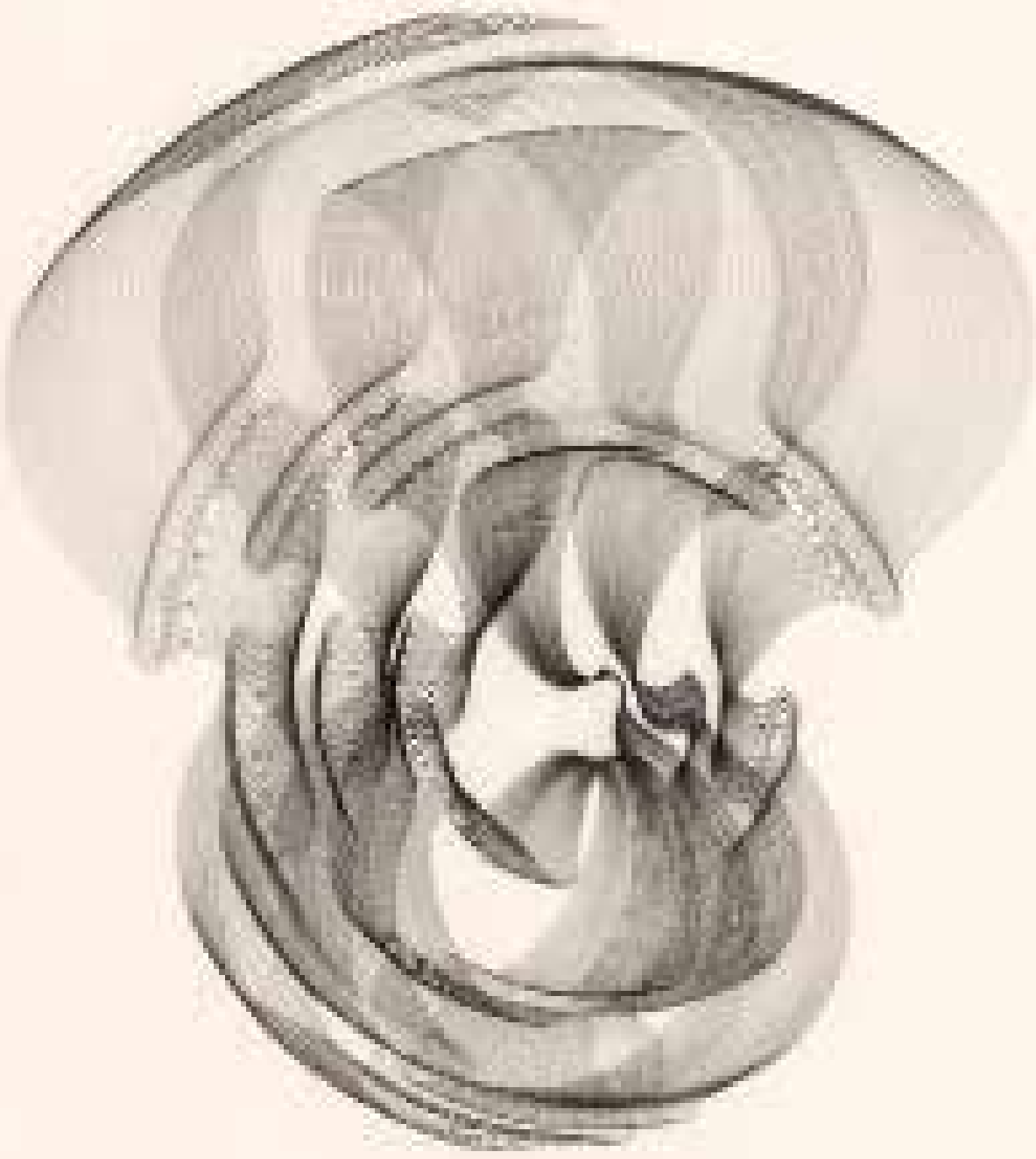


共鳴3-4、西村の雁皮紙でインック画 / RESONANZ 3-4, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm, 2020.





共鳴5-6、西村の雁皮紙でインック画 / RESONANZ 5-6, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm, 2020.



バイオリン0、長谷川の雁皮紙でインック画 / VIOLINE 0, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 49 cm, 2021.



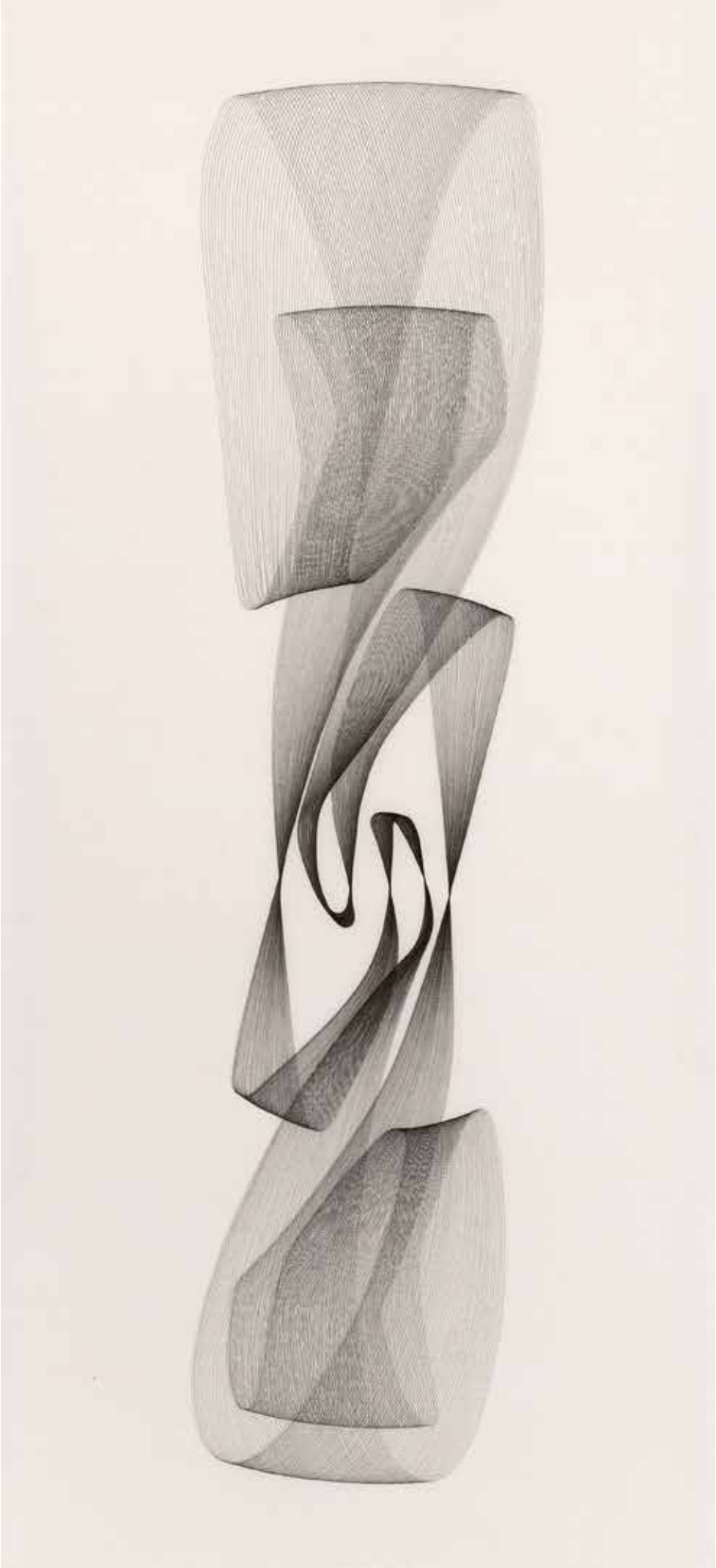
時間の線85、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZEITLINIEN 85, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 23 cm, 2018.



時間の線88、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZEITLINIEN 88, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 23 cm, 2018.



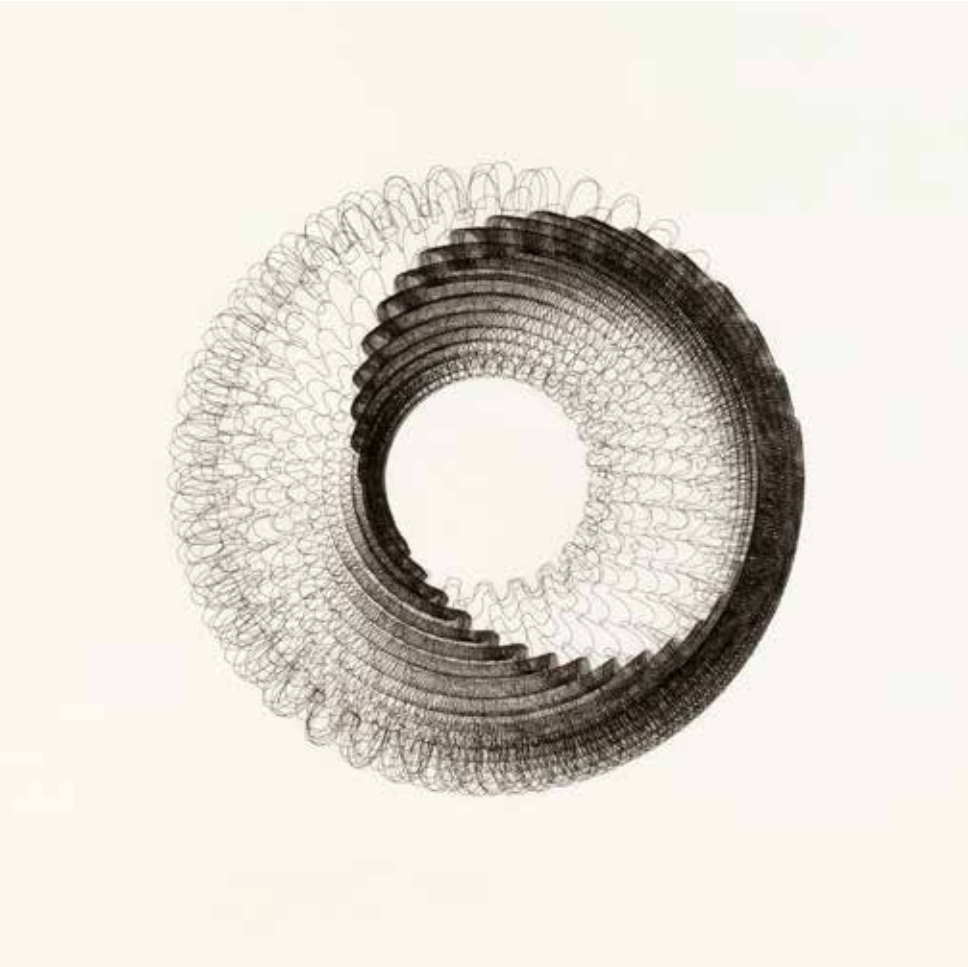
時間の線89、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZEITLINIEN 89, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 23 cm, 2019.



時間の線86、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZEITLINIEN 86, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 23 cm, 2019.



時間の線87、長谷川の雁皮紙でインック画 / ZEITLINIEN 87, Federzeichnung auf Hasegawa Ganpi-Papier, 64 x 23 cm, 2019.



歯車8、西村の雁皮紙でインック画 / ZAHNRAD 8, Federzeichnung auf Nishimura Ganpi-Papier, 32 x 32 cm, 2020.

この本に再現された線画は板紙を切り抜いた型版を使ってインクで雁皮紙の上に制作されたものだ。紙は野生の雁皮の繊維を用いた手漉きのもので、化学的な添加物を含まない、自然環境への、特に川の水への深い敬意を示した伝統的な手法で作られている。雁皮紙は鳥取県の青谷の谷の長谷川家、西村家、中原家の工房から因州和紙という原産地表示で提供されている。

協力: 鳥取県地域づくり推進部文化政策課、ザクセン自由州の文化的財団。写真:ベルリン ウベ・ワルター。デジタル画像製作:ジョセフィーヌ・ティッシャー。グラフィック・デザイン:マリベル・マス。活字:ベルトルト・アクチデンツ・グロテスク。日本語翻訳:井本晶子。印刷:ライプチヒ PögeDruck印刷所。発行部数:200。使用紙:バイオトップ3:エコロジー・オフセット紙。塩素、視覚漂白剤不使用。

Printed in Germany. ISBN 000-0-000000-00-0
この作品は著作権が保護されている。 www.maribelmas.com