

RD

Richard Deacon

Out Of Line
Drawings
and
Prints
1968–2016

Edition Folkwang/Steidl

Richard Deacon & Julian Heynen

Wissen, wo du bist

Julian Heynen: Zeichnen ist eine ziemlich intime Tätigkeit, ein bisschen wie Schreiben. Daher meine erste Frage: Wann zeichnest du? Gibt es bestimmte Situationen, in denen du zeichnest, in denen du zeichnen möchtest, oder brauchst du bestimmte Voraussetzungen, um zeichnen zu können?

Richard Deacon: Wann ich zeichne, hat sich mit der Zeit verändert. Augenblicklich arbeite ich an einer Gruppe von Zeichnungen. Weil ich noch nicht weiß, was ich damit anfangen werde, arbeite ich daran vorzugsweise, wenn ich Zeit frei habe. Heute Morgen habe ich im Flugzeug gezeichnet, eine Art Pläne – ich versuchte etwas zu klären. Außerdem habe ich ein paar schnelle Zeichnungen gemacht, Skizzen von Dingen, die ich im Flugzeug und bei Taxifahrten hier in Berlin gesehen hatte. Die habe ich, wie viele zeichnerische Notizen und Beobachtungen, in einem Skizzenbuch festgehalten. Formellere Zeichnungen wie die anfangs erwähnte Gruppe fertige ich lieber auf einer liegenden Fläche als an der Wand. Um aber die Frage zu beantworten, wann ich meine Zeichnungen mache: Ich mache sie, wann ich will und wenn ich muss. Das ist wohl die geradlinigste Antwort. Ansonsten könnte man auch sagen, dass ich selten herumlaufe, ohne ein Stück Papier oder eine Kladde und ein Schreibinstrument in der Tasche zu haben. Ich sitze eigentlich nicht auf dem Balkon und zeichne die Aussicht – obwohl ich auch

das von Zeit zu Zeit getan habe. Noch seltener kommt es dieser Tage vor, dass ich nach der Figur zeichne, obwohl ich das viel gemacht habe. Wenn es um eine bemessene Zeichnung, eine Arbeitszeichnung geht, dann passiert das oben in meinem Atelier. Wir haben uns heute eine Fotoarbeit von Dieter Appelt angesehen, und sie erinnerte mich an Zeichnungen, die ich in Tampere in Finnland von einer bestimmten Wasserfläche gemacht habe. Ich habe ein ganzes Buch mit Zeichnungen nur von diesem Phänomen. Viele meiner Zeichnungen beschäftigen sich mit Dingen, die eher flüchtig als konkret sind. Lange Zeit habe ich Wolken gezeichnet, auch versucht, den Himmel zu zeichnen, und der ist ziemlich merkwürdig zu zeichnen, weil da nichts ist. Ich habe aber, glaube ich, gerade dann viel über die Art von Zeichen gelernt, die mir gefallen, als ich versuchte, etwas Unzusammenhängendes und Verschwommenes aufs Papier zu bringen. Eine weitere Antwort auf deine Frage wäre, dass ich zeichne, wenn ich eine Fläche finde, die mir gefällt.

Ein taktilen, physisches Moment spielt also eine gewisse Rolle, wenn du zeichnest, wie zum Beispiel auch, wenn du mit Tonerde arbeitest oder in anderen Materialien Modelle für Skulpturen anfertigst. Nimmst du dir manchmal ein Blatt aus den Skizzenbüchern, die du erwähnt hast, isolierst es sozusagen und gibst ihm einen anderen Status? Anders formuliert, nimmst du manchmal eine Zeichnung aus einer Kladder als Modell für eine andere Art von Zeichnung in einem größeren Maßstab oder in einer anderen Technik?

Beides habe ich bei Gelegenheit getan. Ich bin ein bisschen pingelig damit, Bücher auseinanderzunehmen. Vielleicht ist das ein puritanischer Zug an mir. Jedenfalls funktioniert es bei mir besser, wenn ich das Skizzenbuch als Skizzenbuch belasse, selbst wenn ich kein Standardformat verwende wie Thomas Schütte, David Hockney und andere Künstler, die sich beim Zeichnen mehr oder minder an bestimmte Kladdergrößen halten. Um zum zweiten Teil deiner Frage zu kommen: Die *Alphabet*-Zeichnungen habe ich erst auf Schmierpapier oder in Kladden ausgearbeitet, bevor ich sie ins Reine brachte. Das lag aber daran, dass ich in etwa wusste, was mich interessierte: Ich wollte verschiedene unregelmäßige Formen unterteilen. Und da ich die ganze Zeit daran dachte, fielen mir auch irgendwo unterwegs Konfigurationen ein, und dann nutzte ich jedes greifbare Stück Papier, um die Idee festzuhalten, die ich dann später auf ein Blatt Zeichenpapier übertrug. Womöglich wurde sie aber auch dort noch ausradiert, überarbeitet usw.

Wenn du den Zeitraum von den späten 1960ern bis heute überblickst, gab es da Perioden, in denen bei dir mehr (oder weniger) Zeichnungen entstanden sind als in anderen?

Es ist keine stete Beschäftigung. Auf der Schule habe ich sehr viel auf ziemlich formelle Art gezeichnet, und immer auf einem einzelnen Blatt Papier. Aus dieser Zeit habe ich nur ganz wenige Skizzenbücher, und sie sind nicht sehr gut, manche

der Zeichnungen auf Papier aber schon. An der Kunsthochschule ging ich dazu über, eher Kladden zu benutzen, in denen allerdings auch viel Geschriebenes steht. Aus der Zeit meines ersten Studiums gibt es paradoxerweise fast durchgängig nur sehr wenige Zeichnungen auf Papier. Später am Royal College habe ich aber eine Menge eher formelle Zeichnungen gemacht, bei denen ich auf die dort vorhandenen lebenden Modelle zurückgriff. Etwa zwei Jahre lang besuchte ich mehrere Stunden wöchentlich die Abteilung für Malerei. Ich zeichnete auch Objekte und Blicke aus dem Fenster. Irgendwie verlief sich das aber. Ende der 1970er produzierte ich dann eine Reihe sehr durchdachter, sehr durchgearbeiteter Zeichnungen (*It's Orpheus When There's Singing* 1–9, 1978/79, Abb. B17, B18). Sie entstanden, als ich in den USA war und nichts sonst tun konnte, so dass ich zwangsläufig aufs Zeichnen zurückkommen musste. Ich hatte eine ganz besondere Vorstellung davon, wie ich zeichnen wollte und was für eine Art Markierungen ich aufs Papier setzen wollte. Zeichnen wurde zu einer sehr brauchbaren Methode, etwas zu finden. Wenn ich die Arten von Markierungen, die ich setzte, beschränkte, dachte ich, könnten ich Formen freilegen, ohne mich im Expressiven festzufahren. Es waren zwar sondierende Zeichnungen, aber sie sollten trotzdem eine gewisse Objektivität an sich haben. In den frühen 1980ern habe ich sehr wenig gezeichnet, und wenn doch, dann meistens Dinge, die ich zerschnitt und als Formstücke für Skulpturen benutzte. Mitte der 1980er begann ich mich für technische Zeichnungen zu interessieren, weil ich etwas zeichnen wollte, das jemand anderes herstellen könnte. Das war bei Gelegenheit der Ausstellung in der Serpentine Gallery. Ganz besonders wollte ich ein großformatiges Werk, das „gezeichnet“ war, gestalten (*Blind, Deaf and Dumb A und B*, 1985, Abb. A7, A8). Mich interessieren seit jeher die zeichnerischen Sprachen selbst, gegenständliches, technisches, anatomisches, kartografisches oder botanisches genauso gut wie künstlerisches Zeichnen. Ich lernte also eine bestimmte Sprache des Zeichnens, damit jemand anderes die Skulptur machen konnte. Danach wurde für eine Weile das Konzept von Grundriss und Aufriss wichtig. Anstatt zu beschreiben, was ich machen wollte, konnte ich hier offenbar einen Weg einschlagen, etwas zu machen, das ich noch nicht wusste. Zeichnen wurde zu einer Möglichkeit, mir nicht vorzustellen, was ich machen würde; es lieferte eine Anleitung, aber sozusagen ohne Abbildung auf der Schachtel. Tatsächlich gelang es mir immer sehr schlecht, das von mir Angestrebte in Linien zu fassen. Ich dachte immer, wenn ich das, was mir da vorschwebte, in ein gezeichnetes Objekt übersetzte, würde es sterben. Das Ergebnis fiel dann ziemlich müde und flau aus, ihm fehlte die Begeisterung der ersten Vorstellung oder Skizze. In der Folge dieses Sondierens der technischen Zeichnung entstand eine Menge Zeichnungen, mit denen ich die Entwicklung von Skulpturen begleitete. Aber aus irgendeinem Grund verflüchtigte sich das wieder. Die Zeichnungen oder Malereien, die ich für die großen Fenster von Haus Lange in Krefeld geschaffen habe (*The Interior Is Always More Difficult A–F*, 1991, Abb. A9, A10), waren wichtig. Ich dachte mir das Fenster als eine Art Schnittstelle zwischen Räumen, und auf der Schnittstelle die Zeichnungen. Nach diesen großen Fensterzeichnungen folgten ziemlich rasch die Arbeiten mit Fotografien. Schon das im Jahr davor entstandene Buch *Atlas* (1990, Abb. B45) setzte sich aus einander paarweise zugeordneten Fotos und Zeichnungen zusammen. Später fügte ich Zeichnungen in Einzelfotos ein, so dass die Fotografie eine Art Kontext oder Rahmen für die Zeichnung ergibt. Die in dem Foto enthaltene Perspektive schiebt die Zeichnung



A8



A7



A9

A7
Blind, Deaf and Dumb B
1985
A8
Blind, Deaf and Dumb A
1985
A9
The Interior Is Always
More Difficult (C), (E), (F)
1991

gewissermaßen in den Vordergrund und lässt sie zu so etwas wie einem virtuellen Objekt werden. Gleichzeitig erzeugt die kleine Vertiefung, die durch den Schnitt im Papier entsteht, einen realen Raum. Mitte der 1990er schuf ich eine Reihe kleiner Zeichnungen, jeweils vier auf einem Blatt (*Untitled 1–20*, 1995, Abb. B67–B86). Sie entfalten ein ganzes Repertoire der unterschiedlichen Dinge, die man mit Schwarz und Weiß, mit Federhalter und Tinte machen kann. Wenn du dir meine danach geschaffenen Skulpturen anschaust, erkennst du eine starke Beziehung zu diesen Zeichnungen, so wie die *Orpheus*-Zeichnungen eine starke Beziehung zu den auf sie folgenden Skulpturen haben. Selbst wenn du Zeichnungen machst, die nicht den Weg zu Skulpturen bahnen sollen, können sie einen starken Einfluss ausüben. So verhielt es sich mit kleinen Zeichnungen, die ich gerade erwähnt habe. Auch meine Auffassung von der Modellanfertigung haben sie sehr beeinflusst, was wichtig wurde, als ich in Niels Dietrichs Kölner Keramikwerkstatt zu arbeiten begann. Dorthin brachte mich Thomas Schütte, nachdem du mich zur Teilnahme an der Ausstellung *Am Horizont* (1999–2000) eingeladen hattest. Die vielen Keramikmodelle, die ich geschaffen habe, sind unter dem Titel *It's A Small World* (1999–2005, Abb. A11, A12) zusammengestellt, und die Verbindung zu den kleinen *Untitled*-Zeichnungen ist, meine ich, ziemlich offensichtlich. Danach interessierte mich die Idee der Interferenz. Wenn du zum Beispiel an die Interferenz auf einem TV-Bildschirm denkst, dann ist das etwas in der Funktionsweise des Apparats, das dir die Sicht auf das Vorhandene nimmt. In Oxford habe ich in der Physiologieabteilung gearbeitet, wo man ganz kleine Dinge in den Blick nimmt. Dort freundete

ich mich unter anderem mit einem russischen Postdoktoratsstudenten an, der es aberwitzig fand, dass die Auflösung des von ihm benutzten Elektronenmikroskops nicht bis zur Dimension der Objekte reichte, die er sehen wollte. Der Apparat kam den Dingen, die er beobachten wollte, in die Quere. Seine besondere Fähigkeit war es nun, aus verschwommenen Bildern Details herauszulesen. Jedenfalls hat mir die Idee der Interferenz schon immer gefallen, sie umfasst einen weiten Bereich von Moiré-Mustern über flackernde Fernsehbilder bis zur Wellenausbreitung. Sie war und ist ein sehr ergiebiges Untersuchungsfeld, und komischerweise kann ich mir noch nicht einmal vorstellen, dass sie irgendwelche Auswirkungen in der Skulptur haben könnte. Bei den *Alphabet*-Zeichnungen ist das ganz anders. Sie entstanden aus meiner Arbeit in der Keramikwerkstatt, wo ich mich fürs Schneiden und Aushöhlen zu interessieren begann, um skelettartige Gerüste herzustellen. Ich fragte mich einfach, wie sie flach aussehen würden, und so kam ich zu den Zeichnungen. Was dann wieder Rückwirkungen auf die Metallarbeiten hatte. Im Gegensatz dazu kann ich die *Interference*-Zeichnungen (Abb. B116–B118) größer oder kleiner machen, aber sie werden nicht in dreidimensionale Werke übersetzt.

Wir können also vielleicht sagen, dass Zeichnen ein stetes Moment in deinem Werk ist, aber eben nicht immer dieselbe Art von Zeichnen. Es scheint Wellen zu geben, die dich in die eine oder andere Richtung lenken, mit oder auch ganz ohne Wiederhall in deiner bildhauerischen Arbeit.

Es ist so, wie wenn du mit einem Mal spürst, dass dich etwas interessiert, du aber aufhörst, sobald du weißt, was du tust. Am Anfang glaubst du an eine Idee, die wachsende Möglichkeiten bietet, die dann zur fixen Idee wird und das Ruder übernimmt. Doch irgendwann kommt der Punkt, an dem du weißt, wie die Regeln sind, und es verläuft sich. Aber es gibt eine Zwischenphase, wo das alles sehr weit führen kann und es dich richtig gepackt hat.

In der Einführung zu der Ausstellung *Abstract Drawing*, die du 2014 im Londoner Drawing Room kuratiert hast, nennst du diesbezüglich drei verschiedene Arten von Künstlern. Die einen bezeichnest du als „Empfänger“, eine zweite Gruppe als „Sender“ und eine dritte als „Rauschen“. Hilma af Klint ist dein Schlüsselbeispiel für die ersten, Kasimir Malewitsch für die zweiten und Jackson Pollock für die dritten. Könntest du diesen Gedanken ein wenig ausführen und mir sagen, wo du dich selbst hinsichtlich dieser Möglichkeiten ansiedeln würdest.

„Abstrakte Zeichnung“ ist eigentlich eine seltsame Kategorie, denn in einem bestimmten Sinn sind alle Zeichnungen abstrakt – Markierungen auf einer Fläche. In Hilma af Klint sah ich ein Beispiel für eine Künstlerin, die Visionen hatte und

sehr aufrichtig nach einem Weg suchte, die Phänomene zu vergegenwärtigen, die sie entweder im Kopf hatte oder die das betrafen, was sie in ihrem Umkreis wahrnahm. Und es gibt noch mehr von etwas in Besitz genommene Künstler wie sie. Ich dachte nach über den Unterschied zwischen Menschen, die einer Besessenheit unterliegen, und Menschen, die eine Sicht zu projizieren versuchen. Malewitsch scheint zu den letzteren zu gehören. Ich sage nicht, dass du nicht auch beides zugleich sein kannst. Und „Rauschen“ ist ein Merkmal des Übertragungskanal. Paradoerweise gilt: je mehr Rauschen, desto mehr Information (Rauschen ist auch Interferenz). Bei Pollock ganz allgemein und insbesondere in den Zeichnungen, die ich für die Ausstellung ausgesucht habe, „rauscht“ es (die Zeichnungen wurden auf zwei übereinander liegenden Blättern angefertigt, wobei die durch die Fläche auf das untere Blatt durchschlagenden Flecken die Zeichnung ergaben). Mich interessierten auch maschinengefertigte Zeichnungen: Die Maschine ist eine Schnittstelle, wie Pollocks oberes Blatt.

Siedelst du dich genau in der Mitte zwischen den beiden ersten „Kategorien“ an, oder auf einem ganz anderen Feld?

Was mich interessierte, als ich jung war, und was ich nie in der Malerei zur Anwendung gebracht habe, ist die Aufzeichnung dessen, was ich sehen kann. So zu malen, war ich nie fähig. Ich habe immer so etwas wie „Malen nach Zahlen“ betrieben, Malen war für mich eine Art auf Vorentwürfen beruhende Ausfülltätigkeit. Zeichnen dagegen ging schon in die Richtung einer Auseinandersetzung mit der Struktur dessen, was ich sehen konnte. Es hatte eine Art Objektivität an sich. Irgendwann dachte ich, Zeichnen ließe sich dazu verwenden, Objektivität zu generieren. In den *Orpheus*-Zeichnungen gibt dir die Regel vor, was du sehen kannst. Mir wurde bewusst, dass es die Sprache des Zeichnens selbst ist, die generativ ist. Solange du dich an diese Sprache hältst, müssten die Dinge allmählich zum Vorschein kommen. Auf einer bestimmten Ebene ist Zeichnen eine Erkenntnishilfe. Auf einer anderen könnte es zu etwas Nutzbarem werden. Du erwirbst eine Fähigkeit, die du dazu nutzen kannst, etwas zu finden, das anfangs nicht da war. Beobachtendes Zeichnen trägt also zur Information oder Klassifizierung bei. Ich habe Briefmarken, Insekten usw. gesammelt und interessierte mich dafür, wie Dinge genannt werden und wodurch sich ihre Arten unterscheiden. Mithilfe des Zeichnens ließ sich das offenbar klären, sozusagen die richtige Seite des Zauns finden. Ich bin nie wirklich überwältigt und zerkratze und zerreiße selten das Papier – auch wenn ich durchaus tief einsteigen kann. Bei Hilma af Klint spürst du etwas möglicherweise Unsagbares, zu dem du im Grunde nicht gelangen kannst. Bei Malewitsch spürst du derlei eigentlich nicht. Seine suprematistische Sicht richtig aufzufassen, ist schwierig, aber sie ist nicht unsagbar. Bei af Klint ist das Scheitern das Interessante; du liest zwischen den Zeilen. Bei Malewitsch ist es das, was da ist. Zu alledem müsste man vielleicht als Kategorien noch Heiß und Kalt hinzunehmen. Letzten Endes verorte ich mich wahrscheinlich am kalten Ende der Empfängerschaft. Einer, der in der Ausstellung im Drawing Room hätte sein sollen, ist Ed Ruscha. Er ist mit Sicherheit am kalten Ende der Empfängerschaft anzusiedeln. Und mich interessiert das „Rauschige“.

Siehst du eine besondere Beziehung zwischen der Tätigkeit des Zeichnens im Allgemeinen und dem Denken?



A10



A12



A11

A10
The Interior Is Always
More Difficult (E), (F)
1991
A12
It's A Small World
1999–2005
Detail
A11
It's A Small World
1999–2005

Ich glaube, Zeichnen und Denken liegen sehr nahe beieinander. Zeichnen kann dir beim Denken helfen, aber es kann dir manchmal auch in die Quere kommen. Wenn du viel zeichnest, können deine Gewohnheiten dich hemmen, sie können das Denken unterbrechen oder damit interferieren. Ich wollte meine Markierungen in den *Orpheus*-Zeichnungen eben deshalb kontrollieren, weil ich sehr gut wusste, was für eine Art von Markierungen ich setzen würde, wenn ich sie nicht kontrollieren würde. Ich musste also mein eigenes Verhalten kontrollieren, um etwas zu schaffen, das es mir erlauben würde, besser zu denken. Beim Denken selbst ist es harte Arbeit, von vorgefassten Meinungen oder den eigenen Voreingenommenheiten loszukommen. Denken verlangt auch eine Art Disziplin sowie eine gewisse Freiheit, nicht wahr? Als ich an die St. Martins School of Art kam und wir in der Kunstausbildung diesen ziemlich radikalen, experimentellen Kurs einschlugen, gelangte ich zu der festen Überzeugung, dass die Methode des Lehrens von Kunst Fehler aufwies. Bildhauer wurden dazu angehalten, Vorbereitungen zu treffen, so dass sie wussten, was sie tun würden, während ich dachte, am interessantesten wäre doch der Versuch, Dinge zu machen, bei denen man nicht weiß, wohin es geht. Beim Zeichnen wurde man nie gefragt, was man tun werde. Du hattest keine Bedenken, einfach anzufangen. Und nach meiner Auffassung solltest du imstande sein, mit Werkstoffen auf dieselbe Weise zu arbeiten wie du zeichnest. Zeichnen war also eine Art Vorbildaktivität. Für eine Unterscheidung zwischen den beiden Tätigkeiten besteht keine Notwendigkeit. Beide sind Wege des Denkens. Das Denken selbst erfordert etwas, in dem es sich verankern kann, und das

ist meistens die Sprache. Denken existiert nicht ohne ein Medium. Und Zeichnen ist ein Medium für das Denken. Es gibt auch Momente, in denen es sehr schwierig ist, seine Gedanken in ein Medium zu bringen, dann muss man eine Möglichkeit finden, es auszupacken wie eine Zip-Datei, es zu dekomprimieren.

Dazu fällt mir ein Satz des Schriftstellers Paul Valéry ein: „Zeichnen ist möglicherweise die stärkste Versuchung des Geistes.“

Der Satz ist gut. Dem könnte ich zustimmen. Aber er scheint auch zu unterstellen, dass Zeichnen etwas Schlechtes sei. Sagt er, dass du einer Zeichnung in die Falle gehen kannst? Früher habe ich viel in reimenden Couplets geschrieben. Ich musste aber damit aufhören, weil das meinen Denkprozess übernommen hat. Alles ließe sich in Reimen beschreiben. Deshalb lautet meine Antwort an den Dichter, dass Reimen eine weit schwerere Versuchung ist als Zeichnen.

Touché! Ich vermute, dass Valéry dachte, Zeichnen sei, auch wenn man es als eine Art Sprache mit bestimmten Zeichen und Strukturen betrachten kann, semantisch äußerst offen. Jedes Zeichen kann sich im Handumdrehen zu einem anderen Zeichen wandeln. Jedes Zeichen oder Kombination von Zeichen kann jederzeit jede Bedeutung annehmen. Für einen Schriftsteller, der an die „Regeln“ der Sprache gebunden ist, könnte das als die höchste Freiheit des Ausdrucks erscheinen, vielleicht aber auch ein Nirwana des Ausdrucks, in dem man sich leicht verliert.

Ist sich zu verlieren eine so schlechte Sache? Ich halte Entgleiten und Mehrdeutigkeit für einen wesentlichen Bestandteil beim Kunstschaffen. Bei der Zeichnung, selbst der scheinbar objektivsten, wäre es schwierig, jede Markierung mit einer bestimmten Bedeutung oder Bezugnahme gleichzusetzen. Sicherlich ist es ja die Zusammenstellung, die eine Bedeutung zu tragen beginnt? Doch selbst das kann sich verlagern, sofern die Zusammenstellung durch andere Gewichtungen neue Gestalt erhält – Poussins und Giacomettis Zeichnungen sind dafür gute Beispiele. Bedeutung ist an sich schon ziemlich schwebend, es ist das Potenzial für Bedeutung, das die Betrachter guten Glaubens annehmen und das sie zum Schauen befähigt.

Noch ein Aspekt, der mir in diesem Zusammenhang einfällt: Spielen Mechanismus oder Automatismus bei deinem Zeichnen eine Rolle?

Automatisches Zeichnen finde ich schon interessant, wenn auch weniger die Cadavre-Exquis-Sachen der Surrealisten. Einen Künstler wie Henri Michaux mag ich aber sehr. Dennoch habe ich dieses Gebiet nie wirklich zu betreten gewagt, wahrscheinlich weil ich Angst bekommen könnte, nicht mehr zurückzukehren. Und ganz sicher interessierte mich die Rolle von Mechanismen in den Zeichnungen, die ich für *Abstract Drawing* ausgesucht habe.

Wirst du nicht manchmal, wenn du zeichnest, von dem weggetragen, was du tust? Als ob die Zeichnung sich dann selbst zeichnen würde?

Heute weniger häufig als ich es einmal gewohnt war. Aber ich kann mich verlieren. Das passierte mir auch öfters, wenn ich schrieb. Es ist eine ganz großartige Erfahrung, wenn die Zeit verfließt und du völlig von der Aufgabe aufgesogen wirst.

Aber du hast diesen Zustand nie bewusst aufgesucht?

Ich bin sicher, dass man ihn nicht bewusst aufsuchen kann. Deshalb dreht die Frage sich um den Verlust der Kontrolle wie bei Michaux mit seinen Mescaline-Zeichnungen. Mir hat es immer widerstrebt, mit solchen bewusstseinsweiternden Drogen zu experimentieren, weil ich nicht wusste, ob ich den Weg zurück finden würde. Ich glaube auch, dass Alkohol nie eine nützliche Zutat zum künstlerischen Prozess gewesen ist. Besonders bei einem Bildhauer. Alkohol und Maschinen vertragen einander nicht sonderlich gut.

Als du heute Mittag über ein Foto von einer Installation deiner Skulpturen sprichst, sagtest du, du fändest das Klischee vom „Zeichnen im Raum“ ziemlich grauenhaft. Lass mich dich trotzdem nach der Beziehung zwischen Zeichnung und Raum fragen, da ja die eine offensichtlich in zwei Dimensionen existiert und die andere in drei.

Raum ist vertrackt, weil er nicht da ist. Und Tiefe ist eine sehr merkwürdige Angelegenheit. Kürzlich habe ich einen kleinen Text über eine Künstlerin namens Shelagh Wakely (1932–2011) geschrieben. Ende der 1970er Jahre, als ich aus den Staaten zurückkehrte, interessierte ich mich sehr für die verstreuten Objekte, die Shelagh gemacht hatte, Arbeiten, in denen es stark um die Beziehung zwischen Dingen ging. An diesem Dezentrieren war mir etwas wichtig. Die impliziten Sujets der Figurenzeichnungen, Zeichnungen von Objekten und abstrakten Zeichnungen, die ich am Royal College gemacht hatte, sind Beziehungen und Räume. Angesichts von Shelaghs Werk kristallisierte sich für mich heraus, dass ich Skulpturen machen wollte, die den Raum mit dir teilen können statt ihn zu besetzen. Das klingt sehr klar, aber ich habe sehr lange Zeit gebraucht, es zu begreifen. Später erkannte ich, dass zum Beispiel mein Interesse an Donald Judd daher rührte, wie er den Raum zwischen den Dingen organisierte. Das war es, was er eigentlich zu erreichen versuchte. Etwas zu machen, das den Raum durcheinander bringt, ist leicht. Aber das löst gar nichts. Die *Orpheus*-Zeichnungen waren ein großer Schritt nach vorne. In den frühen 1980ern dachte ich über alle diese Dinge nach, und schließlich begann ich die Skulpturen zu machen, die ich machen wollte. Besonders wenn du einige Holzskelettskulpturen aus diesem Zeitraum zusammen siehst, spürst du, dass sie wie Zeichnungen sind. Die Wendung „Zeichnen im Raum“ ist für mich eine Art Kürzel für das, woran ich nicht interessiert war. Vielmehr interessierte mich, wie Material, Körper und Raum alle dasselbe Feld oder dieselbe Leere besetzen können.

Was ist für dich der Hauptunterschied zwischen dem Feld oder der Leere, worin Material, Körper und Raum existieren, und der Entsprechung in einer Zeichnung, dem Blatt Papier, dem unmarkierten Bezirk?

Ich sagte ja schon, dass ich gezeichnet habe, wenn ich eine Fläche fand, die mir gefiel: Das ist ein ziemlich sinnlicher Vorgang, der sicher zum Teil die taktilen Eigenschaften bestimmter Oberflächen in sich schließt – ob Papier, Stoff, Gips, Glas, Haut oder etwas anderes –, aber genauso die Eigenschaften bestimmter Instrumente – Federhalter, Farbstift, Kreide, Filzstift, Stöckchen, Feder, Finger usw. – und des aufgetragenen Materials – Grafit, Tinte, Kreide, Tomatenketchup oder was auch immer. Diese Dinge erzeugen eine Dynamik und machen, gepaart mit einer immer im Entstehen begriffenen Absicht zu zeichnen, das Ganze erst möglich. Zur Frage steht auch die Position – auf einem Tisch, gegen eine Wand, auf einer Staffelei usw. Inspiration (oder ein Bild im Kopf) muss auch darin einfließen, aber die Bedingungen kommen zusammen, und die Zeichnung ist das Ergebnis.

Lass mich zu einem spezifischeren Gebiet übergehen. In dieses Buch wie in die damit einhergehende Ausstellung haben wir auch ein paar in den 1970ern entstandene Texte oder Anmerkungen oder Anweisungen auf Papier aufgenommen. Das heißt, wir zählen sie ebenfalls zu den „Zeichnungen“. Warum ist das aus deiner Sicht der Fall?

Also, ich denke, der „Entscheidungsbaum“ (*Stuff Box Object: Drawing*, 1971; Abb. B3) ist eindeutig eine Zeichnung, er ist ein Diagramm. Und das Diagrammatische ist nicht zwangsläufig vom Zeichnen getrennt. Doch nicht alle Texte, die ich in dem Zeitraum, an den ich denke, geschrieben habe, sind Bilder oder Zeichnungen, manche sind Essays. Das früheste Objekt in Buch und Ausstellung ist eine Lithografie. Das Steindruckverfahren wird für Text und Bild verwendet, und das schafft für mich vermutlich den Zusammenhang. Die Texte wurden mit einer Vervielfältigungsmaschine von Gestetner erstellt. Interessanterweise wurden die Gestetner-Blätter im Englischen „Häute“ genannt, und manchmal habe ich auch auf ihnen gezeichnet. Also fasste ich die Texte als Drucke auf. Außerdem finden sich in dem Buch natürlich viele Zeichnungen, die Texte enthalten, und Texte, die Zeichnungen enthalten. Die Texte sind meist auf einer Schreibmaschine erstellt, die ja auch eine Druckmaschine ist.

Ein weiteres besonderes Feld deiner Zeichnungen und Drucke sind die Werke, bei denen du Zeichnungen in Fotos eingefügt hast. Die Zeichnungen sind im Verhältnis zu den Fotos recht klein.

Das Foto gibt ja einen Maßstab oder einen Kontext vor, und wenn die Zeichnung „in“ Foto ist, lässt sie sich je nachdem als etwas sehr Großes betrachten. Im Grunde hebt in diesem Fall das Foto den Maßstab der Zeichnung aus den Angeln. Du weißt eigentlich nicht, ob es eine kleine eingefügte Zeichnung ist oder die

Darstellung von einem großflächigen Phänomen, das vielleicht einen beträchtlichen Teil des Himmels einnimmt. Bei einem der sehr wenigen bodenbasierten Bilder wie *Ants* (1998, Abb. B93–B94) bleibt die Zeichnung dagegen in ihrer Zeichnungsgröße, als würde sie von Ameisen getragen.

Ich hatte immer den Eindruck, dass in Werken dieser Art die Zeichnung als ein Virus fungiert. Sie ist gegenüber allem anderen immer ein wenig ein Fremdkörper.

Das ist ein gutes Wort dafür. Bei den ersten Werken war die Aussparung in der Fotografie gewissermaßen flächengleich mit der Zeichnung. In späteren sind Größe und Gestalt der Aussparung von der Zeichnung unabhängig. Das Foto wird dann zu einer Maske. Diese Arbeiten entfalten überhaupt ein nachhaltiges Interesse an Fotografie. Ich glaube, es besteht, wenn nicht eine Kontinuität, so doch zumindest ein Zusammenhang zwischen der Verwendung einer Schreibmaschine zum Schreiben auf Fotos und diesen Werken. Künstlerisch bin ich in den 1970er Jahren großgeworden, als die Beziehung zwischen Fotografie und Skulptur ständig zur Diskussion stand. Natürlich benutzte ich eine Kamera, um Arbeiten zu dokumentieren, aber ich habe auch Essays darüber verfasst, was in Fotos Sache ist. Und ich fotografiere weiter. In *Show & Tell* (1996, Abb. B87–B92) habe ich eine Typologie meiner Aufnahmen aufgestellt – denn es gibt offenbar verschiedene Gruppen – und ein repräsentatives Beispiel für jeden Typus ausgewählt. Die aufgelegten Zeichnungen sind auf die gedruckten Bilder abgestimmt. Eine paarweise Zuordnung von Fotos und Zeichnungen gab es schon in *Atlas* (1990, Abb. B45). Sie birgt eine weitere Diskussion über das Verhältnis zwischen Fotografie und Welt.

Du hast das Thema Druck und druckgrafisches Arbeiten ja schon angesprochen. Zufällig oder nicht ist das erste und das letzte Stück in der Ausstellung und im Buch ein Druck. Drucken war und ist mit Sicherheit wichtig für dich. Was interessiert dich am Drucken hauptsächlich? Ist es die Materialität des physischen Prozesses? Ich nehme an, der Aspekt, dass Drucke vervielfältigte Objekte sind, ist für dich nicht so wichtig.

Ja, es geht nicht so sehr um das Vervielfältigen. Ich bin nämlich technisch unfähig, und deshalb gibt es manchmal nur einen Abzug! Von Interesse ist zum Beispiel die Seitenverkehrung: Denn du bekommst ja das Umgekehrte dessen, wovon du ausgegangen bist. Materialität und Physikalität sind ebenfalls interessant. Mir gefällt die Idee von einem „Eindruck“, einer „Einprägung“. Der Vorgang, in ein Material zu schneiden, ist interessant. Meine ersten Drucke waren Linolschnitte. Wie ich schon sagte, bin ich kein guter Maler, und so etwas ist ein Verfahren, Farbe ohne Pinsel auf eine Fläche zu bringen. Ich bin an Farbe ja nicht uninteressiert. Es gibt farbige Materialien in meinen Skulpturen, und die Keramiken enthalten unübersehbar ein breites Farbenspektrum. Seit kurzem verwende ich auch öfters farbige Tuschen (zum Beispiel 6. 1. 15, 2015, Abb. B148).

Ist die Seitenverkehrung beim Drucken für dich wichtig, weil sie eine Art „Handicap“ einführt, ein Mittel, nicht zu wissen, wo du am Ende landen wirst?

Vielleicht. Obwohl es natürlich Druckverfahren gibt, bei denen keine Seitenverkehrung auftritt – Siebdruck und Offset-Lithografie zum Beispiel. Interessanter scheint mir die Trennung zwischen der Vorbereitung von Platte/Sieb/Stein/Stock und dem Auftrag auf die Oberfläche.

Wie wichtig ist dabei, dass du mit Druckern zusammenarbeiten musst?

Drucken ist immer ein wechselseitiges Vorgehen, und etwas über ein Vorgehen lernen, ist immer interessant. Richtig ist aber auch, dass ich ohnehin gerne gemeinsam mit anderen arbeite.

Die Wandzeichnung ist eine weitere zeichnerische Kategorie, der du dich in den letzten Jahren widmest. Wie viel Planung findet statt, bevor du anfängst, auf die Wand zu zeichnen?

Na ja, das hat sich aus einer Panne ergeben. Ich hatte eine Ausstellung in einer Pariser Galerie, und es erwies sich, dass ich nicht genügend Arbeiten dabei hatte. Ich fand ein paar Reststücke von Eisenteilen und fügte sie auf dem Boden zu einem Muster zusammen. Dann kam mir der Gedanke, dieses Muster auf die Wand zu übertragen, und machte das mit Klebeband. Ich benutzte das Klebeband als Maske, überzog die Wand mit Grafit und entfernte danach das Klebeband. Dadurch bekam ich eine weiße Zeichnung auf einer düster-grauen Fläche (Abb. A13). Es war ziemlich witzig, denn durch diese Methode sah die Zeichnung aus wie die Illusion eines Reliefs, und so habe ich diese Wirkung bei den darauf folgenden Wandzeichnungen bewusst herzustellen versucht. Grafit ist aber ein ziemlich fieses Material, weil der Staub überall hinfliegt und sich festsetzt. Deshalb habe ich später Bleistifte benutzt und neuerdings auch Filzstifte. Die bisher letzte habe auf einem Fenster gemacht (Abb. A14). Das hat ein Stück weit mit der Interferenzgeschichte zu tun, von der ich sprach. Interessant ist auch, dass eine Zeichnung auf einer Wand keinen Rand hat wie ein Stück Papier. Daher ist die Zeichnung gewissermaßen von Rändern unabhängig. Um aber auf deine Frage nach der Vorbereitung zurückzukommen: Manchmal ist es ganz schnell getan, und manchmal dient eine Schablone dazu, die Zeichnung auf die Wand aufzutragen. Außerdem muss die Wand natürlich glatt genug sein, um Markierungen anbringen zu können.

Wie wichtig ist der Raum, in dem sich die Zeichnung befindet? Gibt es eine konkrete oder sogar berechnete Beziehung zwischen dem gegebenen Raum und der Zeichnung, oder ist diese eher vom Raum unabhängig?

Meistens sind die Zeichnungen für die Wand bemessen. Es könnte eigentlich ganz interessant sein, eine sehr kleine Zeichnung auf eine Wand zu bringen, aber das wäre möglicherweise enttäuschend für die Rezipienten.

Du sprichst von dem Raum der Wand, auf der sich die Zeichnung befindet.



A13
Wall Drawing 14. 11.08
2008
A14
Film
2015

A13



A14

Wie steht es mit der Beziehung der Zeichnung zum gesamten Raum, zu dem, was links und rechts, davor, darüber und darunter vorgeht? Oder, um es anders zu formulieren: Wie ortsspezifisch sind diese Wandzeichnungen?

Ich halte sie eigentlich gar nicht für ortsspezifisch. Als ich die Zeichnungen auf die Wand übertrug, habe ich ihr Format nicht dem neuen Schauplatz angeglichen. Am interessantesten ist, meine ich, wie die Zeichnung auf der Wand sitzt, und das unabhängig vom Schauplatz. *Film*, 2015 (Abb. A 14), die Zeichnungen auf Glas, die ich für Thomas Schultes Eckgalerie in Berlin gemacht habe und die ein über drei Fenster laufendes Band einnahmen, wäre allerdings andernorts schwer zu wiederholen, auch wenn das Verfahren an sich übertragbar ist.

Obwohl es Hunderte von Zeichnungen von dir gibt und einige davon, wie übrigens auch Druckgrafiken, gelegentlich in deinen Ausstellungen und Katalogen aufgetaucht sind, wirst du hauptsächlich als Bildhauer wahrgenommen. Die Ausstellung im Museum Folkwang und diese Publikation konzentrieren sich mehr oder weniger ausschließlich

auf Druckgrafiken und Zeichnungen und präsentieren erstmals einen Überblick über diesen Teil deines Werks, der immerhin einen Zeitraum von mehr als 35 Jahren umspannt. So ein Unternehmen hattest du schon länger im Sinn, denn Zeichnen und Drucken sind offensichtlich nicht nur ein wichtiger Teil deines Werks, sondern sehr zentral für dein Verständnis von (deinem) Kunstschaffen. Ich vermute, dass die Frage, was vorrangig und was zweitrangig ist, für dich generell nicht existiert. Es gibt kein Erst-das-und-dann-das oder Das-kommt-aus-dem, obwohl es in bestimmten Fällen so sein könnte. Zwei Seiten einer Medaille?

Tatsächlich sind es, für mich erstaunlicherweise, über 45 Jahre, nicht 35 – dabei haben wir gar keine Gemälde berücksichtigt! Weshalb nicht? Hauptsächlich weil ich ein fürchterlicher Maler bin, der anscheinend weder ein Verständnis von dem Raum hat, den Farbe einnimmt oder erzeugt, noch davon, wie Farbe Form modelliert. Meine Sicht auf die Dinge besteht darin, die Welt in Stücke, in getrennte selbständige Teile aufzuspalten. Das Zeichnen kann für mich Differenz umreißen, es fürcht einen Rand um die Dinge und lässt dich wissen, wo du bist – tatsächlich sind einige meiner frühesten Zeichnungen topografisch oder klassifikatorisch im Charakter. In dem Sinne, dass ich Skulpturen geschaffen habe, als ob ich etwas aufspalten und dann aufbauen würde, und in dem Sinne, dass ich auch meine Zeichnungen manchmal konstruiert habe, trifft der Ausdruck „zwei Seiten einer Medaille“ in der Tat zu. Doch gibt es ein paar erhebliche Unterschiede, und einer davon hat mit Quantität zu tun. Selbst ohne die beinahe zweihundert mit Zeichnungen angefüllten Skizzenbücher mitzuzählen, sind einfach weitaus mehr Zeichnungen als irgendetwas anderes vorhanden. Der andere große Unterschied hat mit der Situation zu tun – bei der Arbeit an Skulpturen nutze ich üblicherweise ein Atelier oder einen anderen dazu bestimmten Arbeitsraum, aber ich halte ein Atelier nicht für notwendig, um zu zeichnen, und kann praktisch überall zeichnen, was ich auch tue – das Atelier eingeschlossen. Druckgrafiken liegen offenbar hübsch dazwischen – es sind nicht so viele, und sie entstehen manchmal, aber nicht immer, an einem speziellen Ort. Und natürlich ist ein (Ab-)Druck das Identifikationsmerkmal *par excellence*.

23. April 2016

Aus dem Englischen von Stefan Barmann

Richard Deacon & Julian Heynen

Knowing where you are.

Julian Heynen: Drawing is a rather intimate activity, like writing in a way. Therefore my first question: When do you draw? Are there specific situations in which you draw, in which you want to draw, or are there specific conditions you need to be able to draw?

Richard Deacon: When I make drawings has changed over time. I am working on a group of drawings at the moment. Since I don't know what I will do with them yet, I tend to work on them when I get free time. I drew on the plane this morning, these were kind of plans – I was trying to sort something out. I also did some quick drawings, sketches of things I had seen at the airport and while riding in the taxi here in Berlin. These were done in a book, like many notational and observational drawings. When it comes to more formal drawings, like the group I mentioned at the beginning, I tend to do them flat rather than on a wall. To answer the question when do I make drawings, I do them when I want to and when I need to. I guess that is the most straightforward answer. Another way to approach it would be to say that I rarely move around without a piece of paper or a notebook and a writing instrument in my pocket. I don't really sit on a balcony and draw the view – although I have done that from time to time. Even rarer it comes to it that I draw from the figure these days although I used to do that a lot. When it is measured drawing, a working drawing, it happens upstairs in my studio. We

were looking at a photo work by Dieter Appelt today and I was reminded of drawings I did in Tampere, Finland, of a certain water surface. I have a whole book of drawings of that particular phenomenon. I have many drawings of such things which are rather ephemeral than concrete. I spent a long time drawing clouds at one time and I've tried drawing the sky, which is quite a funny thing to draw because there is nothing there. But I think I learned a lot about the kinds of marks I like while I was trying to put something down on paper which is incoherent and out of focus. Yet another answer to your question would be that I draw when I find a surface I like.

So a tactile, a physical moment plays a certain role when you are drawing, like when you work in clay for instance or do models for sculptures in other materials. Do you sometimes take a sheet out of those books you have mentioned, single it out so to speak and give it another status? Or to put it in another way, do you sometimes take a drawing from a notebook as a model for another kind of drawing in a larger scale or different technique?

There are occasions when I did both of these things. I am a bit strict about breaking up books. Maybe that's a kind of puritanical streak. Anyway, it works better for me to keep books as books although there is no standard size as there is with artists like Thomas Schütte or David Hockney who more or less stick to particular sizes of book for drawing. To come to the second part of your question: When I was doing the *Alphabet* drawings I would be working them out on scraps of paper or in notebooks before I did them again. But that was because I kind of knew what I was interested in – dividing up various irregular shapes. Because I was thinking about it all the time, configurations would occur to me whilst I was out and about, then I'd use any available piece of paper to keep track of the idea before transferring it to a piece of drawing paper. Although even there it might be erased, worked over etc.

Overlooking the time from the late 1960s until now have there been periods when you did more (or less) drawings than in others?

It isn't a continuous activity. At school I drew really a lot in a quite formal way and always on a sheet of paper. I have very few sketchbooks from that period and they are not very good, whereas some of the drawings on paper are. When I first went to art school I started to use notebooks more although there is also a lot of writing in them. Paradoxically there is very little drawing on paper from almost all the time when I was first a student. Later, when I was at the Royal College however, I did quite a number of rather formal drawings on paper, making use of the availability of life models. I went to the painting department several hours a week for about two years. I also made drawings of objects and of the view out of the window. But that petered out somehow. Then at the end of the 1970s I produced a series of drawings that were very deliberate, very worked on (*It's Orpheus When*



A9
The Interior Is Always
More Difficult (C), (E), (F)
1991
A7
Blind, Deaf and Dumb B
1985
A8
Blind, Deaf and Dumb A
1985



A8



A7

There's Singing 1-9, 1978/79, fig. B17, B18). These were done whilst I was away in the U. S. and I couldn't make things so I was forced back into drawing. I had a very particular idea of how I wanted to draw and the kind of marks I wanted to make on the paper. Drawing became a very useful way of finding something. By restricting the kinds of marks I made I thought I could excavate forms without getting bogged down in expressiveness. Even though they were exploratory, I wanted a kind of objectivity in the drawings. In the early 1980s I did very little drawing, and when I did, I tended to draw things which I cut up and used as templates for pieces of sculpture. In the mid-1980s I got interested in technical drawings because I wanted to draw something which someone else could make. It was on the occasion of the show in the Serpentine Gallery. I particularly wanted to create a large scale work that was „drawn“ (*Blind, Deaf and Dumb A and B, 1985; fig. A7, A8*). I have always been interested in the languages of drawing as such. I am as much interested in objective drawing, or technical, anatomical, cartographic or botanical drawing as I am in fine art drawing. So I learned a specific language of drawing in order that somebody else could make the sculpture. After that the idea of plan and elevation became important for a while. Instead of describing what I wanted to make it seemed to give me a way of making something I didn't know. Drawing became a way of not imagining what I was going to make but of providing an instruction without a picture on the box so to speak. Actually I've always been very bad at delineating the thing I want to make. I always thought that when I was trying to translate the thing I imagined into a drawn

A12



A10



A10
The Interior Is Always
More Difficult (E), (F)
1991
A12
It's A Small World
1999–2005
Detail
A11
It's A Small World
1999–2005

A11

object, it died. The result became rather tired and flat lacking the enthusiasm of the first imagination or sketch. Following on from this exploration of technical drawing I made quite a lot of drawings to accompany the making of sculptures. But for some reason it started to take off again separately. The drawings or paintings I did for the large windows of Haus Lange in Krefeld (*The Interior Is Always More Difficult A–F*, 1991; fig. A9, A10) were important. I thought of the window as a kind of interface in between spaces with the drawing on that interface. The works with photographs followed quite closely from those large window drawings. The book *Atlas* (1990) (fig. B45), from the year before, already consisted of paired photographs and drawings. Then later, individual photographs have inserted drawings so the photograph provides a kind of context or frame for the drawing. Because of the implied perspective in the photograph, the drawing is sort of pushed forward and becomes a kind of virtual object. At the same time the small depth given by the cut in the paper provides a real space. In the mid 1990's I did a series of small drawings, four to a sheet (*Untitled 1–20*, 1995, fig. B76–B86). The drawings are a whole repertoire of the different things you can do with black and white, with pen and ink. When you look at the sculptures I made subsequently, there is a strong relationship with these drawings, in the same way that the *Orpheus* drawings have a strong relationship with the sculptures that followed. Even when you do drawings which are not intended to lead the way to a sculpture they can have a strong influence. So it worked with the small drawings I've just mentioned. They were also very influential on the way I thought about model

making, which became important when I started to work at Niels Dietrich's ceramic workshop in Cologne. Thomas Schütte brought me there after your invitation to participate in the show *Am Horizont* (1999–2000). The many ceramic models I made are collected together as *It's A Small World*, 1999–2005 (fig. A11, A12) and I think the connection to the small *Untitled* drawings is rather obvious. After that I became interested in the idea of interference. If you think about interference on a TV screen for example, that's something in the functioning of the apparatus that stops you seeing what is there. I was working in Oxford at the physiology department and they were looking at really very small things. One of the people I got friendly with was a Russian post-doctoral student who thought it was hilarious that the electron microscope he was using couldn't resolve down to the size of the object he wanted to see. The apparatus was getting in the way of the things he wanted to observe. And his particular skill then was to pull out details from fuzzy images. I always liked the idea of interference anyway, it covers a whole vast area from moiré patterns to flickering images on a TV to the propagation of waves. It was, and is, a very rich investigation, and funnily enough I can't even think of it having any consequences in sculpture. For the *Alphabet* drawings it is very different. They came out of what I was doing in the ceramic workshop where I became interested in carving and hollowing out to produce skeletal frameworks. I just wondered what they would be like flat and that's how I got to these drawings. Which in turn did feed back into metal works. In contrast to that, the *Interference* drawings (fig. B116–B118) I can make bigger or smaller, but they don't translate into three dimensional work.

So maybe we can say that drawing is a kind of continuity in your work, but it's not always the same kind of drawing. There seem to be waves that lead you in this or another direction with or without any reverberations in your sculpture.

It's like you suddenly think you are interested in something, and you stop doing it when you know what you are doing. You start and you think it's an idea that has expanding possibilities and then it becomes really preoccupying and takes over. And then comes the point when you know what the rules are and it peters out. But there is a period in-between when it can go very far and you get really very interested in things.

In the introduction to the exhibition *Abstract Drawing* which you curated in 2014 at the Drawing Room in London you mention three different kinds of artist in relation to this subject. One you call the „receivers“, a second the „transmitters“, and a third „noise“. Hilma af Klint is your key example for the one, Kasimir Malevich the one for the second, and Jackson Pollock for the third. Could you elaborate a bit on this idea and tell me where you would place yourself in relation to these possibilities.

„Abstract drawing“ is actually a funny kind of category, because in some sense all drawings are abstract, marks on a surface. I thought that Hilma af Klint was an example of someone who had visions and was very honest in trying to find a way of presenting those phenomena which, were either in her head or affecting what she saw around her. There are other artist like her who were taken possession of. I was thinking about the difference between people who are subject to possession and people who seek to project a view. Malevich seems to belong to the latter ones. I don't say that you can't be both. And „noise“ is a characteristic of the transmission channel. Paradoxically, the more noise, the more information (noise is also interference). Pollock, in general, and in those drawings I chose for the exhibition in particular is „noisy“ (the drawings were done on two sheets, the staining coming through the surface onto the bottom sheet being the drawing). I was also interested in machine produced drawings, the machine is an interface, like Pollock's top sheet.

Do you place yourself right in the middle between the first two „categories“ or in yet another field?

What interested me when I was young and which never applied in painting was a way of recording what I could see. I was never able to paint like that. I always painted like coloring-by-numbers, painting was a kind of filling-in activity to me, based on pre-conceptions. Whereas drawing was a way of trying to grapple with the structure of what it was I could see. It had a certain kind of objectivity to it. At some point I thought drawing could be used to generate objectivity. In the *Orpheus* drawings the rule gives you what you can see. I realized that it was the language of the drawing itself that was generative. As long as you stick to that language then slowly the thing would appear. On one level drawing is an aid to knowledge. On another level it might become something that is able to be employed. You acquire a skill which you can employ to find something which wasn't there in the first place. So observational drawing adds to information or classification. I've been a collector of stamps, insects etc. and I've been interested in what things were called and what the difference is between kinds of things. Drawing seemed a way of clarifying that, to be on that side of the fence so to speak. I've never really been overcome and I rarely scratch and tear the paper although I can get deeply involved. With Hilma af Klint you feel it can be ineffable, that you can't actually get there. With Malevich you don't really feel like that. It's hard to get his Suprematist vision right but it is not ineffable. With af Klint it's the failure that's interesting, you are reading between the lines. With Malevich it's what's there. You also possibly need to put hot and cold as categories in it. I probably end up with thinking of myself as someone on the cold end of receivership. Someone who should have been in that show at the Drawing Room is Ed Ruscha. He is on the cool end of receivership for sure. And „noisiness“ interests me.

Do you see any specific relationship between the activity of drawing in general and thinking?

I think drawing and thinking are very close to each other. Drawing can help you thinking but it can also get in your way sometimes. If you draw a lot your habits can impede you, they can interrupt or interfere with thinking. The reason why I wanted to control my mark making in the *Orpheus* drawings was because I knew very well the kinds of marks that I would make if I wasn't controlling them. So

I needed to control my own behaviour in order to make something that would allow me to think better. In thinking itself it's hard work to get away from received opinions or your prejudices. Thinking also requires a kind of discipline as well as a freedom, doesn't it? When I first went to St. Martins School of Art and we did that rather radical, experimental course in art education I came to believe very strongly that there were mistakes in the way art was taught. Sculptors were encouraged to make preparations before so they knew what they were going to do, whereas I thought the most interesting thing was to try make things you didn't know you were going to. In drawing they never asked you what you were going to do. You had no hesitation in just beginning. And I thought you should be able to work in materials the same way as you drew. So drawing was a kind of model activity. There was no necessity for a difference between those two kinds of activities. Both are ways of thinking. Thought itself requires something to anchor itself onto which is mostly language. Thought can't exist without a medium. And drawing is a medium for thought, making can be a medium for thought, and obviously language is a medium for thought. There are also moments when it is very difficult to put one's thought into the medium, you have to find a way to unpack it like a zip-file, to decompress it.

A sentence by the writer Paul Valéry comes to my mind here: „Drawing is possibly the strongest temptation of the mind.“

That's a good one. I could agree with that. But it also seems to imply that it is a bad thing. Is he saying that you can get trapped in drawing? Once I did a lot of writing in rhyming couplets. But I had to stop because it was taking over my thinking process. Everything could be described in rhyme. So my answer to the poet is that rhyme is a far heavier temptation than drawing.

Touché! I guess Valéry thought that drawing although it can be seen as a kind of language with certain marks and structures, is extremely open in terms of semantics. Any mark can turn into another mark at the spur of the moment. Any mark or combination of marks can assume any meaning anytime. For a writer who is bound to the „rules“ of language this could seem to be the ultimate freedom of expression, but also possibly a nirvana of expression easily to get lost in.

Is getting lost such a bad thing? I think slipperiness and ambiguity are intrinsic to art making. In drawing, identifying any mark with a particular meaning or reference, in even the most seemingly objective drawing, would be difficult. Surely it is the assemblage that begins to carry the meaning? And even that can shift as the assemblage is reconfigured with different emphases – Poussin's drawings and Giacometti's drawing are good examples. Meaning itself is quite provisional, it is the potential for meaning that the viewer takes in good faith and that enables their looking.

Another aspect that comes to my mind in this context: Do mechanism or automatism play a role in your drawing?

Automatic drawings I find kind of interesting although not so much the kind of Cadavre Exquis stuff of the Surrealists. But an artist like Henri Michaux I like very much. However, it's not a place I ever really dared to go because probably I might be afraid I wouldn't come back. And I was certainly interested in the role of mechanisms in the drawings I selected for *Abstract Drawing*.

Don't you get carried away by what you do when you draw sometimes? Like the drawing draws itself then?

Less frequently now than I used to. But I can get lost. It also used to happen when I was writing. It's a very lovely experience when time vanishes and you get completely absorbed in the task.

But you wouldn't go there deliberately?

I'm sure you can't go there deliberately. So the question is about loss of control like Michaux with his Mescaline drawings. I've always been reluctant to experiment with such mind-expanding drugs because I didn't know if I would find the way back. I also thought that alcohol was never a very useful additive to an artistic process. Specially for a sculptor. Alcohol and machines don't go together very well.

Talking about a photograph of an installation of your sculptures earlier today you said that the cliché of „drawing in space“ is quiet horrible to you. Nevertheless let me ask you about the relationship between drawing and space since one happens obviously in two dimensions and the other in three.

Space is tricky because it's not there. And depth is a very funny business. I recently wrote a short note about an artist called Shelagh Wakely (1932–2011). In the end of the 1970s, when I came back from the States, I had been very interested in the dispersed objects Shelagh had been making, work very much about the relationship between things. To me there was something important about this de-centering. The implicit subjects of the figure drawings, the drawings of objects and the abstract drawings I had done at the Royal College are relationships and spaces. What Shelagh's work crystallized for me was that I wanted to make sculpture that could share space with you rather than occupy it. It sounds very clear but it took me a very long time to get to that. Later I realized that my interest in Donald Judd for example was the way in which he organized the space in between things. That was what he was really trying to get hold of. You can easily do something which displaces space. But that doesn't resolve anything at all. The *Orpheus* drawings were a big step forward. In the early 1980s I was thinking about all this stuff and finally I started to make the sculptures I wanted to make. Particularly when you see several of the wooden skeletal sculptures from that period together you do feel that they are like drawings. The phrase „drawing in space“ is to me a kind of shorthand for what I was not interested in. Instead I was

interested in the way the material, the body, and the space could all occupy the same field or the same void.

What's the main difference for you between the field or void where the material, the body, and the space exist and the equivalent in a drawing, the sheet of paper, the unmarked area?

I said earlier that I drew when I found a surface I liked – this is quite a sensuous process, certainly in part involving the tactile qualities of particular surfaces – whether it's paper, cloth, plaster, glass, skin or something else – and equally of the qualities of particular instruments – pen, pencil, crayon, marker, stick, feather, finger, etc., and of the material being applied – graphite, ink, chalk, tomato ketchup or whatever. These things create a dynamic and, coupled with an intention, always nascent, to draw, make it possible. There is also a question of posture – on a table, against a wall, on an easel etc. Inspiration (or an image in mind) has to trickle in there too, but the conditions come together and the drawing is the result.

Let me switch to a more specific area. In this book as well as in the exhibition accompanying it we also included a few texts or notes or instructions on paper from the 1970s. That means we count them among the „drawings“ too. In your view, why is that the case?

Well, I think the „decision tree“ (*Stuff Box Object: Drawing*, 1971; fig. A3) is very clearly a drawing, it's a diagram. And the diagrammatic is not necessarily apart from drawing. However, not all of the texts I wrote at the time I think of as pictures or drawings, some are essays. The earliest object we have in the book and the show is a lithograph. Lithograph printing is used for text and image, and I guess that's the connection for me. The texts were done on a Gestetner duplicating machine. Interestingly enough the Gestetner sheets were called skins and sometimes I also drew on them. So I thought about the texts as prints. And of course in the books there are a lot of drawings including texts and texts including drawings. The texts are mostly done on a typewriter, which is a printing machine.

Another particular field of your drawings and prints are those works where you have inserted drawings into photographs. The drawings are quite small in relation to the photographs.

Well, the photograph gives a scale or a context and, if the drawing is „in“ the photograph it can sometimes be considered as very big. What the photograph actually does in that instance is that it unhinges the scale of the drawing. You don't really know whether it is a small drawing inserted or the representation of a rather large phenomenon occupying a considerable portion of the sky for example. Whereas in one of the very few images which are ground-based like *Ants*, 1998, (fig. B93, B94) the drawing stays at its drawing size as if it were carried by the ants.

I always have the impression that in those kind of works the drawing func-

tions as a virus. It is always a bit alien to the rest.

That is a good word for it. When I did the first ones of these the hole in the photograph was kind of coextensive with the drawing. In the later ones the size and shape of the hole was independent of the drawing. The photograph then becomes a mask. These works are tied into being interested in photography in general. I think there is, if not a continuity, at least a connection between using a typewriter to write on photographs and these works. Artistically I grew up in the 1970s and the relationship between photography and sculpture was continuously under discussion. Of course I used a camera to document work but I also wrote essays about what is happening in photographs. And I continue to take photographs. In *Show & Tell*, 1996 (fig. B87–B92) I made a typology of the photographs I took, since there did seem to be groups and selected a representative example of each type. The imposed drawings are matched to the printed images. Before that there was the pairing of photographs and drawings in *Atlas*, 1990 (fig. B45). There is another discussion about the relationship between photography and the world involved.

You have already touched upon printing and print making. Incidentally or not the first and last item in the show and in the book is actually a print. For sure printmaking was and is important for you. What is your main interest in print making? Is it the materiality of the physical process? I guess the aspect that prints are multiplied objects is not so important for you.

Yes, it is not so much the multiplicity. In fact I am technically inept so sometimes there is only one print! The reversal is part of the interest. What you get is the reverse of what you start with. The materiality and the physicality are interesting. I like the idea of an „impression“. The process of cutting into some material is interesting. My very first prints were lino cuts. As I said I am not a good painter, and it is a way to put colour on a surface without a brush. I am not uninterested in colour. There are coloured materials in the sculptures, and obviously in the ceramics there is a huge range of colours. And I recently started using coloured ink more often (for example 6. 1. 15, 2015, fig. B148).

Is the reversal in printmaking important for you because it introduces a kind of „handicap“, a means not to know where you'll be getting in the end?

Maybe. Though of course there are print making processes that do not involve reversal – screenprinting and offset lithography for example. I think more interesting is the separation between the preparation of plate/screen/stone/block and the application onto the surface.

How important is the fact that you have to collaborate with printers?

Printing is always a two-way process, and to learn about any process is interesting. But it is also true that I like working with other people anyway.



A14

A14
Film
2015
A13
Wall Drawing 14. 11. 08
2008



A13

Another category of drawings you do in more recent years are wall drawings. How much planning is there before you start actually drawing on the wall?

Well, it started by accident. I had a show in a gallery in Paris and it turned out I didn't have enough works. There were some off-cuts from steel pieces and I assembled those up into a pattern on the floor. Then I thought to translate that on a wall and I did it with tape. I used the tape as a mask, then covered the wall with graphite and took off the tape afterwards. So you got a white drawing on a cloudy, greyish surface (fig. A13). It was quite funny because this method made the drawing look like an illusion of a relief, and with the next wall drawings I tried to create this effect deliberately. Graphite is quite a horrible material because the dust gets around everywhere and sticks. So I later used pencils and more recently felt markers. The last one I did was on a window (fig. A14). In a way it has to do with the interference stuff I have talked about. What's also interesting is that drawing on a wall doesn't have an edge like a piece of paper has. So the drawing is kind of independent of edge. But to come back to your question about preparation: Sometimes it is done very quickly and sometimes it comes with a prepared template to mark out the drawing on the wall. And of course the wall has to be smooth enough to put a mark on.

How important is the space where the drawing happens to be in? Is there a

specific or even calculated relationship between the given space and the drawing or is it rather independent of the space?

Mostly the drawings have been scaled for the wall. It could actually be quite interesting to do a very small drawing on a wall, but that would possibly dis-appointing for the recipient.

You are talking about the space of the wall where the drawing happens to be. What about the relationship of the drawing to the space of the room itself, to what happens left and right, in front, above and below of it? Or to put it in another way: how site-specific are these wall drawings?

I don't really think that they are site specific at all, when I have re-done them, I haven't resized the drawings to fit the new location. Mostly I think it is interesting the way that the drawing is on the wall but independent of location. That said *Film*, 2015 (fig. A14), the drawings on glass that I made for Thomas Schulte's corner gallery in Berlin and which occupied a band running across three windows, would be hard to repeat somewhere else, although the methodology is trans-ferrable.

Although there are hundreds of draw-ings and some of them as well as prints have turned up occasionally in your ex-hibitions and catalogues you are mainly perceived as a sculptor. The exhibition at Museum Folkwang in Essen and this publication focus more or less exclusive-ly on prints and drawings and for the first time present a survey of this part of your work actually spanning over a period of more than 35 years. Such an undertaking was on your mind for quite some time because drawing and print-ing is obviously not only an important part of your work but quite central to the way you understand (your) art mak-ing. I guess that on a general level the question what is primary and what is secondary doesn't exist for you. There is no first-this-and-then-that or this-comes-out-of-that – although it may happen in specific cases. Two sides of the same coin?

In fact it is, astonishingly to me, over 45 years, not 35 – and, for sure, we haven't included any paintings! Why not? Mostly because I am a terrible painter with apparently no understanding of the space occupied by or created by colour nor of

the way colour models form. The way I look at things is to divide the world up into bits, separate and independent parts. Drawing to me can delineate differ-ence, it puts an edge around things and let's you know where you are – indeed some of my very earliest drawings are topographic or classificatory in character. In the sense that I have made sculpture as if I was separating something out and building it up and in the sense that I have also sometimes constructed my draw-ings then, yes, two sides to the same coin is apt. However there are a couple of huge differences, one of which is to do with quantity. Even without counting the nearly two hundred sketchbooks filled with drawings, there just are far more drawings than anything else. The other large difference is to do with situation – I habitually use a studio or some kind of designated workspace to make sculpture but I don't find it necessary to have a studio to make drawings, I can, and do, draw virtually anywhere – including in the studio. Prints seem to fall nicely in between – not so many and sometimes, but not always, in a special place. And of course the print is the identifying mark *par excellence*.

April 23, 2016