

Mirjam Baker

Staub

—

Dust

Die Malerei spielt sich selbst

Mirjam Bakers *Staub*

Es kommt nicht oft vor, dass in einer Ausstellung wie jetzt in Mirjam Bakers Installation *Staub* Malerei und Medienkunst gemeinsam auftreten. Auch wenn der Film in seiner Geschichte der Malerei sehr viel verdankt, begegnen uns beide Medien doch meist in getrennten Kontexten. Einerseits hat sich der Film in den letzten Jahrzehnten einen festen Platz im musealen Ausstellungskontext erobert und damit die Grenze zur bildenden Kunst passiert. Andererseits gibt es innerhalb dieser Bewegtbildarbeiten kaum Berührungen mit anderen Sparten der bildenden Kunst.

Umgekehrt interessiert sich auch die traditionelle Heimat des Experimental- und Avantgardefilms, die Welt der Filmfestivals, nur selten für Berührungspunkte mit der bildenden Kunst. Im künstlerischen Animationsfilm ist Malerei zwar eine gebräuchliche Technik, doch wirkt sie selten autonom. Auch die mit traditionellen Techniken von Kohle und Ölmalerei arbeitenden Werke von William Kentridge und Jochen Kuhn ordnen das Medium einer narrativen Filmsprache unter.

Das war nicht immer so. Die ersten abstrakten (oder „absoluten“) Filme der 1920er Jahre stammten von Malern wie Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Fernand Léger, Hans Richter oder dem Animator Oskar Fischinger, der sich später ganz der Malerei zuwandte. Allerdings war das Verhältnis dieser Künstler zum älteren Medium ambivalent. Mit ihren ungegenständlichen Filmen wollten sie sowohl die Malerei als auch das Kino auf dem Weg zu einer neuen Kunstform hinter sich lassen. Der Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart formu-

lierte 1925 in seinem Vortrag „Der absolute Film“: „Dieser Film ist tatsächlich zum ersten Male Film. Etwas, was ganz den Möglichkeiten des Filmens entspricht, kühn heran bis zu dem, was dem Film charakteristisch ist, ich möchte fast sagen, was dem Film elementar ist.“¹ Gleichwohl befand einer der ersten Theoretiker dieser Bewegung, der Kritiker Bernhard Diebold, in seinem 1921 erschienen Artikel „Eine neue Kunst – die Augenmusik des Films“: „... der Sinn der neuen Kunst ist bewegte Malerei.“²

Nur selten spielte Malerei sich selbst in der weiteren Geschichte des Avantgardefilms. Zu den Ausnahmen zählen Oskar Fischingers letzter Film, bevor er sich ausschließlich der Malerei zuwandte, „Motion Painting No. 1“ (1947) und die mit transparenten Farben direkt auf dem Filmmaterial geschaffenen „handmade films“ von Stan Brakhage. Auch Peter Kubelka experimentierte, als ihn 1958 Arnulf Rainer mit dem Film beauftragte, der schließlich seinen Namen trug, mit handbemalten Zelluloidstreifen, verwarf aber das Ergebnis. Schließlich fand er zu einer puristischen Annäherung an Rainers Kunst, indem er schwarze und weiße Bildkader aneinanderreihete. Vielleicht gehört auch ein weiterer österreichischer Filmemacher in diese Aufzählung, Peter Tscherkassky: In seiner im Film *Outer Space* (1999) zur Meisterschaft gebrachten, selbst entwickelten Lichtmalerei kopiert er gefundenes Filmmaterial mittels eines Leuchstifts in der Dunkelkammer.

Es bedarf wohl einer gewissen Unbefangenheit, um trotz der offensichtlichen Distanz zwischen diesen Kunstformen an

der Utopie einer filmischen Malerei weiterzuarbeiten. Immerhin sind beide Gattungen seit den ersten Experimenten des „absoluten Films“ um hundert Jahre gereift, und ein Weiterdenken der Malerei mit filmischen Mitteln hat ganz andere Voraussetzungen. In jedem Fall braucht es eine seltene Doppelbegabung, wie sie Mirjam Baker als Malerin und Animationsfilmemacherin besitzt.

In ihrem abstrakten Film *Staub*, entstanden als Papieranimation mit Pastellfarben, greifen beide Kunstformen so eng ineinander, dass man am Ende kaum sagen kann, ob das Ergebnis nun ein gemalter Film ist oder eine Erweiterung der Malerei. Im fortlaufenden Bewegungsfluss fügen sich die Bilder zu einer komplexen Gesamtheit: einem Exkurs über elementare Farbwirkungen und die Begegnung mit Malerei in ihrer reinsten Form, dem farbigen Pigment.

Um dies aber zu erleben, bedarf es eines weiteren Elements, des Lichts der Projektion. Dazwischengeschaltet ist hochauflösendes Video im Format 4K. Das wiederum macht die Begegnung mit den tatsächlichen Papierbildern zu einem besonderen Ereignis. Anders als in einem gewöhnlichen Animationsfilm sind die einzelnen Blätter keine bloßen Funktionsträger auf dem Weg zu einer Bewegungsillusion. Sie sind selbst eigenständige Kunstwerke, die der Permanenz der Betrachtung standhalten. Das durchgehende Gestaltungselement, die mittige Teilung der Monochrome durch eine herausgehobene Mittellinie, bietet eine gewisse Fluchtmöglichkeit aus der ungegenständlichen Welt: Lesen wir sie als Horizont-

Painting Plays Itself

Mirjam Baker's Dust

It is not often the case in an exhibition that painting and media art perform together as in Mirjam Baker's installation Dust. Even though film in its history owes much to painting, nevertheless, both media occur mostly in separate contexts. On the one hand, in recent years film has firmly secured its place in museum exhibition settings, and thus, overcome the boundary to the fine arts. But on the other hand, the film works that define contemporary media art rarely show any points of contact with the other visual arts.

Conversely, only rarely does the traditional home of experimental and avantgarde film, the world of the film festivals, show interest in fields of contact with the fine arts. Although painting is a technique customarily used in art film animation, nevertheless it rarely comes across as autonomous. Even works by William Kentridge and Jochen Kuhn that were created exclusively with the means of traditional charcoal or oil painting techniques subordinate the medium to a narrative language of film.

This has not always been the case. The first abstract (or "absolute") films of the 1920s were created by painters such as Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Fernand Léger, Hans Richter or the animator Oskar Fischinger, who was later to devote himself completely to painting. The relationship these artists had to the older medium was an ambivalent one, however. With their abstract films, they were aiming to leave both painting and cinema behind on their path to a new form of art. In his lecture "Der absolute Film (The absolute Film)"

in 1925, the artist Friedrich Vordemberge-Gildewart stated: "This film is actually a film for the first time. Something, that corresponds entirely to the possibilities of film, boldly approaching it to the point of what is characteristic for film, I am tempted to say, what is elementary to film."¹ At the same time, one of the movement's first theorists, the critic Bernhard Diebold wrote in his article that was published in 1921, "Eine neue Kunst - die Augenmusik des Films (A new art - film's music for the eye)": "...the point of the new art is [to be a] moving painting."²

Very seldom did painting play itself in the ongoing history of avantgarde film. Among the exceptions are Oskar Fischinger's last film before he turned exclusively to painting, Motion Painting No. 1 (1947) and the "handmade films" by Stan Brakhage, created with transparent colors directly on the film stock. Peter Kubelka was also experimenting when in 1958 Arnulf Rainer commissioned him to make a film that would ultimately bear his name. For this work Kubelka used hand-painted celluloid strips, though he then rejected the result. Finally, he found a purist approach to Rainer's art by lining up squads of black-and-white images. Perhaps a further Austrian filmmaker may be added to this list, Peter Tscherkassky: For his film Outer Space (1999), in which he himself developed a masterful way of painting with light, he copied found footage by using a light pen in the darkroom.

It takes a certain amount of ingenuousness to be able to keep working on the utopia of a film-based painting, despite

the apparent distance between these forms of art. After all, both genres have aged around a hundred years since those first experiments in "absolute film" were made, and to continue thinking of painting with the means of film has entirely different premises now. In any case it calls for a rare dual giftedness of the kind Mirjam Baker has as a painter and animated filmmaker.

In her abstract film Dust, which came about as a paper animation using pastel paints, both art forms mesh so tightly that by the end you can hardly say whether the result is a painted film or an extension of painting. In the continuing flow of movement, the images join together to become a complex whole; an excursus on elementary color effects and the encounter with painting in its purest form, the color pigment.

But in order to experience this, a further element is needed, namely the light from the projection. Interposed is a high-resolution video in 4K format. This in turn makes the encounter with the actual paper images into a special event. Different than customary animation, the individual pages are not merely functional elements on the way to an illusion of movement. They are themselves works of art that hold their own and stand up to the permanence of the gaze. The creative element throughout the film, the centric division of the monochrome by means of a marked center line offers us a certain possibility to escape the non-representational world: If we understand this to be a horizon line, it suggests the spatiality

linie, suggeriert sie die Räumlichkeit einer minimalistischen Landschaft. Dies erlaubt die Assoziation von Farbräumen oder Wüstenlandschaften. Der Titel *Staub* unterstreicht diese Ambivalenz – kann er doch ebenso das Pigment der Pastellfarbe meinen wie das kleinste sichtbare Stück Materie.

Der Filmemacher Hartmut Bitomsky erinnerte in seinem Essayfilm *Staub* (2007) an die filmische Ikonografie dieser auf der Erde allgegenwärtigen Kleinstpartikel, etwa im amerikanischen Westen. Dort, wo der Staub Landschaft ist, steht er für die Mühsal der Menschen, die sich darin behaupten. Lesen wir Mirjam Bakers Bilder als Staub-Landschaften, dann könnten wir uns keine Menschen darin vorstellen. Sie wirken unberührt, geradezu außerirdisch. Dies spiegelt sich in der hochfeinen Ausführung der Pastellbilder, wo schon der kleinste Fleck die Wirkung der Monochrome beinträchtigen könnte.

Die Bewegung in den Farbflächen, hervorgerufen durch Einzelbildanimation, winzige Nuancen in den vielen Hundert von Baker persönlich ausgeführten Blättern, arbeitet ebenfalls der dialektischen Lesart zu: Wer sie gegenständlich liest, mag stürmische Staubverwehungen assoziieren wie den „Dust Bowl“, der in den 1930er Jahren den Mittleren Westen der USA heimsuchte. In der abstrakten Wahrnehmung intensiviert die Pigmentbewegung das Eintauchen in die Tiefe des Farbraums der Monochrome. Die gleiche Ambivalenz besitzt die von der experimentellen Flötistin Angelika Sheridan eingespielte Originalmusik von Mirjam Baker und Carl Ludwig

Hübsch: Ihre Monotonie entspricht der Monochromie der Malerei in der Musiksprache; der Klangraum erweitert den Bildraum in eine imaginäre Wirklichkeit; das Zittern im Vortrag unterstreicht die bewusste Unebenheit in der Animationsbewegung als hörbare Luft.

Wer diesen Film betrachtet, wird ihn einerseits als meditativ, andererseits als fordernd erleben. Sich auf die einzelnen Sequenzen in ihrer Dauer von ungefähr einer Minute einzulassen, erfordert eine gewisse Disziplin; das Vertiefen in die Farbräume stellt die Augen auf die Probe – etwa, wenn im blassen Gelb der ersten Sequenz erst allmählich Nuancen erkannt werden. Mit der formalen Strenge und ihrer Herausforderung an den Betrachter stellt sich Mirjam Baker (vielleicht unbewusst) in eine Tradition speziell des österreichischen Avantgardefilms. Die Langsamkeit dieses Films ist ein bewusster Gegenentwurf zum rasanten Bildfluss der frühen Filmavantgarde und vielleicht auch zur Liebe zu Flicker-Effekten, wie sie seit den psychedelischen Filmexperimenten der Sechziger Jahre beliebt sind.

Mirjam Bakers früherer abstrakter Animationsfilm *Krikelkrakel*, ihre Abschlussarbeit am Londoner Royal College of Art (2014), folgte einem immensen Stakkato: Als Liniengewitter im virtuellen Raum konnte man in dieser stereoskopischen 3D-Animation auch einen Essay über die Möglichkeiten der Zeichnung in einem digitalen Medium sehen. So gewann sie mit dem Werk den Daler-Rowney Prize for Drawing.

Seit ihrem Abschluss im Fach Animation verlagerte Baker den Schwerpunkt ihrer künstlerischen Arbeit in die Malerei.

Im Gespräch beschreibt sie die Entstehung an *Staub* als Spurensuche auf dem Weg zu einem tieferen Verständnis ihrer Werkstoffe als Malerin und Filmemacherin, der Farbe und dem projizierten Licht. „Ich wollte wissen, wie weit ich mit den Augen in die Farbe eindringen kann. Die Farbfeldmalerei verwendete in ihrer Geschichte die verschiedensten Techniken, um Farbräume darzustellen. Das ist ein experimentelles Feld, wo ich etwas hinzufüge. Beim Film kommt aber noch ein Nachbild hinzu: Die Farben beeinflussen sich in der Abfolge, und so wurde auch die Reihenfolge der Sequenzen festgelegt.“³

Mirjam Baker verwendet den Begriff „experimentell“. Ein Wort, das lange ein unzertrennlicher Begleiter des künstlerischen Avantgardefilms war – als „Experimentalfilm“. Später geriet dieser Ausdruck in die Kritik, etwa durch den Filmemacher und -vermittler Jonas Mekas. Obwohl er es lange in seinen Filmkritiken selbst verwendet hatte, hielt er es in späteren Jahren für herabwürdigend: „No good film-maker experiments.“⁴

Für Baker ist das Experiment ein positiv besetzter Begriff, der auch ihre Arbeit als Malerin charakterisiert. „In der Malerei probiere ich zum Beispiel immer neue Materialien aus, und wenn ein Bild schief geht, ist das ein selbstverständlicher Prozess. Wenn man Animationsfilm studiert, wird einem dagegen das Experimentieren, wie ich es betreibe, gar nicht beigebracht. Ganze Sequenzen erst einmal auszuprobieren und erst später zu sehen, ob ein Film daraus wird, das leistet man sich da kaum.“

of a minimalist landscape. This allows for an association of color spaces or desert landscapes. The title *Dust* emphasizes this ambivalence – since it could refer to the pastel color pigment just as much as to the smallest visible piece of matter.

In his film essay *Dust* (2007), the filmmaker Hartmut Bittomsky reflected upon the film iconography of this most minute, omnipresent, particle on earth, for instance, in American Westerns. There, where dust is landscape, it stands for the hardships of the people who must survive in it. If we interpret Mirjam Baker's images as dust landscapes, then we are not able to imagine any persons in them. They seem untouched, almost extra-terrestrial. This is reflected in the very fine execution of the pastel images, where even the smallest spot could impair the effect of the monochromy.

The movement within the color planes, brought about by the animation of individual frames, tiny nuances in the many hundreds of paintings on paper Baker has personally created, also works in the direction of this dialectic interpretation: Someone who interprets them as being representational, might associate them with the dust storms in Midwestern America in the 1930s. In the abstract perception, the movement of the pigment intensifies the immersion into the depths of monochrome color space. We find the same ambivalence in the original music conceived by Mirjam Baker and Carl Ludwig Hübsch and played by the experimental flutist Angelika Sheridan: Its monotony corresponds to the monochromy of the painting, here merely translated into the language of music;

the soundscape air extends the picture space into an imaginary reality; the tremble in the delivery emphasizes the conscious unevenness in the animated movement as audible air.

Whoever watches this film will experience it as being both meditative and challenging. To engage with sequences approximately a minute in length each requires a certain discipline, the immersion in the color spaces puts your eyes to the test – one example being when in the pale yellow of the first sequence, it is only gradually that the nuances may be detected. With the formal stringency and the challenge this poses to the viewer, Mirjam Baker (perhaps unwittingly) aligns with a tradition that is specific to Austrian avantgarde film. The slowness of this film is a conscious counter concept to the rapid flow of images that occurred in early avantgarde film and perhaps as well to the love of the flickering effects that have been popular since the 1960s psychedelic film experiments.

Mirjam Baker's earlier abstract animated film *Krikelkrakel*, her graduation project for the London Royal College of Art (2014), followed an immensely staccato rhythm: Being a thunderstorm of lines in virtual space, it was also possible to regard this stereoscopic 3D animation as an essay on the possibilities of drawing in a digital medium. As a result, she won the Daler-Rowney Prize for Drawing with this work.

Since graduating with her major in animation, Baker has switched the emphasis of her artistic work to painting. In conversation, she describes the making of *Dust* as a search

effort on the path to a greater understanding of her materials as a painter and filmmaker, namely color and projected light. "I wanted to know how far I can penetrate color with my eyes. Over the course of its history, color field painting used extremely different techniques in order to create color spaces. This is an experimental field I am adding onto. With film, however, there is an additional afterimage: The colors influence one another in their succession, and thus, the order of the sequences was determined as well."³

Mirjam Baker uses the term "experimental", a word, which for a long time had been an inseparable attribute of the artistic avantgarde film – as in "experimental film". Later on, this expression came to be criticized, for example by the filmmaker and film preservationist Jonas Mekas. Although for a long time he had used the term himself in his film reviews, in later years he considered it degrading: "No good film-maker experiments."⁴

For Baker, the experiment is a positive concept that also characterizes her work as a painter. "In painting, for example, I am always trying out new materials, and if a picture fails, this is simply a natural process. When you study animation, on the other hand, experimenting in the way I do it is something you are not taught. To first try out entire sequences and only later see if a film will come of it – this is something you can rarely afford to do during these studies."

This search effort leads us back to what "experimental cinema" originally meant: It is a search for new aesthetics

Diese Spurensuche führt uns zurück zu dem, was „experimental cinema“ ursprünglich einmal bedeutete: Eine Suche nach neuen Ästhetiken und Ausdrucksformen. Für das Publikum ergibt sich im Umkehrschluss die Möglichkeit, die eigenen Seherfahrungen zu erweitern.

Aber ist *Staub* wirklich nur ein rein abstrakter Film über die Wirkung von Farbe? Staub, dieses eben noch mit unseren Augen sichtbare Element, das alle Lebensbereiche unmerklich durchdringt, spielt hier die Hauptrolle als Pigment und Urgrund des Schöpferischen: Mal flächig, mal transparent, mal wolkig-immateriell, mal urtümliche Landschaften, mal Wüsten oder Planeten suggerierend.

Staub ist unser aller Begleiter. Wer ihn bekämpft im Alltag, wird ihn doch niemals vernichten können, denn selbst wenn alles verginge, wäre es doch immer noch Staub. Besser, man gibt sich ihm hin – wie diesem wunderbaren Film.

Daniel Kothenschulte

1 Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Der absolute Film*.

In: Ders., Dietrich Helms (Hg.), *Friedrich Vordemberge-Gildewart, Schriften und Vorträge*. St. Gallen, Erler, 1976, S. 12, 14

2 Bernhard Diebold, *Eine neue Kunst - Die Augenmusik des Films*.

In: *Frankfurter Zeitung*, 2.4.1921

3 Zitate von Mirjam Baker aus Gesprächem mit dem Autor

im Mai und Juni 2021 in Köln. 4 <https://directorslounge.net/473267320-2/> [31.5.2021]

and forms of expression. For the public, vice versa, the possibility arises for expanding one's own visual experiences.

But is Dust really only a purely abstract film about the impact of color? Dust, this element we can just barely yet see with our eyes, one that permeates all areas of life unnoticeably, plays a major role here as a pigment and as the primal ground of the creative: sometimes flat, sometimes transparent, other times cloudy and immaterial, yet other times suggesting primal landscapes and at even other times deserts or planets.

Dust is a faithful companion. Although we fight it in our everyday lives, we will never be able to destroy it. And while all things must pass, there will always be the dust. It is better to yield to it - just like to this wonderful film.

Daniel Kothenschulte

1 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Der absolute Film.

In: Der Absolute Film, Dietrich Helms (ed.),

Friedrich Vordemberge-Gildewart, Schriften und Vorträge.

St. Gallen, Erler, 1976, p. 12, 14. Translation: ev.

2 Bernhard Diebold, Eine neue Kunst - Die Augenmusik des Films.

In: Frankfurter Zeitung, 2 April 1921. Translation: ev.

3 Mirjam Baker, quoted in conversations with the author

that took place in May and June 2021 in Cologne.

4 <https://directorslounge.net/473267320-2/> [31 May 2021]

Von Staub zu Lichtfarbe

Veronika Rudorfer und Mirjam Baker im Gespräch zur installativen Arbeit *Staub*

Veronika Rudorfer (VR): Die Arbeit *Staub* schließt einen komplexen künstlerischen Konzeptionsprozess mit ein. Wann kam dir die Idee zur Auseinandersetzung im filmischen Medium mit Farbe an sich? Welche Schritte führten dich schließlich zu den Pastellen und zum Film *Staub*?

Mirjam Baker (MB): Initial habe ich den Film als Weiterführung meines digital animierten Abschlussfilms *Krikelkrakel* (2014) am Royal College of Art in London angedacht. Zunächst wollte ich im digitalen 3D-Raum weiterarbeiten, eine Verdichtung digitaler farbiger Linien im Raum herstellen, doch das war technisch nicht möglich. Nach weiteren Versuchen, meine Ideen zweidimensional umzusetzen – beides noch mit dem Graphic Tablet –, bin ich schließlich auf Papier gewechselt und habe darauf mit Buntstiften und Ölfarben abstrakte Sequenzen gezeichnet beziehungsweise gemalt.

Diesen frühen Sequenzen wohnte schon eine Bewegung inne, im Sinne einer filmischen Abfolge von Blatt zu Blatt. Intuitiv habe ich verschiedene Farbflächen auf das Papier gesetzt und so mögliche Bildspannungen untersucht. Besonders interessant erschienen mir die Effekte, die sich durch das Aussparen von Formen in den Farbflächen ergaben – eine Räumlichkeit im Sinne eines Vorne und eines Hinten. Bei der Suche nach idealen Farben bin ich auf die für *Staub* grundlegenden Pastellfarben gestoßen: Hier war der Farbauftrag für mich überzeugend, zum einen, weil so eine samtige Oberfläche entstand, zum anderen wegen der feinen, homogenen Textur.

Diese Blätter habe ich abfotografiert, um zu sehen, wie die Einzelbilder als Film funktionieren würden. Dabei entsteht eine räumliche Wirkung, die über das gemalte Einzelbild weit hinaus geht. Diese war anders als bei den Ölfarben, da nun keine Pinselstriche mehr zu sehen waren, deren Bewegung eine immanente Bewegung der Farbe überdeckt hatte. Die kam nun durch die Pastellfarben heraus. Vielleicht zur Erklärung: Im Animationsfilm ist immer das am deutlichsten zu sehen, was sich am stärksten bewegt. Deswegen musste ich möglichst die Spuren des Farbauftrages, also in dem Fall die des Pinsels, unsichtbar machen. Denn was ich zeigen wollte, war ja die Bewegung der Pigmente.

Über die Zeit sind so rund fünfundfünfzig Pastell-Sequenzen unterschiedlichster Art entstanden – mal mit geometrischen Formen, mal auf andersfarbigem Papier, mal ausgehend von Landschaftsfotografien. Ich habe lange darüber nachgedacht, was der Zusammenhang zwischen diesen Sequenzen sein könnte und wie daraus ein Film entstehen würde.

Ende 2018 habe ich mich dann für eine spezifische Art der Komposition entschieden: Ein abstrahierter Bildhorizont teilt die Blätter horizontal in ein Oben und Unten. Aus jeweils einer einzigen Farbe wollte ich eine räumliche Wirkung herstellen, nicht wie in der Landschaftsmalerei mit mehreren Farben. Ich fand die Idee lustig, das so zu machen. In Form kleiner Skizzen habe ich anschließend untersucht, wo sich die jeweiligen Pigmente verdichten und welche Schattierungsmöglichkeiten bestehen. Aus diesen Skizzen traf ich eine intuitive Auswahl.

Mir wurde sehr deutlich, wie zentral die kompositorische Mitteilteilung ist: So macht es einen großen Unterschied, ob die Mitte als Linie zu sehen ist oder ob sich die obere von der unteren Hälfte allein durch die Helligkeit unterscheidet.

VR: Nach dieser intensiven Konzeptionsphase, an deren Ende das Finden der für *Staub* so prägenden horizontalen Komposition stand, hast du dich an die konkrete Arbeit an den einzelnen Blättern gemacht. Dem jeweiligen Medium kommt bei der Gesamtinstallation *Staub* eine zentrale Bedeutung zu. Wie verlief der Weg vom hochfeinen Pigment auf Papier zum digitalen Animationsfilm?

MB: Ich habe alle achtzig verfügbaren Farben dieser Pastellart bestellt und jeweils auf einem Blatt Papier getestet. Nicht alle besaßen die nötige Qualität – sie blieben an der Oberfläche und ließen sich nicht Schicht für Schicht ins Papier hinein reiben. So war es bei manchen Farben kaum möglich zu schattieren. Dann traf ich eine Einteilung der Farben nach ihrer räumlichen Wirkung: Ich habe die Blätter abfotografiert und in *Nähe, Mitte und Weite* eingeteilt. Im Film finden sich Farben aus allen drei Kategorien wieder. Und das Fotografieren zeigte mir auch, wie die Farben digital wirken, wie sie sich im Film verändern würden. Nach langen Überlegungen habe ich zwölf Farben für den Film ausgesucht – pro Farbe brauchte es im Film dann in etwa eine Minute.

From Dust to the Color of Light

Veronika Rudorfer and Mirjam Baker in conversation about the installation Dust

Veronika Rudorfer (VR): *The work Dust encompasses a complex artistic, conceptual process. When did the idea occur to you to deal with color itself in the medium of film? What steps ultimately led you to the pastels and your film Dust?*

Mirjam Baker (MB): *Initially, I envisioned the film as a continuation of Krikelkrakel (2014), the digitally-animated film I made for my degree at the Royal College of Art in London. At first, I wanted to keep working in digital 3D space and in it, produce a condensation of digital color lines, but technically this was not possible. After further attempts at transposing my ideas into two dimensions – both of them still using the Graphic Tablet – I finally switched to paper, drawing on it or painting abstract sequences with colored pencils and oil colors.*

Even these early sequences had an inherent movement, in the sense of a filmlike sequence from page to page. Intuitively, I placed various color surfaces on the paper, thus examining them for possible image tensions. Particularly interesting to me were the effects that resulted from blocking out forms in the color surfaces – a spatiality came about in the sense that there was a front and a back. While searching for ideal colors, I came across the basic pastel colors that are fundamental in Dust: What convinced me here was the color application, for one thing because such a velvety surface came about, and another thing was its fine, homogeneous texture. I photographed these pages in order to see how the individual

images would function as a film. In this process, a spatial effect comes about that extends far beyond the single painted image. The effect was different than with the oil colors, since now the brushstrokes were no longer visible, whose movement had covered over the immanent movement of the painted color itself. This now emerged through the pastel colors. By way of explanation perhaps: In animation you can always see best the thing that moves the most. This is why I had to make the traces of the paint application as invisible as possible, in this case from the brush. Because what I wanted to show was precisely the movement of the pigments.

Over time, around fifty-five pastel sequences came about with extremely different characters – sometimes with geometric forms, sometimes on different colored paper, sometimes departing from landscape photographs. I thought a long time about what the connection between these sequences might be and how a film might be made out of this.

At the end of 2018, I decided on a specific type of composition: An abstracted picture horizon divides the pages horizontally into an above and below. I wanted to create a spatial effect out of a single color on each page, in contrast to landscape painting that uses several colors. I thought it would be fun to do it like this. Next, by making small sketches, I examined where the respective pigments condense and what possibilities existed for shadings. I made an intuitive choice from these sketches. It became very clear to me how crucial the middle division is in the composition: For example, it makes

a great difference if the middle can be seen as a line, or whether the upper half differs from the lower in brightness alone.

VR: *After this intensive conceptual phase that culminated in your finding the horizontal composition that so characterizes Dust, you then turned to the actual work on the individual pages. Within the overall Dust installation, a central importance is attributed to the respective medium. What was the path like from the very fine pigment on paper to digital film animation?*

MB: *I ordered all 80 available colors of this kind of pastel and then tested each on a piece of paper. Not all of them had the quality that was needed – they remained on the surface and could not be rubbed into the paper layer for layer. Thus, with some colors it was hardly possible to do shadings. After this, I decided on classifying the colors according to their spatial effect: I photographed the pages and divided them into Close-up, Middle Ground and Distance. In the film, colors occur from all three of these categories. And the act of photographing also showed me what digital effect the colors have, how these would change in film. After thinking it over for a long time, I chose twelve colors for the film – it took about a minute per color in the film.*

VR: *For the exhibition Dust in the tesor at Bank Austria Kunstforum Wien in Vienna, you opted for the simultaneous*

VR: Für die Ausstellung *Staub* im Tresor im Bank Austria Kunstforum Wien hast du dich für die gleichzeitige Anwesenheit sowohl der Pastelle als auch der Projektion des Animationsfilmes entschieden. Wie wirkt sich diese mediale Simultanität auf die Rezeption deiner Arbeit aus? Wenn du von den digitalisierten Pastellen sprichst, verwendest du den Begriff der „Lichtfarbe“. Welchen Transformationsprozessen ist die Farbe, das Pigment hier unterworfen? Welche Rolle spielt dabei der technische Prozess des Projizierens?

MB: Wie die lange und komplexe Konzeptionsphase zeigt, sind in den Pastellen selbst schon sehr viele Überlegungen enthalten – insbesondere zur Komposition an sich. Durch das Digitalisieren der Blätter verändert sich dann die Farbe; denn aus Pigment auf Papier wird eine Farbe, die als Licht funktioniert. Und das wirkt sich unmittelbar auf die Betrachtung aus: Vor einem Blatt Papier kann man stehen und verweilen, aber es bleibt eine gewisse Distanz. Durch die Projektion wird es möglich, in die Farbe hineinzugehen, die Farbe also tatsächlich räumlich zu erfahren. Projizierte Farbe reflektiert außerdem auf die Betrachtenden, was für mich ein Beweis für die Immersion in die Farbe ist.

Im Film *Staub* werden die Unregelmäßigkeiten des Farbauftrags sehr viel unmittelbarer sichtbar als auf dem Papier. Ebenso ist die immanente Bewegung im Film eindeutig zu sehen, das ist auf den Pastellen so nicht möglich. Die Pastelle auf Papier und der projizierte Film ergeben eine

installative Anordnung, die aus zwei Arbeiten besteht. Aus dem Dialog der beiden kann jede Betrachterin und jeder Betrachter dann eigene Schlüsse ziehen. Hier sehe ich einen Bezugspunkt zu Josef Albers, der sich auch intensiv mit der Frage nach dem Farbsehen respektive der Farbwahrnehmung auseinandergesetzt hat.

VR: Du sprichst hier einen künstlerischen Referenzpunkt an. Für mich steckt der Film *Staub* voller Bezugspunkte, wie beispielsweise die Farbfeldmalerei. Auf welche Weise treten Vergangenheit und Gegenwart der Abstraktion hier womöglich in einen Dialog?

MB: In der Betrachtung von Farbe geht es für mich – abgesehen von der unmittelbaren emotionalen Wirkung – darum, wie räumlich Farbe ist. Dieses Raumempfinden von Farbe erkenne ich auch in Arbeiten von beispielsweise Yves Klein, Gotthard Graubner oder Josef Albers, jedoch mit anderen künstlerischen Mitteln. So setzte Albers Farbklänge nebeneinander, sie wirken mal näher und mal weiter weg. Zum einen wollte ich innerhalb der Monochrome räumliche Wirkungen erzeugen. Zum anderen entsteht in der zeitlichen Reihenfolge ein zusätzlicher Effekt: Hier gibt es kein Nebeneinander, sondern einzelne Sequenzen, die aufeinander folgen. Im Film aber ist das Licht so stark, dass ein Nachbild in eine Folgesequenz hineinwirkt; so mischen sich also Farben auf der Netzhaut. Eine Farbe beeinflusst die nächste, und so habe ich auch die Rei-

henfolge der Sequenzen bestimmt. Um die direkte Beeinflussung zu minimieren, habe ich die Abfolge so festgelegt, dass es so aussieht, als würde man zum ersten Mal darauf blicken. Ich wollte, dass die Beeinflussung der Farben möglichst gering ist: Auf ein kräftiges Rot konnte also kein helles Gelb folgen, das ergäbe in der Wahrnehmung durch das Nachbild ein Grün. So ergab sich für den Film die grundlegende Frage: Welche Farbe kann auf die aktuelle Farbe folgen? Um das Nachbild zu reduzieren, wählte ich ein Hintereinander, das ungefähr von Hell nach Dunkel geht.

VR: Den Soundtrack zu *Staub* hast du gemeinsam mit Carl Ludwig Hübsch erarbeitet, unter Mitarbeit der Bassflötistin Angelika Sheridan. Welche Rolle kommt der Ebene des Auditiven hier zu? Ist der Soundtrack eher im Sinne einer Immersion angelegt oder siehst du ihn als eigenständige Ebene der Arbeit?

MB: Mit dem Ton wollte ich die Aufmerksamkeit auf das Rauschen der Pastellkörnung legen, deshalb auch dieses Rauschen im Ton. Aber auch der Schnittrythmus, die Geschwindigkeit der Bildabfolge, wird im Ton gewissermaßen reflektiert. Innerhalb der Sequenzen variiert die Anzahl der Bilder, durchschnittlich sind es etwa fünfzehn. Indem der Ton dem Rhythmus des Filmes folgt, verstärkt er das räumliche Gefühl der Farben – und der Ton an sich hat auch eine eigene Räumlichkeit.

presence of both the pastels and the animated film projection. What effect does this medial simultaneity have on the way your work is received? When you speak of digitalized pastels, you use the term "color of light". What transformational processes is the color, the pigment, subjected to here? And when you do this, what role does the technical process of projecting play in this?

MB: As the long and complex conceptual phase shows, the pastels themselves already comprise very many considerations – especially concerning the composition itself. When digitalizing the pages, the color changes then, since from pigment on paper a color comes about that functions as light. And this exerts an immediate effect on the gaze: You can stand and linger before a piece of paper but a certain distance remains. By means of projection it is possible to enter the color, and thus experience color spatially. Moreover, projected color reflects upon the person gazing, which for me signalizes proof of being immersed in color.

In the film *Dust*, the irregularities of the color application are much more directly visible than they are on paper. Likewise, the immanent movement is clearly visible in the film, which is not possible like this on the pastels.

The pastels on paper and the projected film yield an installation arrangement consisting of two works. From the dialogue between the two, each viewer can then draw his or her own conclusions. Here I see a point of reference to Josef Al-

bers, who also dealt intensively with the question of seeing and perceiving colors respectively.

VR: Here you address an artistic point of reference. For me, the film *Dust* is just teeming with references, such as to color field painting. How do abstraction's past and present enter into a dialogue here?

MB: In looking at color, for me – besides a direct emotional effect – it is about how spatial color is. This notion of the sense of space in color is also something I recognize in works by Yves Klein, Gotthard Graubner or Josef Albers, for example, though they used other artistic means. For example, Albers places color tones side by side that sometimes appear closer up or further away. On the one hand, I wanted to create spatial effects within monochromy. On the other, in the temporal sequence an additional effect comes about: There is no side by side, but rather individual sequences that follow one another. In the film, however, the light is so strong that an afterimage reverberates in a following sequence; thus, it is also about how colors mix on the retina. One color influences the next, and therefore, I have also determined the order of the sequences. To minimize the direct influence, I have set the order in a way that it looks as if you were looking at the color for the first time. I wanted the influence of the colors to be as little as possible: Therefore, no bright yellow could follow a strong red, because the afterimage would make us perceive

a green. So, a basic question came up for the film: What color can possibly follow the color I have right now? In order to reduce the afterimage, I chose a succession that pretty much goes from light to dark.

VR: Together with Carl Ludwig Hübsch you created the soundtrack for *Dust*, with the help of bass flutist Angelika Sheridan. What role does the level of the auditive play in this? Is the soundtrack more set up to give a sense of immersion, or do you see it as an independent part of the work?

MB: By including sound, I wanted to direct attention to the murmur of the pastel granulation, and that's why there is this rustling noise. But also, the rhythm of the cuts, the speed of the image sequences, is reflected to a certain extent in the sound. Within the sequences, the number of images varies, but on average there are fifteen. Because the sound follows the rhythm of the film, the spatial feeling of the colors is strengthened – and the sound per se also has its own spatial character.

VR: What color sequence surprised you personally the most with its effect? Did your perception of color change due to your intensively grappling with various pigments?

MB: Actually, I was very surprised how little movement there was with the light colors, particularly the yellow green tints.

VR: Welche Farbsequenz hat dich in ihrer Wirkung persönlich am meisten überrascht? Hat sich durch die intensive Auseinandersetzung mit verschiedenen Pigmenten deine Farbwahrnehmung verändert?

MB: Tatsächlich war ich bei hellen Farben, insbesondere den Gelb-Grün-Tönen, sehr überrascht, wie wenig Bewegung hier passiert. Das sieht man auch bei den ersten beiden Sequenzen des Filmes; hier ist kaum Bewegung wahrzunehmen, obwohl sie auf die gleiche Weise geschnitten sind wie die anderen Sequenzen. Ich erkläre mir diese veränderte Wirkung mit dem Sehen an sich. Bei Phthaloblau haben sich die Pigmente wiederum wolkenartig verklebt. Man sieht zwar eine starke räumliche Tiefe, aber die einzelnen Pigmente sind nicht mehr als Staub erkennbar. Hier musste ich die Geschwindigkeit reduzieren und mit einer leichten Überblendung von einem Bild zum nächsten arbeiten. Anders ist es bei dunklem Phthalogrün oder Rotoxid, hier ist der Staub sehr viel präsenter. In meiner Malerei bemerke ich, dass, bedingt durch die Arbeit an *Staub*, Farbe nun eine größere Rolle spielt. Ich blicke sehr viel genauer auf Farben und mache auch ein gesteigertes Gefühl für deren jeweilige Wirkungen aus. Ich glaube, dass ich Farbe viel mehr angefangen habe zu lieben. Es reizt mich, singuläre Farben anzusehen.

VR: Zum Abschluss eine Frage zu deiner persönlichen Einschätzung: Als Künstlerin, die sich intensiv mit Aspekten der

Transmedialität und Medienspezifik in ihrer Praxis auseinandersetzt, frage ich mich: Wie nimmst du die Rezeption deiner Arbeit wahr? Siehst du dich mit dem lange vorherrschenden – auch institutionell bedingten – Streben nach medialer Kategorisierung konfrontiert oder wird deine Arbeit entsprechend ihrer vielfältigen Transmedialität rezipiert?

MB: Die Arbeit *Staub* erlebt ja gerade ihre erste Museumsausstellung im tresor. Zum ersten Mal war sie auf der Cologne Fine Art & Design 2019 bei sgr a zu sehen. Dort zeigte ich neben einigen Pastellen den Film separat in einer Blackbox. Das kam beim Publikum gut an. Jetzt befinden sich die Pastelle und der Film im selben Raum. Und ich glaube, das ist richtiger. Generell habe ich das Gefühl, dass ich mit meiner Arbeitsweise zwischen den institutionellen Stühlen sitze. Bei Filmfestivals sind zwar auch experimentelle Filme mit im Programm; mein Film ist aber so komplex und am Schluss vielleicht auch zu bildnerisch angelegt, denn er verlangt eine genaue Betrachtung – das bietet ein Filmfestival aufgrund der Vielzahl der gezeigten Filme kaum. Im Bereich der Kunst gibt es die Bereitschaft zu einer langsamen und eingehenden visuellen Auseinandersetzung sowie ein Verständnis für Komposition und räumliche Wahrnehmung. Es braucht eine Vermittlungsarbeit, damit man *Staub* versteht. Das Geheimnis bleibt letztlich: Wie wirkt Farbe auf uns?

Köln und Wien im Mai 2021

You can also see this with the first two film sequences. Almost no movement is perceptible here, although they were cut the same way as the other sequences were. For me, this changed effect is due to the act of seeing per se. With the phthalo blue, on the other hand, the pigments stuck together cloudlike. Although you see a strong spatial depth, nevertheless the individual pigments are no longer recognizable as dust. Here I had to reduce the speed and work with a slight cross fading from the one image to the next. The case is different with the dark phthalo green or the red iron oxide where the dust is much more present.

In my painting, I notice that because of my work on Dust, color now plays a greater role. I look at colors much more closely and attribute this to a heightened awareness for the respective effect. I believe that I have begun to love color even more. I am fond of gazing at singular colors.

VR: In conclusion, a question about your personal assessment: As an artist who grapples intensively with aspects of transmediality and media specifics in her art, I wonder: How do you perceive the reception of your own work by others? Do you see yourself as confronted with the long prevailing – also institutionally induced – striving for a medial categorization or is your work viewed in terms of its diverse transmediality?

MB: The work Dust is being shown for the first time as a museum exhibition at the tesor. It premiered at Cologne Fine Art & Design 2019 at sgr a. In addition to some pastels, I showed the film separately in a black box. That was well received by the audience. Now the pastels and the film are in the same room, which I find to be even better. In general, I have the feeling that I am caught between two stools regarding my way of working. Although experimental films are also included in the program of film festivals, my film is so complex and perhaps at the end too pictorial, since it calls for precise observation – and a film festival can hardly offer this due to the myriad of films shown. In the realm of art, there is a willingness towards a slow and in-depth visual study of it as well as an understanding of composition and spatial perception. Mediation is needed in order for Dust to be understood. Ultimately, the mystery is: What impact does color have on us?

Cologne and Vienna in May 2021

Captions

Bright Yellow Green Tint, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 9

Bright Yellow Green, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 11

Phthalo Blue Tint, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 13

Magenta Tint, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 15

Bright Yellow Green Shade, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 17

Magenta, 2018
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 19

Phthalo Green Extra Dark, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 21

Red Iron Oxide, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 23

Violet Extra Dark, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 25

Magenta Shade, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 27

Phthalo Blue, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 29

Permanent Red, 2019
from *Dust*
pastel on paper, 21 x 30 cm
1 of 15 unique pieces
p. 31

Original edition
1st edition 2021
© 2021 by sgr a Jörg Jung
Belvederestr. 25, 50933 Cologne, Germany
www.sgr-a.de

Published on the occasion of the exhibition *Mirjam Baker - Dust* in
the resor at Bank Austria Kunstforum Wien, October 3 to November 21, 2021,
curated by Veronika Rudorfer.

Cover, layout & typesetting: Steffen Missmahl
Translation: Elizabeth Volk
Copy editing: Daniel Kothenschulte
Proofreading: Anke Bruns
Printing: Druckerei Kettler GmbH, Bönen/Westfalen
Printed in Germany

© 2021 for all texts: the authors
© 2021 for all works: Mirjam Baker / Bildrecht, Vienna
www.mirjambaker.net

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated,
stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted in any form, or
by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise)
without the prior written permission of the publisher.

Comments or questions? Please contact us at
info@mirjambaker.net
or at joergjuhanjung@aol.com

A CIP record for this book is available from the German National Library
This publication is listed in the German National Bibliography by the German
National Library. Detailed bibliographic data is available at <http://dnb.d-nb.de>

ISBN 978-3-00-069531-5