

LUZIFUGUS

Kerstin Brätsch: Was schauen wir uns hier gerade an?

Johanna Tiedtke: Dies sind Entwürfe für eine Edition, an der ich für die Griffelkunst arbeite. Die Entwürfe basieren auf einer Stickerei meiner Großtante, die diese gefertigt hat, als sie bereits dement war. Ich habe Fragmente der Stickerei mit einer Nadel auf sechs Zinkplatten gezeichnet und die Zinkplatten gescannt. Das Licht des Scanners liest die Linien der Nadel als Helligkeit, weil in den »Verletzungen« das Licht anders reflektiert wird. Die Datei des Scans wird dann spiegelverkehrt auf Glas gedruckt.

Kerstin Brätsch: Ergeben die sechs Platten zusammen eine eigene Arbeit, oder steht auch jede einzelne Platte für sich allein?

Johanna Tiedtke: Es sind insgesamt sechs Platten, die zusammen die Originalgröße der Stickerei ergeben. Aber jede der Platten ist auch eine eigene Arbeit.

Kerstin Brätsch: Das Faszinierende beim Betrachten deiner Entwürfe ist, dass jede Version vollkommen anders ist, obwohl die Ausgangsbasis das Motiv ein und derselben Stickerei ist.

Johanna Tiedtke: Es sind immer wieder unterschiedliche Fragmente, die ich herausarbeite und teilweise verpixle. So fehlt bei jedem Entwurf etwas anderes von dem Motiv, das dann eventuell in einem neuen Entwurf wieder auftaucht.

Daneben siehst du Entwürfe für meine Publikation mit der Griffelkunst, in der zwei Serien meiner Arbeit vorgestellt werden: *Käthe* und *Lucciole*. *Käthe* bezieht sich auf die Stickereien meiner Großtante. Bei *Lucciole* werden Scans der Stickereien in einen Dialog mit anderen Bildern gesetzt, die alleine auftauchen oder transparent übereinanderliegen. In einigen Bildebenen habe ich einzelne Punkte mit einem Messer herausgestochen, sodass dort das Holz sichtbar wird. Dadurch bekommt man den Eindruck, es wäre Spitze. Der Druck und die Farbe auf dem Holz

liegen wie Stoff auf der Haut oder wie Haut auf den Knochen.

Kerstin Brätsch: Bei deinen Arbeiten denke ich an deine besondere Verwendungsweise des Scanners. Das physische Scanner-Bett ist eine gläserne Fläche, welche einer Kameralinse gleicht, in der durch Licht Dinge sichtbar werden – wie in der Photographie.

Johanna Tiedtke: Die UV-Drucke auf Glas, die durch den Scan entstehen, erinnern mich an Cyanotypien von Anna Atkins aus den 1840er-Jahren, die sich auch zwischen Malerei/Zeichnung und Photographie bewegen. An der Photographie interessiert mich unter anderem die Rolle von Licht bei der Entstehung der Bilder und das Festhalten eines Moments. Der Moment ist Fragment, und alles andere bleibt Lücke und fordert unsere Vorstellungskraft heraus.

Kerstin Brätsch: Dieses Edeldruckverfahren der Cyanotypie wurde ja von Atkins als Naturwissenschaftlerin angewendet, um Pflanzen zu dokumentieren. Und heute gilt sie als die erste Photographin. Es erinnert natürlich auch an die ersten Photogramme von Wilhelm Fox Talbot, die nach demselben Prinzip hergestellt wurden. Auch denke ich an die Photogramme, die Robert Rauschenberg mit seiner damaligen Ehefrau, der Performerin Susan Weil, gemacht hat, als er Ende der 1940er-Jahre am Black Mountain College studierte.

Johanna Tiedtke: Bei der Cyanotypie entsteht das Bild ja auch durch Licht.

Kerstin Brätsch: Es handelt sich um eine kameralose Photographie, die auch als Blaudruck (blueprint) bezeichnet wird. Dabei werden Gegenstände oder Körperteile direkt auf ein mit einer lichtempfindlichen Flüssigkeit versehenes Stück Papier oder Stoff gelegt und belichtet. Es geht viel um die Schnittstelle von Malerei und Photographie in deiner Arbeit und um eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Licht. Und auch um das verschwindende Gedächtnis. Dieses Vergessen oder diese Lücke wird in Kreativität verwandelt. Und du überlässt in den Drucken der Edition dem

Scanner – der gewissermaßen das Sonnenlicht imitiert – einen großen Anteil an der Herstellung des Bildes. Du bringst auf ungewöhnliche Weise deine Hand, den Scanner und die Drucknadel zusammen, um ein Bild zu erschaffen. Es ist spannend, dass die Bewegung der Hand in Maschinenlicht umgewandelt wird. UV-Druck arbeitet mit Licht und regt überdies körperliche Reaktionen an. Wenn UV-Licht auf Haut trifft, so hinterlässt es keine chemische Markierung, eher stimuliert es den Körper, Melatonin zu produzieren, welches die Verdunkelung hervorruft. Und schädliches Potenzial hat es auch. Gleichermäßen entfaltet sich auch dein Prozess durch Formen des Schaffens von Markierungen, die auf beiden Seiten von bestimmten Oberflächen stattfinden – dem Scanner, dem Screen, dem Glas – und als reparierend oder schädlich aufgefasst werden können. Es geht hier um eine Reparatur des erschließbaren Raumes innerhalb des Menschen – um eine Markierung der eigenen Existenz. Deine Großtante verletzt den Stoff, wie du mit der Radiernadel die Metallplatte verletzt oder wie eine Tattoonadel den Körper markiert. Es entsteht eine Bewusstwerdung über die Fragilität der Gegenwart. Durch die Art, wie du mit dem Motiv umgehst, schaffst du es, dass zwei Welten aufeinandertreffen. Und zwar eine unheimliche Erinnerungswelt, Ernährungswelt und eine körperliche, fast ritualhafte Realität. In dieser Zwischenwelt befindet man sich als Betrachter. In diesem Widerspruch liegt der Spannungsbogen deiner Arbeit.

In Bezug auf die Stickerei stellt sich die Frage: wie kann man der unentwegt verrinnenden Zeit entkommen? Durch Erinnerungsfragmente, durch ein Aufblitzen von Vergangenheitsfeiten, durch ein Vorahnen von Zukunftsvisionen?

Johanna Tiedtke: Ich höre gerade während des Arbeitens im Atelier die Hörbuchfassung von Marcel Prousts *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit*. Da wird das Erinnern sehr genau beschrieben.

Kerstin Brätsch: Proust ist ja ein Meister der Reflexion über die menschliche Existenz. In seinem Roman gibt es

keine wirkliche stringente Handlungsabfolge, keine Chronologie, alle Wirklichkeit ist durch die subjektive Wahrnehmung von Proust gefiltert. Es ist auch ein psychologisches Werk. Ein Roman über die Zeit, das Vergessen und das Sich-Zurückerkennen. So ähnlich verhält es sich vielleicht auch bei den Stickereien von deiner Großtante. Ob deine Tante durch die Sticktätigkeit immer wieder von Neuem versucht hat, sich zu erinnern?

In deinen Arbeiten entstehen immer wieder neue, relative Wahrheiten. Provisorische Wahrheiten, fragile Erinnerungsmomente. Deine Großtante hat ja versucht etwas zu ersticken, du erschaffst sozusagen eine konzeptuelle Wunde. Durch die meditative Handlung des Stickens wird der Versuch unternommen, das eigene Trauma zu verarbeiten und ein universelles (Stör)-Bild geschaffen.

Johanna Tiedtke: In der Stickerei zeigt sich eine Suche nach dem vollkommenen Bild. Das starke Bedürfnis, ein Bild zu finden und eine Sehnsucht nach ganzheitlicher Harmonie. Und diese Sehnsüchte bleiben unerfüllt. Die Stickerei zeigt diese Suche, das Scheitern und das Unerfüllte dieser Sehnsüchte.

Kerstin Brätsch: Eigentlich scheitert sie nicht, da sie das Bild kreierte. Das Bild selber ist vollkommen mit allen Abweichungen und allen angenommenen Lücken. In der eigenen Vollkommenheit der Lücke.

Johanna Tiedtke: Ich sehe in der Stickerei Figuren und ein Haus. Und denke an eine Kinderzeichnung. Vielleicht kamen mit der Demenz und den Lücken im Kurzzeitgedächtnis Erinnerungen aus dem Unbewussten und der Kindheit hoch. Als die Familie noch zusammen war. Ich lese es so, dass die Stickerei sie mit ihrer Schwester und ihren Eltern zu Hause darstellt und eine kindliche Sehnsucht zeigt. Beim Verlust des Kurzzeitgedächtnisses werden frühe Erinnerungen besonders wichtig. Am faszinierendsten finde ich jedoch die Ränder. Die Muster verändern sich und finden von einem Muster in ein anderes. An diesen Übergängen kann man sehen, wie sie im Zustand der Demenz gedacht hat. Es ist fast so, als würde man auf einer Karte lesen

können, wie ihr Gedächtnis mit den Erinnerungslücken in seiner eigenen Logik funktioniert hat.

Kerstin Brätsch: Diese analoge Welt deiner Großtante stellt gleichzeitig eine virtuelle Welt dar. Die Stickerei sieht aus wie ein sich aufbauendes C64 Pac-Man-Spiel.

Johanna Tiedtke: Ja, wie eines der ersten Computerspiele.

Kerstin Brätsch: Du schaffst es, in deiner Arbeit mit Malerei eine virtuelle Welt herzustellen, die aber doch die virtuelle Welt in Frage stellt. Ein Zweifeln daran, was eigentlich Realität ist, was eigentlich Repräsentation ist. Auch ein Zweifel daran, was digital und was analog ist. Sie sind eigentlich wie ein Hauch, ein Atmen. Wie eine langsam erscheinende Diaprojektion. In dem Moment, wo man sich gerade an ein Bild gewöhnt hat, erscheint wieder das nächste.

Der Ursprung ist etwas Handwerkliches oder eine handwerkliche Tätigkeit, und so wie du damit umgehst wird es zum Pixel. Aber der Pixel wird wieder zu Materie. Diese Überlagerungen vom Analogen zum Digitalen und dann wieder zurück zum Analogen sind sehr aussagekräftig. Beide Welten greifen ineinander.

Johanna Tiedtke: Unterschiedliche – auch psychologische – Wahrnehmungsräume und unterschiedliche Zeiten existieren gleichzeitig, wie im Halbwachen, im Traum, dem Unbewussten.

Kerstin Brätsch: Du schaffst einen realen und gleichzeitig völlig befremdlichen Raum. Unheimlich im Sinne von magisch. Diese magische Welt blickt zurück, aktiver als der Betrachter bestimmen kann. Diese Kosmologie gleicht einem Kaleidoskop. Es gibt eine Art Motiv, einen bestimmten Grundbausaatz mit Elementen, die zueinander stehen und sich verändern. So verhält es sich auch bei der Stickerei, sie enthält alle Grundbausteine. Aus ihr heraus kann die Welt immer wieder neu zusammengesetzt werden. Neu entstehen.

Es stellt sich mir die Frage, was Definition von »Bild« überhaupt sein kann,

und was Malerei leisten kann im digitalen Zeitalter.

Johanna Tiedtke: Durch die Verpixelung der Kreuzstiche in einigen meiner Arbeiten werden die Erinnerungslücken der Stickerei meiner Großtante in einen digitalen Kontext gebracht und die Frage verhandelt, inwieweit sich Erinnerung durch das Internet und die Überflutung von Bildern verändert. Die Pixel stehen für den Aufbau eines digitalen Bildes und dessen Schwachstellen und stellen dadurch gleichzeitig die Frage nach Zerbrechlichkeit, Nachleben und Überleben von Bildern in einer digitalen Zeit.

Kerstin Brätsch: Die analogen und digitalen Technologien, mit denen du arbeitest, beschreiben gemeinsam eine gewisse Genealogie digitaler Visualisierung. Diese Entwicklung beginnt eigentlich mit dem Weben – die Papierlochkarten mit Binärcode, welche für die ersten Computer entwickelt wurden, stammten eigentlich ab von den Lochkarten, die Mitte des 19. Jahrhunderts erfunden wurden, um die mit dem Jacquardwebstuhl hergestellten Muster zu programmieren. Von dort transportierst du es zum Pixel und letztendlich in seine zeitgenössischste Form, ähnlich 3D-Modellierung und interaktiven Spiellandschaften – selbst dann, wenn du die Linearität solcher einer historischen Entwicklung durchbrichst und es diesen Technologien ermöglichen, sich gegenseitig zu filtern im Rahmen eines einzigen Bildes. Es ist ein wiederholtes Herantasten an das, was ein Bild ist. Wie lange behauptet sich ein Bild? Wie weit kann man Bildern noch folgen oder glauben, auch wenn sie möglicherweise konstruiert sind. Inwiefern kann ich behaupten, dass etwas (eine) »Wahrheit« ist, indem ich es permanent wiederhole, obwohl es gar nicht der Wirklichkeit entspricht. Und dadurch, dass du diesen digitalen Prozess mit einbeziehst, ist es ein großes Zweifeln und gleichzeitig ein großes Behaupten

Johanna Tiedtke: Auch ein Behaupten von dem Überleben von Bildern.

Kerstin Brätsch: Genau. Und gleichzeitig ein Infragestellen dessen, was ein Bild ist, weil du immer wieder neue

Bilder herstellt, die aber aus einem zweifelnden Moment entstehen. Und dieses Anzweifeln entspricht der Gedächtnislücke deiner Großtante.

Johanna Tiedtke: Fresken aus Pompeji und Herculaneum zeigen für mich Parallelen zur Stickerei. Sie haben auch Lücken. Sie entstanden, leben oder überleben durch diese Leerstellen. Die fehlenden Stellen machen sie zu dem, was sie sind. Sie fordern dazu auf, sich die Ursache der Lücken vorzustellen, die im krassen Gegensatz steht zu der Schönheit der Motive und der Farben. Mich interessieren diese Bilder gerade deshalb, weil sie etwas so Zerstörerisches wie eine Naturkatastrophe überlebt haben und dementsprechend Spuren und Wunden zeigen. Die Bilder waren überschüttet und haben fast zweitausend Jahre lang geruht, wurden wiedergefunden und wiederbelebt. Um ein neues Leben zu haben als Fragment, dadurch, dass die Lücken ein Teil von ihnen geworden sind.

Kerstin Brätsch: Und sich bis heute verändern. Auch die winzigen Mosaiksteine sind wie Pixel, die sich zum Teil dadurch verschieben, dass Menschen auf ihnen herumlaufen. Sie verändern sich minimal, auch unter bestimmten Witterungsbedingungen. Es ist ein Überleben und ein permanentes (Wieder-)Belebtwerden. Du beschreibst es so passend: Diese Lücken, oder das, was fehlt, machen sie erst zu dem, was sie sind.

Johanna Tiedtke: Sie tragen ein Geheimnis in sich. Warum und in welcher Logik sind die Malereien entstanden? Das ist verwandt mit dem Zustand, in dem die Stickerei entstanden ist. Den kann ich auch nicht logisch nachvollziehen. Wenn ich vor den Fresken stehe, frage ich mich, was ich eigentlich sehe. In welchem Verhältnis stehen sie zur Wirklichkeit, zu Parallelrealitäten, zu den Göttern oder Mythen? Und wie stehen sie im Verhältnis zu unserer Zeit?

Kerstin Brätsch: Da überschneiden sich viele Glaubensansätze, erste christliche mit heidnischen, animistischen Symbolen, die im gleichen »Bild« existieren dürfen. Es entsteht eine Nachwelt der Bilder. Das Aufein-

andertreffen von Querverweisen und Historien, sowie die Art, mit der das Werk den Betrachter auffordert, zwischen ihnen intuitive Verbindungen herzustellen, erinnert mich an die Methoden des Kunsthistorikers Aby Warburg. Er verfolgte das Auftreten von Symbolen durch die Geschichte und durch Kulturen hindurch und kreierte dabei eine Karte westlicher Kultur, deren Logik einzig mittels Erinnerung oder Intuition richtig erfasst werden kann.

Johanna Tiedtke: Ich finde es erstaunlich, wie bei den Fresken das Licht den Betrachter durch die Räume führt. Wie Straßen, Häuser, Räume und die Wandmalereien ausgerichtet sind gen Sonne, von Norden nach Süden... Wie das sich verändernde Licht innerhalb eines Tages oder das Licht im Jahreszyklus fast eine filmische Dramaturgie vorgibt, wie die Bilder in welcher Reihenfolge gelesen werden. Oder welches Bild zu welcher Tageszeit und Jahreszeit etwa Sommer- oder Winter-sommerwende wichtig ist, im Licht ist oder im Schatten, im Fokus ist oder vergessen...

Kerstin Brätsch: ...wie in deiner Arbeit der UV-Scanner...

Johanna Tiedtke: Ich denke an Werner Herzog und seinen Film *Die Höhle der vergessenen Träume*. Darin stellt er sich vor, wie die Menschen damals mit Fackeln durch die Höhlen gegangen sind. Wie das Flackern des Lichts die Bilder an den Wänden bewegt hat, so dass die Malereien dadurch lebendig wurden. Und die Felsen wurden Teil der Zeichnungen.

Kerstin Brätsch: Das Unbegreifliche an den Höhlenzeichnungen ist, dass der Strich – die von Hand kreierte Linie – den Stier oder den Büffel im Einklang mit der Höhle darstellt, in einer gezogenen Linie, die Hand ist nicht mal abgesetzt, in situ auf die natürliche Form der Höhle eingehend. Die Wölbungen stellen die Muskeln des Tieres dar. Ein urzeitliches, unbegreifliches Kunst-am-Bau-Projekt. Der Kreuzstich deiner Großtante steht auch im Einklang mit dem Bild, mit dem Motivwerden/Motivauflösen und der eigenen Existenz. Es hat etwas Unheimliches, dass es

an eine Höhlenzeichnung erinnert. Ich denke an das Höhlengleichnis von Plato. Die Materialität und Anatomie ist Teil des Bildes und steht im Einklang mit dem Motiv und der Existenz, die es hergestellt hat. Die Stickerei dagegen ist eine sehr komplexe Landschaft. Ein riesiger Raum. Sie ist nicht nur ein imaginärer Erinnerungsraum von Höhlenzeichnungen, sondern erinnert auch an schamanische Ritualzeichnungen. Interessant finde ich, dass du in der Edition für die griffelkunst Bezüge zu prähistorischen Petroglyphen herstellst, dadurch dass du in die Metallplatte ritzt.

Johanna Tiedtke: Und die Fresken in Pompeji sind auch eine Art von Höhlenmalerei, die nur sehr viel später entstanden ist. Beim Betrachten ist man gleichzeitig drinnen und draußen. Die Wände scheinen entmaterialisiert oder wie Fenster aus Glas mit Blick in eine andere Wirklichkeit. Darüber hinaus stehen die Motive der Malereien in direktem Bezug zu den realen Gärten des Hauses und der sie umgebenden Landschaft.

Kerstin Brätsch: Oft sind es luzide Bildwelten, die sich mit einer Realitätswahrnehmung überschneiden, welche verortbar ist. So wird ein Garten im Innenbereich als Trompe-l'œil dargestellt und verwächst zum Beispiel mit den Pflanzen im Atriumsbereich.

Johanna Tiedtke: Die Motive der Gartenfresken sind vorne scharf und werden nach hinten unscharf. Dadurch ergibt sich eine atmosphärische, fast photographische Perspektive, die aber stark mit imaginären Bildern verwebt ist.

Kerstin Brätsch: Die Stickerei ist auch wie ein Fresko, gleichzeitig im Entstehen und im Vergehen. Wie ein zerfallenes Pompeji-Mosaik. Wie ein gefrorenes Moment, der Bildwerdung oder Bildvergehen darstellt. Es ist ein Kipp-Bild zwischen Abstraktion und Repräsentation.

Johanna Tiedtke: Du hattest mal über meine Arbeit gesagt, dass durch den Prozess von einer Technik in die andere Fehler und dadurch Abstraktionsprozesse entstehen, wie bei der

Stickerei selber. Den Rand der Stickerei lese ich als die Mauer um einen Garten. Oder den Rahmen eines Bildes oder eines Screens. Die Muster des Rahmens sind zuerst gestickt worden und noch ziemlich klar und kontrolliert, und nach innen hin fällt alles immer stärker auseinander.

Kerstin Brätsch: ...wird gehalten vom Rand. Wir befinden uns in diesem Rahmen, in diesem Konstrukt von Wahrheit. Familie. Leben. Und wir befinden uns im Rahmen der Stickerei, wie in einem Garten.

Johanna Tiedtke: Ich habe diesen Sommer den Garten von Hannah Höch in Berlin besucht. Besonders während des Krieges war er ein Ort der Eigenständigkeit, des Schutzes und des Überlebens. Sie hat sich von dem Garten ernährt und dort zum Ende des Krieges ihre dadaistische Sammlung vergraben und sie dadurch gerettet.

Kerstin Brätsch: Dein Erwähnen von Hannah Höch veranlasst mich, kurz abzuschweifen, hin zu einem Aspekt deiner Arbeit, den wir bislang noch nicht diskutierten, welcher jedoch entscheidend sein könnte – nämlich die Dimension von Magie, vom Handwerk und von Formen der Arbeit, die traditionell mit dem Femininen assoziiert wurden. Ich denke dabei beispielsweise an Silvia Federiges These, dass die wachsenden kapitalistischen Mächte im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts die Welt systematisch »entzaubern« mussten, um sie zu dominieren. Magie war ein Glaube an eine Welt des Unvorhersehbaren und des Subjektiven. Sie stellte sich dem rationalisierten Arbeitsprozess in den Weg und kam sogar einer Art Basis- oder Volkswiderstand gegen die Macht gleich. Aus diesem Grund gerieten viele traditionelle Tätigkeiten, welche einst über Generationen von Frauen hinweg weitergegeben wurden, in Vergessenheit. In Bezug auf Höchs Garten denke ich an den Anbau von Kräutern, mitsamt ihren Anwendungen und magischen Eigenschaften – welcher eine verlorene Disziplin dieser Art war. Das Textilmaterial, mit dem du arbeitest, diese sich wandelnden, unberechenbar gestickten Muster, könnten insofern mit magischer Praxis verglichen werden,

als dass sie durch keine einheitliche oder bekannte Form der Logik erfasst werden können. Das Muster scheint über einen ganz eigenen Willen zu verfügen, bewusste Bewegungen zu vollziehen, welche in Wirklichkeit unentzifferbar sind.

Ein Garten existiert in einer eingegrenzten Form, einem »konzeptuellen Rahmen« – im Vergleich dazu grenzt ein Fenster einen Ausschnitt von Realität (ob von der Außenwelt oder der Innenwelt) ein.

Die Stickerei deiner Tante erinnert auch an Fenster und Screens; sie wird von einem sich quasi auflösenden Pixelrahmen eingegrenzt und legt ein Stück eigens kreierter Realität frei.

Johanna Tiedtke: Fenster spielen in meiner Arbeit eine wichtige Rolle und auch das Glas selbst. Weil es eine durchsichtige Grenze ist. Wer kennt nicht den Zustand, sich in der virtuellen Wirklichkeit zu befinden und den Körper nicht mehr zu spüren.

Und wenn das Licht im Screen ausgeht, ist man wieder ganz im Körper und die virtuelle Welt hat keine Bedeutung mehr – nur als Teil der Erinnerung. Und beides existiert gleichzeitig. Diese Spannung zwischen den parallelen Wirklichkeiten ist ein großer Teil meiner Wahrnehmung oder unserer Wahrnehmung heutzutage, glaube ich.

Kerstin Brätsch: Und dann finden sich trotzdem die Fingerabdrücke in deinen Arbeiten, die beim Scannen sichtbar werden. Wie ein Abdruck in der Höhle. Ein Abdruck der eigenen Existenz. Dieses: ich bin. Der Fingerabdruck wird wieder gescannt und wird in die Maschine eingespeist (die virtuelle Welt), und wird dennoch repräsentativ gedruckt.

Über die Eigenschaft von Glas als Fenster oder Screen haben wir schon einmal gesprochen. Es existiert zwischen Betrachter und Welt, es ist einerseits Begrenzung, andererseits ist es durchsichtig. Es begrenzt und öffnet einen Raum gleichzeitig. Das Material Glas hat an sich widersprüchliche Eigenschaften: es ist ganz fest und ganz fragil. Wir erleben die Welt durch Glas in der Architektur. Und eignen uns die Welt durch Glas in Computer- oder Touchscreens an.

Johanna Tiedtke: Die Bilder hinter dem Glas, im Screen, leuchten auf eine bestimmte Art, da sie alle von hinten mit Licht bestrahlt sind. Wie Kirchenfenster, die durch das Sonnenlicht leuchten. Aber im Screen ist es künstliches Licht, das die Bilder sichtbar macht.

Kerstin Brätsch: Welches das Sonnenlicht »imitiert«.

Johanna Tiedtke: Die Bilder am Screen haben ein Glühen, etwas Verheißungsvolles, Geheimnisvolles.

Kerstin Brätsch: Wie die Fackeln in der Höhle. Und man gewöhnt sich so einfach daran, an diese künstliche Beleuchtung oder dieses künstliche Aufglühen, wenn man digitale Bilder anschaut. Unheimlich ist auch, dass wir es quasi als realer wahrnehmen, als das, was das Auge in der Realität sieht. Es ist gefährlich, es ist wie eine »Paradiesverführung«.

Johanna Tiedtke: Und der Abschnitt einer neuen Wirklichkeit.

Ein Gespräch zwischen den Künstlerinnen Johanna Tiedtke und Kerstin Brätsch, geführt im August 2018 in Berlin.

LUZIFUGUS

Kerstin Brätsch: What are we looking at exactly?

Johanna Tiedtke: Designs for an edition I'm working on at the moment for griffelkunst. The designs are based on a piece of embroidery made by my great aunt when she was already suffering from dementia. I etched fragments of the embroidery using a drypoint onto six zinc plates and then scanned them. The light of the scanner reads the lines made by the needle as areas of brightness because the light is reflected differently in these »lesions«. The file from the scan is then printed onto the glass in mirror image.

Kerstin Brätsch: So do the six plates piece together to form an individual work or does each plate stand alone?

Johanna Tiedtke: There are six plates in total that make up the original scale of the embroidery when pieced together. But each plate is independent, a work in its own right.

Kerstin Brätsch: The fascinating thing about looking at your designs is that each version is completely different, even though the point of departure, the motif, is the same piece of embroidery.

Johanna Tiedtke: I tend to choose different fragments to work on and then pixilate them to a certain extent. Thus, there is something missing from the motif in every design that might possibly crop up in a new design. Alongside them, you're looking at designs for griffelkunst who are publishing two series of my work: *Käthe* and *Lucciole*. *Käthe* is to do with my great aunt's embroidery. In the case of *Lucciole*, the scans of the embroidery are set up in such a way that they enter into a dialogue with the other pictures that either appear on their own or – because they are transparent – superimpose on top of each other. I have carved out individual spots on some of the layers with a knife so that the wood is visible. You get the impression it's made of lace. The print and the paint on the wood sit like fabric on the skin or skin on the bone.

Kerstin Brätsch: I find the way you use the scanner in your work particularly striking. Physically-speaking, the scanner bed is a glass surface and resembles the lens of a camera, capturing and rendering things visible through light – like photography.

Johanna Tiedtke: The UV-prints on glass resulting from the scan remind me of Anna Atkins's cyanotypes from the 1840s that oscillate between painting/drawing and photography. What interests me about photography, among other things, is the role light plays in generating images and the actual capture of a moment. The moment itself is a fragment and everything else is a gap, challenging our powers of imagination.

Kerstin Brätsch: Atkins actually used this cyanotype photographic printing process in her work as a botanist in order to catalog plants. Even today, she is regarded as the first female photographer. Of course, it also recalls William Henry Fox Talbot's first photographs, which were produced using the same principle. It also brings to mind the photographs Robert Rauschenberg made with his wife at the time, Susan Weil, when he was studying at Black Mountain College in the 1940s.

Johanna Tiedtke: The image is also generated by light in a cyanotype.

Kerstin Brätsch: It's photography without a camera, which is also referred to as a blueprint. In the process, objects or parts of the body are placed directly on a piece of paper or material coated with a light-sensitive fluid and then exposed. Your work has a lot to do with the point at which painting and photography intersect, as well as being a fundamental engagement with the properties of light and your association with it to vanishing memory. This forgetting or this void is transformed into creativity. In the actual printing of the edition, you entrust a large part of the image's production to the scanner, which imitates sunlight to an extent. You manage to combine your hand, the scanner, and the drypoint in an extraordinary way to produce a picture. The way you have transformed the

movement of the hand into machine light is fascinating.

UV-print functions with light, and also suggests bodily reactions. When UV-light hits the skin, it doesn't leave a chemical mark, but rather stimulates the body to produce melanin, which causes darkening. In excess, this darkening has a damaging potential as well. Similarly, your process unfolds through forms of mark-making that happen on both sides of particular surfaces – the scanner, the screen, the glass – and which may be read as reparative or damaging.

Within the psychology of your great aunt, it seems to be about the repairing of annexable space within herself – a marking of one's own existence. Your great aunt wounds the fabric as you do the metal plate with the drypoint or a tattooing needle the skin. It makes us aware of the fragility of the present. Through your approach to the motif, you orchestrate the collision of two discrete worlds: an uncanny world of memory, a world of imagination and a corporeal, almost ritual reality. You find yourself in this interstitial world as a viewer. The dynamic arc of your work resides in this very contradiction or opposition.

With reference to embroidery, the question arises: how does one escape the unremitting passage of time? Through fragments of memory, through shards of the past flashing into the mind, through a kind of precognitive vision of the future.

Johanna Tiedtke: At present I'm listening to an audiobook of Marcel Proust's *In Search of Lost Time* whilst working in the studio. His book gives an extremely precise description of the function of memory.

Kerstin Brätsch: Proust is a master when it comes to reflection upon human existence. There isn't really a strict plot as such in his novel, no chronology to speak of, reality is filtered through Proust's subjective perception. It is also a psychological book. A novel about time, about forgetting, and about remembering. Perhaps it chimes with your great aunt's embroidery. Was she using her embroidery to try to remember over and over again?

Your works repeatedly generate new relative truths. Provisional truths, fragile moments of memory. Your great aunt was trying to embroider something out / blanket something, therefore you are creating a conceptual wound. The meditative pursuit of embroidery in her case becomes a vehicle for the processing of individual trauma creating a kind of universal (static interference) pattern.

Johanna Tiedtke: Embroidery manifests a search for the perfect picture. There is a strong need to find a picture and a desire for an integrated harmony, a whole. These desires remain unfulfilled. Embroidery shows the search, failure, and the unfulfillment of these desires.

Kerstin Brätsch: Actually, she doesn't fail because she actually creates the picture. The picture itself is complete with all its aberrations and all its supposed gaps. In the very completeness of the gap.

Johanna Tiedtke: I see figures in the house and the embroidery. It makes me think of a child's drawing. It's possible that memories from the subconscious and childhood rose to the surface as a result of her dementia and the gaps in her short term memory. From the time when the family was still whole. For me, the embroidery represents an image of her with her sister and parents at home and embodies a childhood desire. The loss of short term memory means that early memories are particularly important. However, I find the edges the most fascinating. The patterns change and one pattern merges with another. These transitions show how her mind was working when afflicted with dementia. It's almost as if you are reading a map tracing how her memory functioned, with all its gaps, in its overall logic.

Kerstin Brätsch: This analog world of your great aunt also represents a virtual world. The embroidery looks like a *C64 Pac-Man* game revving up.

Johanna Tiedtke: Yes, like one of the early computer games.

Kerstin Brätsch: Through painting, you manage to create a virtual world in your work, which simultaneously questions this virtual world. Doubt about what reality actually is, what representation actually is. Also doubt about what digital and what analog might be. They actually resemble a breath, a waft of air, comparative with a photographic slide projection slowly materializing. Just when you get used to one picture, the next one appears. Interestingly, the starting point is something quintessentially hand-crafted, and your approach turns it into a pixel. But then the pixel becomes material again. This layering of analog/digital and back again is eminently meaningful. Both worlds intersect, become entangled.

Johanna Tiedtke: Different – but also psychological – realms of perception and different times coexist, like in liminal half-asleep, dream-like, or subconscious states.

Kerstin Brätsch: You manage to create an absolutely real yet at the same time completely alien space. It's uncanny in a magical sense. This magical world returns our gaze more actively than we, the viewer, can assimilate. This cosmology is like a kaleidoscope. There is a kind of motif, a certain fundamental component with elements that relate to one another and can change. This is what also happens in embroidery, all its basic components are contained within it and the world can be infinitely reconstituted out of it. It can be recreated, regenerated. I find myself asking: how do I define a »picture« and what can painting actually achieve in the digital age?

Johanna Tiedtke: The pixelation and cross-stitching in some of my works transfers the memory gaps in my great aunt's embroidery into a digital context, at the same time broaching the question of the extent to which memory is changed by the Internet and its concomitant saturation of images. The pixels themselves stand for the construction of a digital image and its frailties, thereby simultaneously posing the question of the fragility, afterlife, and survival of images in a digital age.

Kerstin Brätsch: The analog and digital technologies you're working with together sketch a certain genealogy of digital visualization. This history actually starts with weaving – the paper punch cards with binary code that were developed for the earliest computers were in fact descended from the punch cards that were invented in the mid-1800s to program designs made by Jacquard looms. From there eventually came the pixel, which has led to its most contemporary form, 3D modeling and interactive game space. You collapse the linearity of such an historical trajectory and allow these technologies to filter through one another within the frame of a single image.

It is a repeated approach to the question of what actually constitutes an image. How long does an image exert its influence? To what extent can one understand images or believe them even when there is a possibility they have been constructed, fabricated? To what extent can I say that something is a »truth« when I'm constantly repeating it even though it doesn't correspond to reality. And by virtue of the fact that you incorporate this digital process, it simultaneously constitutes both a profound sense of doubt and an unquestionable assertion.

Johanna Tiedtke: An assertion about the survival of images, too.

Kerstin Brätsch: Exactly. And at the same time a questioning of what a picture actually is, because you are constantly creating new images that arise from a moment of doubt, uncertainty. And this uncertainty corresponds to the gaps in your great aunt's memory.

Johanna Tiedtke: The Pompeii and Herculaneum frescoes evince certain parallels to embroidery to me. They have their gaps, too. They were made, they live or live on, survive because of these gaps. The missing bits actually make them what they are. They challenge you to think about how these gaps got there, inasmuch as they are in stark contrast to the beauty of the motifs and the colours. I am particularly interested in these images because they have survived something as destructive as a natural disaster and bear the

correspondent traces and wounds of this trauma. The friezes were buried and lay untouched for almost two thousand years before they were re-discovered and revived, thereby enjoying a new lease on life as a fragment by virtue of the fact that gaps had become integral to their very existence.

Kerstin Brätsch: And are still changing even today. The tiny pieces of mosaic are like pixels that move and shift around as people walk on them. They change minimally, even in response to changes in the weather. It is a form of survival and an ongoing (re-)animation. You describe it so fittingly: it is precisely these gaps, or what is missing, that make them what they are in the first place.

Johanna Tiedtke: They carry a secret within them. Why did the paintings come about and what was the logic behind them? It relates to the conditions governing the embroidery's genesis. I can't piece that together logically. And when I stand in front of the frescoes I ask myself: what am I actually looking at, what do I see? How do they relate to reality, to parallel realities, to the gods and myths? And how do they relate to our era?

Kerstin Brätsch: Many beliefs intersect – there are proto-Christian, heathen, animistic symbols that happily exist in the same »picture«. It gives rise to an afterworld of pictures. The collision of references and histories, and the way the work asks the viewer to draw intuitive relations between them takes me to the methods of the late-nineteenth century art historian, Aby Warburg. He traced the appearances of symbols and gestures throughout history and cultures, creating a map of culture, mostly Western, whose logic can only be properly accessed through memory or intuition.

Johanna Tiedtke: I find it astonishing the way the light – as in the case of the frescoes – guides the viewer through the rooms. The way in which streets, houses, rooms, and murals tend to face the sun, from north to south... the way in which the changing light during the course of a day or the light in the cycle of the year can

practically dictate a cinematic dramaturgy, how the pictures can be interpreted and in which specific sequence; which picture is important for which time of day or season, for example, the summer or autumn solstice, which one is in the light or in the shade, the center of focus or forgotten.

Kerstin Brätsch: ...like your work with the UV-scanner.

Johanna Tiedtke: I am thinking about Werner Herzog's film *Cave of Forgotten Dreams*. He envisages in this film how humans once explored the caves with their torches. The way in which the flickering flames animated the paintings on the walls bringing them to life. And the wall of the cave itself was used, incorporated into the drawing.

Kerstin Brätsch: What is incomprehensible about the cave paintings is the fact that the line – a line created by the hand – depicts the bull or the buffalo in harmony with the cave. It is a single continuous drawn line, responding to the natural form of the cave in situ, the bulges in the rock incorporated to represent the muscles of the animal in question. A primeval, inconceivable Percent-for-Art project! Your great aunt's cross-stitching is also at one with the composition, the correlation between creating and dissolving the motif and her own existence. There is something uncanny about it that reminds me of a cave painting. The very materiality and anatomy is part of the picture and is at one with the motif and the life of the person who created it. By contrast, this embroidery is an extremely complex landscape. A gigantic space I find it interesting that you have referenced prehistoric petroglyphs in your edition for griffelkunst by etching them into the metal plate.

Johanna Tiedtke: And the frescoes in Pompeii are also a kind of cave painting, albeit much later. When you look at them you are both inside and outside. The frescoes appear to dematerialise the walls or seem like glass windows with a view onto a different reality. Moreover, the motifs of the paintings are directly related to the

real gardens of the house and the surrounding landscape.

Kerstin Brätsch: They are often lucid visual worlds that crossover with a particular perception of reality that can be situated itself. Thus, a garden painted in an indoor area is rendered as trompe-l'oeil, blending in with the plants in the atrium, for example.

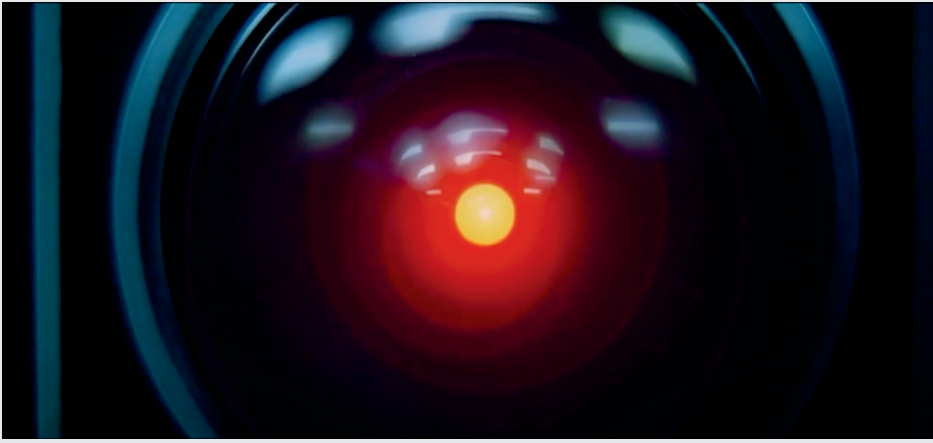
Johanna Tiedtke: The focus of the motifs in the garden frescoes is crisper at the front and less so toward the back. This creates a kind of atmospheric photographic perspective, but one that is also deeply interwoven with compositions, which are the product of the imagination.

Kerstin Brätsch: Embroidery is also like a fresco. It simultaneously comes into being and fades away. Like a dilapidated Pompeii mosaic. Like a frozen moment, which depicts the image forming and ebbing away, it is at a tipping point between abstraction and representation.

Johanna Tiedtke: You once said about my work that the actual process of moving from one technique to another gives rise to mistakes and thus processes of abstraction, which is true of embroidery. I interpret the edge of the embroidery as a wall around a garden. Or the frame or hem around a picture or screen. The patterns lining the frame were embroidered first of all and are quite clear and controlled, but towards the center things start to fall apart more and more.

Kerstin Brätsch: ...the borders hold it together. We are faced with a construct of truth, family, and life, and her construction (or deconstruction) of the same; all contained within the hemline/frame of the embroidery as though we are in a garden.

Johanna Tiedtke: A propos garden, I visited Hanna Höch's garden in Berlin this summer. It represented self-sufficiency, sanctuary, and survival for her during the war. She used her garden to grow all her own food and towards the end of the war, she buried her Dadaist collection there, effectively saving it from destruction.



2001: A Space Odyssey
Stanley Kubrick, 1968, Still

Kerstin Brätsch: Your mentioning Höch makes me want to step a bit to the side, to an aspect of your work that we haven't yet discussed but that seems important – the dimension of magic, craft, and forms of labor traditionally associated with the feminine. I'm thinking of Silvia Federici's argument, for example, that developing capitalist powers in Europe in the fifteenth and sixteenth centuries needed to systematically »disenchant« the world in order to dominate it. Magic was a belief in a world that was unpredictable and subjective. It got in the way of a rationalized work process, and was even a form of grassroots resistance to power. Because of this, many of the traditional practices which were at one time passed on across generations of women disappeared from memory. In relation to Höch's garden, I'm thinking of the gardening of herbs, their holistic medical uses and magical properties – which was one such lost discipline. To return to the textile material you're working with, these shifting, erratic embroidered patterns, might be seen in relation to magical practice to the extent that they can't be contained by any consistent or known form of logic. The pattern seems to have a will of its own, making deliberate moves that are essentially indecipherable. A garden, in principle, is a bounded form, a »conceptual framework« – by comparison, a window encloses a section of reality (be it from the exterior world or inside world). Your aunt's embroidery also recalls windows and screens; it is bounded by, hemmed in by a framework

of pixels that are gradually disintegrating, revealing a piece of independently created reality.

Johanna Tiedtke: Windows play an important part in my work as does glass. Because it is a transparent boundary. Who doesn't know that sensation when you are in virtual reality and are no longer able to feel your body. And when the light dies down on the screen, you're back in your body and the virtual world no longer holds sway, only as part of memory. And both exist simultaneously. This tension between parallel realities is an important part of my way of looking at things or, indeed, our perception nowadays.

Kerstin Brätsch: And then in spite of that there are fingerprints in your works visible in the scanning process. Like an imprint in the cave, an impression of one's own existence. This »I am«. The fingerprint is then rescanned and ultimately saved in the machine (the virtual world) and is printed representatively all the same.

We have already talked about the properties of glass as a window or screen. It separates the viewer and the world. On the one hand it is a barrier, on the other it is transparent, a conduit. It demarcates and yet at the same time, it opens things up. Materially, glass has contradictory properties; it is solid yet it is quite fragile. We experience the world mediated through glass in architecture. And likewise we appropriate the world through the glass of our computer screens and touchscreens.

Johanna Tiedtke: The images behind glass, on the screen, have a particular brightness as they are all backlit like church windows with the sun shining in. But as far as the screen is concerned, it is an artificial light that makes the images visible.

Kerstin Brätsch: ... that »imitates sunlight«.

Johanna Tiedtke: The images on the screen have a kind of glow, something auspicious, mysterious.

Kerstin Brätsch: Like the torches burning in the cave. And we simply get used to this artificial lighting, or this artificial glow when we look at digital images. What's really uncanny is the fact that we take it to be our real perception, as the very thing that our eyes see in reality. It is dangerous, it is like »temptation in paradise«.

Johanna Tiedtke: And the chapter of a new reality.

Johanna Tiedtke in conversation with Kerstin Brätsch, August 2018, Berlin.

Johanna Tiedtke dankt der Hamburgischen Kulturstiftung für ihre Unterstützung der Ausstellung.
Weiterer Dank geht an Wolfgang Pagel Glasdesign, Bilderrahmen Neumann und die Druckerei Weidling für ihre Unterstützung bei der Realisierung der Arbeiten der Edition und der Ausstellung.

Portfolio N° 11 **JOHANNA TIEDTKE**

herausgegeben von
Dr. Dirk Dobke / Griffelkunst-Vereinigung Hamburg e.V.

Gestaltung: Michael Pfisterer, Hamburg
Abbildungen: André Giesemann, Kirsten Kilponen, Adam Reich, Simon Vogel
Druck: Laserline Druckzentrum Berlin

Umschlagmotiv: Ausschnitt aus P68, UV-Druck auf Glas

ISBN 978-3-9816643-7-9

© Griffelkunst-Vereinigung Hamburg e.V., 2018
Alle Rechte bei Johanna Tiedtke, den Autoren und der griffelkunst

Griffelkunst-Vereinigung Hamburg e.V.
Seilerstraße 42
20359 Hamburg
info@griffelkunst.de
www.griffelkunst.de