



WHERE HAPPINESS LIVES

Britta Lumer

When you are working, everybody is in your studio – the past, your friends, the art world, and above all your own ideas.

... But as you continue painting, they start leaving, one by one, and you are left completely alone.
Then, if you 're lucky, even you leave.*





- 13 Hans-Jürgen Hafner Innen/Außen: Mögliche Übertragungen
- 18 Interior/Exterior: Possible Transpositions By Hans-Jürgen Hafner
- 61 Unheimliche Geborgenheit Dominic Eichler im Gespräch mit Britta Lumer
- 74 Protected, Somehow Britta Lumer in conversation with Dominic Eichler
- 86 CV für die linke Gehirnhälfte / CV for the left hemisphere of the brain
- $87~{\rm CV}$ für die rechte Gehirnhälfte / CV for the right hemisphere of the brain
- 89 Abbildungsverzeichnis / Index of Illustrations



Innen/Außen: Mögliche Übertragungen

Hans-Jürgen Hafner

Keinerlei Orientierung, minutenlang. Scheinbar endlos herumtappen. Ziellos, wie in dichtem Nebel. Dann ein plötzliches Licht. Für einen kurzen Moment lässt es ein Gebäude durch den Dunst hindurch sichtbar werden: wie einen Pavillon, seltsam idyllisch, mit einem Baum davor, irgendwo im Nichts gelegen. Und auf alle Fälle zeigt sich das Gebäude einladend genug, um darauf zuzusteuern. Was an dieser Einladung jedoch unweigerlich zwiespältig ausfällt: Jede Annehmlichkeit, die sie zu bieten scheint, die Sicherheit, die sie versprechen könnte, drohen sofort in sich zusammenzufallen. Die Aussicht auf eine Behebung der misslichen Lage droht umzukippen in womöglich weit schwerer kalkulierbare Situationen. (Ein Wissen, mehr eine ahnungsvolle Gewissheit, die einen jeden begleitet, der die Welt des Kinos kennt.) Wenn, gleichsam wie unter Blitzlicht, momentlang dieses kleine Häuschen aus dem milchig-undurchdringlichen Nebel auftaucht, sich die Konturen einen Augenblick – scharf gegenüber einer sonst unbestimmbaren Umgebung – auf dem Papier abzeichnen, wäre es dennoch ein fataler Irrtum zu glauben, schon gerettet zu sein.

Vier Stufen zur Veranda. Einladend schiebt sich das Treppchen entgegen. Doch die Veranda selbst ist verschattet; uneinsehbar, nur zu erahnen: die Räume, die sich durch die Tür, hinter den Fenstern andeuten. Immerhin scheint es dort, wenigstens so weit der Blick vorzudringen vermag, beinahe endlos weiterzugehen, schließen Gänge, Raumfolgen, fast unergründliche Fluchten an. Von den Bewohnern ist keine Spur zu entdecken. Was freilich nicht heißt, dass sich nicht ein eigenes, ein geheimes Leben von enormen, monströsen Ausmaßen in diesem Haus, hinter seiner gefälligen Fassade verbergen könnte.

Bliebe nur, die Tür zu öffnen, den Schritt hinein zu wagen. Jedoch Türen zu öffnen, das ist nicht nur eines der ungeschriebenen Gesetze Hollywoods, resultiert selten genug daraus, ein unsicheres Außen für ein schützendes Inneres einzutauschen.

STEINHAUS

2001, Aquarell/watercolour, 50 × 66 cm

I would love to go / Back to the old house / But I never will / I never will ... / I never will ... / I never will ... / Inever will ... / Inever will ... / Inever will ...

Über eine motivische Nahtstelle

Sieht man sich die zwischen 1999 und 2001 entstandene Werkgruppe verschiedener *Tierhäuser* (seltsam para-funktionale Architekturen, die erst mit Blick auf ihre Bewohner, z.B. Giraffen oder Gazellen, in ihrer Besonderheit Sinn versprechen) hinsichtlich Machart und Motivik an, sprechen die aktuellen Arbeiten Britta Lumers im Vergleich dazu von einem erweiterten Ansatz, einer neuen Freiheit – einer veränderten Ausgangslage des Machens und Konzipierens ebenso wie neuen, daraus resultierenden Spielräumen, worin sich die Wirkung dieser Arbeiten breitmachen und etablieren kann.

s. 43, 47

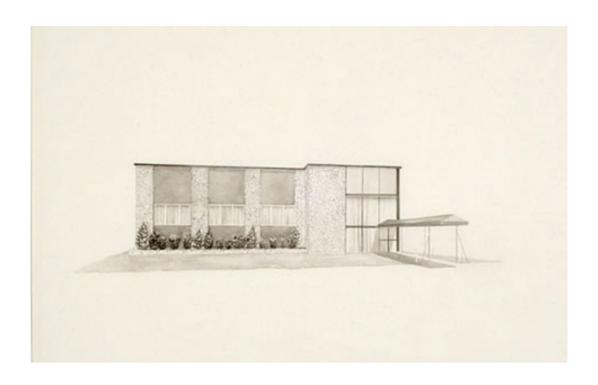
Gegenüber *Pavillon* oder *Badehaus* (beide 2006) wirken die Tierhäuser in vieler Hinsicht stabiler«. Obwohl als Aquarellmalereien – einem technischen Verfahren, bei dem üblicherweise Spontaneität belohnt wird und eine ständige Gefahr zur Verflüssigung und Auflösung produktiv gemacht werden will – ausgeführt, treten die Tierhäuser scharf umrissen und solide auf dem Trägerpapier errichtet auf: in einer gleichsam illustrativen Manier ausgeführt. Diese Stabilität, die die verschiedenen Motive der *Tierhaus*-Serie verbindet und namentlich das monolithisch in das weiße Format gesetzte *Steinhaus* (2001) zum Statement erhebt, lässt zudem auf ein vorab gesichertes ›Bild« schließen, von dem aus als Vorlage weiter gearbeitet wird. Womit diese Bilder vermutlich eher im Sinn einer Umsetzung von ›Motiv« nachvollzogen und verwaltet als bildnerisch-gestaltend hergestellt werden.



Mit einer Vorstellung von Haus als gemeinsamem Nenner ausgestattet und mit den älteren bzw. den aktuellen Herangehensweisen Britta Lumers vor Augen, wird es allerdings möglich, Brüche und Nahtstellen zueinander in produktiven Abgleich zu bringen. Die Bewegung, die darüber erfolgt, möchte ich als Shift beschreiben: als allmähliches, grundsätzlich technischgestalterisch hergeleitetes Austauschen von Motiv und Modell; und zugleich als – subjektiv inszenierte wie assoziativ wirksam werdende – Befreiungsgeste.

Here I Am - Me as a House

Ein mittleres Format: Darauf ist mit einfachem, beinahe kindlich-kunstlosem Strich ein Haus vor einen von dichtem Braun-Grau nach beigemischtem Weiß changierenden Hintergrund hingesetzt. Sehr rudimentär, das Dach mehr ein offener Dachstuhl, ein Fenster und eine Tür. Die simple, horizontale Pinselführung schlägt eine vage landschaftsartige Gliederung vor. In Fenster- und Türöffnung scheint fahles Licht zu glimmen. Der interessantere Punkt: Von der rechten Hausseite her hebt sich eine geisterhafte Gestalt in den nächtlichen Himmel, sfährt aus, sozusagen. Mit "Here I Am – Me as a House", so der Titel des Bildes, stellt dessen Autor, der Regisseur David Lynch, eine metaphorisch-animistische Verwandlung über die Personifikation von Haus her, stellt Gebäudefunktionen mit körperlichen und psychischen Befindlichkeiten gleich. Diese Ineinssetzung spiegelt sich in Lynchs kineastischer Behandlung von Raum, der Relation von Innen und Außen. Einerseits als Metapher für individuelle Befindlichkeiten zwischen Ausbruch und Regression aber gleichzeitig als Reflexionsebene zwischen der Rolle des Einzelnen und dessen Disposition durch seine gesellschaftliche Umgebung, seine mehr oder weniger rationalisierbaren Konditionierungen.



Vom Motiv zum Modell: Verschiebungen einrichten

Der Shift in Britta Lumers Arbeitsweise zeitigt willkommene neue Effekte aufs Gemachte wie auf dessen Wirkung. Der stabile Charakter, die Solidität der früheren Arbeiten scheint in der letzten Zeit mehr und mehr aus den Fugen, in kontingente Bewegung geraten zu sein. Dabei entstehen Bilder eher in Folge von ihrer Machart geschuldeten Entscheidungen; verdanken sich technisch genauso wie konzeptionell einem dialogischen Abgleichen von Idee und Mache: was stehen bleibt, wo geschoben, getilgt, erneut verdichtet wird. *Pavillon* und *Badehaus*, aber auch Arbeiten wie die parallel entstandenen Waldstücke profitieren davon, dass von Fall zu Fall präzise abzuwägen ist, wann das Bild dasteht und Gültigkeit behauptet. Mit dem Effekt, dass sich das Echo auf der Rezipientenseite entsprechend von der Frage »Was ist/ bedeutet das?« zu der Fragestellung »Wie kommt das zustande?« bzw. »Auf welche Weise wirkt das?« verändert.

Bleibt man bei der Idee des Hauses, bestätigt der Shift vom Motiv zum Modell die dialogisch-kontingente Arbeitsweise, bei der möglicherweise Vorbilder – oder, wie gleich deutlich wird – Präfigurationen, konzeptionelle Formfragmente und formalisierte Denkschnipsel an die Stelle von Vorlagen treten.

Die Freiheit in der Anlage und Ausführung – im Gegensatz zur illustrativen Akribie der älteren Arbeiten – darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch diese Bilder über eine Art Vorlauf« entstehen, über verschiedene Formatierungen unter Einbeziehung gefundener oder gemachter Schablonen; dass die brüchige Architektur dieser Häuser, die chaotisch verwucherten Choreographien der Waldstücke entlang ausgeschnittener Winkel und getreu der Vorgabe aus gerissener Pappe entstehen; dass zum Zustandekommen dieser Kompositionen immer wieder Schnittmuster angelegt, verschoben, neu justiert werden, um sie dann mittels Kohle im

HOTEL, CONEY ISLAND

2003, Aquarell/watercolour, 50 × 70 cm

passenden Zustand zu protokollieren, wiederholt nachzuarbeiten, zu modellieren ... Aber genau an den Nahtstellen, dort, wo das Wiederansetzen und Neujustieren durch all die nachfolgenden Bearbeitungsschichten als Formentscheidung stehen bleibt, da schleicht sich eine interessante Verschiebung ein: Diese Momente ziehen Aufmerksamkeit auf sich, wenn formatierte Objektivität und subjektive Materialreservoire (von den Ideen bis hin zu virtuosen, technischen Kniffen, zudem sämtliche Interferenzen, die sich hier unweigerlich einschleusen) miteinander kollidieren.

An solchen Stellen werden Häuser als Modelle lesbar, so wie sie längst Porträts sind, nicht nur von denen, die darin zu Hause sind. Wer es genauer wissen möchte, dem bleibt nur, die Tür zu öffnen.





Interior/Exterior: Possible Transpositions

Hans-Jürgen Hafner

No orientation at all — for minutes on end. Groping one's way, seemingly endlessly. Aimlessly, as if in a thick fog. Then, suddenly, a light appears. For a brief moment a building appears in the misty haze. It resembles a pavilion — strangely idyllic, with a tree in front of it — somewhere in the void. And this building certainly seems inviting enough to draw us in. Yet that invitation is doubtless double-edged: every comfort the building seems to offer, any safety it might promise, might at any moment turn into its opposite. The prospect of remedying a precarious position threatens to entice us into what are possibly far more difficult situations. (Such knowledge, which is even an ominous certainty, attends anyone familiar with the world of the movies.) When this little house emerges from the milky, impenetrable fog for a moment, as though caught in a flashlight, its contours momentarily standing out against the paper, sharply delineated in indefinite surroundings, it is still a fatal mistake to believe that one is already saved.

Four steps to the veranda. The little stairs invitingly reach towards us. Yet the veranda itself is hidden in shadow, and one can only imagine the hidden rooms that are hinted at through the door and behind the windows. Nonetheless, at least as far as our gaze can penetrate, the pavilion seems to continue almost for ever, with corridors and successions of rooms linking essentially unfathomable spaces. There is no sign of habitation — which admittedly does not mean that there might not be a distinct, secret life of huge and monstrous dimensions in this house, hidden behind its agreeable façade.

All that is left to do is to open the door and dare to step inside.

But opening doors – and not only as one of Hollywood's unwritten laws – seldom leads to exchanging an insecure exterior for a protective interior.

I would love to go / Back to the old house / But I never will / I never will ... / I neve

Concerning Thematic Junctures

Between 1999 and 2001 Lumer made a number of works depicting *Tierhäuser* (animal houses). These pictures show strange, parafunctional structures, whose peculiarity only begins to make sense with an awareness of their occupants – giraffes, say, or gazelles. If one compares the style and subject matter of these works with Lumer's recent works, an expansion of her approach, and a new freedom, becomes apparent. There is a different basis for conception and execution – as well as its no less important consequence: a larger arena in which the impact of these pictures can unfold and establish itself.

pp. 43, 47

In contrast to recent works such as *Pavillon* (Pavilion) or *Badehaus* (Bath House, both 2006), the animal houses seem, in many respects, to be more stable. Although painted in watercolour — a technique which normally rewards spontaneity and where the constant danger of liquefying and dissolution needs to be turned to productive use — the animal enclosures appear sharply outlined and solidly constructed on their paper supports, all executed in a quasi-illustrative style. This stability links the various paintings in the *Tierhäuser* series and, in particular, lends the force of a statement to *Steinhaus* (Stone House, 2001), which is set like a monolith in its white background. Further, it indicates a firmly established prior image that continues to be worked on as a preconceived design for each work. In other words, these pictures are more likely to be produced and executed with the aim of depicting their subjects than to take shape through a process of intuition and creativity.

19



With the notion of the house as a common denominator, it becomes possible to productively compare the disjunctures and continuities between Lumer's older and current approaches. I consider the movement as a shift, during which the importance of the object itself is gradually displaced by a more abstract idea of a model. This shift is, crucially, driven by technique and design — and yet it is simultaneously a gesture of liberation — one that is as much subjectively dramatised as effective in its associations.

Here I Am - Me as a House

A medium-sized canvas. On it, drawn in simple, almost childlike, artless lines, is a house in front of a dense background of brown-grey, lightening in texture where it is mixed with white. It is very rudimentary, with a roof that is more of an open roof truss, a window and a door. The simple, horizontal brush-strokes suggest a vague, indefinite landscape-like composition. A wan light appears to glimmer in the doorway and windows. More intriguing is that on the right hand side of the house, a ghost-like figure rises into the night sky—departing, as it were. "Here I Am – Me as a House", as this work by director David Lynch is titled, presents a metaphorical and animistic transformation, as a house is personified and the functions of a building are equated with physical and psychological attributes. This unified entity is mirrored in Lynch's cinematic treatment of space, in the relationship between interior and exterior in his work. On the one hand, it is a metaphor for the individual sensibilities that exist between outburst and regression, yet simultaneously it represents a level of reflection on the role of the individual and her or his character as produced by her or his social environment, her or his more or less rationalizable conditioning.

WALD (ÜBERZEICHNET) 2005, Kohle/charcoal, 78 × 107 cm

From Subject to Model: Constructing Dislocations

This shift in Lumer's practice has yielded welcome new effects on her work and on its impact. The stable character and solidity of the earlier works appears to be becoming increasingly unmoored, caught in contingent movement. Her recent pictures tend to be created through decisions necessitated by the way they are made, or rather, they are indebted both in technique and conception to a two-way dialogue between idea and execution: what is left as it is, what is shifted around, erased, re-condensed. *Pavillon* and *Badehaus* clearly profit from this, but works made around the same time, such as the forest drawings, likewise benefit likewise from a precise weighing up, on a case-to-case basis, of when the image is complete and asserts its validity. The result of this is that the response from the viewer moves from the question "What is this/What does it mean?" to "How is it created?" and "How does it generate its effect?"

If we hold onto the idea of the house, the shift from subject to abstract model confirms the importance dialogue and contingency where possible archetypes — or, as will become clearer below — pre-figurations, conceptual fragments of form and formalised snippets of thought take the place of the works' ostensible subjects. In contrast to the illustrative meticulousness of older drawings, this freedom of arrangement and execution should not draw our attention away from how the recent works are also created via a kind of 'preliminary approach', in diverse formats that incorporate invented or created templates. The fractured architecture of these houses and the chaotically overgrown choreographies of the forest drawings are constructed around templates and stencils made from torn cardboard. These compositions take shape through these templates repeatedly being applied, moved around, and adjusted, so that their positions can be logged in charcoal, only for the resulting marks to be repeatedly reworked and refashioned. But it is at the very junctures where the reapplication and repositioning eventually culminates,

after all the subsequent levels of processing, in a verdict of finality about the appearance of a work that another interesting dislocation creeps in: one of those remarkable moments when the material object and the subjective resources (from the ideas to the technical virtouosity, as well as all the interference that inevitably infiltrates here) collide with one another.

At such points, houses can be read as models, just as portraits have been for a long time, and not just by those who are at home in them. Anyone who wants to understand this better is left with no other option than to open the door.











































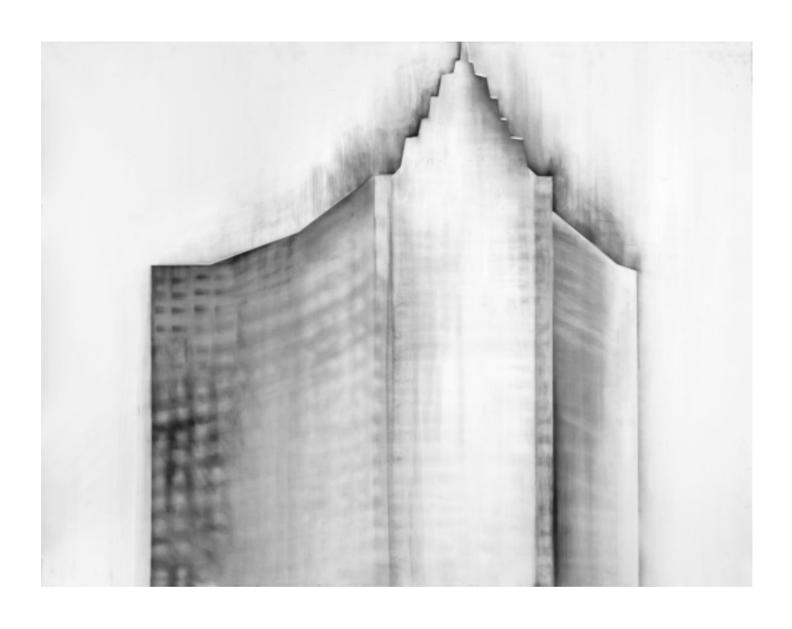








 $\begin{array}{l} \textbf{SILHOUETTE} \\ \textbf{2007}, \textbf{Kohle/charcoal}, \textbf{107} \times \textbf{78} \ \textbf{cm} \end{array}$





OPTIMISTISCHES GEBÄUDE









NACHTSTADT (RECHTS)







Unheimliche Geborgenheit

Dominic Eichler im Gespräch mit Britta Lumer

DOMINIC EICHLER Deine Zeichnungen und Aquarelle bestehen für gewöhnlich zu einem großen Teil aus negativem Raum, aus weißen Flächen und Hintergründen. Mir scheint es, als wären diese unberührten Bereiche Pufferzonen zum Schutz der eigentlichen Bildmotive, der Häuser oder Bäume, vor der sie umgebenden Wirklichkeit. Sie stellen auch die visuelle Entsprechung von Ruhe und sogar von Stille dar. Kannst du mir sagen, was für eine Rolle der leere Raum in deinen Bildkompositionen spielt?

BRITTA LUMER Diese Leere schafft zunächst eine Distanz zu dem Betrachter. Das Motiv drängt sich nicht auf, im Gegenteil, es ist zurückgezogen, es scheint auf dem Papier zu schweben. Im besten Fall bildet der negative Raum eine Komposition, die Neugier weckt. Das Motiv steht wie ein einzelnes Wort auf dem Papier. Indem ich mehr und mehr weglasse, konzentriere ich mich auf die Gestaltung des Wesentlichen.

Die frei gestellten Häuser ruhen in sich selbst. Aber sie sind entwurzelt, nicht eingebunden in eine Umgebung. Diese Offenheit wirkt bedrohlich, denn dadurch sind sie nicht berechenbar. Einerseits ist die Darstellung völlig offen, andererseits konkret. Es umhüllt sie eine Aura des Unheimlichen. Das Haus als Heim und Schutz hat selbst keinen Halt.

- D.E. Was bringt dich dazu, was motiviert dich, deine Bilder zu malen, wie fängst du an?
- B.L. Zunächst meine Vorstellung und mein Bedürfnis, sie umzusetzen, z.B. ich will ein Haus malen, das von einem Baum beschützt wird. Es klingt vielleicht merkwürdig, aber diese Vorstellung ist nicht nur in meinem Kopf, sondern sie erfüllt mich bis in die Fingerspitzen. Die Reflexion kommt später. Ich werde innerlich gedrängt, bin neugierig, wie das Ergebnis aussieht.

PANORAMA 2004, Aquarell/watercolour, 114×175 cm

D.E. Aber dann kommen ja erst die Probleme der Umsetzung deiner Idee, die visuelle Alchemie, bei der es neben vielem anderen um die Wahl und die Verwendung des Materials geht.

B.L. Ich arbeite gern mit spartanischen Materialien wie Aquarell, Kohle, Tusche. Es reizt mich, die Wirkungen der Materialien zu erforschen, sozusagen das Meistmögliche herauszuholen, die Möglichkeiten, die das Material in sich birgt, zu erweitern. Jedes einzelne hat seine spezifische Qualität. Aquarell, besonders in dem Maßstab, in dem ich es verwende, ist kühl und herausfordernd. Das Papier ist nass, und es trocknet, während ich male. Die Pinselstriche verändern ihren Charakter abhängig davon, wie nass oder trocken das Papier ist. Das Bild hat seine eigene Dynamik, es lebt. Es ist immer überraschend, subtil, zart und heikel. Das Motiv schwimmt regelrecht auf dem Papier, bevor es trocknet und sich damit wieder verändert.

s. 60, 75

Das kann man ganz gut sehen in einer Serie von Wolken (seit 2002). Die Wolken und eine Serie von Selbstportraits, die ich 1999 begonnen habe, sind beispielsweise solche Aquarelle. Sie wirken sehr empfindsam. Ich mochte die Idee, dass die Portraits in einem Medium gefertigt sind, das geeignet ist, einen Ausdruck widerzuspiegeln und gleichzeitig einen Gemütszustand.

- **D.E.** Mir gefällt, wie du über den Prozess des Bildermachens sprichst es geht um Emotion und Drama, nicht darum, etwas unter Kontrolle zu bringen.
- B.L. Es ist spannend, mit schwer kontrollierbaren Techniken zu malen und zu zeichnen, denn das hält mich konzentriert. So völlig bei der Sache zu sein hat eine spirituelle Note, das macht es erst interessant. Die Zeichnung kommt ja sehr direkt auf das Papier. Manchmal gelingt es, manchmal nicht. Genau das macht einen bedeutenden Teil der Magie dieses Mediums aus.

62



Vor Kurzem habe ich angefangen, mit Tusche zu arbeiten, um einen höheren Kontrast zu erzielen, sie ist dunkler und dadurch wesentlich aggressiver als Aquarell.

Kohle hingegen hat eine warme Qualität – immerhin ist es gebranntes Holz. Das hat eine weiche, in die Tiefe gehende Oberfläche. Ich habe eine Technik entwickelt, mit Kohlestaub zu malen, aufgetragen mit Pinseln oder bei besonders großen Formaten mit Besen. Ich verwende auch Schablonen und zeichne Helligkeiten mit einem Staubsauger und Druckluft.

- eigentlich eher über die Beziehung zwischen der Idee und dem Prozess, durch den sie realisiert wird, das Erfassen einer Idee und ihre Transformation, und ein bestimmtes Gefühl beim Versuch, sich etwas bildlich vorzustellen ... Es ist eine Art paradoxer Zustand, der es dir erlaubt, etwas Unfertiges zu sehen, ein Zustand, in dem du akzeptieren kannst, dass die Idee eigentlich nicht in ein Bild umgesetzt werden kann. Warum ist es dir anscheinend so wichtig, dass ein gewisser Realismus in deinen Bildern verbleibt?
- B.L. Anfangs war es klar: Ich wollte keine Monster malen! Ein Portrait ist sehr sensibel. Es gehört nicht viel dazu, es völlig zu entstellen. Und was so ein Antlitz aussagt über die Verfassung des Gemüts, ist sehr fein und flüchtig.

Die Basis für die ersten Selbstportraits waren Fotografien aus meiner Kindheit. Aber diese Fotos zeigten nicht mich, sondern eher ein Rollenklischee eines kleinen Mädchens. Ich wollte ein anderes Selbst aus den Fotos filtern und in die Malerei übertragen. Jedenfalls habe ich mich darum bemüht. Das hat den Realismus erfordert, denn ich wollte nicht übertrieben dick, also expressiv auftragen. Da wäre nur ein neues Klischee entstanden. Das Projekt erforderte Sensibilität.



D.E. ... und Selbstkenntnis und die Fähigkeit zur Selbstkritik ...

s. 76

B.L. ... ich malte Hunderte dieser Aquarellportraits. 1999 habe ich fast nichts anderes gemacht. Anfangs waren die meisten unbeholfen oder naiv. Einige wurden süß und nett, das war am allerwenigsten meine Intention. Ein paar waren nur belanglos. Und tatsächlich, mehr als die Hälfte sahen wirklich wie Monster aus.

Am Ende hatte ich ein Dutzend ungefähr, in denen ich mich wiederfinden konnte, o. T. (1999) zum Beispiel. Die Farbe scheint immer noch zu fließen. Der Blick hat eine besondere Intensität, etwas frech-bösartig, wissend, aber auch scheu und andererseits verführerisch. Es zeigt eine schon sehr erwachsene Persönlichkeit.

- D.E. In deinen Häusern findet man eine ganz ähnliche Qualität, einen vagen Realismus und eine gewisse emotionale Widersprüchlichkeit. Wenn man in ein Gesicht blickt oder in ein Haus von der Straße, dann hat man immer das Gefühl, dass man hineinschauen möchte, weil das wirklich Interessante hinter den Augen liegt, hinter der Fassade, im Inneren, das man nicht sehen kann, aber das sich so vehement im Äußeren andeutet.
- B.L. Die ersten Häuser, die mich als Künstlerin interessiert haben, waren die Tierhäuser in zoologischen Gärten. Das Büffelhaus im Berliner Zoo z. B., Ranch (2001). Es scheint direkt der Nordwestküste Kanadas entnommen. Die Proportionen sind allerdings eigentümlich, denn sie entsprechen ja der Größe der Tiere.

Eigentlich sind es funktionale Gebäude, die den Tieren Schutz geben sollen. Aber sie sind immer gebaut für diese merkwürdige Projektion, dadurch erscheinen sie exotisch. Seltsam

64

RANCH

2001, Öl auf Nessel/oil on canvas, 100 × 200 cm

changierend zwischen Realität und Utopie. Sie erscheinen an einem Ort, wo sie gar nicht hingehören. Dadurch haben sie eine Beziehung zum Übernatürlichen und Fantastischen. Man kann ihnen nicht trauen.

Das *Steinhaus* (2001) aus dem Frankfurter Zoo hat solide Natursteinwände und ein besonders sorgfältig gedecktes Dach. In meiner Vorstellung kann ich durch diese winzige Tür zur Linken gehen, und meiner Fantasie sind keine Grenzen gesetzt, wie es dahinter aussehen mag.

s. 13

- D.E. Du machst mich neugierig, was denn in dieser Welt passieren könnte.
- B.L. Davon hat jeder eine eigene Vorstellung ... Ich borge mir mal ein Bild aus der Welt der Märchen und sage: Vielleicht sind dort fette grüne Wiesen, Apfelbäume und ein Ofen voller Brot.
- D.E. Die Realität eines Hauses ist also eine Art von Illusion, und wahrscheinlich ist nichts verlockender als die Fantasie, auch wenn sie wie im Märchen mit der Gefahr spielt.
- B.L. Ja, es ist eine Illusion, Schutz finden zu können. Es bleibt immer eine Utopie. Aus der Kindheit schöpfen wir unsere Vorstellung von Glück und Geborgenheit. Gleichzeitig entsteht dann die Angst, sie zu verlieren.

Ein besonders einzigartiges Bestreben, sich Halt und Komfort zu schaffen, nahm ich bei den US-amerikanischen Einfamilienhäusern wahr. Dort sah ich ebenfalls den Wunsch der Erbauer, sich eine persönliche Idylle zu schaffen, »my home is my castle«.

65

MOJAVE, ROSA
2002, Aquarell/watercolour, 70 × 91 cm

Es ist ja auch ein großes Thema im amerikanischen Film – wie nah heimelig und unheimelig beieinander liegen, wie schnell die Idylle in Horror umschlagen kann.

Ich war in den USA, habe mir einen Wagen gemietet und fuhr über 6000 Meilen durch den Süd- und Mittleren Westen. Ursprünglich bin ich nicht wegen der Häuser losgefahren, sondern ich wollte die legendäre Landschaft sehen!

- D.E. Welche Eigenschaften haben die Häuser denn ausgezeichnet unter den Tausenden, an denen du vorbeifuhrst?
- B.L. Mir waren die bescheidenen und betagten am liebsten. Mich haben die vielfältigen Stile und deren Versatzstücke angesprochen. Sie spielen mit unterschiedlichen kulturellen Verweisen, stellen aber auch Ungebundenheit, sogar Entwurzelung dar. Sie verkörpern den Wunsch nach Individualität, diese ist aber oft nach Klischeevorstellungen ausgerichtet.

Gemalt habe ich vor allem Häuser, die einen besonders eigentümlichen Charakter haben. Einige wirkten scheu. *Mojave, rosa* (2003) z. B. hat einen Maschendrahtzaun um sich, der wie ein Schleier wirkt. Die Häuser führen ein Eigenleben, sie wirken oft überzeichnet und modellhaft. Mit der Freistellung aus ihrer Umgebung unterwandere ich die vermeintliche Idylle.

- **D.E.** Wie ist das Verhältnis deiner Portraits zu den Häusern? Sind Häuser für dich dasselbe wie Menschen?
- B.L. Man könnte es als eine Analogie verstehen. Beispielsweise *Durango*, *herbstlich* (2004). Es ist wie eine komplexe und tiefsinnige Person. Es wirkt reserviert und verschlossen. Das



Geheimnis des Hauses wird betont, aber auch erst sichtbar gemacht durch die hellen, leuchtenden Büsche, die es umgeben, und durch die Bäume, die an manchen Stellen glitzern wie Diamanten oder schimmern wie ein Pelzkragen. Die Häuser sind visuelle Metaphern. Aufnahmen, die ich machte, um diese Eindrücke zu sammeln, waren wie Skizzen, die mir halfen, die Details nicht zu vergessen. Inzwischen brauche ich keine Fotos mehr, ich habe so viele Häuser gesehen. Jetzt arbeite ich freier und beginne irgendwo auf dem Papier mit einer Tür z. B. und konstruiere das Haus. Dabei schaue ich, wie es sich entwickelt.

- **D.E.** Dann sind die Bilder deiner neuen Serie *Beschützte Häuser* (2006) so etwas wie spontane, intuitive Architektur-Zeichnungen.
- B.L. Ja, besonders weil sie sich aus dem Unbewussten entwickeln. Stell dir vor, du träumst, in einem Haus zu sein. Vielleicht ist es nur eine versteckte Hütte voller Gerümpel, oder es ist ein riesiges Gebäude, ein Glashaus oder ein Turm, der über alles erhaben ist. Wenn du von diesem Gerümpel träumst, gibt es vielleicht ungeklärten psychischen Ballast, den du mit dir herumschleppst. Das überdimensionierte Haus könnte der Blick deines inneren Kindes auf seine Umgebung sein: Alles ist riesig.
- **D.E.** Die neue Serie ist also eher eine Art von Traumarchitektur oder Manifestation deines Unterbewusstseins?
- B.L. Sie dient der Vorstellungswelt. Wohnen als Geborgenheit, das fesselt mich. Dieser bedeutsame utopische Gedanke, sich irgendwo in Sicherheit und aufgehoben zu fühlen.



- D.E. Aber mit dieser Vorstellung willst du nicht auf die aktuelle Angstkultur in der Gesellschaft reagieren ...
- B.L. Nein, es handelt nicht von Paranoia, es geht vielmehr um eine kollektive menschliche Sehnsucht. Es sind imaginäre Persönlichkeiten, die durch diese Häuser zum Ausdruck gelangen.
- D.E. Denkst du nach über die Tatsache, dass Bauwerke eine Energie oder einen Geist besitzen, der von denen kommt, die darin gewohnt haben, und dass wir in jeder Behausung und sogar in jedem Ort, der uns Schutz gibt, eine Art lebendiger Spur hinterlassen? Oder meinst du ein metaphysisches Leben der Gebäude selbst?
- B.L. Ich glaube beides. Aber mich interessiert hauptsächlich der metaphorische Aspekt.
- D.E. Deine Wälder und Bäume ... der echte Wald ist schon viel düsterer, nicht?
- B.L. Es ist einerseits ein Klischee, dass es im Wald gefährlich ist, andererseits ist es absolut wahr! Ich mag die Vorstellung, sich dort völlig zu verlieren. Der Entstehungsprozess dieser Bilder ist einigermaßen chaotisch. Es ist ein Wuchern und Wachsen in alle Richtungen, diverse Perspektiven öffnen sich, und die gemeine Sehgewohnheit wird irritiert.
- **D.E.** Dann handeln deine Baumbilder eigentlich von dem Moment, wenn jemand, der sich verlaufen hat, ganz unvermutet auf eine Lichtung kommt und den Weg wieder entdeckt?

LAUBWALD

2004, Aquarell/watercolour, 140 × 160 cm

- B.L. Das ist natürlich eine Metapher dafür, tief in sich zu gehen. Ideal wäre, wenn der Betrachter diesen Punkt erreichen könnte, einen Zustand der Desorientierung. Wenn die Strukturen fehlen, die uns Halt geben, das macht Angst, das ist in den Mythen der Augenblick, wo das Licht kommt! Aber ich male Bäume auch, weil ich begeistert von ihnen bin und immer war. Sie verkörpern für mich das ultimativ Gute: Sie liefern uns Sauerstoff und Holz. Daraus machen wir Feuer, Häuser und Boote. Sie sind des Schlechten nicht fähig, sind groß, wachsen in den Himmel und ermutigen uns, es ihnen gleichzutun. Also: Hisst die Flaggen für Bäume!
- **D.E.** Wie sieht für dich der ideale Betrachter aus? Oder anders gefragt: Welche Vorstellungen und Erwartungen hast du an die Betrachter deiner Bilder?
- B.L. Meine Arbeiten muss man sehen und erleben. Sie brauchen Zeit und Hingabe. Ich glaube, man hat nur etwas davon, wenn man sich auf sie einlässt. Die Arbeiten entwickeln sich noch während der Anschauung, sie wirken ja oft flüchtig und veränderlich.
- D.E. Wir haben einmal darüber gesprochen, dass deine Bilder auf dem Papier scheinbar erst nach und nach Form annehmen wie Fotos im Entwicklungsbad. Mir kommt es vor, als hättest du diesen Prozess bei verschiedenen Bildern in unterschiedlichen Stadien der Entwicklung angehalten.
- B.L. Ja, das stimmt, sie haben etwas Diffuses, sie sind nicht eindimensional. Im Gegenteil, sie fordern den Betrachter auf, genau hinzuschauen. Wenn ich Besuch im Atelier habe, kommt es immer wieder vor, dass Leute anfangs nur eine oberflächliche Wahrnehmung haben, und erst

FRAU MIT SCHLEIER 2006, Tusche/ink, 53×56 cm

nach einer Weile werden sie verzaubert und bekommen diesen Glanz in ihre Augen. Manchmal mache ich eine Zeichnung und denke selbst schlecht von ihr, aber es kann passieren, dass sie sich nach einer Weile entwickelt hat, wie ein guter Wein. Denn ich stecke wie der Teufel im Detail, und ich kann den wahren Gehalt des Bildes auch erst mit einem gewissen Abstand erfassen. Oder die Arbeiten, die ich anfangs nicht mag, entpuppen sich als diejenigen die Entwicklungsschritte einleiten. Sie sind viel mehr als nur banale Illustrationen. Ich verstehe die Bilder wie eine Erscheinung, die etwas Flüchtiges in sich trägt.

- D.E. Ist das der Grund für die verschwommenen Ränder und die Unschärfe?
- B.L. Da kommt die Aura ins Spiel, diese Art Lichthof, den du anfangs schon angesprochen hast. Das schafft Atmosphäre. Ich habe oft eine Gleichzeitigkeit von Tageslicht und nächtlichem Licht, scharfes Streiflicht und weiche Schatten in einem Bild. Diese Stimmung spürt man mit seinen Antennen. Auch die Ruhe oder Stille, die du ansprachst. Für mich ist das vorrangig, auch wenn ich mir fremde Kunstwerke anschaue: Was für eine Atmosphäre strahlen sie aus! Die Atmosphäre ist ein Informationsleiter ein Medium, das Informationen überträgt.
- D.E. Wie würdest du die Beziehung zwischen einem deiner Bilder und der Vorstellungskraft des Betrachters beschreiben?
- B.L. Ich glaube, meine Bilder haben die Kraft, den Betrachter zu konfrontieren mit seiner eigenen Vorstellungswelt. Sie regen das bildhafte Denken an, innere Bilder tauchen auf. Und ich finde es höchst wünschenswert, sich mit seinen Imaginationen zu beschäftigen.



D.E. Ich kann verstehen, dass die Leute gerne Geschichten in deine Bilder hineinprojizieren. Man kann sich so sehr leicht auf sie einlassen, auch wenn das nicht deine künstlerische Intention ist.

B.L. Die Projektion ist ja die Vorstellung des Betrachters ...

Stell dir vor, du siehst einen Film: Da ist die Geschichte, die ganze Action und das Drama. Dann kommt ein Close-up, die Kamera hält auf das Gesicht des Schauspielers, und dieses Gesicht ist gezeichnet von allem, was passiert ist. Es reflektiert das Geschehene. Die Erzählung ist dann auf einer anderen Ebene, sie hält quasi an und zeigt, wie die Geschehnisse eingesickert sind. Das gibt Raum für die innere Wahrnehmung und für Identifikation und Tiefe. So möchte ich auch meine Portraits gesehen wissen, seien sie von Häusern, Bäumen oder Menschen ...

Nimm als Beispiel Frau mit Schleier (2006). Es beschreibt nicht die spezifische Geschichte dieser Frau, sondern es handelt von dem Gefühl der Trauer an sich, oder besser noch, dem Zustand, tief berührt zu sein. Die Bilder handeln von archetypischen Zuständen des Daseins: Angst, Verletzlichkeit, Sicherheitsbedürfnis und Hoffnung. 1999 habe ich erstmals meine Bilder in einer Galerie ausgestellt, drei der Aquarellportraits. Die Galeristen waren umtriebige, gesprächige Leute, direkt, freimütig, geradeheraus, hatten kein Blatt vor dem Mund und ihr Herz auf der Zunge. Ich war etwas angespannt, was sie über die Arbeiten sagen würden. Was passierte, war, dass sie völlig still wurden und minutenlang nur schauten. Ich war sehr erfreut, denn die Bilder waren im sprichwörtlichen Sinne bei ihnen angekommen. Sie waren tief bewegt. Das ist für mich die höchste Motivation: Ich will stille Menschen zum Sprechen bringen und laute Menschen zur Stille.



BERÜHMTES HAUS I UND II



An Unlikely Refuge

Britta Lumer in conversation with Dominic Eichler

DOMINIC EICHLER Your drawings and watercolours usually consist largely of negative space, with white expanses and backgrounds. These untouched areas seem to me to cushion the actual subjects of the works – such as houses or trees – from the world around them. They also produce a visual effect of calm and perhaps even of silence. Could you tell me about the role this empty space plays in your compositions?

BRITTA LUMER The emptiness creates a distance to the viewer. The subject doesn't impose itself on the viewer – it's more withdrawn, and seems to float on the paper. The negative space would ideally work within the composition to stimulate the viewer's curiosity. The subject ought to have an effect like a single word on an otherwise unmarked sheet of paper. If I leave out more and more things, then I can concentrate on the composition of the essentials.

The free-standing houses are selfcontained. But they're also uprooted, detached from their environment. This openness appears threatening, since it means, they're not predictable. On the one hand, the picture is completely open, yet it is, at the same time, concrete. It is surrounded by a mysterious aura.

There is nothing permanent about the house as home and refuge.

- D.E. What inspires or motivates you to create your pictures? How do you start?
- B.L. First of all, I want to satisfy my own desire to realise my ideas. For example, I want to draw a house that is protected by a tree. Although it might sound strange, this idea doesn't exist only in my head, but fills me completely, right down to my fingertips. I only think about it afterwards. I feel an inner compulsion. And I want to see what the result looks like.



WOLKE, GRAU
2002, Aquarell/watercolour, 115 × 140 cm

- **D.E.** But then come all the problems of putting the idea into practice, the visual alchemy that is about among other things which materials you choose, and how you use them.
- B.L. I like to work with straightforward materials such as watercolour, charcoal and ink. It fascinates me to get the most out of these materials, to make full use of the possibilities they offer and expand them. They each have their own distinct qualities. Watercolour, especially in large-scale works, like those I make, is a chilly and challenging thing. The paper has to be wet and it dries while I'm painting. The character of the brushstrokes changes depending on how wet or dry the paper is. The picture has its own dynamic it's like it's alive. It's always surprising, and subtle, and delicate, and risky. The subject really swims on the paper and then the water dries and it changes again. You can see all this quite clearly in my *Wolken* series (Clouds, since 2002). These clouds, and a series of self-portraits that I started in 1999 are watercolours. I like how the portraits are made in a medium that is good for rendering both a facial expression and a state of mind at the same time.

рр. 60, 63

- **D.E.** I like how you speak about the process of making these images it's about emotion and about drama, not about bringing something under control.
- B.L. It's exciting to paint and to draw with these materials that are so hard to control, because it keeps me concentrated. Being so completely immersed in my work has a spiritual aspect: that's where it starts getting interesting. The drawing appears on the paper directly, unmediated. Sometimes it works, sometimes it doesn't. That is an important part of the magic of the materials I use. Recently, I started to work with ink, so I could have a deeper contrast. It's much

75



darker and that's why it feels more aggressive than watercolour. Charcoal, on the other hand, has a warm quality—it is burnt wood, after all. There is nothing deeper and blacker than charcoal. It creates a soft surface. I've developed a technique of painting with charcoal dust, applied with a paintbrush or even, on very large format works, with a dustpan brush. I also work with stencils and create light areas using a vacuum cleaner and compressed air.

D.E. It seems to me that you're here not just talking about these materials, but also about the relationship between the idea and the process of realising it – taking the idea and transforming it. And you've been talking about the sensation that comes up when you try to picture something ... It's a kind of paradox that enables you to see something unfinished, a state where you can accept that the idea actually can't be realised in a picture.

Why is it seemingly so important to you for some realism to remain in your works?

B.L. To start with, I knew I didn't want to paint monsters! The face is a very delicate thing. It's really easy to make a mess of it. And what a facial expression tells you about a state of mind is very subtle and fleeting. My first self-portraits were based on photographs from my childhood. I felt that the photos showed a clichéd image of a little girl rather than the real me; I wanted to filter out what was real from the photographs and transfer it into the paintings. At least that's what I tried to do. It meant they needed some realism, because I didn't want to exaggerate or lay it on too thick or explicitly: that would have just created another cliché. It was a project that needed a high degree of sensitivity.

D.E. ... as well as self-knowledge and the ability to criticise oneself ...

- B.L. ... I painted hundreds of these watercolour portraits. In 1999 I did almost nothing else. At first, most of them were just clumsy or naïve. Some made me look sweet and nice, which wasn't at all what I had intended. Some looked merely trivial. And, in fact, more than the half of them really did look like monsters! In the end I had a dozen or so in which I could recognise myself o. T. (Untitled, 1999) for example. The colours still seem to be running. The girl's gaze has a special kind of intensity: it's cheeky- or naughty-looking, and there's a knowingness to the look, which is seductive and shy at the same time. It shows a child who is already conscious of growing up.
- **D.E.** Your series of houses have a similar quality of blurry realism and an atmosphere of emotional ambivalence. With both looking into a face and at a house from the street, there is always the sensation of wanting to look inside, because what's really interesting is behind the eyes, or behind the façade, in the interior which you can't see, but which suggests itself so forcefully on the outside.
- B.L. The first houses I was interested in as an artist were the animal enclosures in the zoo. For instance, the buffalo house in the Berlin Zoo Ranch(2001) it looks like a longhouse from the Pacific Northwest, in Canada, only the proportions are completely odd, because it is sized for the animals. They are supposedly functional buildings to shelter the animals, but they are also always built for this strange ideal world there's a strange interplay between reality and utopianism. They appear at a location where they don't belong at all. In that way, they have a relationship to the supernatural and fantastic. One can't trust them.

The *Steinhaus* (Stone House, 2001) from the Frankfurt Zoo has natural solid walls made of natural stone, and an extremely carefully composed tile roof. In my mind, I can go through the

77

DURANGO, HERBSTLICH 2004, Aquarell/watercolour, 57 × 70 cm

tiny little door on the left, and there are no limits to what I imagine it looks like on the other side.

- D.E. You've made me wonder what might happen in that world.
- B.L. Everyone has a different idea about that. I'll borrow from the world of fairy tales and say: Maybe there are lush green meadows, apple trees and an oven full of bread.
- **D.E.** So the reality of a house is a kind of illusion and there's probably nothing more tempting than imaginary worlds, even if there is danger involved, like in fairytales.
- B.L. Yes, it's an illusion to be able to find security and protection. It always remains a utopian dream. We derive the idea of happiness, warmth and security from our childhood. At the same time, we fear that we could lose them.

I felt that the rows of detached houses in the States were some kind of peculiar attempt to create exactly that warmth and security. For me, the people building them were trying to create their own personal idyllic world – "my home is my castle".

It's a central theme in American films – how close the homely and the uncanny are, how quickly the idyllic can turn into the horrific.

I was in the USA and I rented a car. And drove more than 6,000 miles through the South and the Midwest. Originally I didn't drive that way because of the houses. I wanted to see the legendary landscape.



- **D.E.** What made some of the houses stand out from the thousands that you must have driven by?
- B.L. I liked the ones that were modest and showed their age most. I was attracted by the huge variety of architectural styles and details. They play with diverse cultural references, but also represent freedom, even uprootedness. They embody the desire for individuality, but frequently express it in clichéd ideas.

I painted those houses that had particularly idiosyncratic character's. Some seemed shy. One house, *Mojave*, *rosa* (Mojave, pink, 2003), had a wire mesh fence all around it that looked like a veil. The houses lead their own lives, they often seem exaggerated and exemplary.

By liberating them from their surrounding's, I undermine that supposedly idyllic world.

- **D.E.** How do you think your portraits relate to your pictures of houses? Are houses the same as people for you?
- B.L. You could view it an analogous. *Durango, herbstlich* (Durango, Fall, 2004) for example, is like a complex and deep-minded person. The house seems reserved and withdrawn. Its secretiveness is definitely emphasized and only really becomes obvious through the bright, luminous bushes that surround it, as well as through the trees, which sometimes glitter like diamonds or glisten like a fur collar. The houses are visual metaphors. The photographs I made to record my impressions of the houses were like sketches, made to keep the details in mind. Now I don't need photographs any more. I have started taking more liberties: I start some-

p. 67



where on the paper by drawing a door, for example, and then I construct the building from there, watching how it develops.

pp. 42-47 **D.E.** So the pictures in your new series, *Beschützte Häuser* (Protected Houses, 2006), are sort of impulsive and intuitive architectural sketches?

B.L. Yes – especially because they evolve from the unconscious.

Imagine dreaming that you are in a house. Maybe it's a secluded cabin full of junk, or maybe it's a huge building, or a glass house, or a tower that stands above everything else. If you find you dream about a messy house, then maybe you're carrying some baggage around with you. The enormous house might reflect how your inner child sees its surroundings: everything is very big.

- D.E. So the new series is a kind of dream architecture; a manifestation of your subconscious?
- B.L. They are more houses for thinking in than for literally living in. Houses provide shelter and that's what fascinates me the idea of finding a sense of solidity and protection. It's a real kind of utopian thought, that there's somewhere you're safe, where you don't need to worry.
- D.E. But these thoughts aren't a reaction to the culture of fear in contemporary society ...
- B.L. No, it's not about paranoia. It's about a universal human desire. The houses express imaginary persons or figures.

WALDSTÜCK

2004, Aquarell/watercolour, 113 × 175 cm

- **D.E.** Do you mean the way built structures may have an energy or spirit that comes from the people who have lived in them, and that we leave a kind of lasting mark on every house and even in every place that gives us shelter? Or do you mean the metaphysical life of the buildings themselves?
- B.L. Both but I'm primarily interested in the metaphorical aspects.
- D.E. As for your forests and trees ... real woods are much gloomier, aren't they?
- B.L. Yes while it's a cliché to think going into the woods is scary, it is also absolutely true! I like to imagine what it's like going into the woods and getting completely lost. The way these pictures originate is quite chaotic. There's proliferation and growth going on in all directions, various perspectives opening up, so one's normal way of looking becomes destabilised.
- **D.E.** So your tree pictures are actually about the moment when someone who is lost unexpectedly finds him- or herself in a clearing and suddenly knows which way to go?
- B.L. There's a metaphor here for going deep into oneself, of course. Ideally, the viewers would also reach a point where they share the sense of disorientation. If the structures we can normally use to orient ourselves are gone, then fear takes over and in myths, that's the moment when suddenly a light appears.

But actually, I paint trees because I do and always have found them inspiring. For me they are the ultimate good. They create oxygen. And give us wood to make fire, houses and boats.

VOGELHAUS2003, Kohle/charcoal, 95 × 124 cm

They are incapable of doing harm. They are large. They grow up to the sky and encourage us to do the same. So: hurrah for trees!

- **D.E.** How would you describe your ideal viewer? Or, to put it differently, what hopes or expectations do you have of the viewers of your work?
- B.L. You have to see and experience my works for yourself. They need time and dedication. I think you only get something from my pictures if you engage with them. They change, even as you're looking at them often the impression they make is fleeting and unstable.
- **D.E.** We once talked about the way that your images seem to take time to materialise on the paper, like photographs in a tray of developer. It seems to me that in your works you stop this process of development at various stages.
- B.L. Yes, that's right. They have something diffuse. They are multifaceted. They ask that the viewer look at them carefully. When I have a studio visit, people often experience my work only superficially at first, but are drawn in with time that's when they get this shimmer in their eyes.

Sometimes I make a drawing that I don't think much of, but when I come back to it later it seems to have matured, like good wine. Because while I'm working I'm so immersed, like the devil in the details, I can only grasp the true value of a picture once I have some distance to it. And sometimes the works that I didn't like at first surprise me by turning out to open the door to a new direction. I think my pictures are like epiphanies, which are evanescent by nature.



D.E. Is that the reason for the lack of clearly defined edges, the blurriness?

- B.L. That has to do with the aura; the kind of halo the images have which we were speaking about earlier. It creates the atmosphere. Often there is a mix of daylight and night-light, clearly delineated highlights and blurry shadows, all in one painting or drawing. The atmosphere this creates is something that you sense with your antennae. It's the same with the calm or silence we were talking about. For me that has priority when I'm looking at other art, too, the most important thing is what kind of atmosphere it brings into being. The atmosphere is a kind of conduit of information, a medium that transmits information.
- **D.E.** How would you describe the relationship between your images and the viewer's imagination?
- **B.L.** I believe my pictures have the power to confront viewers with their own imagined worlds. They encourage pictorial thinking. Personal pictures emerge in the viewer's mind and I think it's a very good thing for people to concern themselves with their own imagination.
- **D.E.** I can understand that people like to project narratives onto your pictures; it's an easy way to engage with them, even if it's not actually your artistic intention.
- B.L. Well, the projections are the viewers own imagination! Imagine watching a film: there's the narrative, all that action and drama. Then the camera dwells on a close up of an actor's face and this face is marked by everything that has happened. It reflects past events. The story then

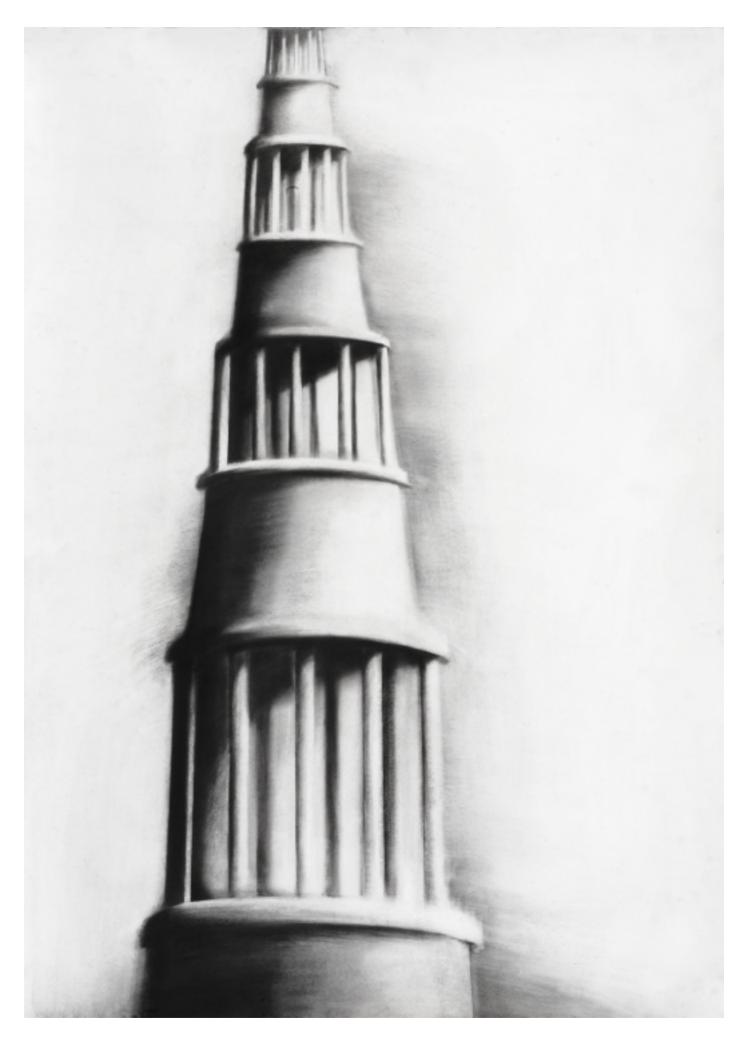
moves into a different level, as if one level had stopped and instead you are shown the consequences of past events are. It creates space for inner reflection, and for identification with the character, and for profundity. This is how my portraits should function, too – whether of houses, trees or people.

Take as an example *Frau mit Schleier* (Woman with veil, 2006). It is not about the specific story of this woman, but it's about the feeling of sadness in general, or – better – the condition of being profoundly affected by something. My pictures are concerned with archetypal conditions of existence: fear, vulnerability, the need for security, and hope.

p. 71

In 1999 I first showed my work in an art gallery – just three of the watercolour self-portraits. The gallerists were vivacious, talkative people: direct, outspoken, straight-down-the-line, not shy to say what they thought. I was a little anxious about what they would say about my work. And what happened? They became completely silent for minutes and just stood staring. I was very happy because I saw that the pictures had affected them in a fundamental way. This is what ultimately drives me: I want to make the shy speak and the loud fall silent.

84



UNENDLICHER 2007, Kohlezeichnung/charcoal drawing, 107 \times 78 cm

Britta Lumer

geboren / born 1965 in Frankfurt am Main, lebt und arbeitet / lives and works in Berlin

Studien / Education

- 1992–96 Staatliche Hochschule für Bildende Künste Städelschule Frankfurt am Main, bei Georg Herold und Per Kirkeby
 - 1996 Meisterschülerin bei Per Kirkeby
- 1996–97 Statens Kunstakademi, Bergen, Norwegen u. a. bei Luc Tuymans und Lawrence Weiner

Einzelausstellungen / Solo exhibitions

- 2008 Unheimliche Geborgenheit, Städtische Galerie, Waldkraiburg Protected, Somehow, Institut für moderne Kunst Nürnberg
- 2007 Where Happiness Lives, Galerie Appel, Frankfurt am Main
- 2004 What a difference the night makes, Galerie Goff+Rosenthal,
 New York
- 2003 Nachtfarben, Galerie griedervonputtkamer, Berlin
- 2001 A moment of perfect happiness, Galerie Kolster,
 Frankfurt am Main
- 2000 Vorspiel, Galerie Kolster, Frankfurt am Main

Gruppenausstellungen / Group exhibitions

- 2007 Sammlung Rausch, Portikus, Frankfurt am Main
- 2005 Viewingclub, Berlin, London, Hamburg;
 Selbstbildnis, Schickeria, Berlin;
 Zeichnungen, Center, Berlin
- 2003 Human Nature, Galerie Goff+Rosenthal, New York
- 2002 Pleasing Thoughts, Galerie griedervonputtkamer, Berlin (Konzept April Lamm);

 You don't have to have cows to be a cowboy, Galerie im Parkhaus, Berlin (Konzept Diana Baldon);

 Goldrausch XI, Kunstamt Kreuzberg, Berlin (Katalog)
- 2000 LISTE, Basel, Schweiz, Galerie STALKE;

 Halbzeit, Sammlung Helga und Hartmut Rausch,
 Frankfurt am Main
- 1999 On Paper, Galerie STALKE, Kopenhagen, (Katalog)

Stipendien / Residencies

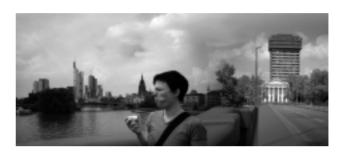
2001–02 Atelierstipendium der Hessischen Kulturstiftung, für einen einjährigen Aufenthalt in New York City

Bibliografie / Bibliography

- 2007 Publikation einer Abbildung, Elle Decor, US-Ausgabe, März 2007
- Publikation von Abbildungen, The Walrus Magazin,
 Toronto, September 2004;
 Publikation einer Abbildung, Harper's Magazin,
 American journal of literatur, politics, culture and art,
 New York, Mai 2004;
 Rezension, »Britta Lumer«, LAPIZ Revista International
 de Arte, von Elena Lledo, Februar 2004
- 2003 Rezension, »Britta Lumer«, www.strecher.org, von Ed Osborn, Dezember 2003
- 2002 Artikel, »Malen nach Zahlen«, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 22. Dezember 2002
- 2001 Katalog, »Freestanding«, Katalog: Portraits,
 Houses & Places, von Dominic Eichler, September 2001;
 Rezension, »Ausfegen im Kunstbetrieb«, Frankfurter
 Allgemeine Zeitung, von Thomas Wulffen, 11. April 2001;
 Rezension, »Cowboys in Treptow«, Kunstrasen berlin,
 von Ditke Heckenroth, April/Mai 2001;
 Rezension, »Wenn die Kunst das Leben einholt«,
 Berliner Morgenpost, von Anja Friedrich, Mai 2001;
 Rezension, »Koketterie im Sperrbezirk«, Tageszeitung,
 von Katrin Bettina Müller, Mai 2001
- 2000 Ankündigung, »Vorspiel«, Frankfurter Rundschau,
 7. Juni 2000;
 Rezension, »Triumph des Gartenzauns«, Tageszeitung,
 von Katrin Bettina Müller, 18. Mai 2000;
 Rezension, »Fragen, Einführung zu Britta Lumers
 Selbstportraits«, Kopenhagen, von Frederikke Hansen,
 September 2000
- 1999 Rezension, »Immendorf bei Lawrence von Arabien«,
 Frankfurter Rundschau, 20. 12. 1999













Abbildungsverzeichnis / Index of Illustrations

- $\begin{array}{lll} & \textit{Frontispiz} & \textit{Berühmtes Haus } I \cdot \textit{Famous House } I \\ & \texttt{2007}, \texttt{Kohlezeichnung/charcoal on paper}, \\ & \texttt{107} \times 78 \, \text{cm} / \text{42.1} \times \text{30.7} \, \text{in}. \\ & \texttt{Sammlung Angelika Watzl, Berlin} \end{array}$
- s/p. 13 Steinhaus · Stone House $2001, Aquarell/watercolour, \\ 50 \times 66 \text{ cm}/19.7 \times 26 \text{ in.}$ Sammlung Deutsche Bank
- s./p. 14 Hotel, Coney Island $2003, Aquarell / watercolour, \\ 50 \times 70 \ cm / 19.7 \times 27.6 \ in.$ private collection, New York
- s./p. 16 $Tanneninsel \cdot Pine Tree Isle$ 2004, Aquarell / watercolour, 140 × 160 cm / 55.1 × 63 in.
- s./p. 16 Laubwald (blau) · Broadleaf Forest (blue) 2004, Aquarell / watercolour, 140 × 160 cm / 55.1 × 63 in. Privatsammlung, Berlin
- s./p. 20 Wald (überzeichnet) · Forest (double drawn)
 2005, Kohlezeichnung/charcoal on paper,
 78 × 107 cm/30.7 × 42.1 in.
 Privatsammlung, Frankfurt am Main
- s./p. 23 $\it Mojave, indigo$ 2003, Aquarell/watercolour, 54×52 cm/21.3 \times 20.5 in. Privatsammlung, Berlin
- s./p. 24 Rochester's House 2007, Aquarell / watercolour, 57×76 cm / 22.4 \times 29.9 in.
- s./p. 25 Haus mit rotem Dach \cdot House with a red roof 2007, Aquarell / watercolour, $57 \times 76 \text{ cm}/22.4 \times 29.9 \text{ in.}$

- s./p. 26 Durango Delta $2004, Aquarell/water colour, \\ 70 \times 85 \text{ cm}/27.6 \times 33.5 \text{ in.}$ Im Besitz der Künstlerin / owned by the artist
- s./p. 27 Mojave, mit Zypresse · Mojave, with Cypress 2003, Aquarell / watercolour, 108 × 117 cm / 42,5 × 46.1 in.

 Privatsammlung, Berlin
- s./pp. 28/29 Hängende Äste, Licht \cdot Hanging Boughs, Light 2006, Kohlezeichnung / charcoal on paper, 124×160 cm $/ 48.8 \times 63$ in.
 - s./p. 31 Schlichter dunkler Wald \cdot Simple Dark Forest 2006, Kohlezeichnung/charcoal on paper, $124 \times 160 \text{ cm}/48.8 \times 63 \text{ in.}$
 - s./p. 32 Zwei Bäume schwarz und weiß · Two Trees Black and White 2005, Kohlezeichnung/charcoal on paper, $78\times107~\text{cm}/30.7\times42.\text{I in.}$
 - s/p. 33 Lichtspiegelung · Reflecting Light 2006, Kohlezeichnung/charcoal on paper, $124\times160~cm/48.8\times63~in.$
 - s./p. 34 Brennendes Haus \cdot Burning house 2005, Kohlezeichnung / charcoal on paper, $78 \times 107 \text{ cm} / 30.7 \times 42.1 \text{ in.}$
 - s./p. 35 Beschütztes Haus · Sheltered house 2005, Kohlezeichnung / charcoal on paper, $78 \times 107 \text{ cm} / 30.7 \times 42.1 \text{ in.}$
 - s./p. 37 Rochester's Garden $2006, Kohlezeichnung/charcoal on paper, \\ 153 \times 172 \ cm/60.2 \times 67.7 \ in.$
- s./pp. 38/39 Der Japanische Baum \cdot The Japanese tree 2007, Kohlezeichnung/charcoal on paper, 240 \times 333 cm/94.5 \times 131.1 in.

- s./p. 41 Strukturiertes Wachstum \cdot Structured Growth 2006, Kohlezeichnung/charcoal on paper, 124 \times 160 cm/48.8 \times 63 in.
- s./p. 42 Souterrain · Basement 2006, Kohlezeichnung/charcoal on paper, $124\times160~cm/48.8\times63~in.$
- s./p. 43 Badehaus \cdot Bath House 2006, Kohlezeichnung/charcoal on paper, 124×160 cm/ 48.8×63 in.
- s/pp. 44/45 Dreierhaus beschützt \cdot Three-Part Sheltered House 2006, Kohlezeichnung/charcoal on paper, 124×160 cm/ 48.8×63 in.
 - s./p. 46 Sechskant Haus \cdot Hexagonal House 2006, Kohlezeichnung/charcoal on paper, 124×160 cm/ 48.8×63 in.
 - s./p. 47 Pavillon \cdot Pavillon \cdot Pavillon 2006, Kohlezeichnung/charcoal on paper, $124 \times 160 \text{ cm} / 48.8 \times 63 \text{ in.}$
- s./pp. 48/49 Wasserschloss · Moated Castle 2007, Kohlezeichnung/charcoal on paper, $124 \times 160 \text{ cm}/48.8 \times 63 \text{ in.}$
 - s./p. 51 Silhouette $2007, Kohlezeichnung/charcoal on paper, \\ 107 \times 78 \ cm/42.1 \times 30.7 \ in.$ Im Besitz der Künstlerin/owned by the artist
 - s./p. 52 Las Vegas 2007, Kohlezeichnung/charcoal on paper, 124 \times 160 cm/48.8 \times 63 in.
 - s./p. 53 Optimistisches Gebäude · Optimistic Building 2007, Kohlezeichnung/charcoal on paper, $120 \times 93 \text{ cm}/47.2 \times 36.6 \text{ in.}$ Privatsammlung, Berlin

- s./pp. 54/55 Nachtstadt, The Park · City at Night, The Park 2006, Tuschezeichnung/ink on paper, $57 \times 82 \text{ cm}/22.4 \times 32.3 \text{ in.}$
 - s./p. 56 Nachtstadt (links) · City at Night (left) 2006, Tuschezeichnung / ink on paper, $50 \times 64,5$ cm / 19.7×25.4 in.
 - s./p. 57 Nachtstadt (rechts) · City at Night (right) $2006, Tuschezeichnung/ink on paper, \\ 50 × 64,5 cm/19.7 × 25.4 in.$
- s./pp. 58/59 Hotel 2007, Kohlezeichnung/charcoal on paper, 240×265 cm/ 94.5×104.3 in.
 - s./p. 60 Gewitterwolke \cdot Storm Cloud 2003, Aquarell/watercolour, 140 \times 115 cm/55.1 \times 45.3 in. Privatsammlung, Bern
 - s./p. 63 Panorama 2004, Aquarell/watercolour, $114 \times 175 \text{ cm}/55.1 \times 68.9 \text{ in.}$ Sammlung Beatrice und David Dreyfus, Frankfurt am Main
 - s./p. 64 Ranch 2001, Öl auf Nessel/oil on canvas, 100×200 cm/39.4 \times 78.7 in. Privatsammlung, Berlin
 - s./p. 67 Mojave, rosa · Mojave, pink 2002, Aquarell/watercolour, $70 \times 91 \text{ cm}/27, 6 \times 35.8 \text{ in.}$ Privatsammlung, Berlin
 - s/p. 68 Laubwald \cdot Broadleaf Forest 2004, Aquarell / watercolour, 140 \times 160 cm / 55.1 \times 63 in. Sammlung Hessische Kulturstiftung, Wiesbaden

- s./p. 71 Frau mit Schleier \cdot Woman with Veil 2006, Tuschezeichnung / ink on paper, $53\times56~cm/20.9\times22~in.$ Privatbesitz, Berlin
- s./p. 72 Berühmtes Haus I \cdot Famous House I 2007, Kohlezeichnung / charcoal on paper, 107 \times 78 cm / 42.1 \times 30.7 in. Sammlung Angelika Watzl, Berlin
- s./p. 73 Berühmtes Haus II · Famous House II ${\tt 2007, Kohlezeichnung/charcoal\ on\ paper,}$ ${\tt 107\times78\ cm/42.I\times30.7\ in.}$
- s./p. 75 Wolke, grau · Cloud, grey $2002, Aquarell/water colour, \\ 115 \times 140 \text{ cm}/45.3 \times 55.1 \text{ in.} \\ Im Besitz der Künstlerin/owned by the artist}$
- s./p. 76 o. $T. \cdot Untitled$ 1999, Aquarell / watercolour, 53×56 cm / 20.9 \times 22 in.
 Im Besitz der Künstlerin / owned by the artist
- s./p. 79 Durango, herbstlich \cdot Durango, Fall 2004, Aquarell / watercolour, $57 \times 70 \text{ cm}/22.4 \times 27.6 \text{ in.}$ Collection of Open Inc., Toronto
- s./p. 80 $\textit{Waldstück} \cdot \textit{Wood}$ 2001, Aquarell/watercolour, 113 × 175 cm/44.5 × 68.9 in. Privatsammlung, Berlin
- s./p. 82 Vogelhaus \cdot Bird House 2003, Kohlezeichnung / charcoal on paper, $95 \times 124 / 37.4 \times 48.8$ in. Privatsammlung, Berlin
- s./p. 85 Unendlicher \cdot Infinite 2007, Kohlezeichnung/charcoal on paper, 107 \times 78 cm/42.1 \times 30.7 in.





Impressum / About this publication

Herausgeber / Editor

Institut für moderne Kunst Nürnberg Städtische Galerie Waldkraiburg

Texte / Texts

Hans-Jürgen Hafner, Berlin Dominic Eichler, Berlin

Redaktion und Lektorat / Editing and Proof-Reading

Martina Buder, Nürnberg Alexander Scrimgeour, New York

Übersetzung / Translation

Lisa Kuppler, Berlin Andrew Boreham, Berlin

Gestaltung / Graphic design

Stephan Fiedler, Berlin

Lithographie / Reprographics

Licht & Tiefe, Berlin

Druck / Printing

Medialis, Berlin

Auflage / Edition

1.000 Exemplare / 1,000 copies

Rechte/Copyright

© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

für die Werke von / for the works of Britta Lumer © Nürnberg 2008, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Britta Lumer (britta.lumer@berlin.de), und die Autoren / and the authors

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved Printed in Germany

ISBN 978-3-939738-92-3

Dieser Katalog wurde ermöglicht und gefördert durch

Die Hessische Kulturstiftung Kulturverwaltung des Berliner Senats Stadt Waldkraiburg

Besonderer Dank an / Special Acknowledgements to

Wolfgang Betke, Angelika Elsa Schindler, Alexander Scrimgeour, Jay Aaseng, Linda Chenit and David Lynch

Fotonachweis / Photo credits

Einband/cover: Ralf Weißleder, Hamburg
Eric Tschernow, Berlin
S/pp. 10: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris
S/pp. 87 (Städelschule Frankfurt/Main): Thomas Kilpper

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at http://dnb.ddb.de.

Distributed in the United Kingdom

Cornerhouse Publications 70 Oxford Street, Manchester M1 5 NH, UK phone +44-161-200 15 03, fax +44-161-200 15 04

Distributed outside Europe

D.A.P. Distributed Art Publishers, Inc. $155 Sixth \ Avenue, 2nd \ Floor, New \ York, NY \ 10013, USA \\ phone +1-212-627 \ 1999, fax +1-212-627 \ 9484$