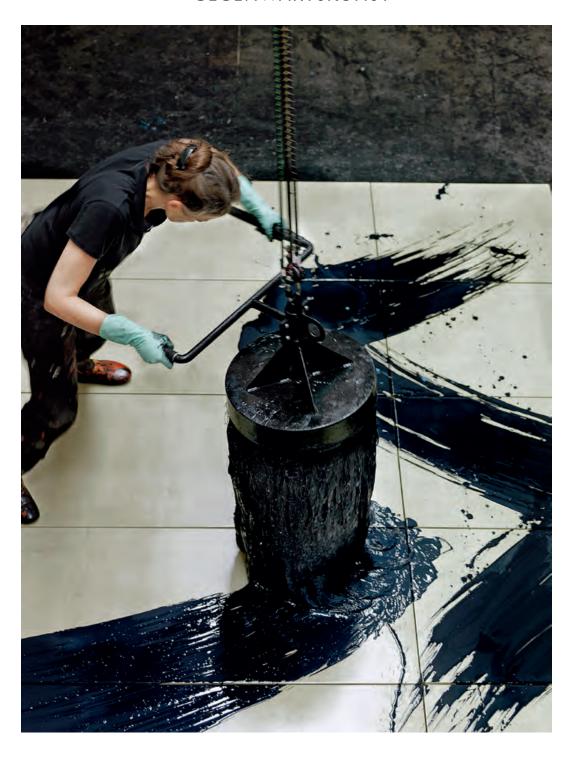
AUSGABE 92 / HEFT 28 / 4. QUARTAL 2010

KUNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER GEGENWARTSKUNST



FABIENNE VERDIER

DORIS VON DRATHEN

"Ich bestimme niemals die Form. Im Geist entsteht eine Intuition, und dann schlagartig, an einem Tag und in einem bestimmten Augenblick, wirken Gravität, der Einfluss der Sterne, die Luftfeuchtigkeit, die Substanz der Umgebung so zusammen, dass der Pinselstrich so entstehen wird und nicht anders. Diese Erfahrung schafft Demut."

Alles ist Welle, alles ist Bewegung, alles ist Fluss

für Sie ...

F.V.: ... den Versuch einer Inkarnation zu unternehmen, das Erlebnis einer Gegenwart auf ein Leinen-Viereck zu bannen. Das ist das Schwierigste. Wie

D.v.D.: Sie sagten, ...das Wesentliche der Malerei sei

kann ich diesen Augenblick sichtbar und erfahrbar machen. Das Bild lebt nur für den, der sich mit ihm wirklich verbindet. Wäre ich in der Darstellung des Realen, der Dingwelt, würde ich mich in der prätentiösen Illusion verlieren, nichts wäre verkörpert.

Für mich ist alles in Bewegung, alles ist im Fluss des Vergänglichen. Mir scheint, die Essenz des Lebendigen ist Bewegung. Ich durchquere den Raum meiner Leinwand und versuche diese Dynamik auf den Pinsel zu übertragen. Diese Dynamik hat ihren Ursprung in den Grundkräften, die uns umgeben, die uns beleben und uns Gestalt geben. Mit einem Schlag taucht dieser lebendige Energiekörper aus der Leere auf und bewohnt nach und nach die Leinwand, beginnt mit dem Betrachter in Wechselbeziehung zu treten und erzeugt so eine Rückverbindung an die ursprüngliche Dynamik.

D.v.D.: Der Betrachter hat also nicht mehr die Rolle dessen, der schaut, sondern wird zu jemandem, der nacherlebt?

F.V.: Das wäre mein Traum. Wenn der Betrachter sich von dieser Dynamik instinktiv mit neuer Kraft belebt fühlte, vielleicht sogar ohne zu ahnen wie. Haben Sie bemerkt, dass ich immer mehr aus dem Rahmen der Leinwand hinaustrete? Lange Zeit habe ich mich an die Tradition gehalten und bin innerhalb des Rahmens geblieben. Aber irgendwann ist für mich die Malerei zum Augenblick des Erlebnisses selbst geworden, einer Erfahrung im Raum meiner Leinwand. Meine Arbeit ist also Teil eines experimentellen Prozesses. Meine Bilder sind für mich weitaus mehr als bloße Malerei: Sie sind das Ergebnis einer Raumerfahrung – auf dem Boden meines Ateliers. Meine Hoffnung ist, ein Betrachter könnte von dieser selben Bewegung mitgerissen werden. Seit ich tatsächlich auf der Leinwand .bin'. habe ich den Rahmen verlassen. Ich stehe nicht mehr vor dem Bild, um eine dynamische Schönheit darzustellen. Seit ich begonnen habe, die Leinwand selbst zum Erfahrungsgrund zu machen, muss ich in diesen Raum hineingehen und ihn verlassen, die Leinwand ist nunmehr Ausgangspunkt für eine Reise und eine Wiederverbindung mit dem Lebensatem.

D.v.D.: Wer Ihre Leinwand gesehen, erlebt hat, kann diese Bannkraft bestätigen. Der Betrachter wechselt tatsächlich seine Rolle als Beobachter und wird zu jemandem, der eine existentielle Erfahrung macht

Ich habe Fabienne Verdier in ihrem Rifugium getroffen. ihrem Haus und Atelier gleichzeitig, eigentlich einem Zen-Kloster im Nord-Westen von Paris. Wer aus der Stadt hier ankommt, braucht zunächst eine Zeit der Verlangsamung. Eine Zeit, die an diesem Ort respektiert, zele-

Eine ganze Weile vergeht, bevor wir tatsächlich in den Teil des Ateliers hinabsteigen, den Fabienne Verdier den Graben nennt. Von hier bis zum Dachgiebel sind es elf Meter. Wir sind umgeben von ihren chinesischen Riesenpinseln. Manche bündeln fünfunddreißig Pferdeschweife. Stumm und regungslos schauen sie uns an, wie Theaterfiguren, die auf ihren Einsatz warten. Der Geruch ihrer Farbreste steigt in die Nase. Die paar Farbspuren reichen, dass es einem rot vor Augen wird. Die Füße suchen vorsichtig ihren Weg, um dies beseelte Universum nicht zu stören; immer wieder bleiben die Schuhsohlen auf dem mit Planen abgedeckten Fußboden kleben. Nach einem zögernden Schweigen, jede von uns im Eindruck gefangen, sich hier zum ersten Mal im Herzen des Ateliers gegenüberzustehen, formen sich leise erste Worte, werden schwungvoller, beleben sich in einer solchen Entdeckerfreude, dass bald Fragen und Erklärungen zu sprudeln beginnen. Wir stehen. Und wir bleiben während des ganzen Gesprächs stehen. Vergessen die Ordnung eines Interviews, außer für den kleinen Moment, da ich mitten im Satz unterbreche und Fabienne Verdier bitte, mein Aufnahmegerät einschalten zu dürfen.

und seiner eigenen Essenz begegnet.

F.V.: Und er wird – vielleicht – die Wirklichkeit, die ihn umgibt, anders wahrnehmen: nicht mehr als etwas von einem Ganzen Getrenntes, sondern als dessen Teil. Wenn er aus einer Ausstellung meiner Bilder kommt, spürt er vielleicht einen Jubel in sich und erlebt mit gesteigerten Sinnen die Sturmböen im Herbst oder das Sprießen der Bäume im Frühling. Vielleicht sieht er den Fluss, der seine gewohnte Umgebung durchquert, mit neuen Augen, fühlt, wie in seinen eigenen Adern das Blut pocht; begreift, ausgehend vom eigenen Blutkreislauf, dass alles Kreislauf, Fluss, Energie ist. Und vielleicht erlebt er, dass er selbst Teil dieses Ganzen eingeschrieben ist in den Weltenatem.

(einhandiaun

D.v.D.: Sie benutzen das Wort "eingeschrieben" in seinem erweiterten Sinn. Denn wir haben wohl kaum ein anderes Wort, um zu sagen, dass etwas in einem Ganzen oder in der Bewegung eines Ganzen enthalten ist. Mir ist diese Hervorhebung wichtig, um von vornherein aus dem Kontext auszubrechen, der nur allzusehr für Ihre Untersuchungen herangezogen worden ist: Die chinesische Kultur und die Kalligraphie, die gewiss ein wesentlicher Ausgangspunkt für Ihre Arbeit waren. Aber mir scheint, Ihre Malerei verkörpert heute davon nur noch eine Lebenshaltung, diese radikale Strenge, mit der sie arbeiten. Ich möchte die andere Seite kennenlernen – etwa Ihre Begegnung mit dem Astrophysiker Trinh Xuan Thuan

F.V.: Ich habe Trinh Xuan Thuan einige Zeit nach meiner letzten großen Ausstellung in der Galerie von Véronique Jaeger¹ getroffen. Während der Vorbereitungen zu dieser Ausstellung hatte ich den schweren hohen Stiel einiger meiner großen chinesischen Pinsel abgesägt. Das war eine ungeheure Revolution, die nur kurz zurückliegt. Von da an konnte ich in diese große Poesie einer Abstraktion von Lebensatem so eindringen, wie ich es mir geträumt hatte: mit ganzer Geschwindigkeit. Bis dahin hatte ich mit dieser Materie gearbeitet, die schwerer als mein eigener Körper ist, und war oftmals von den Malmassen weggetragen. Manchmal sah ich kaum noch, wohin's mich zog. Es war nicht mehr ich, die Form gab, sondern die Malereidyna-

mik selbst. So hatte ich mich für diesen revolutionären Akt entschieden, der alle Asiaten entsetzen würde: Ich kappte den größten der chinesischen Pinsel an seiner Basisplatte.

Aber da hatte ich schon dreißig Jahre Erfahrung in der vertikalen Maltechnik; ich selbst war längst zum Stiel, zur senkrechten Achse geworden, durch die meine Visionen und Intuitionen in den Pinsel übergingen. Ich war verankert in diesem einzigen Strich, nach dem ich suchte. Wäre ich meiner Technik nicht so sicher gewesen, hätte ich diese Entscheidung nie treffen können. Im Kopf hatte ich schon seit Jahren ohne Stiel gearbeitet. Lassen Sie mich hier ausführlich sein, denn Sie müssen verstehen, was für eine gewaltige Entscheidung das war. Ich hatte einige Zeit zuvor den Auftrag angenommen, für die Villa Torlonia in Rom riesige Fresken zu malen. An einem Abend packte mich die Verzweiflung, denn die Vision, die ich für dieses Projekt in meinem Innern trug, war mit meinen Pinseln nicht zu realisieren. Ich hatte etwas Wein getrunken und mit der Hilfe meines Mannes Ghislain fiel der Pinselstiel. Auf die Holzplatte, die 35 Pferdeschweife bündelt, montierte ich den Lenker meines Fahrrades. Wie vorher war der Pinsel mit einem elastischen Spiralkabel an der Decke befestigt. Was für eine Weltentdeckung! Ich konnte endlich meine Räume durchqueren, wie ich wollte, die Materie lenken, wie ich wollte, und war doch im tiefen Dialog mit ihr. Die Geschwindigkeit öffnete mir tatsächlich neue Räume.

In meinem letzten Gespräch mit Thrinh Xuan Thuan war ich überrascht, wie stark meine Intuition übereinstimmte mit seinem wissenschaftlichen Denken. Bis dahin ahnte ich nur, dass ich mit Gravität und Magnetismus der Materie umging. Ich spürte und arbeitete bewusst mit dem Energiefluss der Malerei. Jener einzige Pinselstrich, der das Zentrum meiner Arbeit ist, ist für mich nichts anderes als die Gleichung aus Energie und Materie. Der Astrophysiker aber wollte den vertikalen Mal-Akt und seine Kräfte verstehen, hier in meinem Atelier, das nach den Energien der Grundkräfte ausgerichtet ist. Als er alles vermessen hatte, auf seine Weise, hatte er mir mit einem großen Lächeln gesagt: "Sie können alles erforschen an diesem Ort - es fehlt Ihnen nur eine Dimension, um den Raum ganz zu erfassen und seine vier Grundkräfte, die unserer Wirklichkeit Gestalt geben, auszukosten - es fehlt Ihnen die Geschwindigkeit." Ich war sehr bewegt ...

D.v.D.: Was mich begeistert, ist, dass man hier nicht in einer Vorstellung von Raum, sondern im Raum selbst ist. Der Strich im Raum stellt nichts dar, sondern ist eine physikalische Kraft. Aby Warburg sagte, die Stärke der Antilope liegt darin, dass sie beim Laufen nur Laufen ist. Die Gleichung zwischen Sein und Tun. Nun verstehe ich besser den Bann, der von Ihren Bildern ausgeht, wenn man vor, nein, in ihrem Raum steht.

F.V.: Genau! Tatsächlich ist mein Atelier unmittelbar über einer Quelle gebaut. Das ist eine ungeheure Energielinie. Man hört beständig das Lied dieser Quelle.

D.v.D.: Sobald man Ihr Haus betritt, beginnt dieses Murmeln schon den Geist zu beruhigen.

F.V.: Stimmt, aber das ist ein Nebeneffekt. Genauso wichtig ist die vitale Kraft, die in dieser Quelle enthalten ist. Das ist hier ein tellurischer Ort. Und beim Malen verbinde ich mich mit dieser Kraft, nehme sie in meine Bewegungen auf, versuche, diese Energie ganz zu erfassen, um sie in meinen Bildern zu inkarnieren. Wenn ich die Energie dieser Quelle erfasse, dann durchdringt sie meinen Körper, dann spüre ich ihren Kreislauf in meinem – das ist die Bewegung, die ich in meinen Pinsel übergehen lasse. In der gleichen Weise spüre ich das Wasser, die Luftbewegung in den Bäumen, das Vorüberziehen der Wolken. Sich mit der Bewegung aller Elemente zu verbinden, ist für mich wesentlich.

Energy Parket

D.v.D.: Das Mysterium Ihrer Arbeit scheint in der Macht zu liegen, die aus Ihrer unglaublichen Konzentration hervorgeht. Durch die Strenge Ihrer Haltung, d.h. durch ein Leben in Verbindung mit dem Erdzentrum und mit dem Zentrum Ihrer selbst, sind alle Dinge, die Sie umgeben, eingeschrieben in eine Logik des Sinns. So erinnert dieser Pinsel in seiner Konstruktion an eine ideale Metapher des menschlichen Wesens. Denn die Masse der Pferdehaare, die sein Zentrum bilden, könnte wie eine Wirbelsäule gesehen werden. Und die "heilige Reserve", jene kürzer geschnittenen Pferdeschweife, die Tintenreservoire für einen langen Atem bilden, könnte an Lungen erinnern, an einen Energiespeicher im spirituellen Sinn. In der griechischen Mythologie ist das Aion, die Achse des Universums, eine räumlich-zeitliche, alles verbindende Kraft. Aber in der Medizin des Altertums war der Begriff gleichbedeutend mit der menschlichen Wirbelsäule. In diesem Sinn wären Sie

selbst und Ihre Werkzeuge eigentlich eine Analogie dieser Raum-Zeit-Achse?

F.V.: Sie rühren an einen Kern meiner Arbeit - an das religere, das, was alle Dinge verbindet. Ohne hier in einen Esoterismus zu fallen: Meine Malerei ist für mich ein Ritual. Wenn ich die Leinwand betrete, die auf dem Boden liegt, dann betrete ich einen von der Umgebung unterschiedenen Raum und beginne das Ritual. Und wenn ich bereit bin, hineinzuhorchen in die Pinselspitze, die für die Chinesen heilig ist, dann heißt das, dass eine immense Arbeit vorangegangen ist. Denn ich muss jede Form von Intelligenz vergessen, jeden Gedanken, um an einen Seelenzustand heranzukommen, der die Sinne öffnet, um wirklich lauschen zu können. Der einzige Weg zu diesem Wissen, also zu dieser Art von Malerei, ist die Intuition. Es ist ein langer Weg, bis diese Intuition wirklich offen ist, bis nichts mehr die eigentliche Erfahrung stört, nämlich diesen Energiestrom, der uns umgibt und der überall ist. Alles ist Welle, alles ist Bewegung, alles ist Fluss. Man könnte verrückt werden, wenn man sich wirklich diese Ströme vorstellt, in die wir eingeschrieben sind.

D.v.D.: Gibt es einen Seelenzustand vor, während und nach dem Akt des Malens selbst? Einen Unterschied zwischen spirituellem und alltäglichem Zugang zur Welt?

F.V.: Für mich gibt es nicht wirklich einen Unterschied zwischen Spirituellem und Alltäglichem. Seit dreißig Jahren erforsche ich mit meiner Malerei die unterschiedlichsten Felder und Themen - das Geheimnis der Vegetation², die Landschaft, das Universum der Mineralien. Und dann mit einem Schlag, wenn ich im Malakt selbst die Wirklichkeit im blitzartigen Augenblick der Gegenwart packe, dann entsteht eine Form, die seltsamerweise das gesamte Universum in seinen entlegensten und doch gemeinsamen Punkten erfasst. Wenn ich, im Geiste, mich darauf vorbereite, die Essenz des Vegetabilen zu malen, dann wird mein Pinsel die Gegenwart eines Baumzweiges suchen, dessen Saft ins Innere der Rinde dringt. Was ich dann aber in der Form entdecke, die über die Leinwand fließt, sind gleichzeitig die Adern großer Flüsse wie die von Marmor und anderem Gestein. Dann hält mein Pinsel für Bruchteile einer Sekunde die Materie zurück und ein "fliegendes Weiß" schreibt sich ein, das mich auf die Gletscher hoher Berge katapultiert, während ich ganz damit beschäftigt bin, die Struktur eines Baumzweiges zu malen! Kurz, ich kann soviel ich will verschiedene Themen wählen, die Malerei lehrt mich, dass die Materie-Energie, sobald man sie in Bewegung setzt, wie ein Spiegel den Geist aller

Strukturen der Wirklichkeit wiedergibt. So komme ich immer wieder auf den Lebensatem zurück.

D.v.D.: Also zur Essenz.

F.V.: Nichts anderes. Dieser Atem ist es, der allem seine Form gibt, der menschliche Intuition und die Materie der Tinte und die uns umgebenden Kräfte verbindet. Denn wir sind nie gleich. Ich bestimme niemals die Form. Im Geist entsteht eine Intuition, und dann schlagartig, an einem Tag und in einem bestimmten Augenblick, wirken Gravität, der Einfluss der Sterne, die Luftfeuchtigkeit, die Substanz der Umgebung so zusammen, dass der Pinselstrich so entstehen wird und nicht anders. Diese Erfahrung schafft Demut.

D.v.D.: So stark sind die Einflüsse?

F.V.: Viel stärker noch. Alles hängt vom ersten Augenblick ab, wenn Pinsel und Tinte auf die Leinwand aufkommen - denn dann wird eine weitere Grundkraft wirksam: die Viskosität. Wenn die Tintenmasse, schlack, auf die Leinwand fließt, dann reagiert sie je nach Luftfeuchtigkeit und Temperatur jedes Mal völlig anders. Meine Arbeit als Maler besteht darin, das Leben der Materie an dem jeweiligen Tag zu erfassen. Anders als bei Hitze härtet sich das Material bei Kälte während des Trocknens mit deutlichen, heiter klaren Rändern. Mein Geist geht mit der Materie anders um - denn je nachdem wie die Materie sich im Raum ausbreitet, ist die Leinwand anders. Wenn es warm ist, ist auch das Material warm, und es ist viel nervöser, heftiger, explosiver. Die Ränder sind dann rissig, aggressiv und zerfetzt. Die Viskosität ist eine ganz grundlegende Kraft. Jedes Mal ist die letzte Bewegung kurz vor dem endgültigen Trocknen anders. Es ist niemals der gleiche Atem, der durch den Raum geht.

D.v.D.: Das Bewusstsein spielt also eine große Rolle. Vielleicht reden wir später noch über den kulturellen Kontext. Zunächst nur: Konstitutives Element Ihrer Arbeit sind die vier Grundkräfte. Deren präzise Kenntnisse aber verbinden Sie nicht nur mit Ihrer Malerei-Erfahrung, sondern vor allem mit jener "inneren Haltung", die wohl eine Arbeit an sich selbst bedeutet, die nie aufhört?

F.V.: Stimmt, das ist ein Thema für sich. Grundlegend ist, dass der Dialog mit den formgebenden Grundkräften auch meinen Geist formt, der damit umgeht und spielt. Deshalb hatte ich Lust, auf großen Formaten zu arbeiten. Ich wollte diese Herausforderung. Wenn ich den Raum einer sieben Meter langen Leinwand betrete, dann muss meine geistige Vision von dem, was ich machen will, sehr klar

sein. Denn dann fließen hundert Liter Tinte mit einem Schlag auf die Leinwand, und ich muss unmittelbar reagieren. Sonst ist es vorbei. Ein riesiger Fleck, und das war's.

Dreißig Jahre lang habe ich auf ziemlich kleinen Formaten gearbeitet. Für die großen Formate habe ich das Agieren neu lernen müssen. Wie die Materie einfangen, sie laufen lassen, mit ihr rennen, sie zurückhalten? Wie ihr Relief geben, damit sie ihre ursprüngliche Energie behält? In diesem Dialog liegt ein völlig eigenes Leben, eine Erfahrung, die ich nur mit dem Material teile. Das heißt gleichzeitig Maler und Bildhauer sein, so dicht und substantiell ist dieses Material. Es ist ein Tanz zwischen Tun und Nicht-Tun, zwischen Mitgehen und Zurückhalten, zwischen Geschehen lassen und Eingreifen. Eben tatsächlich: ein Ritual.

Für mich ist alles in Bewegung, alles ist im Fluss des Vergänglichen. Mir scheint, die Essenz des Lebendigen ist Bewegung

D.v.D.: Sie sprechen da eigentlich von einer Unmöglichkeit. Denn heißt es wirklich, sich so mit der Bewegung der Materie und der Dynamik der Grundkräfte zu verbinden, dass es möglich würde, jenen Augenblick zwischen "noch nicht" und "nicht mehr", jenen Moment, der eigentlich unfassbar ist, eben doch zu erlisten und die Grenzen des Unmöglichen zu überschreiten?

F.V.: Nun, warum nicht? Genau darum geht's: diesen Moment zu erwischen. Im Leben hängt alles genau daran. Das große Mysterium des Lebens ist die unmittelbare Spontaneität. Wie viele Dinge entscheiden sich in der Fähigkeit des unmittelbar Reagierens, im Bruchteil einer Sekunde. Es scheint mir, in diesem unmittelbaren Erfassen rühre ich an eine Wahrheit.

D.v.D.: Sie sagen das mit einem Lachen, das verrät, wie ungeheuerlich der Respekt ist, den Sie damit verbergen. Denn natürlich rühren wir hier an den fast unsäglichen Kern – im Spalt des eigentlich Unfasslichen liegt er doch, jener Lebensatem, oder nicht?

F.V.: Gewiss, die Materie aber fließt weiter. Ich beginne zu begreifen, wie ich mit der Materie spielen, sie so beeinflussen kann, dass sie sich weiter ausbreitet, Binnenlandschaften bildet, Welten aus gro-

ßer Höhe gesehen, Kartographien von Flussdelten. Ich lasse einen Augenblick den Pinsel kaum die Leinwand berühren, halte das Fließen zurück, dann reißt die Energie des Pinselstrichs, fetzige Leerstellen entstehen, schroffen Felsenküsten gleich, wüste Geographien der Einbildung. Wenn die Materie trocknet, bleibe ich dabei, verfolge genau die Dynamik, die meine Malgeste ausgelöst hat. Das Material malt weiter beim Trocknen, sie arbeitet und reißt, Furchen bilden sich – eine Malerei, die außerhalb meiner Macht liegt.

D.v.D.: In welchem Sinn sagen Sie "spielen"? Schiller sah in dem Begriff eine Art ideale harmonische Handlungsweise im Einvernehmen mit dem Kosmos, jenseits von Grenzen und Gegensätzen, in einer Zeit der Dauer.

Wenn ich die Leinwand betrete, die auf dem Boden liegt, dann betrete ich einen von der Umgebung unterschiedenen Raum.

F.V.: Das ist eine Haltung, die für mich eine Frage des Überlebens ist. Mit all meinen Kräften, mit der Substanz meines ganzen Seins etwas tun, das jedes akademische Werturteil hinter sich lässt und nur noch Freude und Jubel auslöst. Wie ein Vogel, der am frühen Morgen zu singen anhebt – und keiner weiß warum. Diese Fähigkeit des Menschen ist das Kostbarste, was er besitzt.

D.v.D.: Aus allem heraustreten, was Kampf ist, und ein ideales Gleichgewicht erreichen?

F.V.: Ja, dynamische Besinnung, das ist die Existenzform, die ich gewählt habe. Vielleicht ein Paradox: den inneren Kampf hinter sich lassen, um dann mit der Materie zu kämpfen, aber friedfertig: mit ihr gehen, in die Bewegung der Grundkräfte eindringen, mit denen ich dann spiele. Das ist nicht leicht. Für manche werde ich unmenschlich. Denn ich will mich befreien vom Affekt, von allem, was das Ich unseres Bewusstseins beurteilen, einteilen will in gut oder schlecht. Ich will mich befreien von all den Grenzen, die der Mensch erfunden hat. Denn ich möchte heranfinden an jenen Erstzustand der Natur. Die alten Weisen sagen, um dorthin zu gelangen, muss das Herz wieder zu Asche werden. (schallendes Gelächter) Ich mag solche Geschichten wie die von einem Weisen, den man in der Natur nicht sah, weil er mit ihr gleich geworden war. Baum werden, Felsen sein. Einssein. Ich möchte die ganze Phänomenologie des Lebens sein und erleben - ohne irgendein Werturteil. Und ich hoffe, eines Tages verstehen das die Leute. Manchmal höre ich Ausstellungsbesucher sagen, meine Malerei sei von unglaublicher Gewalt; oder sie dichten mir schwarze Gedanken an, weil ich mit schwarzer Tinte male. Darauf antworte ich: Wenn Ihr einen Wasserfall von einem hohen Berg stürzen seht, liegt darin für euch keine Gewalt? Aber unser Urteil ist hier nicht gefragt, es sind Naturereignisse, die unser Urteil nicht brauchen. Der Blitz am Himmel – was sollen wir ihn kommentieren? Er ist eine physikalische Gegebenheit. Und wenn man sich wirklich inmitten dieses ursprünglichen Kräftespiels, inmitten der Ur-Elemente und Ur-Energien spürt, als Teil davon spürt, dann packt einen der Schwindel - der eigentlich als Grundgefühl zu unserem Leben gehört.

D.v.D.: Seltsam – vielleicht Zufall? Als ich unser Gespräch vorbereitete, habe ich das Stichwort "Ereignis im Raum" notiert.

F.V.: Genau darum geht's.

D.v.D.: Sie schaffen also zunächst den Raum, und dann lassen Sie diese Bewegung der Materie sich darin ereignen. Und selbst wenn Sie – wie in Ihren großen Fresken für den Palazzo Torlonia in Rom – das Blau von Giotto erforschen, sind wir nicht in einem Bildraum, sondern im Raum selbst?

F.V.: Fast wie eine Hommage an Giotto habe ich dieses Blau gewählt, denn seine Gedanken über die Beschaffenheit des Himmels sind mir wichtig. Monate habe ich daran gearbeitet, eine Struktur für das Nichts zu erfinden. Der Himmel ist eine unfassliche Substanz. Liegt darin nicht seine Faszination? Für die großen Fresken³ im Palazzo Torlonia wollte ich einen Himmel erfinden, der wirklich unendlich sei. "Zuerst ein Nichts, dann ein Hauch von Tiefe, schließlich eine tiefe Bläue", schrieb Gaston Bachelard. Während der Untersuchungen für die Fresken leitete mich zunächst nur eine Frage – wie könnte es gelingen, unsere innere Ahnung von Unendlichkeit ins Schwingen zu bringen mit einer Explosion von blauem Pigment.

D.v.D.: Wieder im Bereich des Unfasslichen?

F.V.: Künstler zu sein, heißt für mich, die ursprüngliche Schönheit des eigentlichen Lebensmysteriums zu erfassen. Wo sonst als im Zentrum des Chaos wäre es zu finden? Man muss sich hineinwerfen mitten in den Moment der Genese. Man muss sich in die alchimistische Suppe werfen und sehen, was passiert.

D.v.D.: Möglicherweise ist es deshalb, dass manche Formen in Ihren Bildern, die im Spalt zwischen einem Augenblick und dem nächsten entstanden sind, so oft an einen zuckenden Blitzschlag erinnern – jene Ereignisse im Raum, für die unsere Sprache immer zu spät kommt. Wir müssen sagen: Ich habe einen Blitz gesehen, die Zeit reicht nicht für: Ich sehe einen Blitz.

F.V.: Stimmt – aber für mich liegt die Sache anders. Denn ich bin nicht mit der Beobachtung der Welt beschäftigt. Ich nehme meinen Pinsel und versuche, dass eine Form wie ein Blitz einschlägt. In dem Augenblick gilt für mich nur dies: Ich bin Blitz.

Malerel Distiplin

D.v.D: Auch die Geschwindigkeit, von der Sie sprechen, scheint eingeschrieben in eins Ihrer wichtigsten Werkzeuge: den Pferdeschweif. Sich vorzustellen, dass Sie auf fünfunddreißig Pferdeschweifen durch den Raum jagen, ist fast wie ein Haiku?

F.V.: (Gelächter) Es gibt aber einen faktischen Grund für diese Wahl. Das Pferdehaar fliegt und ist hochnervös. Ganz zum Schluss des Malprozesses aber kann es auch vorkommen, dass ich einen Katzenbart nehme. Sehen Sie, ich brauch hier mit meiner Hand nur in die Nähe des Tasthaars zu kommen, und schon beginnt es zu zittern. Ein extrem empfindsames Haar – das ist ein regelrechter Speicher von Lebenskraft und Ausdruck. Sehr wichtig für das Übertragen von Energie. Es gibt alle möglichen Pinsel – bis zum Tiger-Moustache. Ich habe auch mit Wildschweinhaaren gearbeitet, die sehr ausdrucksstark sind. Die Pferdeschweife brauche ich für die großen und schnellen Bewegungen der neuen Raumdimensionen, mit denen ich nun umgehe.

D.v.D.: Alles, was wir bisher gesagt haben, über Ihre Kraft als Malerin, eins zu werden mit den Grundkräften, den eigentlich unfasslichen Augenblick des Lebensatems zu fassen, übersteigt bei weitem die Kalligraphie, die Sie am Anfang Ihrer Arbeit geprägt hat.

F.V.: Die Kalligraphie hat mich zunächst Disziplin gelehrt. Ohne diese Lehre wäre ich nicht da, wo ich bin. Aber es ist meine Grundlage, mein Ausgangspunkt. Das wichtigste ist die Disziplin, die ich bei den Weisen in China gelernt habe, die Vorbereitung, bevor man zum Pinsel greift: eine innere Leere zu erreichen, seine Einheit zu suchen. Was ich aber vor allem bei den Meistern der Kalligraphie gelernt habe - zehn Jahre bin ich bei ihnen in die Schule gegangen – war, sich mit der Dynamik des Universums zu verbinden, die man in den Kurven findet, im spontanen Ausdruck der Natur, in der Auffassung eines ebenso spontanen Pinselstrichs, der dieselbe Dynamik, dieselbe Essenz haben muss wie der Fluss oder ein Windstoß. Diese Lehre heißt zu verstehen, dass ein Pinselstrich Vehikel ist für den Lebensgeist. Aber als Abstraktion. Das ist das Wichtigste, was mich die Meister gelehrt haben: eine abstrakte Lesart der Natur, um jene universale Dynamik zu verstehen. Aufgabe war etwa, ein Ideogramm, das sich aus vierundzwanzig Schriftbalken zusammensetzt und das man wie eine mathematische Formel verstehen könnte, eigentlich eine wirkliche Konstruktion im Raum, umzusetzen in einen einzigen Strich. Ein solcher Strich aber musste die ganze Komplexität dieses Ideogramms, die Reichweite seiner philosophischen Idee suggerieren können. Denn die Kunst dieser Meister ist die Suggestion. Dahin zu kommen ist ein langer Prozess. Denn die komplexe Struktur der vierundzwanzig Balken ist schon die Zusammenfassung einer philosophischen Idee. Sie sind in den Raum gesetzt, von rechts nach links und von oben nach unten. Man musste also die Essenz dieser Struktur ebenso sich im Raum ereignen lassen. Wie kann der Geist diesen Gedankengang nachvollziehen und tatsächlich Suggestionskraft entwickeln, so viel, dass ein Strich ausreicht für die Komplexität einer Erscheinungsform? Ein heikles Spiel, das der Geist nur erreichen kann, wenn er eine immer reinere Schematisierung sucht. Es heißt, immer weiter an die Essenz vorzudringen, bis zur geringst möglichen Ausdrucksform. Die Weisen aber müssen, wenn sie nur einen Blick werfen auf den Pinselstrich im leeren Raum des Papiers, unwillkürlich und intuitiv die Abstraktion der gesamten ursprünglichen philosophischen Idee verstehen. Das ist der Prozess, den ich nun seit dreißig Jahren weiterpraktiziere. Auch wenn ich seit meiner Lehrzeit in China gewiss längst eigene Wege gegangen bin.

D.v.D.: Könnte man also sagen, die Kalligraphie war Instrument, Brücke, um eine Malerei zu erfinden, die über die Abstraktion hinausgeht, die Essenz sucht?

F.V.: Zeichen zu setzen ist für einen Kalligraphen wirklich sekundär. Das Wesentliche ist die moralische Haltung, die aus einem Pinselstrich hervorgeht. Ich kann mich erinnern, dass ich nach meiner langen Lehrzeit bei jenem Meister, der es zur Bedingung gemacht hatte, dass ich zehn Jahre lang blieb, in die Berge nach Griechenland gefahren bin. Als

ich dort die versteinerten Bäume, die Felsen, die Stürme, die Wellen, alles, was lebte, betrachtete, spürte ich, was ich gelernt hatte. Das war fast wie ein Schock. Die Welt, die ich wahrnahm, hatte nichts zu tun mit dem, was ich vorher gesehen hatte. Ich konnte tatsächlich die Dynamik sehen, die Essenz, die alles belebt. Das war eine große Befreiung für mich, denn ich sagte mir, ich brauche nicht die großen Ideen der Philosophen zu suchen, es reicht, wenn ich diese Essenz auf die Leinwand banne.

D.v.D.: Wie sind Sie von da zur flämischen Renaissance gelangt?

F.V.: Dieser Dialog mit einer Auswahl von Meisterwerken der flämischen Renaissance bedeutete für mich eine Auseinandersetzung mit einer noch weiter gefächerten Komplexität als vorher. Angesichts der Dimension dieser Aufgabe wird die Zeit der Lehre in China wirklich zur fernen Erinnerung. Denn hier geht es nicht um die Umsetzung einer Bewegung im Raum in einen einzigen Strich, was hier destilliert werden muss, ist eine Wirklichkeit mit tausend Facetten und Details: Da ist der geistige Aspekt, der religiöse, der metaphysische, aber auch die Emotion, wie das Mitleid etwa, wenn es sich um den Tod der Jungfrau handelt von Hugo van der Goes. Da ist die kollektive Gegenwart einer großen Menschengruppe – all jene Hände, die sich ausbreiten, um die Madonna zu tragen. Das ist eine ungeheure räumliche Komposition, die zwischen dem wirklichen und dem metaphysischen Raum ihren Ort hat. Sehen Sie dieses Blau? Dieses Lapislazuli-Blau, das so ungeheuer schwer zu erreichen ist. Daran werde ich lange arbeiten. Dann ist da auch jenes beständige Wechseln zwischen einer Gegenwart hier und jetzt und einer Supra-Präsenz. Ich werde also die Form untersuchen, den Hintergrund, und versuchen, diese Supra-Präsenz in den, in meinen Raum zu übertragen. Ich werde versuchen, mit meinem Pinselstrich die Art und Weise zu suggerieren, wie die Madonna in Levitation dieses Bild bewohnt; ich werde versuchen, diesen Lebensgeist zu erfassen, der sich hier manifestiert. Das heißt auch, über jenes religiöse Gefühl nachzudenken, das mir so faszinierend erscheint.

D.v.D.: Sie benutzten auch hier den Begriff einer Supra-Präsenz. Das heißt, wir sind also wieder in einem Diskurs von Raum-Energien?

F.V.: Ja, das stimmt. Ich werde fortfahren, auch hier eine minimale Ausdrucksform zu erarbeiten und mich dabei inspirieren zu lassen von jener innigen Kontemplation, die flämische Meister zeit ihres Lebens praktiziert haben, gerade indem sie all die Szenen malten, die nur scheinbar narrativ sind. Ich werde versuchen, diese Welt zu durchdringen, um jenseits dieser scheinbaren Narration und jenseits des religiösen Gefühls, jene andere Energie zu erfassen und sie umzusetzen in einen Atemzug des Geistes.



D.v.D.: Sie müssen sich in Ihrer Malerei-Erfahrung plötzlich vor einer völlig neuen Herausforderung gesehen haben, als Sie im Sommer 2010 durch Norwegen gereist sind.

F.V.: Das war ein regelrechter Schock. Denn spätestens seit meiner Zeit in China hatte ich ganz mit unserer okzidentalen Tradition gebrochen, in die Landschaft zu gehen, eine Skizze etwa vor dem Gegenstand anzufertigen. Die chinesischen Meister lehrten die Idee, die ich übernommen hatte, sich vom Geist eines Ortes durchdringen zu lassen, um dann später die Emotion zu übertragen, die man in jenem Moment an jenem Ort erlebt hatte. In Norwegen saß ich zehn Tage an Deck eines Küstenschiffs. Es ging also nicht mehr um die Betrachtung eines Ortes. Das Schiff fuhr sämtliche Küsten Norwegens ab, von einem Ort zum nächsten. In einer unaufhörlichen Bewegung zu sein, vor sich eine Struktur zu haben, die sich verändert, die alle paar Sekunden neue Gebirgskämme und neue Silhouetten im Hintergrund zeigt, birgt eine weitaus tiefere Wahrnehmung. Was sich hier enthüllt, ist eine weitaus intensivere Komplexität dieser Wirklichkeitsgrenze. Normalerweise muss ich zwischen einer Betrachtung und der schließlich destillierten, bis zur Essenz reduzierten Ausdrucksform eine lange Folge von Etappen durchlaufen. Dort aber in der Bewegung konnte sich meine Suche nach einer absoluten Abstraktion spontan ihren Weg bahnen. Vor dem Vorüberziehen der Landschaft war ich schon in einem kontemplativen Seelenzustand, sah ich schon mit einem intuitiven, geistigen Auge und konnte unmittelbar auf meine weißen Zeichenblätter die Linien der essentiellen Kräfte übertragen. Eine sonderbare bewegliche Geographie von großer Klarheit ist Seite um Seite in meinen Notizbüchern entstanden, trotz Wind und Gischt.

D.v.D.: In Bezug auf die Pinselbewegungen und die vom Pinsel transportierte Materie im Raum hatten

wir diese Kräfte als Gravitation und andere Magnet-Energien definiert. In Bezug aber auf diese vorüberziehenden Küstenstrukturen – was genau nennen Sie da die essentiellen Kräfte?

F.V.: Um die Wellenbewegung dieser Linien von vorüberziehenden Bergrücken und Fjorden zu erfassen, habe ich instinktiv eine neue mentale Konstruktion entwickelt. Ich war in einer aktiven Kontemplation. Passivität und Aktivität waren eins. So könnte ich auch vom essentiellen Rhythmus sprechen, von der lebendigen Struktur, der energetischen Präsenz des Betrachteten. Die Frage ist, wie diese Gegenwart umzusetzen ist auf einem Stück Papier, in eine Linie, so dass sie für den, der sie betrachtet, rückführbar ist auf einen evasiven Seelenzustand, möglicherweise ihn selbst in eine kontemplative Seinsweise versetzt. Das setzt eine gesteigerte Wahrnehmung voraus und eine Reflexion, die in abstrakten Linien denkt. Nur über diese Zwischenetappen ist es möglich, so etwas wie den Weltenatem oder die tellurische Struktur zu ahnen und sichtbar zu machen. Das setzt voraus, schon während der Beobachtung in einen Prozess der Destillation einzutreten, in einem Zustand der Leere zu sein, eigentlich in eine andere Zeit zu gleiten, in einen Zustand der Dauer, wo die Ereignisse der Stille zu atmen beginnen. Dann gibt es einen Moment, wo die Kraftlinien der Landschaften eine nach der anderen auftauchen. In diesen Momenten ist so etwas wie eine Melodie zu spüren – 1,2,3; 1,2; 1,2,3,5; 1,2,3... Und wenn man in Betrachtung vor diesem Rhythmus einer linearen Macht verharrt, beginnt man in seinem Innern unwillkürlich zu reisen, die Seele kreist, man sieht die Erde in ihrer Gesamtheit, während man sie gleichzeitig nur mit einer oder zwei Kraftlinien erfasst.

D.v.D.: Diese Kraftlinien wären also der Impuls einer lebendigen Präsenz im Raum?

F.V.: Nun kommen wir der Sache näher. Mich interessieren weder die äußere Erscheinungsform noch die Kontur. Was ich zu erfassen versuche in diesen vorüberziehenden Landschaften, ist ein Grundprinzip, die tellurische Energie, das Feuer der Eruption, die Ur-Kräfte, die dieser mineralen Gegenwart ihr Leben gegeben haben.

D.v.D.: Während Sie also ein Gebilde von horizontalen Linien betrachten, konzentriert sich Ihre Reflexion auf die vertikalen Kräfte der Wirklichkeit?

F.V.: Horizontal und vertikal in einem gedacht? Dann vielleicht. Was ich aber meine, ist die essentielle Energie, das, was diese Materie geschaffen hat und ihr Gegenwart gibt. Es geht um ein zugrundeliegendes energetisches Prinzip. Und ich denke, wenn man das erforscht, kann es eher gelingen, eine Suggestion des Lebensgeistes zu erreichen, als über die Darstellung der äußeren Erscheinungsform.

D.v.D.: Sehen Sie dieses Prinzip im Struktur-Rhythmus von 1-2-3 auch im philosophischen Zusammenhang? Ich denke etwa an Lacan und seine Vorstellung einer Triangulation zwischen Vater-Mutter-Kind; oder an Rosenzweig, der sagte, es kommt immer auf drei heraus: Der Mensch allein, in der Welt und im Bezug auf ein übergeordnetes Prinzip, auf eine Utopie, eine Vision, gar ein göttliches Prinzip.

F.V.: Für mich ist es eher die Philosophie der Zen-Gärten mit ihrer numerischen Gedankenwelt, die mich gelehrt hat, eine Harmonie des Raums in manchen Zahlen zu sehen. Eins zum Beispiel, drei oder fünf. In der Eins liegt eine hohe Konzentration, die Idee, Matrix für alles zu sein. In der Drei ist der Ge-

Ich nehme meinen Pinsel und versuche, dass eine Form wie ein Blitz einschlägt. In dem Augenblick gilt für mich nur dies: Ich bin Blitz.

danke eines Gleichgewichts begründet, eine Weiterentwicklung des Gedankens einer Einheit. In der Fünf wohnt die Freude – die fünf Punkte unseres Körpers. Aber in meinen Untersuchungen komme ich oft auf die Drei zurück, darin liegt für mich der Rhythmus einer vollkommenen Harmonie.

D.v.D.: Wie haben Sie das Prinzip 1-2-3 entdeckt?

F.V.: Direkt in der Natur. Auch wenn das lang gedauert hat. Es war während meines Arbeitsprozesses für einen Komplex von Zeichnungen und Malereien mit dem Titel "Mystère végétal". Ich betrachtete das Wachstumsprinzip von einem Haupt-Ast, einer Verzweigung rechts und einer weiteren links. In dieser Gabelung liegt das Prinzip des vegetabilen Wachstums. In meinem Betrachtungsprozess auf der Suche nach Klärung und Verfeinerung bin ich aber viel weiter gegangen. (Fabienne Verdier nimmt ihre Notizbücher und blättert die einzelnen Themen auf.) Wie Sie hier sehen, habe ich eine Reflexion betrieben über Themen wie Tektogenese, Schwingungswellen, Morphodynamik, Zufälle, geologische Faltenbildung, Erdspalten, das Phänomen der Modulation, das Fließen des Realen. Wie Sie sehen, gehören all diese Themen zu meinen Untersuchungen, die ich in meinen Notizbüchern erarbeite. Und je mehr ich mich mit diesen Strukturen auseinandersetze, desto mehr verstehe ich, dass sie in gleicher Weise unser menschliches Dasein betreffen.

D.v.D.: In Ihrem Universum besteht also konstant eine Gleichung zwischen Mensch und Kosmos.

F.V.: Aber selbstverständlich. Wir sind Landschaft. Wir sind Baum. Wir gehören in die Prozesse der Morphodynamik, sind Fragmente des Universums. Alle Grenzen scheinen mir pure Erfindung und Illusion.

D.v.D.: Das, was Sie beschreiben als ein einfaches Werden, ist also nichts anderes als eine kosmogenetische Kraft?

F.V.: Man muss einfach verstehen, dass dieselben Dynamiken, die im Kosmos die Bewegungsabläufe bestimmen, die das Energiesystem unserer Planeten beeinflussen, die Winde auslösen, die Zyklen des Mondes und der Gezeiten bedingen, im gleichen Maße auch uns durchdringen, uns beeinflussen, uns lenken in gewisser Weise. Wir sind Materie – auf physischer und auf metaphysischer Ebene. Für mich ist die Kosmogonie nicht ein abgeschlossenes Kapitel in den Büchern der Erdgeschichte. Für mich geschieht sie in jedem Augenblick, sie geht weiter, in

diesem Augenblick, da ich mit Ihnen rede. Deshalb ist sie jenseits jeglicher Beurteilung, jenseits solcher Begriffe wie "vollkommen" oder "unvollkommen", denn sie ist beständiges Werden. Unaufhörlich in jedem Augenblick produziert jede Zelle einen Impuls und ein Momentum der Genese. Ich bin bewegt von all diesen unsichtbaren Mutationen, die uns umgeben. Wir sind Staub in diesem System, das ich belauschen möchte und vor dem ich einen tiefen Respekt empfinde, einen heiligen Respekt.



DORIS VON DRATHEN

lebt als selbstständige Kunsthistorikerin in Paris und unterrichtet semesterweise an der Cornell University in New York. Ihre Spezalisierung sind Künstler-Monografien, mit denen sie die Ikonologie Warburgs in der zeitgenössischen Kunst weiterführt. Ihre eigene Kunsttheorie publizierte sie mit dem Buch: Vortex of Silence: a proposition for an art criticism beyond aesthetic categories (Charta, 2004); darauf folgten: Rebecca Horn: Sculptures (2005) und Drawings (2005, beide Cantz), Pat Steir: Installa-

tions (2006) und Paintings (2007, beide Charta), Rui Chafes (2008, Charta); Rebecca Horn: Cosmic Maps (2008, Charta)

ANMERKUNGEN

- "Peinture", Einzelausstellung, Galerie Jaeger Bucher, Herbst 2009
- 2 Mystère du Végétal, Titel eines Komplexes von Malereien
- 3 Die Leinwände werden als Fresken montiert, Palazzo Torlonia, Rom, Eröffnung Frühling 2011
- 4 Cf zu diesem Thema: Fabienne Verdier, Passagère du Silence, Alhin Michel. 2005

5 PEINTURE DU 27 AOÛT 2010 (MALEREIVOM 27.AUGUST 2010) Flying White (Hommage an Mark Tobey)

KÜNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt 28 Künstlermonografien auf über 500 Textund Bild-Seiten und kostet im Jahresabonnement einschl. Sammelordner und Schuber € 148,-, im Ausland € 158,-, frei Haus.
www.weltkunst.de

Postanschrift für Verlag und Redaktion

ZEIT Kunstverlag GmbH & Co. KG Balanstraße 73, Gebäude 8 D-81541 München Tel. 0 89/12 69 90-0 / Fax 0 89/12 69 90-11 Bankkonto: Commerzbank Stuttgart Konto-Nr. 525 55 34, BLZ 600 400 71

Gründungsherausgeber

Dr. Detlef Bluemler Prof. Lothar Romain †

Redaktion

Hans-Joachim Müller

Geschäftsführer

Gerhard Feigl Matthias Weidling

Grafik

Michael Müller

Gestaltungskonzept

Bureau Mirko Borsche

Abonnement und Leserservice

ZEITKUNSTVERLAG GmbH & Co. KG Balanstraße 73, Gebäude 8 D-81541 München / Tel. 0 89/12 69 90-0 >Künstler< ist auch über den Buchhandel erhältlich

Prepress

Franzis print & media GmbH, München

Druck

F&W Mediencenter GmbH, Kienberg

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

© ZEIT Kunstverlag GmbH & Co. KG, München 2010 ISSN 0934-1730

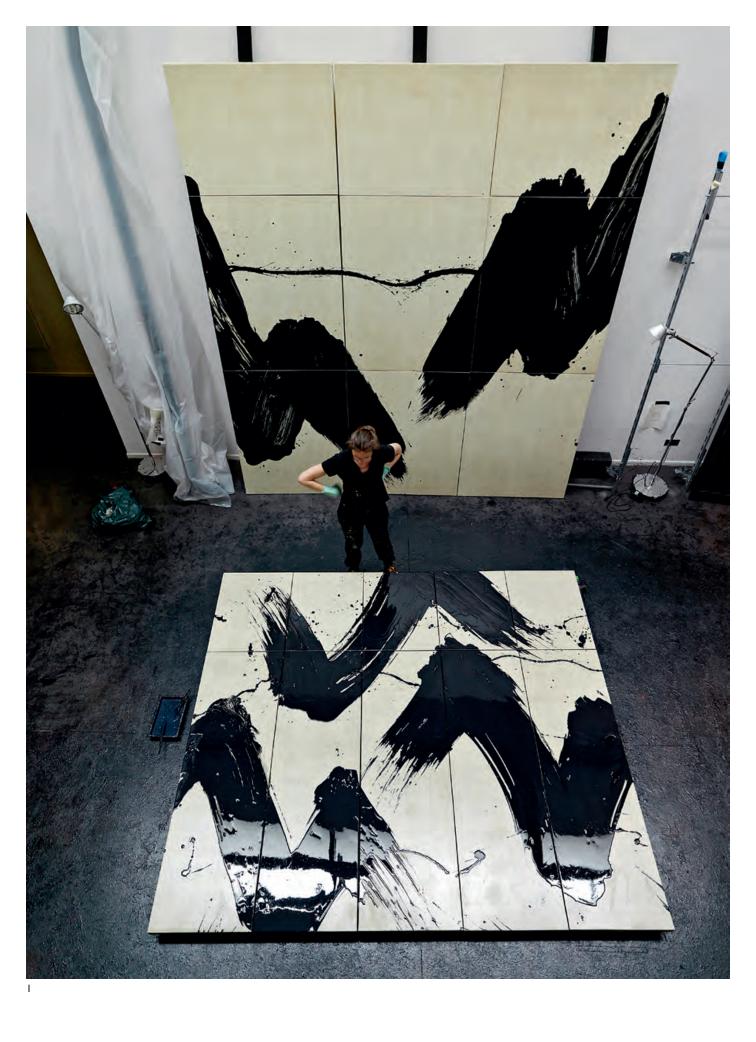


FABIENNE VERDIER

BIOGRAFIE

- geboren in Paris
- 1979- Diplom an der Kunstakademie von
- 1983 Toulouse.
- 1982- Chinesisch-Studium am Institut für
- 1984 Orientalische Sprachen und Kulturen in Paris
- Einzelausstellung, Palais des Beaux-Arts de 1982 Toulouse, Frankreich: Grand prix du Concours de Peinture der Stadt Toulouse, Frankreich,
- 1983 Ausgewählt für das erste chinesische Studien-Stipendium im Rahmen der Städtepartnerschaft zwischen der Chongqing in China und der Toulouse, Frankreich: Erster Studien-Zyklus an der Kunsthochschule von Sichuan, China.
- Diplom an der Kunsthochschule von Sichuan, China. Höchste Auszeichnung; Einzelausstellung im Palais des Beaux-Arts von Chongqing, China; Ernennung zum Mitglied in der Assoziation der Kalligraphen von Sichuan, China.
- Kultur-Attachée in der französischen
- Botschaft von Peking, verantwortlich für 1991 Künstler-Austausch und -Zusammenarbeit.
- 1989 Teilnahme an der Internationalen Ausstellung der Kalligraphie im Palais des Beaux-Arts von Peking, China.
- 1990 Einzelausstellung in der französischen Botschaft in Peking, China.
- Ernennung zum Ehrenmitglied in der Französischen Assoziation für vergleichende Studien der französischen und chinesischen Sprache und Kultur
- 1992 Einzelausstellung in der Maison de la Chine, Paris, Frankreich
- Einzelausstelung im Zentrum für zeitgenössische Kunst in Hongkong, China.
- 1994 Rêves de Pierre [Träume aus Stein]. Éd. Paroles d'Aube. Texte von Anne Pion, Bleistiftzeichnungen von Fabienne Verdier.
- Einzelausstellung, Galerie Joyce, Palais Royal, Paris, Frankreich.
- Einzelausstellung, Pacific Cultural Foundation, 1997 Taipei, Taiwan.
- Staatsauftrag des französischen Kunstzentrums für Plakatgestaltung, Festival von Avignon, Frankreich.
- 2000 "Les Carnets du calligraphe. Poésie chinoise" [Die Notizhefte des Kalligraphen - Chinesische Poesie.1, Éd. Albin Michel, Texte von François Cheng, Werke von Fabienne Verdier (24 Originaldrucke).
- Auftrag für ein Wandbild im Gebäude 2001 "Antares", Boulogne-Billancourt, Architekten Cabinet Valode et Pistre: Ausführung eines Freskos zum Thema "Reise in das Mineral"; "L'Unique Trait de pinceau" [Ein einziger Pinselstrich], Éd. Albin Michel, Paris, Livre d'Art. Erste Werkmonographie von Fabienne
- Auftrag von Albin Michel für einen umfänglichen Bericht über Fabienne Verdiers künstlerischen Werdegang und ihre Forschungserfahrungen in China.
- Staatsauftrag vom französischen Amt für Auslandsangelegenheiten und dem chinesischen Kulturministerium für die Gestaltung eines Logo, das die Austauschjahre markieren sollte: Ein China-Jahr in Frankreich und ein Frankreich-Jahr in China; "Passagère du silence. Dix ans d'initiation en Chine" [Reise in die Stille. Zehn Lehrjahre in China], Éd. Albin Michel; Bericht über Ausbildung und Studium als Lehrling bei den letzten großen Meistern der chinesischen Malerei; Einzelausstellung in der Galerie Ariane Dandois, Paris, Frankreich;

- Vertreten in der Sammlung des Museums Cernuschi, Paris, Frankreich; vertreten in der Sammlung E. de Rothschild.
- Wandbilder für das Kloster Silvacane (erworben von den französischen Monuments Nationaux et der Stadt d'Aix-en-Proyence). Frankreich; vertreten in der Sammlung Bruce
- Einzelausstellung in der Galerie Alice Pauli, Lausanne, Schweiz: vertreten in der Sammlung François Pinault: Art Basel, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Schweiz; vertreten in der Sammlung Barbier-Mueller; Passagère du silence erscheint als Taschenbuch; "La Forme des pierres après le passage du vent" [Die Form der Steine, wenn der Wind darüber gezogen ist], Éd. Voix d'encre. Gedichte von Anne Pion, Paysages [Landschaften] von Fabienne Verdier.
- Art Paris, Grand-Palais, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Schweiz; Art Basel, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Schweiz,
- 2007 "Entre Ciel et Terre" [Zwischen Himmel und Erde], Monographie als Werkrückblick der vergangenen zehn Jahre Éd. Albin Michel; Art Basel, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Schweiz; Interview zur Malerei mit Charles Juliet. Éd. Albin Michel; vertreten in der Sammlung der Fondation H. Looser: vertreten in den Sammlungen des Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, Paris, France.
- Vertreten in der Sammlung von Beat Curti, Zürich, Schweiz; Art Basel Galerie Alice Pauli, Lausanne, Schweiz: Vortrag zur Malerei, Museum der Fondation Bodmer und Fondation Yves und Inez Oltramare, Genf, Schweiz.
- Ausstellung "Expansion Résonance" in der Galerie Jaeger Bucher, Paris, Frankreich; Auftrag für den Palazzo Torlonia, Rom, Italien: Gruppenausstellung "Elles" im Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, Paris, Frankreich; vertreten in der Sammlung Uli Sigg; Art Basel, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Schweiz; Einzelausstellung, "Peinture" [Malerei] in der Galerie Jaeger Bucher, Paris, Frankreich.

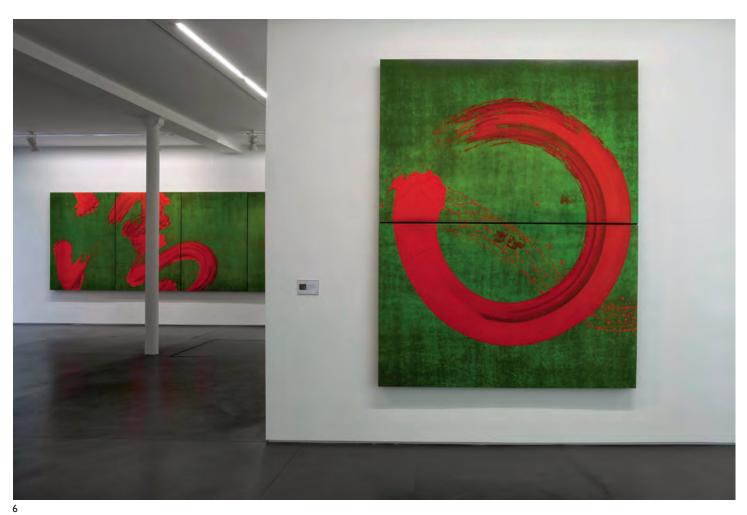






3 LIGNE DE PAYSAGE (LANDSCHAFTSLINIE), 2009 Zeichnungen Öl-Pastell auf Papier 83 x 63 cm Courtesy Galerie Jaeger Bucher





6 links: PEINTURE DU 17 JUIN 2009 (MALEREI VOM 17. JUNI 2009) Pigment und Tinte auf Leinwand 183 x 440 cm

rechts:
ASCÈSE DU 02 FÉVRIER 2009
(ASKESE VOM 2. FEBRUAR 2009)
Serie: Stiller Zufall
Pigment und Tinte auf Leinwand
250 x 183 cm
Courtesy Galerie Jaeger Bucher

7 CERCLE BLANC I (WEISSER KREIS I), 2007 Pigment und Tinte auf Leinwand 185 × 150 cm Fondation H. Looser, Zürich Courtesy Galerie Alice Pauli



7



8
PEINTURE DU 03 NOVEMBRE 2008
(MALEREIVOM 3. NOVEMBER 2008)
Hommage an das Diptychon
Kalvarienberg von Rogier van der Weyden
Pigment und Tinte auf Leinwand
253 x 100 cm
Courtesy Galerie Jaeger Bucher



VERDIER 2019.

REISE DURCH NORWEGEN, 2010

I0 LIGNE DE PAYSAGE DESSIN N° 6 (LANDSCHAFTSLINIEN ZEICHNUNG), 2009 Öl-Pastell auf Papier

OI-Pastell auf Papier 83 x 63 cm Courtesy Galerie Jaeger Bucher

I I GRUPPENAUSSTELLUNG, im Hintergrund:

WHITE TRIANGLE WITH BLACK (WEISSES DREIECK MIT SCHWARZ), 1976 Ellsworth Kelly 235 x 275 cm

> UNTITLED (OHNETITEL), 1970 Donald Judd 308 x 69 x 61 cm

L'EXISTANT (DAS EXISTIERENDE), 2007 Fabienne Verdier 300 x 116 cm Fondation H. Looser, Zürich

