

Entretien avec Alex Amann

Mars 2003

Julia Garimorth : Alex, tu as vécu jusqu'en 1989 à Vienne ; quelle est la raison de ta venue à Paris ?

Alex Amann : Dans les années 80, je me trouvais dans une crise artistique et étais influencé par de nombreux courants. Le fil rouge de mes essais à cette époque pourrait être mon désir d'arriver à un tableau qui se serait peint lui-même ; les critères de production étaient définis par la négative et consistaient surtout en interdictions que je m'imposais moi-même : pas de représentation figurative, pas d'abstraction, pas de peinture gestuelle, etc. J'étais comme un peintre sans pinceau, sans yeux peut-être. Le tableau était le lieu même de ce drame comme un cri imposé ; le résultat de ces tentatives ressemblait à des brumes, des traces, des monochromies. À partir de 1986, j'ai à nouveau commencé, non sans hésitation, à peindre de façon figurative. J'ai ressenti la nécessité de travailler dans un autre environnement. Quand l'occasion s'est présentée, je suis allé à Paris.

JG : Ton intérêt pour des artistes français comme Poussin, Manet ou Courbet, qui se manifeste de manière différente dans tes tableaux remonte à cette époque. Est-il possible de dire ainsi que Paris a constitué un nouveau départ artistique pour toi ?

AA : Quand je suis arrivé ici, je ne connaissais personne. Durant les deux premières années, j'étais dans un grand isolement, sans doute volontaire. À ce moment là, j'ai en quelque sorte vécu ma propre mort artistique et je ne savais plus où recommencer. En même temps, sur la scène artistique parisienne contemporaine, la mort de la peinture était proclamée. On avait mis un point final à l'histoire de la peinture, comme s'il n'y avait plus rien à rajouter.

JG : Ce qui frappe dans tes tableaux, à l'exception des portraits, c'est que les figures sont le plus souvent sans visage. Dans certains, une tête d'homme est même remplacée par une tête de cerf. D'où proviennent ces formes hybrides ?

AA : Au début d'une peinture, je n'ai souvent qu'une image vague du sujet. Il n'apparaît que petit à petit et disparaît dès qu'on cherche à le voir plus précisément, comme s'il fallait d'abord le piéger pour qu'il se montre. Pour concrétiser cette image vague, je réunis différents éléments de façon synthétique. J'arrive à visualiser

Julia Garimorth: Alex, du hast bis 1989 in Wien gelebt. Was hat dich dazu bewegt, nach Paris zu kommen?

Alex Amann: In den 80er Jahren befand ich mich in einer künstlerischen Krise. Ich war damals von vielen Stömungen beeinflusst. Den Versuchen dieser Zeit war vielleicht der Wunsch gemein, zu einem Bild zu kommen, das sich selbst malt, d.h., dessen Erzeugungskriterien negativ definiert und vor allem von selbst auferlegten Verboten bestimmt sind: keine abbildende Darstellung, keine Abstraktion, keine gestische Malerei, etc. Ich war wie ein Maler ohne Pinsel, vielleicht auch ohne Augen. Das Bild war der Ort, an dem sich das Drama dieses implodierten Schreis ereignete; das Ergebnis dieser Versuche glich Nebeln, Spuren, Monochromien. Ab 1986 begann ich wieder zögernd gegenständlich zu malen. Ich fühlte die Notwendigkeit, in einer anderen Umgebung zu arbeiten. Als sich dann die Gelegenheit bot, ging ich nach Paris.

JG: Die Auseinandersetzung mit französischen Künstlern wie Poussin, Manet oder Courbet, die sich in deinen Bildern auf verschiedene Weise niederschlägt, ist ab dieser Zeit festzusetzen. Kann man somit sagen, dass Paris für dich einen künstlerischen Neubeginn bedeutete?

AA: Als ich hier angekommen bin, kannte ich niemanden. Während der ersten zwei Jahre befand ich mich in großer Isolation, die ich wohl auch gesucht haben mag. Ich bin damals einen künstlerischen Tod gestorben, wusste nicht mehr, wo ich ansetzen sollte. Gleichzeitig wurde damals in der Pariser Kunstszene der Tod der Malerei verkündet. Es wurde unter die Geschichte der Malerei ein Schlusspunkt gesetzt, als gäbe es nichts mehr hinzuzufügen.

JG: Auffällig ist, dass die Figuren in deinen Bildern (mit Ausnahme der Portraits) gesichtslos sind. In manchen wird ein Männerkopf sogar durch einen Hirschkopf ersetzt. Wie kommt es zu diesen hybriden Formen?

AA: Am Beginn des Malens besteht oft nur eine vage Vorstellung des Sujets. Es kommt nur nach und nach heran, verblasst sobald man versucht es genauer zu sehen. Als ob man es überlisten müsste, sich zu zeigen. Um diese vage Vorstellung zu konkretisieren,

certaines endroits qui sont encore vides dans ma pensée grâce à des insertions ; des parties manquantes, comme certaines parties du corps, peuvent être remplacées par transplantation de membres d'autres corps. Il y a beaucoup de manières de donner à un corps une tête et à une tête un visage. Lorsque l'on greffe une tête à un corps, la difficulté est de réussir à ce que celle-ci lui appartienne et ne soit pas arbitraire. Avant de devenir l'homme-cerf, cette figure a continuellement changé. J'ai essayé une multitude de têtes humaines que je repeignais chaque fois à nouveau.

JG : L'absence de visage fait penser aux mannequins. Il existe même un tableau de 1995 dans lequel les mannequins sont le sujet principal. Quel rôle jouent-ils dans ton travail ?

AA : Ce tableau est plutôt conçu comme une nature morte. Je l'ai fait après une longue période où je peignais presque exclusivement des natures mortes et des paysages. Je n'arrivais pas intégrer la figure humaine ; pourtant je l'aurais voulu. Pour sortir de cette auto-limitation, les mannequins me paraissaient une solution appropriée en tant qu'ersatz ou substitut du corps. Plus tard, quand davantage de figures sont apparues dans les tableaux, la question s'est posée de savoir jusqu'où je pouvais leur donner une individualité, sans nuire à la cohérence de l'ensemble de la composition. Les figures se défendent contre un visage. L'état dans lequel je les ai laissées n'est pas une vraie solution et au début, je ne l'ai acceptée qu'à contre-cœur. Je m'imagine que dans des ateliers comme ceux de Raphaël ou du Titien, les assistants se servaient mutuellement de modèles. Quand une ébauche se concrétisait, on pouvait toujours demander à quelqu'un de prendre la pose pour rendre la figure vivante. Il existe ainsi un dessin pour une madone d'Ingres pour lequel c'est un de ses aides qui a posé. Comme Ingres refusait le dessin du torse, il s'est lui-même déshabillé et a posé pour son collaborateur. Finalement, il a découpé les deux dessins au niveau de la taille et a collé son torse sur les jambes de son collaborateur. Il me manque souvent la possibilité d'un renouvellement spontané des formes et je ressens le besoin de travailler avec des modèles pour donner plus de vie aux corps.

werden verschiedene Elemente zu einer Synthese zusammengeführt. Leerstellen können durch Einfügungen sichtbar gemacht, mangelnde Teile, wie zum Beispiel Körperteile durch Transplantation von anderen Körpern ersetzt werden. Es gibt viele Möglichkeiten, einem Körper einen Kopf, und einem Kopf ein Gesicht zu geben. Wenn man einem Körper einen Kopf aufpropft, besteht die Schwierigkeit darin, dass jener auch zu diesem gehört und nicht beliebig bleibt. Bevor sie zum Hirschmann wurde, hatte diese Figur sich ständig verändert. Ich hatte eine Vielzahl von menschlichen Köpfen versucht, die ich jedes Mal wieder übermalte.

JG: Die Gesichtslosigkeit lässt auch an Kleiderpuppen denken. Es gibt sogar ein Bild von 1995, in dem zwei "Mannequins" zum Hauptmotiv werden. Welche Rolle spielt das "Mannequin" bzw. die Gliederpuppe in deiner Arbeit?

AA: Dieses Bild ist eher als Stilleben angelegt. Es ist zu einer Zeit entstanden, nachdem ich einige Jahre fast ausschließlich Stilleben und Landschaften gemalt hatte. Es war mir damals nicht möglich, die menschliche Figur in meine Bilder zu integrieren, obwohl ich es gewollt hätte. Als Ausweg aus dieser Selbstbeschränkung, schienen mir die Schaufensterpuppen als Substitut für Körperlichkeit geeignet. Als später in den Bildern mehr Figuren auftauchten, stellte sich die Frage, inwieweit ich ihnen eine Individualität geben konnte, ohne den Gesamtausdruck zu verwirren. Die Figuren wehrten sich gegen ein Gesicht. Der Zustand, in dem ich sie schließlich belassen habe, ist eher eine Notlösung, die ich anfangs nur widerwillig akzeptierte.

Ich stelle mir vor, dass in Ateliers wie jenen von Raffael, Tizian, etc. die Mitarbeiter sich gegenseitig als Modell dienen konnten. Wenn ein Entwurf konkreter wurde, war die Möglichkeit immer gegeben, jemanden zu fragen, eine Pose einzunehmen, um sich die Figur lebendig zu vergegenwärtigen. So gibt es von Ingres eine Zeichnung für eine Madonna, für die ein Mitarbeiter Modell saß. Ingres verwarf die Zeichnung des Oberkörpers, entkleidete sich selbst und posierte für seinen Mitarbeiter. Schließlich schnitt er die beiden Zeichnungen auf der Höhe der Taille auseinander und klebte seinen Oberkörper auf die Beine seines Mitarbeiters.

JG : Tu changes souvent les dimensions de tes tableaux en cours d'élaboration par l'ajout de pièces de bois sur les côtés. La couche picturale épaisse vient souvent témoigner d'importants repentirs. Peut-on considérer cela comme le résultat d'un processus pictural dans lequel le changement est possible, jusqu'à la fin ?

AA : Souvent, c'est seulement au cours du travail que se cristallisent des possibilités qu'on n'avait pas perçues auparavant et il prend alors une autre direction. Des figures sont éliminées, d'autres apparaissent, l'espace peut alors devenir trop étroit ou trop indéfini, et donc dérangent. Il est rare que, au cours du processus pictural, je n'atteigne le point où je voudrais les abandonner. Quand je ne sais plus comment continuer, l'agrandissement ou la réduction du tableau peut être un moyen qui va soudain débloquent la situation. Parfois, je commets inconsciemment, mais inévitablement, une erreur qui rend l'échec encore plus évident. Cela peut générer une impulsion positive et l'angoisse de détruire ou de perdre quelque chose disparaît. Il arrive qu'après avoir longtemps travaillé sur une composition, l'on constate que deux éléments, par exemple deux figures, sont satisfaisantes en elles-mêmes mais ne fonctionnent pas ensemble. Si ensuite, l'on découpe la toile pour continuer à travailler sur deux parties séparées, ou si l'on décide de la garder telle quelle mais de sacrifier une des figures, le processus pour décider laquelle choisir est long mais il peut en même temps être très motivant.

JG : Pour certains tableaux, par exemple *Sans titre* (p. 25), tu réalises, à la manière italienne, différents bozzetti. Cela te permet d'étudier la composition à l'avance, pour la transposer ensuite en grand format. Quel rôle joue le bozzetto dans ton travail ?

AA : J'ai toujours admiré Poussin pour sa façon méthodique de travailler les bozzetti. Seulement, quand j'essaie moi-même de faire une étude de composition en petit, je dois chaque fois la chambouler en cours de route. La relation entre les différents éléments du tableau développée pour les petits formats ne fonctionne plus une fois agrandie. À l'inverse, un grand tableau peut servir d'étude à un petit. Les différentes toiles sont ainsi les étapes d'un même développement : souvent, j'ai l'impression de travailler toujours sur le même tableau qui prend des formes différentes.

Oft geht mir die Möglichkeit einer spontanen "Formerneuerung" ab. Ich habe das Bedürfnis, mit Modellen zu arbeiten, um den Körpern mehr Leben zu geben.

JG: Häufig veränderst du die Dimensionen deiner Tafelbilder während des Malprozesses, indem du Holzstücke an den Seiten anfügst. Die dicke Malschicht zeugt hin und wieder von Überarbeitung bereits gemalter Partien. Ist dies als Ergebnis eines Malvorgangs zu sehen, in dem die Möglichkeit einer Veränderung bis zuletzt besteht?

AA: Oft kristallisieren sich während der Arbeit erst Möglichkeiten heraus, die man vorher nicht wahrgenommen hat, und sie nimmt eine andere Richtung. Figuren scheiden aus, andere kommen hinzu, der Raum kann zu beengt oder zu undefiniert und daher störend werden. Fast alle Bilder haben im Malvorgang das Stadium durchlaufen, an dem ich sie aufgeben wollte. Wenn ich nicht mehr weiter weiß, kann das Wegschneiden oder Hinzufügen von Holzstücken eine Wende der blockierten Situation provozieren. Manchmal begehe ich unbewusst, aber unvermeidlich einen Fehler, der das Misslingen noch offensichtlicher macht. Das kann einen positiven Impuls geben, und die Angst, etwas zu zerstören oder zu verlieren, fällt weg.

Es kommt vor, dass man lange an einer Komposition arbeitet, um dann festzustellen, dass zwei Elemente, zum Beispiel zwei Figuren, isoliert betrachtet zwar befriedigend sind, aber in ihrer Kombination nicht funktionieren. Ob man die Leinwand nun zerschneidet und an beiden Teilen separat weiterarbeitet oder ob man sie ganz belässt und eine der Figuren (und welche?) opfert, ist oft ein langer Entscheidungsprozess, der gleichzeitig aber auch sehr motivierend sein kann.

JG: Zu manchen Bildern wie zum Beispiel *Sans titre* (p.25) realisierst du nach italienischer Art verschiedene Bozzetti. Dies bietet dir die Möglichkeit, die Komposition vorher im Kleinen zu studieren und dann ins Großformat zu übertragen. Welche Rolle spielt der Bozzetto in deiner Arbeit?

AA: Ich bewundere Poussin für seine Methode, mit Bozzetti zu arbeiten. Nur jedesmal, wenn ich versuchte, eine Komposition

JG : Tes tableaux figuratifs (à l'exception des études de nus et des portraits) sont caractérisés par une combinaison de figures et d'objets sans relation de logique narrative. Ils prennent ainsi un caractère énigmatique, souvent même surréaliste. Dans quelle mesure ce rapprochement avec le Surréalisme te semble-t-il pertinent ?

AA : A l'âge de 15-18 ans, j'étais très attiré par le Surréalisme. Depuis, mon intérêt pour la peinture surréaliste est devenu secondaire, à l'exception de De Chirico. En fait, dans ma bibliothèque, je n'ai aucun ouvrage sur la peinture surréaliste. Elle n'a pas pour moi d'intérêt au quotidien, à la différence de certains peintres auxquels je pense tous les jours.

JG : Tu travailles avec un vocabulaire de figures que tu combines de façon récurrente dans tes tableaux. Ainsi, certains motifs, comme la raie, se trouvent déjà dans des œuvres anciennes. D'où vient ce motif et quelle est ta motivation quand tu la combines avec des groupes de personnages ?

AA : La raie de Chardin m'a beaucoup impressionné. D'autre part, lors d'un séjour en Bretagne en 1990, j'ai vécu à Saint Quay-Portrieux dans le Carhuel, une villa où se trouvent des mosaïques à motifs marins, avec beaucoup de raies. Là-bas, j'ai commencé à acheter des raies sur le marché et en peindre des études. Une d'elles était posée contre le mur devant une étude du bois de Boulogne où était représentée une figure masculine portant une tête de cerf. De loin, on avait l'impression que c'était une seule composition. Ensuite, j'ai essayé de combiner sur une seule toile ces deux éléments liés par hasard. Ce sont des objets trouvés, des croisements qui créent cet étrange moment où j'ai le sentiment qu'un tableau m'appartient. L'une après l'autre, des figures se sont rajoutées autour de la raie qui a joué, en quelque sorte, un rôle de catalyseur pour permettre l'introduction de figures dans le tableau.

JG : Une figure masculine qui revient souvent (l'homme-cerf) fait penser, par son attitude physique et ses vêtements, à un autoportrait ?

AA : En ce qui concerne l'homme-cerf, une des références est une photo de Fellini marchant au bras d'une femme. En cours d'élaboration de la toile, le mouvement de la marche s'est peu

im Kleinen zu entwerfen, musste ich sie bei der Übertragung umwerfen. Die für die kleinen Bilder entwickelte Beziehung zwischen den einzelnen Bildelementen funktionierte im Großen nicht mehr. Hingegen kann ein großes Bild als Studie für ein Kleines dienen. Oft scheint es mir, als ob ich immer nur an einem Bild arbeite, das verschiedene Formen annimmt und die einzelnen Leinwände sind Etappen in der Entwicklung einer Bildee.

JG: Deine figürlichen Bilder (mit Ausnahme der Aktstudien und Portraits) zeichnen sich durch die Kombination von Figuren und Objekten aus, die in keinem narrativ-logischem Zusammenhang stehen. Dies verleiht ihnen einen rätselhaften, oft surrealistisch anmutenden Charakter. Inwieweit ist die Annäherung zum Surrealismus berechtigt?

AA: Als ich 15/18 Jahre alt war, war ich sehr vom Surrealismus angezogen. Später war mein Interesse an surrealistischer Malerei eher sekundär, mit Ausnahme De Chiricos. Tatsächlich befindet sich unter meinen Büchern kein einziges über surrealistische Malerei. Sie ist für mich nicht "alltäglich". Im Gegensatz dazu gibt es Maler, an die ich jeden Tag denke.

JG: Du arbeitest mit einem Figurenvokabular, das du in deinen Bildern immer wieder neu kombinierst. So lassen sich manche Motive bis in sehr frühe Arbeiten zurückverfolgen, wie zum Beispiel das des Rochens. Woher kommt dieses Motiv? Was bewegte dich, es mit den Figurengruppen zu kombinieren?

AA: Der Rochen von Chardin hat mich sehr beeindruckt. Bei einem Aufenthalt 1990 in der Bretagne lebte ich in der Villa Carhuel, in der sich Mosaikböden mit Meeresmotiven, darunter viele Rochen, befinden. Dort begann ich, mir am Markt Rochen zu kaufen und Studien davon zu malen. Eine von diesen lehnte vor einer Studie aus dem Bois de Bologne, auf dem eine männliche Figur, die einen Hirschkopf trägt, dargestellt war. Von weitem sah es aus wie eine einzige Komposition. Ich versuchte dann, diese beiden zufällig verbundenen Elemente auf eine Leinwand zu bringen. Dies sind Fundstücke, oder auch ein Schnittpunkt, ein seltsamer Moment von Gewissheit, dass ein Bild mir gehört.

à peu transformé en une position debout statique, une sorte de contraposto. Une autre source d'inspiration est la représentation de l'empereur Justinien sur une mosaïque de Ravenne, et où tous les personnages portent des longues robes, seuls leurs pieds étant visibles. Même sans pouvoir discerner les corps, on ressent leur présence physique et j'étais fasciné à m'imaginer leurs corps sous leurs vêtements. Ainsi, quand j'utilise des sources photographiques comme modèles, ce qui arrive parfois, je préfère celles de mauvaise qualité qui laissent seulement deviner le sujet. Pour revenir à la question, il y a peut-être une osmose inconsciente entre mon propre corps et les figures représentées. Durant le processus de travail, une référence peut muter et devenir indépendante.

JG : Tes tableaux sont caractérisés par une composition solide, qui détermine le format...

AA : Le choix du format est chez moi souvent intuitif et déterminé par le motif. Généralement, les compositions avec de nombreuses figures ainsi que les paysages sont dans un format horizontal, les portraits dans un format vertical. Mais en ce qui concerne le dessin d'après des modèles féminins et masculins, je suis plus intéressé par les positions allongées. Le corps étendu, dans ses raccourcis, crée des configurations plus abstraites, ce qui facilite le travail contre une certaine routine et les habitudes visuelles. Parfois, le corps debout est trop connu dans ses proportions et cette connaissance peut gêner. Je cherche plus à regarder le corps comme un phénomène sensuel paysagiste que d'un point de vue psychologique analytique. Cela vaut aussi pour les portraits.

JG : Au contraire des natures-mortes, paysages et portraits que tu réalises d'après modèle, tes tableaux de figures sont peints d'après ton imagination. Comment procèdes-tu avec les couleurs : les choisis-tu de mémoire ?

AA : Je pense qu'une couleur n'existe que quand on la voit, c'est-à-dire tant qu'on reste en contact sensible avec elle. Il n'y a rien de comparable, dans le domaine optique, à l'oreille absolue. Quand on observe une orange et qu'on ferme ensuite les yeux, la tonalité de sa couleur s'affaiblit vite. Et si on la regarde de nouveau, sa couleur semble différer de celle de notre mémoire.

Nach und nach gesellten sich um den Rochen Figuren. Er war eine Art Katalysator, der es mir ermöglichte, Figuren in die Bilder zu bringen.

JG: Eine der männlichen Figuren, die immer wieder auftaucht wie zum Beispiel der "Hirschmann", lässt aufgrund ihrer Körperhaltung und Kleidung an ein Selbstportrait denken...

AA: Was den Hirschmann betrifft, war eine der Vorlagen ein Illustriertenphoto von Fellini in den 50er Jahren, schreitend am Arm einer Frau. Im Lauf des Malens veränderte sich die schreitende Bewegung nach und nach zu einer stehenden Haltung, einem nicht explizit dargestellten Kontrapost. Auch eine Abbildung des Mosaiks des Kaisers Justinian in Ravenna regte mich an. Alle Figuren sind dort in lange Gewänder gekleidet, nur die Füße sind zu sehen. Obwohl die Körper selbst nicht sichtbar sind, spürt man ihre plastische Konsistenz, und es faszinierte mich, mir den Körper unter dem Gewand vorzustellen. Auch wenn ich photographische Vorlagen zu Hilfe nehme, was gelegentlich vorkommt, bevorzuge ich solche schlechter Qualität, die ihr Sujet nur mehr erahnen lassen. Um auf die Frage zurückzukommen, vielleicht findet zwischen den dargestellten Figuren und meinem eigenen Körper eine unbewusste Osmose statt. Im Arbeitsprozess kann eine Vorlage mutieren und sich verselbständigen.

JG: Deine Bilder zeichnen sich durch sehr solide Kompositionen aus, die sehr präzise auf das Bildformat abgestimmt sind...

AA: Die Wahl des Formats ist meist intuitiv und durch das Motiv bedingt. Vielfigurige Kompositionen und Landschaften sind generell Querformate, Portraits Hochformate. Jedoch was das Zeichnen von weiblichen und männlichen Modellen betrifft, so bin ich an liegenden Stellungen mehr interessiert. Der liegende Körper in seinen Verkürzungen ist ein stärker abstraktes Gebilde und dies erleichtert es, einer gewissen Routine bzw. den Sehgewohnheiten entgegenzuarbeiten. Beim stehenden Körper weiß man oft zu gut um die Proportionen Bescheid, und dieses Wissen kann hinderlich sein. Ich versuche, den Körper eher als ein sinnlich-landschaftliches Phänomen zu sehen, als vom psychologisch-analytischen Standpunkt. Das gilt auch für die Portraits.

S'il n'est pas possible de se souvenir avec exactitude d'une couleur, son choix peut alors provenir d'une nécessité intérieure. Comme pour Michel-Ange qui imaginait déjà sa sculpture dans le bloc de marbre, il me semble qu'un tableau existe déjà, dans un certain sens, avant qu'il soit peint. Après, il s'agit de le mettre au jour, de le rendre visible. Quand cela réussit simplement et directement, le résultat peut être impressionnant. D'autre part, les couleurs se développent avec le travail de la matière.

JG : Tes peintures avec figures se passent sur une scène étroite et ouverte vers le spectateur. De plus, les figures sont souvent dirigées frontalement vers lui, mais sans qu'il y ait de contact de regard. Est-ce que tu intègres le spectateur dans ton travail ?

AA : Pas directement. Ce que j'essaie surtout, c'est de développer des relations entre les figures. Par contre, certains tableaux jouent un grand rôle pour moi qui introduisent dans leur composition le spectateur comme un point géométrique à l'extérieur de la toile. Comme c'est le cas dans *Les Ménines* ou l'*Olympia*, ou encore le *Déjeuner sur l'herbe*, une composition aux multiples triangles, où la tension de la scène dépend tout autant du fait que la femme déshabillée fixe un point à l'extérieur de la toile que du fait qu'elle se trouve nue. Ce type d'approche m'intéresse de plus en plus.

JG: Im Gegensatz zu den Stilleben, Landschaften, Aktstudien oder Portraits, die du nach Modell malst, entstehen die figürlichen Bilder aus dem Gedächtnis. Wie sieht es mit Farben aus? Wählst du die Farben nach deiner Erinnerung?

AA: Ich denke, dass eine Farbe nur solange existiert, als man sie sieht, das heißt sinnlich mit ihr in Berührung ist. Es gibt im optischen Bereich keine Entsprechung für das absolute Gehör. Wenn man zum Beispiel eine Orange betrachtet, dann die Augen schließt, verblasst die Vorstellung ihres Farbtons schon bald. Öffnet man die Augen wieder, so scheint die Farbe eine andere zu sein als die erinnerte. Wenn es nicht möglich ist, sich einer Farbe genau zu erinnern, so geht ihre Wahl wohl aus einer inneren Notwendigkeit hervor. Ähnlich wie Michelangelo die Skulptur schon im Steinblock angelegt sah, denke ich, dass in gewissem Sinne ein Bild schon existiert, bevor es gemalt wird und es darauf ankommt, es frei zu legen, sichtbar werden zu lassen. Wenn dies auf direkte und einfache Weise gelingt, wirkt das Resultat oft sehr beeindruckend. Oft entwickeln die Farben sich auch erst im Umgang mit dem Material.

JG: Die Szenen deiner figürlichen Bildern spielen sich auf einer schmalen, auf den Betrachter hin geöffneten Raumbühne ab. Weiters sind die Figuren häufig frontal auf den Betrachter ausgerichtet, doch besteht kein Blickkontakt. Bezieht du den Betrachter in deine Arbeit mit ein?

AA: Nicht direkt. Ich versuche vor allem, die Beziehung der Figuren untereinander zu entwickeln. Hingegen spielen einige Bilder, die den Betrachter als geometrischen Punkt außerhalb der Leinwand in ihre Komposition einbeziehen, für mich eine große Rolle. So *Las Meninas* oder die *Olympia*. Beim *Déjeuner sur l'herbe*, einer Komposition aus mehrfachen Dreiecken ist es für die Spannung der Szene ebenso entscheidend, dass die entkleidete Frau mit ihrem Blick einen Punkt außerhalb der Leinwand fixiert, wie die Tatsache, dass sie nackt ist. Das ist ein Zugang, der mich immer mehr interessiert.