

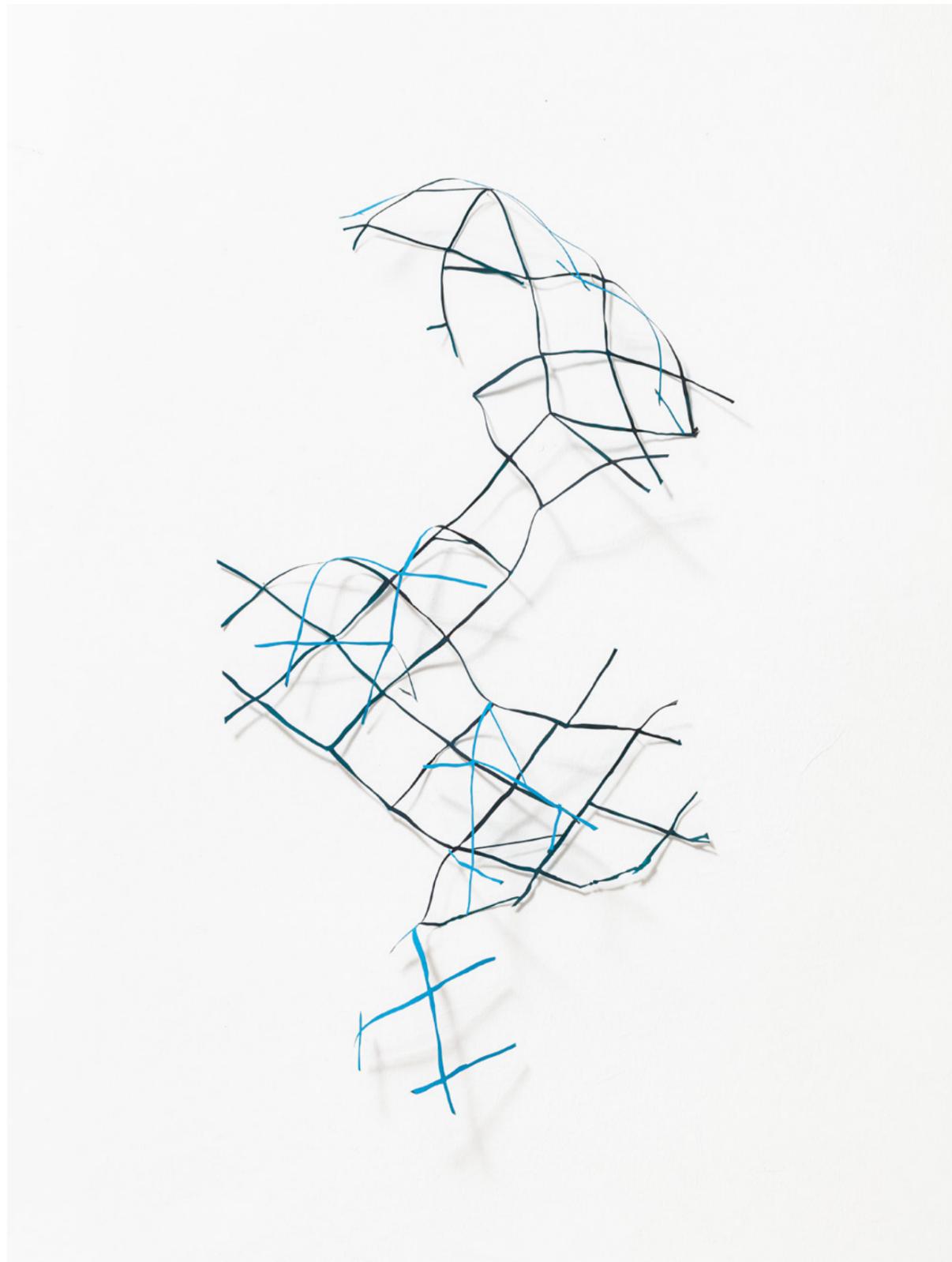


Laureline Lê
Die losen Enden

RAUM für KUNST
05.09. – 02.10.2020







Mit dem Begriff „lose Enden“ bezeichnet man meist einen Zustand der Unvollständigkeit. Manchmal wird er sogar abwertend, im Sinne von Unvollkommenheit gebraucht. Aber was wäre, wenn wir uns unter „losen Enden“ nicht etwas Unvollständiges, Defizitäres, sondern einen wünschenswerten Bruch vorstellen würden? Öffentliche Debatten über Bildung oder Kunst brauchen diese losen Enden, um nicht in enge Denkmuster zu verfallen. Wir sollten also Unvollständigkeit oder Unvollkommenheit nicht als Makel, sondern als Möglichkeit betrachten, sich zu öffnen und über den Tellerrand hinaus zu denken. Laureline Lês, auf den Raum für Kunst zugeschnittene Installation widmet sich genau dieser Unvollkommenheit, inspiriert von Tim Ingolds „Philosophy of Making“, die betont, dass die Form eines Kunstwerks sich aus dem Schaffensprozess und den Materialeigenschaften entwickeln soll. „Thinking-through-making“ nennt Ingold diesen Vorgang und legt damit den Fokus auf den Prozess der Formentstehung und nicht wie im klassisch-westlichen Modell des kreativen Schaffens auf das Ergebnis.

Das Schreiben, so glaube ich, kann auch ein Beispiel für „thinking-through-making“ sein. Das Formulieren von Gedanken und das Fließen eines Textes können diesen Prozess reflektieren. Ein Autor folgt einem Gedanken, um ihn für einen neuen hinter sich zu lassen, er folgt seinem Faden, bis er seinen losen Enden begegnet. Dann beginnt er von vorne. Der Grund, warum ich dem Schreiben hier so viel Aufmerksamkeit widme, ist, dass ich eine Parallele zwischen Laurelines und meinen Arbeitsmethoden erkenne. Auch dieser Text hat keine vorbestimmte Struktur, folgt keiner These, sondern entwickelt sich aus jedem neuen Gedanken, der wiederum dem vorhergehenden entsprungen ist. Dabei strebt er keiner Behauptung oder Synthese entgegen. Wie ein prozesshaftes Kunstwerk, ist auch ein Text nie fertig oder vollkommen. Das mag sich, als Leser, der gerade diesen Text in den Händen hält, widersprüchlich anfühlen, da das vorliegende Schriftstück ja geradezu ein Beweis für seine eigene Fertigstellung ist. Allerdings kann ich Ihnen versichern, wenn ich noch einmal die Möglichkeit bekommen würde, diesen Text zu überarbeiten, würde ich Worte und Sätze hinzufügen, wegnehmen oder austauschen. Was macht also einen Text aus? Das Stück Papier, das Sie in den Händen halten oder der fortwährende Prozess, bei dem Gedanken abgelegt, wieder aufgenommen oder herumgedreht werden können? Dieselbe Frage könnte man auch in Bezug auf Laurelines Arbeiten stellen. Was macht ihre Kunst aus? Wann ist eine Arbeit fertig?

Der Aufbau der Ausstellung ist ein langsamer, intuitiver Prozess des Ausprobierens. Elemente werden verschoben, auf- und abgehängt und nach den Prinzipien von Tempo, Rhythmus, Harmonie und Kontrast, in einem Prozess der Improvisation, kombiniert. Die Künstlerin lässt sich dabei nicht von einem Plan oder einer Skizze, sondern von den verschiedenen Materialien und den Gegebenheiten des Raumes selbst leiten. Ein Beispiel dafür, ist eine Installation aus neun großen Bahnen mit rot-transparentem Stoff, die von Laureline in mühsamer Arbeit immer in Bezug auf die vorhergehenden aufgehängt werden. Auch die Bedeutung der Holzstäbe in anderen Installationen wird durch die Hängung der Stoffbahnen beeinflusst. So wirken sie innerhalb der roten Stoffbahnen eher passiv, während sie in anderen Installationen eine aktivere Rolle einnehmen.

Jede Improvisation muss irgendwo beginnen. Laureline startet mit Material (Textilien und Papier), Farbe und Raum. Jedes dieser drei Elemente stellt ihre ganz eigenen speziellen Anforderungen an die Künstlerin: Textilien sind ein neues Material für sie, aber in Anbetracht ihres Hintergrundes als Graveurin und Zeichnerin erscheint es verständlich, dass sie diese Arbeit auch in der dritten Dimension weiterführen will. So ist die Basis jeder Textilie ein Faden oder, abstrakt gesagt, eine Linie, die auch die Grundlage einer jeden Zeichnung darstellt. In dieser Ausstellung benutzt sie die Fäden zum Beispiel, um lose und feste Netze zu spinnen, während sie früher nur einzelne Fäden benutzt hat. Weitere charakteristische Eigenschaften, der in dieser Ausstellung verwendeten Textilien sind transparent, fließend und porös. Es geht der Künstlerin nicht um den Stoff an sich, sondern um die Eigenschaften seiner Oberfläche, durch die man, wie durch ein Prisma schauen kann. Dieser Aspekt, also eine intensive Hinwendung zu optischen Prinzipien, ist besonders gut an Laurelines Arbeit mit den roten Stoffbahnen nachzuvollziehen. Intensive Farben spielten bei der Künstlerin – anders als in dieser Ausstellung – vorher keine Rolle. Ihre Farbwahl rangierte zwischen Weiß- und verschiedenen Grautönen. Deswegen könnte man ihren Schritt in die Farbigkeit am besten mit ihrer Entwicklung zur Dreidimensionalität vergleichen.

Ein entscheidender Aspekt, der vielleicht nicht sofort ins Auge fällt, ist die Beziehung zwischen dem Kunstwerk und dem Ausstellungsraum. Aber jedes Ausstellungsstück bezieht sich auf ein architektonisches Element des Raumes. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um die Fenster, ein wiederkehrendes Motiv in Laurelines Arbeiten, vor allen Dingen wegen ihrer Linearität, ihrer Transparenz und ihrer Funktion als Vermittler zwischen Innen und Außen.

Es ist faszinierend, dass die Künstlerin sich für die Fenster als Module dieser Ausstellung entscheiden hat. Sie integriert sie so geschickt in ihre Installation, dass die weichen Stoffe den strengen rechten Winkel ihrer Rahmen abmildert und sie so fast unwirklich erscheinen lassen. Ähnlich wie die Autoren der bekannten Oulipo Gruppe, die sich mit der Idee des „Constrained Writing“ („potenzielle Literatur“) befassen, hat Laureline sich Einschränkungen auferlegt, um gegen sie arbeiten zu können.

Die Entscheidung der Künstlerin, ihre Arbeiten in den Kontext der Idee von „thinking-through-making“ zu stellen ist insofern bemerkenswert, da sie sich damit vom westlich-modernistischen Diskurs über künstlerische Improvisation und Selbstdarstellung distanziert. Der Unterschied zwischen Laurelines Arbeiten und beispielsweise den freien Formwanderungen eines Picasso oder der Dripping-Technik eines Pollock, ist, dass Letztere ihre Improvisationen als Früchte ihrer Kreativität und als Beweis ihres künstlerischen Genies verwendeten. Das Material, das sie dabei benutzten, war lediglich ein Werkzeug des künstlerischen Ausdrucks. Im Gegensatz dazu erlaubt Laureline ihren Materialien eine aktive Rolle im Prozess der Formentstehung. Hinzu kommt, dass es sich dabei um preiswerte und entbehrliche Materialien handelt, die weder eine bestimmte Technik, noch Virtuosität erfordern. So auch im Raum für Kunst, wo sie Restmaterialien, wie Plastikplanen oder Teile von Metallscharnieren, verwendet hat.

In Laurelines Arbeiten lassen sich experimentelle Methoden erkennen, die in den 1960ern erstmals unter dem Begriff „postminimalistisch“ aufkamen. Diese Methoden konzentrieren sich auf die zufällig-situativen Aspekte der Kunst und der Unberechenbarkeit der Materialien, die sich der Kontrolle des Künstlers entziehen. So erklärte auch Robert Morris in seinem Anti-Form Manifest: „Sich von festgelegten, dauerhaften Formen und Ordnungen zu lösen, wird als positiv angesehen. Es ist Teil der Verweigerungshaltung dieser Arbeiten, das Ästhetisieren der Form als endgültige Maßgabe nicht mehr weiter zu führen.“¹

Ähnlich wie Eva Hesse oder Robert Rohm, beschäftigt sich Laureline erneut mit dem beliebten minimalistischen Netzmotiv, das durch organisch-verschmelzende Formeigenschaften entsteht. Dies zeigt eine Serie von netzartigen Papierarbeiten, die aquarelliert und von Hand so ausgeschnitten werden, dass sie nahezu zerbrechlich und kaum dreidimensional wirken. Trotz der anfangs unregelmäßig und unvorhersehbar wirkenden Formen, ist ihre Entstehung keinesfalls automatisch oder gedankenlos, denn die speziellen Aquarellzeichnungen und die komplizierten Ausschnitte, machen jede einzelne Arbeit zum Einzelstück. Selbst wenn im Prozess des Schneidens das Papier aus Versehen angerissen wird, nimmt die Künstlerin das zum Anlass, die neu entstandene Form in ihre Installation zu integrieren.

Die Herausforderung von „thinking-through-making“ oder jedem anderen Improvisationsprozess, liegt darin, dass Menschen dazu neigen, Strukturen und Formen zu suchen, die sie kennen oder logisch erklären und anwenden können. Es ist das Diffuse und Unbeschreibbare, das uns verunsichert. Laurelines Arbeiten reflektieren genau diesen inneren Kampf zwischen dem Wunsch nach Kontrolle und dem Loslassen. Diese Spannung zeigt sich buchstäblich an den Stoffbahnen, die die Künstlerin an den Wänden des Raums für Kunst aufgehängt hat. Ihre Form wird einerseits von dem fließenden Material und andererseits von der raffinierten Drapierung der Künstlerin diktiert. Es ist fast so, als würde sie in einem Prozess des Ausprobierens mit den Eigenschaften des Materials verhandeln, um ein Gleichgewicht zwischen Manipulation und Emanzipation des Materials herzustellen. Diese Art zu arbeiten, reflektiert die Idee des kreativen Schaffens als ein ständiges Eingehen auf die Materialströme durch sensorische Achtsamkeit.²

Um mit Ingolds Worten zu sprechen, könnte man Laurelines Installation als Sammlung von lockeren Knoten verstehen, die durch momentane Verstrickung ihrer eigenen Materialität entstehen. Angesichts dieses temporären Charakters künstlerischer Installationen, die auch immer eine Vorstellung der Gegenwart sind³ – ist das, was wir wahrnehmen, nur ein Moment in einem fortlaufenden, fließenden Prozess. Obwohl die Betrachtung der Installation, in ihrem Stop-Motion-Charakter, nahezu filmisch wirkt, gibt es auch eine andere, kaum fassbare Bewegung innerhalb der Materialien selbst. Für uns unsichtbare Kräfte dehnen, biegen und verändern die Materialien. Ihre Knoten strecken und verheddern sich, dank ihrer losen Enden...

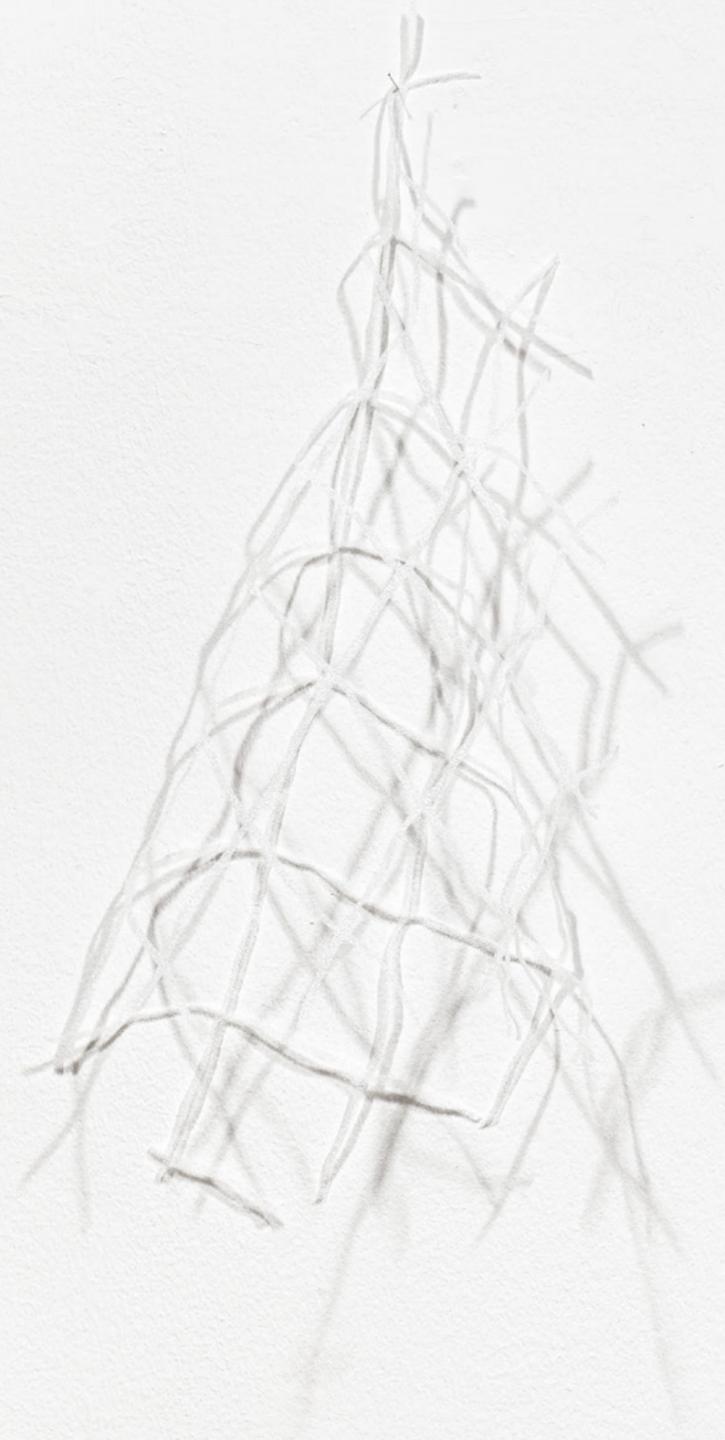
Alicja Melzacka, Übersetzung Anna Hoshino-Steffens



¹ Robert Morris, Anti Form, 1968, Übersetzung in: Materialästhetik, Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005, S. 269.

² Tim Ingold, Thinking through Making (lecture), 2013 (Übersetzt).

³ Boris Groys, Topology of Contemporary Art, 2007 (Übersetzt).



About the infinitude of a work – Die losen Enden of Laureline Lê



"Loose ends" is an expression that connotes a certain sense of unfinishedness which might even be interpreted pejoratively as crudeness or incompleteness. But what if, instead of envisioning the convergence points of these ends, we would focus on their disjuncture as a desirable condition? We need the spontaneity and potentiality of loose ends in public debate, education, and finally in the arts to avoid the trap of prescriptive thinking or straight determinism. This is why I want to propose that instead of "unfinished-ness", implying a completed action, we should rather speak about "infinitude" – a quality of being unfinished and, in that, open to infinite possibilities. As opposed to unfinishedness, infinitude doesn't gravitate towards completion but persists in its unfixed state. Laureline Lê's site-specific installation *Die losen Enden* explores this infinitude. In choosing the title and thinking about her work, the artist has been inspired by Tim Ingold's philosophy of making. In place of the classical Western "hylomorphic" model of creation, in which the form is imposed on the matter following an abstract design, Ingold proposes a model where it arises in the process of making and *through* the material. "Thinking-through-making", as he calls it, emphasises the importance of formative processes, as opposed to their outcomes.

Writing, I believe, can become a prime example of thinking-through-making; it is during writing that thoughts are formulated, and the meandering of a text can reflect this process. A writer attempts to follow a thought, to grab it and let themselves be dragged behind it, slowly climbing up its thread until they encounter the loose end. And start again. The reason why I devote so much space to writing is that I see a parallel between Laureline's and my own working methods. This text, too, has no predetermined structure, no hypothesis, but rather unfolds with each new thought responding to the previous one, not necessarily leading to any conjecture or synthesis. And just like a processual artwork, a text is never finished. This may sound self-contradictory, since here you are, holding a piece of paper with these words written on it – a material proof of finality. However, I can assure you that given the chance to revise this text or have it revised, I would add, subtract, and move things around. So what makes a text? The piece of paper you are holding or the ongoing thinking process, which can be paused, picked up, continued or turned around? The same question can be asked with respect to Laureline's work. What makes a work? And when is it finished?

Die losen Enden has been assembled in the gallery in the course of several weeks in a slow, intuitive process of placing, removing, pushing, dragging, lifting, hanging, and draping. The artist started from a number of different elements, which she then began to combine and juxtapose, paying attention to the relational and time-based qualities such as rhythm, pace, harmonies, and contrasts. There has been no script or score; instead, the process was guided by the properties of and interactions between different kinds of materials and the exhibition space itself. Let's take as an example her textile installation in the arch of the gallery, consisting of nine suspended pieces of textile. Laureline put up each piece of fabric individually, in relation to the preceding one, in a painstaking process of trial and error. The hanging of the red textiles has, in turn, influenced the artist's decisions concerning other parts of the installation. While in the case of red pieces, the wooden sticks were rather passive and subservient to the textile, at a later point, they were assigned a more active role, propping up the large piece of red and orange fabric.

Each improvisation needs to begin somewhere. For Laureline, the starting point was three-fold: she wanted to work with textile, with colour, and with a specific space. Each of these trajectories posed another kind of challenge. Textile, to begin with, has been a new medium for Laureline, but a one that makes perfect sense if one follows the evolution of her practice. Having a background in engraving, an art requiring utmost precision and a certain dose of restraint, Laureline moved on to drawing, to finally, translate it into the third dimension. Her work has always been concerned with different kinds of lines and their intersections; from the lines sketched on a page, the lines of light and shadow, to the lines of thread spun across the space. While in the past, she made use of single threads of yarn to create her site-specific installations; in *Die losen Enden* she simply bridged the gap between a loosely and a tightly-woven net. Her use of translucent textile in this exhibition is very characteristic of her preoccupation with transparency, with fleeting and porous materials. She is not interested in textiles for their texture or volume but treats them more as surfaces of colour and, at times, as prisms one can look through. This quality is particularly articulated through the red textile composition, which pushes Laureline's work in the more immersive, optical direction. In her earlier works, Laureline would operate with a limited palette of different shades of white and grey; entering the world of colour was, therefore, a step comparable to her shift from the second to the third dimension.

Finally, the third crucial aspect of the installation is its site-specificity, which might seem unapparent at first sight. In fact, each piece of the installation takes its dimension from an architectural element of the exhibition space, in most cases – the windows. A window has been a recurring motif in Laureline works, possibly because of its linearity, transparency, its role of the mediator between the inside and the outside. It is fascinating that in *Die losen Enden*, she decided to use the window as a module and, yet, make this relationship entirely non-representational and almost indiscernible. The rigid, rectangular frame is immediately mitigated through the soft materiality of textile, through placing, draping and overlapping of different elements. Much like the writers from the famous Oulipo group, exploring the idea of constrained writing, Laureline has imposed these constraints on herself to be able to work against them.

It is noteworthy that Laureline chooses to situate her work in relation to the idea of *thinking-through-making*, in a way distancing herself from the discourse of artistic improvisation and self-expression in visual arts, rooted in Western modernism. The difference between Laureline's way of working and, say, the free-form roamings of Picasso or Pollock's drippings, is that the latter envisioned improvisation as a particular talent, a fruit of creativity, in this way reinforcing the myth of artistic genius. In the improvisations of modern painters, the materials (limited to the traditional artistic media) were mere tools of artistic expression. In contrast, Laureline allows her materials to play an active role in channelling and directing her working process. What is more, she often makes use of cheap, dispensable materials, which she handles in ways requiring no formal training, no virtuosity. Her installation at Raum für Kunst incorporates, amongst other things, leftovers such as plastic sheets protecting fragile materials during transport or a spare piece of long hinges used elsewhere to construct the wooden screen.

In that, her work deals with the questions first explicitly addressed by a number of experimental artistic practices of the 1960s that came to be known under the umbrella term of "post-minimalism". Those practices explored coincidental, processual and situative qualities of art and the unconditional "behaviours" of materials, escaping the artist's control. As Robert Morris stated in his Anti-Form manifesto, "[d]isengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work's refusal to continue aestheticising form by dealing with it as a prescribed end."¹

Much like Eva Hesse or Robert Röhmer, Laureline reworks the favourite minimalist motif of a grid, incorporating more organic, bodily, and precarious qualities. A series of paper mesh-works on show at Raum für Kunst has been painted in watercolours and cut out by hand, resulting in frail, hardly three-dimensional structures. Despite having a seemingly regular, predictable shape as a starting point, this process is far from being automatic or thoughtless. The idiosyncrasy of watercolour drawings, and the uncertainty involved in the manual handling of the scissors makes each piece singular. Strikingly, even when the paper structure was accidentally ripped in the process, Laureline embraced the rupture as a part of the work and incorporated the crumpled up meshes into the installation.

The challenge of thinking-through-doing, or of any improvisation for that matter, lies in the claim that people tend to find comfort in structures and formulas they can logically explain and apply. It is the embodied, the unwritten that intimidates many of us. Laureline's work reflects this internal struggle between the will to take control and to let go. This tension is *literally* embodied in the textile screens stretched on the walls of the gallery, whose shapes are dictated partly by the flowing of the material and partly by the artist's subtle directioning. Trying out different ways of suspending, draping and fastening, the artist continually negotiates with the material flows, in an attempt to find the balance between manipulation and emancipation of material.

This way of working reflects the idea of making, as "an ongoing finding together of material flows and sensory awareness."² Laureline's installation can be, to borrow Ingold's term, conceived of as a collection of lax knots arising from the *momentary* entanglement of these flows. Considering this temporary character of installation work, which is always "a presentation of the present – of a decision that takes place here and now,"³ what we perceive in the exhibition space is just one of the iterations of ongoing processes, arrested in their flow. Even though the installation seems to be captured in an almost filmic stop-motion, there is another, almost imperceptible kind of flow going on *within* the materials themselves, submitted to the invisible forces causing them to sack, bend, stretch, or twine. In that sense, the material knots are always in the weaving, in extending and entangling of their loose ends ...

Alicja Melzacka

¹ Robert Morris, *Anti Form*, 1968.

² Tim Ingold, *Thinking through Making* (lecture), 2013.

³ Boris Groys, *Topology of Contemporary Art*, 2007.





Vita

lebt und arbeitet in Aachen

www.laurelinele.com

2012, 2014 Diplome Bildende Kunst, **DNAP & DNSEP**

2009–2015 Studium an der Pariser Kunsthochschule (**ENSBA**)
bei Anne Rochette und Aurélie Pagès

2009 Diplom Druckgrafik, **DMA** Gravure

2006–2009 Studium an der ESAIG Estienne bei Françoise Pérovitch

Ausstellungen

2020 Die losen Enden
RAUM für KUNST, Aachen (E)

2019 Ein Raum für Ungewissheit
Atelier BERG & KATHER, Aachen (E)

Meshing the ordinary
mit Dana Saez, Gravieranstalt, Aachen (G)

Ricochet
mit Pierre Joseff und Hugo Duina, **VORZIMMER, Aachen (G)**

2018 Benefizauktion
NAK, Aachen (G)

LuForm meets Reciprocity
Ludwig Forum, Aachen (G)

Jahresausstellung
Schloss Zweibrücken, Übach-Palenberg (G)

2017 Les animaux plats – Die flachen Tiere
Galerie S., Aachen (E)

NEU x 7
Atelierhaus, Aachen (G)

2016 Lubok 12
Galerie Sam Dukan, Leipzig (G)

EcoMorphose
Maison de la Cité Universitaire & L' Inattendue Galerie, Paris (G)

Mix and Match 2
Galerie Double S, Paris (G)

Our glassy essence
La Résidence des arts, Moncontour (E)

2015 Décalage horaire
Grasse town, Beijing (G)

Prix Keskar et Prix Rose Taupin
Palais des Beaux-Arts, Paris (G)

Adtendo
Galerie Tokonoma, Paris (E)

Criss Cross
Espace Beaurepaire, Paris (G)

Chambre blanche par
The Craftshop Gallery, Paris (G)

Selective Memories
The Griffin Gallery, London (G)

Künstler-Residenzen

2016 La Résidence des arts
Moncontour, Frankreich

2015 Phoenix TV Art: Artist in residence program
Beijing, China

2014 Kirsten Kjaers Museum
Frostrup, Dänemark

Kunstprieis & Stipendien

2016 Erwähnung für den Lacourière Radierung Preis
an der **Bibliothèque Nationale de France**

2015 Preisträgerin des Wettbewerb
an der **Galerie Double S in Paris**

Auserwählt für den Keskar Preis am
Palais des Beaux-Arts

2011 Preisträgerin des Moret-Manonvilliers Druck
Preis an der **Sarcelles Biennale**

2010 Stipendium des **Grand Duché du Luxembourg**

Abbildungsverzeichnis

S. 3 Die losen Enden 1 und 2, 2020, Holz, bemalt;
Klavierbänder; Stoff, 90x60x25cm je

S. 4–5 Die losen Enden 3 und 4, 2020, Stoff; Nägel / Gips;
Nägel, 150x95x3 cm / 23x28x1 cm

S. 6 Die losen Enden 5, 2020, Aquarell auf
geschnittenem Papier; Nägel, 100x55x15 cm

S. 9 Die losen Enden 6, 2020, Stoff; Holz bemalt,
235x140x65 cm

S. 10–11 Die losen Enden 11 und 12, 2020, Plastikfolie,
geschnitten; Nägel, 65x30x20 cm / 30x34x17 cm

S. 12 Die losen Enden 9, 2020, Klavierbänder;
Schrauben, 162x2x44 cm

S. 15 Die losen Enden 10, 2020, Stoff; Nägel, 120x149x3 cm

U1, U4 Die losen Enden 13, 2020, Stoff; Holz, bemalt;

S. 16–17 **Nylonfäden; Nägel, 6x11,5x3,4 m**

RAUM für KUNST

AACHEN  ELISENGALERIE

RAUM für KUNST
Friedrich-Wilhelm-Platz 5-6, 52062 Aachen
t +49 (0) 241 – 44 44 51 0
e raum-fuer-kunst@europapost.de
w sparkasse-aachen.de/raum-fuer-kunst

Herausgeber Raum für Kunst, © 2020 Sparkasse Aachen
Laureline Lê und Autoren
Ausstellung 05.09.–02.10.2020
Kuratorin Helga Scholl
Text Alicja Melzacka
Übersetzung Anna Hoshino-Steffens
Fotografien Peter Hinschläger
Gestaltung RAUM für KUNST, Anne Eitze
Druck frank druck+medien GmbH & Co. KG, Aachen
Auflage 500
Many thanks to Rolf Hermans.

