

Spuren des Verborgenen  
Lichtzeichnungen von Marta Djourina

Sarah Frost

In ihren Experimenten mit Licht, Körper, Zeit und Raum erforscht die Künstlerin Marta Djourina (\*1991, in Sofia) das Fotografische. Ihre Werke unterscheiden sich in Herstellung und Erscheinung und doch liegt ihnen eine gemeinsame Idee zugrunde: Mit jedem Projekt erprobt die Künstlerin das fotografische Vermögen, Verborgenes an die Sichtbarkeit zu bringen und Ephemeres als Bild zu fixieren. Der *Apparat*<sup>1</sup> wird dabei zum Hauptakteur des Bildprozesses. Ob als handliche *Camera Obscura* wie in den Arbeiten *Von Mir / An Mich*, als die Künstlerin 2012 ein Postpaket an sich selbst schickte, oder *Doo*, für die sie 2013 eine mit Loch versehene Streichholzschachtel an einer Briefftaube befestigt hat, um aufzuzeichnen, was das Kameraauge auf seinen Reisen sah.

In ihrem jüngsten Projekt *o.T.* (2018) ist der Apparat keine kleine Box mehr, die Bilder einer äußeren Welt aufnimmt. Sie ist ein immenser Darkroom, der zum Vehikel ihrer Versuchsanordnungen wird und gleichsam zur Bühne des fotografischen Aktes. Folgende räumliche Setzungen hat Djourina dafür vorgenommen: Umgeben von Finsternis wirft ein Vergrößerungsobjektiv ein Bild an eine 7m entfernte 6m hohe Wand. Das Licht durchläuft den gesamten Raum, bis es auf das lichtempfindliche Fotopapier fällt. Die Künstlerin steht zwischen Projektion und Bildwerfer. Innerhalb einiger Minuten findet eine Performance statt, in der sie mit Licht interagiert. Dabei beschreiben ihre körperlichen Gesten das Bild und halten die flüchtige Bewegung fest. Djourina selbst nennt diesen Prozess "Blindmalerei", die in einer "Farbentwicklungsmaschine" passiert. Im dunklen Raum ist das Licht ihr Material und Djourina Teil des Apparates: Mit ihren Händen schwingt sie die Lichtkörper und prägt ihre Spur in das lichtempfindliche Papier an der Wand ein. Ihre Bewegungen sind im Fluss und Takt. Körper, Bewusstsein und Intuition sind höchstaktiv und lenken im Einklang die Bilderscheinung. Dieser hingebungsvolle Akt erinnert an den eines *Action Painters* oder Dirigenten, dessen Leib temporär voll und ganz im Dienst ihres Werkes steht.

Und dennoch unterscheidet sich Djourinas Perspektive auf das zu beschreibende Bild deutlich von der eines Malers, denn sie muss — im wörtlichen Sinn — räumlich 'um die Ecke' denken. Während des Aufnahmeprozesses ist das Bild horizontal an der Wand befestigt, in einer Ausstellungssituation aber wird es oftmals vertikal installiert. Die horizontale Ausrichtung während der Belichtungsphase schafft der Künstlerin einen breiten Aktionsraum. Rasche, schnelle und weite Bewegungen werden ermöglicht, von Ecke zu Ecke, vom Rand zu Rand. So durchläuft Djourina physisch die Länge des Großformats und kann dabei die gesamte Bildfläche von bis zu 3,5 Metern beschreiben.

---

<sup>1</sup> Mit *Apparat* meine ich keine kompakte Fotokamera, denn Djourina nutzt in der Regel kameralose Verfahren, sondern alle technischen Setzungen und die damit verbundenen Handlungsgefüge, die erst in einem Zusammenwirken das Bild in seiner spezifischen Erscheinung hervorbringen.

Die Verbindung von fotografischen und malerischen Gesten evoziert in *o. T.* eine hybride Materialität, die Hinweise auf den Herstellungsprozess<sup>2</sup> offenbart und doch Rätsel aufgibt. Auf schwarzer Fläche tut sich in Abb. 1 ein amorphes Gebilde auf, das aus einem einzigen gestischen Pinselstrich zu bestehen scheint — ein Effekt, den keine Lichtquelle erwirken kann. Feine Abdrücke von Borsten fransen die weiße Gestalt im Umriss aus. Durch den starken Kontrast zum Schwarz scheint sie von innen heraus zu leuchten. Gleichsam kommt eine wilde, widerständige Binnenstruktur zu Tage. Im aufgewühlten Duktus überlagern, verdecken und verdrängen sich inhärente Lichtzeichnungen: eine gelb-orange leuchtende Schraffur, neonblaues Gekritzel und schwarze, impulsive Striche, die von außen nach innen streben und die weiße Grundform allmählich zu zerbersten scheinen. In Abb. 2 erscheinen puffige lila und pinke Striche wie mit der Dose gesprüht und erinnern in ihrer schrillen Farbe an Graffiti. In Abb. 3 gleichen die Farbverläufe Aquarellen und bringen in ihrer Intensität das Bild zum Glühen.

Jene Zuschreibungen fußen auf Termini, die aus der Malerei und Zeichnung kommen, obwohl es sich bei *o. T.* augenscheinlich um ein fotografisches Verfahren handelt. Die Analogie mit dieser einst miteinander konkurrierenden Medien ist sehr alt. Bereits seit der Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts existierte die Vorstellung, die Sonne zeichne mit Licht die Bilderscheinung.<sup>3</sup>

Doch in Djourinas Werkreihe ist die fotografische Lichtschrift mehr als eine Metapher. Die Künstlerin behandelt ihre Instrumente wie Stift und Pinsel. Mit punktuellen Lichtkörpern, Laserpointern oder farbigen Dioden hinterlässt sie durch Berührung gezielte Farbspuren auf dem Fotopapier. Die orange Schraffur in Abb. 1 erinnert an eine Buntstiftzeichnung, ist aber mit einem violetten Laser erzeugt worden, dessen Licht streuende Linse die schattierten Übergänge schafft. Mit Taschenlampen wiederum führt die Künstlerin malerische Effekte herbei, etwa Farbverläufe, Wolken, Nebel oder Kreise. Das Vermögen der Fotografie übersteigert das Malerische und nimmt es zugleich für sich ein. In der Brillanz der Farben auf der glatten Oberfläche und in der Schärfe und Transparenz, mit der sie betrachtet werden können, gehen die Lichtmalereien vollkommen im Fotografischen auf.

Vor allem aber resultiert die seltsame Verschmelzung von zeichnerischen, malerischen und fotografischen Gesten aus einem mehrstufigen Bildverfahren, dessen Ursprung tatsächlich die

---

<sup>2</sup> Die Setzungen des Apparats — die Anordnung und das Zusammenwirken der verschiedenen Akteure — hinterlassen Spuren auf der Fotografie und geben Einblick in ihre Entstehung. Beispielsweise sind jeweils vier weiße runde Flecken an den Ecken der Fotografien ein sich wiederholendes Merkmal der Werkreihe. Es sind Ausschnitte des blanken, unbeschriebenen Fotopapiers. Genau an diesen Stellen waren während der Belichtungszeit Magneten zur Fixierung des Trägers installiert, die den Lichteinfall verhindert haben und sich nun als Leerstellen in den Fotografien zeigen. Sie bilden eine Klammer, aber auch eine Brücke zu anderen Projekten der Künstlerin wie *o. T.* (2016), in der rough gefaltete Farbfotografien objekthaft den Raum erobern.

<sup>3</sup> Vgl. Bernd Stiegler, *Licht-Schrift*, in: ders., „Bilder der Photographie – Ein Album photographischer Metaphern“, Frankfurt a.M. 2006, S. 131f.

Malerei bildet. Die Belichtungsphase ist bereits der dritte und finale Bildakt, dem zwei weitere vorausgingen: Zuerst bemalte Djourina für die Werkreihe *o.T.* A4 Klarsichtfolien mit schwarzer Farbe. Als Werkzeuge dienten ihr verschiedene schmale Pinsel, mit denen sie Farbe auftrug und mit der hölzernen Hinterseite wieder hineinscharbte. Hauptsächlich aber setzt sie ihre Finger ein und verteilt, drückt und kratzt das Acryl auf den transparenten Träger. Oftmals prägt sich ihr Fingerabdruck in die Farbe (Abb. 4), hinterlässt so ihre Signatur und verbildlicht fotografische Metaphern vom *Abdruck* und von der *Spur* der Wirklichkeit ganz haptisch.

Das fertige Zwischenbild wird im zweiten Schritt auf das Vergrößerungsobjektiv gelegt, das nun Licht und Schatten wie durch eine Schablone auf das blanke Fotopapier wirft. In einigen Fotografien (Abb. 1) hat die Künstlerin die Folie leicht schräg auf das Gerät gelegt, wodurch innerhalb der Fotografie ein Rahmen und Bild-im-Bild entsteht (S. 8, 12), aber auch Räumlichkeit konstruiert wird und Assoziation zu einer Landschaft mit Horizont aufkommen lässt (Abb. 1). Gleichzeitig werden auch Zufallsstrukturen durch diesen Bearbeitungsschritt auf der Fotografie sichtbar gemacht. Ein Detailausschnitt von Abb. 5 ( S. 69) offenbart viele, feine helle Striche, die die blaue Flächigkeit aufzureiben scheinen. Es ist Staub, der auf dem Objektiv lag und sich als vergrößerte Projektion in das fotografische Bild eingepägt hat. Demnach fungiert auch das Objektiv als bildgebendes Werkzeug, mit dem die Künstlerin verschiedene Vergrößerungsmodi erprobt und so ein Spektrum an Ausschnitten variieren kann – von der totalen bis zu mikroskopischen Detailansichten. So bringt Djourina nicht nur prozesshafte Zeitlichkeit zum Vorschein, sondern auch die der menschlichen Wahrnehmung verborgene materielle Substanz der Farbe (S. 18, 19).

Körperliche, chemische und physikalische Prozesse laufen in der Werkreihe zusammen. Das Bild verändert durch den Lichttransfer und die chemischen Reaktionen auf dem Träger seine Farben, die sich erst am Ende der Belichtungszeit zum finalen Bild fixieren. Dabei kehren sich Schwarz und Weiß um. In den bis 3,5 großen Hochformaten (S. 41, 55) hat das Farbfotopapier besonderen Anteil an der Metamorphose der bemalten Vorlage, denn das Haltbarkeitsdatum des *Kodak Professional Papers* ist bereits seit 2005 abgelaufen und die Farbreaktionen nicht mehr berechenbar. So mischt sich die Farbe des Lichts mit der spezifischen Farbreaktion der Chemikalien und bringt weitgehend zufällige Effekte hervor, die Djourina aber während des sieben monatigen Projekts in einem bestimmten Maß zu kontrollieren erprobt hat.

Die Dauer, die der Entstehung der Fotografie zu Grunde liegt, wird in der Betrachtung noch fortgeführt und erfährt dabei eine Entschleunigung. Die Werke sind mehr als mannshoch und dem Betrachter bieten sich zahlreiche Perspektiven darauf, denen er in eigener Abfolge und Tempo nachgehen kann.

Aus der Distanz ragt die Fotografie wie ein Turm bis zu 3,5 m in die Höhe, zeigt sich im Ganzen und entfaltet ein Zusammenspiel der fotografischen Effekte. Der Blick folgt dabei keiner üblichen

Leserichtung von rechts nach links, sondern vollzieht sich tendenziell von unten nach oben, entlang den Dynamiken der Bildkomposition. Die vertikale Blickachse und die glühende Präsenz des Lichts erfüllen den Raum mit Sakralität. Tritt der Betrachter näher heran, tut sich ihm ein fotografisches Panorama auf, das seinen Blick vollkommen einzunehmen vermag und ein kontemplatives Eintauchen in die Bildwelt ermöglicht. Dabei wählt er sich eigene Ausschnitte, sein Auge folgt individuellen Fährten und neue Blicksequenzen und Bezüge entstehen. Die Größe des Formats und die Dramaturgie der Bildelemente evozieren diesen filmischen Blick. Der Betrachter bewegt sich vor und zurück, seine Wahrnehmung durchdringt die Tiefen des Bildes, Zeit und Raum und ist dabei ebenso sehr im Fluss wie Djourinas agierender Körper während der Belichtungszeit.

Das Experiment geht im Werk von Marta Djourina in einem *Ritual* auf. Mit jeder Fotografie, mit jedem Projekt vollzieht sie der Bildakt der *Materialisierung* und *Entmaterialisierung*<sup>4</sup> aufs Neue. Lesbare Spuren und irritierende Leerstellen lassen den Blick auf die Fotografien stets in einem Dazwischen changieren, zwischen Innen und Außen, Mensch und Apparat, zwischen aktivem Handeln und passivem Widerfahren und letztendlich zwischen Sichtbarkeiten und Imagination. So ist ihr Werk nicht als Summe einzelner Serien zu verstehen, sondern konstituiert sich als ein einziger fotografischer Kosmos, der fortan in Bewegung ist, expandiert und dabei die Bildmacht des Fotografischen zur Schau stellt.

*Zur Autorin: In ihrem Dissertationsprojekt über das Werk des US-amerikanischen Fotografen Jerry Berndt (1943 - 2013) untersucht die Kunsthistorikerin Sarah Frost fotografische Sichtbarkeiten anhand der diskursiven Figur des Gespenstischen. Seit 2016 ist sie Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs "Das fotografische Dispositiv" an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Sie arbeitet als freie Autorin und Kuratorin in Berlin und hat zahlreiche Ausstellungen organisiert, wie etwa DIS/APPEAR. Fotografische Materialitäten im Rahmen des European Month of Photography in der Galerie des Künstlerinnenverbands GEDOK (2016), die bereits Arbeiten von Djourina gezeigt hat. Davor war sie als kuratorische Assistenz im Kunstverein Braunschweig, als wissenschaftliche Volontärin im Museum für Photographie Braunschweig und freie Mitarbeiterin im Kunstmuseum Wolfsburg tätig.*

---

<sup>4</sup> Nach Katharina Sykora ist die Fotografie selbst ein Ritus, der "die Materialisierung und Entmaterialisierung Christi wie in der eucharistischen Feier praktiziert und die 'Wahrheit' des Bildes als Gottesbeweis stets neu aktualisiert." Zit. nach: Katharina Sykora, *A-cheiro-poiotos. Das christliche Gottesbild*, in: ebd., "Unheimliche Paarungen — Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie", Köln 1999, S. 26.