

Markus Gadiant

Übermalte blaue Wolke

Ein Ateliergespräch zwischen Bice Curiger und Markus Gadiant
(English Text see below)

BC: Markus, dein Hauptmotiv ist der Baum, der sich in unterschiedlicher Form durch dein Werk zieht. Man könnte darin eine Metapher für das Wachsen sehen, bzw. eine Metapher für dein Tun. Die Pinselstriche wachsen mit den Ästen, und umgekehrt. Man könnte sogar soweit gehen dich selbst als Stamm zu sehen, wie du mit deinem Arm aktiv wirst.

MG: Du hast einmal zu mir gesagt: "Ich denke der Baum der bist du." Das hat mich beschäftigt. Wie kommt man zu einem Motiv? Das ist eine alte und wichtige Frage, es ist ein bisschen wie mit einer Beziehung - das Motiv muss ja etwas mit mir zu tun haben. Als du zu mir sagtest, "Ich denke der Baum der bist du," da merkte ich, dass das stimmt. Denn wenn ich keine Bäume male, dann fliege ich weg. Der Baum ist sozusagen meine Verankerung im Bild. Ich tendiere eigentlich eher zum Luftigen, und so kann ich es fixieren.

BC: Interessant an deiner Malerei finde ich, dass sie sowohl konzeptuelle als auch sinnliche Aspekte hat. Man merkt, es geht nicht einfach nur um ein Motiv, sondern da ist noch etwas Selbstreflexives dahinter, in Bezug auf das Machen und auf die Wahrnehmung. Doch neben diesem eher intellektuellen Aspekt gibt es immer auch ein sehr sinnliches Moment, ein Fließen lassen. Das hat mich bei dir immer beschäftigt, im Vergleich zu einem Gerhard Richter zum Beispiel, der ein sehr viel strengerer Maler ist. Da sieht man, wie er sich etwas vornimmt - ein Motiv oder eine Werkgruppe, die dann nummeriert und kategorisiert werden. Bei dir jedoch gibt es dieses Fließende, daher macht es auch durchaus Sinn, dass du die Verankerung ganz bildlich in die Malerei hinein holst. Du sprichst von Luftigem, ich bleibe beim Fließen lassen als Bild - wie siehst du das?

MG: Das Fließen lassen bedeutet ja auch, wie wächst ein Baum, oder wie wächst die Malerei? Irgendwann wurde mir bewusst, dass beides viel miteinander zu tun hat. Wie komme ich weiter, wie kann ich etwas fließen lassen, so dass es mir entgegenkommt? Ein Baum weiss, wo er hin wachsen muss - wie aber wächst die Malerei? Die Malerei an sich ist ein schwieriges Medium, historisch bedingt, und trägt bereits eine Krise in sich. Wenn ich heute ein Bild male, dann ist es wie Francis Bacon es beschreibt, dann kommt der Unfall.

BC: Krise und Unfall? Kannst du das genauer erklären?

MG: Du kannst ja nicht nur einfach einen Baum malen und dann ist er da - die Fotografie macht das viel besser. Aber was ist es dann - wenn es nicht nur Abbild ist? Dann kommt die Infragestellung, und das ist die Krise. Wenn du die Krise zulässt, dann hast du ein schöpferisches Moment. Ich habe am Anfang begonnen, die Bilder zu drehen. Das ist auch so ein Mittel, wenn man nicht weiter weiss. Einfach das Bild drehen, und dann geht es weiter. Und plötzlich merkt man, wenn man sich auf diese Krise einlässt, auf dieses Weiterwachsen der Malerei...wenn ich etwas loslassen kann und es kommt wieder, dann gehört es zu mir. Das ist wie ein Test. Lost and Found.

BC: Du machst keine Skizzen. Wie fängst du an, wenn du ein Bild malst? Hast Du bestimmte Vorstellungen, willst du irgendwo weitermachen, wo du einmal etwas entdeckt hast?

MG: Doch, es gibt Ansätze. Es ist wie mit einer Reise, die ich vorhabe, wo ich weiss wohin sie gehen soll, ich aber noch nicht weiss, wie ich dahin gelange, oder mich die Reise selbst zu einem mir noch unbekanntem Ort führt. Es kann auch sein, dass ich eine Arbeit auf die Seite stelle, und plötzlich weiss ich genau wie es weitergehen soll.

BC: Ich möchte noch auf einige deiner früheren Bilder zurückkommen, wo du noch keine Bäume gemalt hast, sondern Motorräder - sehr moderne, ich würde sagen japanisches Design. Ich habe kürzlich erst wieder eine Abbildung gesehen, die fand ich sehr interessant. Die Motorräder waren in wunderbares Licht getaucht. Wie ordnest du das ein, wenn du zurückschaust?

MG: Das stimmt für mich immer noch. Das war, als ich Anfang der 90er Jahre in Paris war. Wo ich wohnte gab es einen Fontaine Wallace. Davon gibt es hunderte in Paris. Das sind wie kleine Dorfplätze mitten in der Stadt. Dieser Fontaine Wallace ist eine Skulptur aus dem 19. Jahrhundert mit vier weiblichen Gestalten, die einen Baldachin tragen. Darunter sprudelt der Brunnen wie eine Fontäne, von der man Wasser trinken kann. Dort wo ich gewohnt habe, standen immer vier Motorräder um diesen Brunnen herum. Das war einfach zu surreal, die vier weiblichen Gestalten und die vier Motorräder.

BC: Und Menschen kommen bei dir nie vor?

MG: Nein.

BC: Lass uns von den Bildern hier im Atelier sprechen. Was mir sofort ins Auge gesprungen ist, ist so ein gewisses fotografisches Element, was ich früher so nie gesehen habe. Beim Schwarz-Weiss deiner Grisaille Bilder vorher habe ich eigentlich nicht an Fotografie gedacht. Aber jetzt hat es etwas von Negativen, mit diesem Umkehreffekt.

MG: Mich interessiert es, meine Möglichkeiten in der ganzen Bandbreite der Malerei auszuloten, zu erweitern und auch offen zu halten. Das ist einfach aufgetaucht, nun mal von einer extrem gegenständlich ausformulierten Baumsituation auszugehen, um von da aus die Reise der Malerei zu unternehmen.

BC: Die Farben, dieses Lila und dieses Blau, erinnern an monochrome Drucke, wo man die anderen Farben, bzw. die drei anderen Filme wegschmeisst und nur mit einem Film druckt. Das ergibt dann so einen Flimmereffekt.

MG: Um diesen Realismus auszuhalten musste ich die drei anderen Filme ausblenden. Bei diesen kleineren Arbeiten habe ich das noch weiter getrieben. Das ist dann sozusagen wie ein Seitenast, indem man verschiedene Möglichkeiten durchspielt und schaut was passiert. Der Ausgangspunkt war das Sommerlicht, mitteleuropäische Hitze, an der ich weitergearbeitet habe. Nur abstrakte Malerei oder nur Gegenständliche, wäre für mich uninteressant gewesen. Es geht ja eigentlich um etwas anderes, nämlich um den Umgang mit Licht. Um ein Spüren lassen des Lichtes, ob es nun gegenständlich ist oder abstrakt. Da kannst Du nicht bescheissen ...

BC: Was Du jetzt als abstrakt bezeichnest, das hat ja zum Teil formal den Gestus des Übermalens oder Überdeckens. Es sind spielerische Momente. Ich habe den Eindruck, dass es dich auch amüsiert zu sehen, was dabei heraus kommt, wenn du plötzlich mit Schwarz mitten in diese schöne Sommerstimmung hinein malst. Also eine Lust am Überdecken oder am Zerstören - aber immer mit dem Wissen, dass dabei vielleicht noch ein Mehrwert entsteht. Oder diese blaue Wolke zum Beispiel, die irgendwie vom Himmel gefallen zu sein scheint, aber eigentlich reine Materie ist. Der Begriff "abstrakt" heisst im 21. Jahrhundert ja eigentlich alles und nichts.

MG: Das hast du ganz richtig erkannt. Es braucht diese Form von Zerstörung, um etwas aufzubrechen. Das hat auch damit zu tun die Absicht aufzugeben. Und dann gibt es natürlich den Moment, wo Du nicht weisst was passiert. Das kann in die Hosen gehen, aber es kann auch - und das ist das Spannende daran, es kann auch plötzlich aufbrechen. Ich meine, das sind jetzt Landschafts- oder Lichtmomente, aber plötzlich hast du das Gefühl, das Bild öffnet sich. Das ist dann für mich wirklich Landschaft, dass eine Weite im Bild entsteht.

BC: Es ist in diesem Zusammenhang auch interessant, dass Landschaft ein Ort ist, der Gegensätze vereint. Du hast Himmel und Erde, Ufer und Fluss, Vegetation und Stein - es gibt sicher noch andere Gegensätze. Doch das sieht man bei dir auch auf einer malerischen Ebene. Du arbeitest auch mit Gegensätzen. Zum Beispiel bei diesen Ästen, wo es ein ganz feines Verweben von Linien ist, und dann gibt es wieder dieses grossflächige Überstreichen, was gleichzeitig eine Öffnung ist. Normalerweise ist eine Öffnung in der Landschaft immer der Himmel, oder eine Dimension der Räumlichkeit. Hier ist es komischerweise das Überstreichen. Etwas ganz in den Vordergrund oder in die Fläche zu holen, kann letztlich auch eine Öffnung sein, das ist wieder so eine merkwürdige Umkehrung.

MG: Apropos Landschaft, ich denke alles was wir machen sind Erfahrungen. Wenn Du auf Dein Leben zurückschaust, dann ist das wie eine Landschaft. Da gibt es bestimmte Highlights, und dann wieder so komische nicht ganz klare Ecken. Erfahrung ist Landschaft. Deshalb habe ich auch früher immer diese Landschaftsformate, also Querformate, genommen, oder figurlich bedingte Hochformate. Heute, mit den quadratischen Bildern, habe ich beides in einem. Ich muss selber entscheiden, ob es jetzt ein Hochformat oder ein Querformat wird. Je nachdem, zu welchem Motiv ich komme und wie ich damit umgehe, wird es entweder das Eine oder das Andere. Es spielt mehr. Es gibt ja diese klassische Bezeichnung "im Zentrum des Kreuzes." Man hat die Landschaft, die Horizontale, und die Figur, die Vertikale, und dort wo sie sich überschneiden gibt es ein Quadrat, indem Beides enthalten ist.

BC: Ein Baum ist von seiner Anlage her ja auch etwas Symmetrisches - oder könnte es sein. Vom Stamm wachsen Äste radial in alle Richtungen. Idealerweise gibt es eine Symmetrieachse von der aus du dich symmetrisch in mehrere Dimensionen entwickeln kannst - was wiederum dem Quadrat des Bildformats entspricht. Aber dann konterkariert du das natürlich, indem du den Baum nicht unbedingt in die Mitte setzt, oder der Baum ist nicht so ebenmässig gewachsen, dass er eine Symmetrie ergäbe ...

MG: Das hat sicher damit zu tun. Mich interessiert es den Dialog mit dem Motiv so weit wie möglich zu erweitern und zu öffnen. Im Quadrat gelingt mir das glaub ich besser - zumindest hat es sich in den letzten zwei Jahren so erwiesen.

BC: Die Bäume werden bei dir ja auch irgendwo gekappt, entweder unten oder oben. Ein Baum entspricht unserem Empfinden nach ja eigentlich einem Hochformat. Auch wenn die Krone manchmal sehr breit sein kann - aber bei deinen Bildern ist es nun mal so, dass die Bäume gekappt sind.

MG: Es ist aber auch brutal. Du kannst einen Baum nicht in ein Bild hinein zwingen. Empfindest Du es denn so, als ob er eingesperrt wäre?

BC: Nein, aber ich sehe ja zum Beispiel die Wurzeln von dem Baum nicht. Dafür befinde ich mich in einer schwebenden, leicht erhöhten Position, und schaue wie in einem cineastischen close-up in ihn hinein. Man fühlt sich darin sehr aufgehoben, man ist in einer Zone, wo man von den Ästen des Baums beinahe beschützt wird. Auch wenn man das Ende der Krone nicht sieht, ahnt man, dass es irgendwie weiter geht. Das Auge verliert sich darin und weiss doch, dass da oben Licht ist.

MG: Was mich hier interessiert ist das Vorübergehende festzuhalten. Hast du das schon mal gemacht, einen ganzen Tag lang unter einem alten Baum zu liegen? Sehen wie das Licht wandert. Dann merkst Du plötzlich, jeder Moment ist einmalig. Allein durch das Wandern des Lichts verändert sich alles ständig. Wenn du wieder hinschaust ist alles anders.

BC: Jetzt fällt mir noch etwas auf. Ich habe vorhin ja von diesem Gleichnis gesprochen, dass man das Wachsen der Äste mit dem Wachsen des Pinselstrichs gleichsetzen könnte. Dabei könnte es ja verlockend sein, auch einmal "gegen den Strich" zu malen. Also nicht in die Richtung des Wachsens des Astes, sondern umgekehrt. Machst du das auch manchmal? Und machst du es bewusst?

MG: Gute Frage ... doch, ich mache es. Das hat auch wieder etwas mit dem Öffnen des Bildes zu tun, mit dieser Strategie, die man sich einfallen lassen muss, um weiterzukommen. In der Malerei ist es doch so, je mehr man macht, kann es entweder zu oder aufgehen. Dass Verdichtung lichter wird, ist dabei eine der grössten Herausforderungen. Es ist eben nicht so, dass je länger du dran bist, umso besser wird es. Aber das kennst du bestimmt auch. Ich denke, es gibt Biografien, deren Verläufe veredeln sich, und es gibt andere, die verlieren sich. In der Malerei ist es ähnlich. Du musst dich immer entscheiden, entweder es kommt auf dich zu oder es geht weg. Und machst du es zu, wie kannst du es wieder aufmachen? Es gibt verschiedene Möglichkeiten den Dialog im Motiv geschmeidig zu halten.

Ich finde das hat auch sehr viel mit dem Leben zu tun. Je länger man etwas tut, das man schon lange tut, muss man dafür sorgen, dass es sich immer wieder neu eröffnet. Und dann gibt es immer wieder Momente die stagnieren, wo man nicht weiter kommt. Die Frage ist, wie geht das, dass etwas weitergeht? Deshalb braucht es eben ab und zu diese radikalen Momente - wie du schon sagtest, einfach reinzufahren in das Bild.

BC: Nun finde ich immer wieder ein Element in deinen neuen Bildern, zum Beispiel hier, und zwar

das Motiv des "Bild im Bild." Da gibt es Nahtstellen, manchmal fransen sie auch aus, und doch ist es als Bild erkennbar, das ein anderes überlagert. Diese ausgefranste oder eher saubere Abgrenzung erscheint mir immer mehr prononciert in diesen Bildern.

MG: Ich habe mir das bisher noch gar nicht so zugestanden, aber es ist eben auch wieder wie mit den Erfahrungen. Eine Erfahrung löst die andere ab, jeder Gedanke löst einen Anderen ab, und der jeweils Jetzige beansprucht die volle Aufmerksamkeit. Aber der Nächste buhlt schon und will auch im Zentrum sein. Wie kannst du ein Bild halten? Mich interessiert es, gerade diesen Moment aufzufangen. Ich weiss ja nicht wie lange diese Farbe hält. Es ist wie ein Bild, das auftaucht, und für den Moment lang hat es seine Gültigkeit, aber dann verblasst es wieder. Irgendwie will ich auch zeigen, wie das gesamte Bild - ein Bild und das Nächste - zueinander stehen. Wenn ich jetzt zum Beispiel an diesem Bild dort weitermalen möchte, müsste ich wieder wie von neuem in das Bild hineinmalen. Irgendwann nimmst du dann eine neue Leinwand. Es ist das Verhältnis von einem Bild zum Anderen, das mich interessiert.

BC: Man liest in vielen Texten zu dir immer wieder, dass es um Romantik geht. Wie stehst du zu dieser Einschätzung? Was bedeutet der Aspekt des Romantischen für Dich?

MG: Das höre ich natürlich immer öfter, seit die "Neue Romantik" seit ein paar Jahren angesagt ist. Ich distanziere mich von diesem Begriff des Neuromantischen, aber es ist ganz klar, dass meine Malerei irgendwo mit Romantik zu tun hat. Wenn ich mich mit Landschaft auseinandersetze komme ich darum nicht herum. Ich habe mich bis jetzt eher dagegen gewehrt, aber letztendlich müssen das die anderen entscheiden. Ich persönlich komme mit der Romantik ganz gut zurecht, aber ich möchte mich nicht in eine Schublade hineinbegeben. Ich weiss ja nicht wie lange das noch geht mit der "Neuen Romantik" - mit dem Baummotiv bin ich jedenfalls noch nicht zu Ende, also werde ich das vielleicht auch noch überleben.

BC: Wie sieht es mit dem Schnee aus?

Es gibt da so Effekte, wo man denkt es wäre Schnee, es könnte aber auch Licht sein, oder so eine Art fotografischer Umkehrung. Wie bei einem Negativ wo man nicht so ganz weiss, ist jetzt das Helle eigentlich dunkel oder das Dunkle hell? Denkst du auch an Schnee, oder ist das abstrahiert?

MG: Das funktioniert auf mehreren Ebenen. In eine realistische Schneelandschaft ganz abstrakt mit Weiss hinein zu malen, das tut sehr gut. Dann weisst du nicht mehr, was ist jetzt gegenständlich, was ist abstrakt, was ist Schnee, was ist weisse Farbe?

BC: Man sieht ja auch die grundierte Leinwand darunter, das ergibt so einen Sandwich Effekt: da ist die Leinwand, dann schiebt sich das Motiv darüber, und dann kommt wieder weisse Farbe.

MG: Es ist natürlich ganz klar, eine weiss grundierte Leinwand ist faszinierend. Alle Möglichkeiten sind da. Du machst dann irgendwas, und am Schluss nimmst Du die weisse Farbe und könntest alles wieder übermalen. Es war die Erfahrung die zählt, und jetzt könntest du alles wieder weiss machen - das Bild war da. Vielleicht müsste ich einmal so weit gehen. Oder so wie hier, alles was ich gemalt habe wieder schwarz übermalen. Man kann dann zwar sagen, es ist eine schwarze Fläche. Aber das Verrückte ist, das Bild ist immer noch da. Das ist eine faszinierende Erfahrung. Es ist wie bei diesem japanischen Butohtheater, wo sie 14 Stunden brauchen um ihre Kostüme anzuziehen. Es ist furchtbar kompliziert, und hinterher sieht alles so leicht und perfekt aus - aber es würde nicht so aussehen, wenn nicht alles so minuziös Eins nach dem Anderen gemacht wäre. Du kannst eine weisse Fläche oder eine schwarze Fläche nehmen, und tauchst ein in eine Materialisation. Ein Motiv taucht auf, du durchgehst es, du machst es, du erkämpfst es, und das Licht ist im Moment da. Doch du weisst, du musst sowieso weiter. Du kannst nicht dort bleiben. Man kann nicht beim Glück bleiben, der Mensch will weiter. Und dann kommt auch schon dieses: "Das war's dann. Jetzt kann ich alles wieder zumalen." Aber das mach ich dann natürlich doch nicht ganz. Aber trotzdem, zum Beispiel bei dieser weissen Fläche dort, da war die Versuchung da, alles wieder Weiss zu machen. Das ist doch Romantik, oder? Dieses: "Ich hab's gesehen." Da ist noch das Krude der Ölfarbe, die wieder eingetrocknet ist. Du spürst ja sicher nicht nur die Grundierung - da war eine Auseinandersetzung. Aber das war's - mehr gibt es nicht. Ich brauche das, dass ich davon erzählen kann, dass es weitergeht und dass ich weiter will. Nur das Eine oder das Andere, das reicht nicht für mich.

St. Louis (F), 22. Dezember 2005

Painting over a blue cloud

A conversation between Bice Curiger and Markus Gadiant

BC: Markus, the motif of the tree, in various forms, runs right through your work. One might see it as a metaphor for growth, or as a metaphor for what you do. The brushstrokes grow with the branches, and vice versa. One could even go so far and see you as a tree trunk, with an active, living arm.

MG: You once said to me: "I think the tree is you." I thought quite a lot about that. Where do one's subjects come from? That's an old and important question, it's a little bit like a relationship - the motif must have something to do with me. When you said to me, "I think you're the tree", I thought, yes, that's true. Because if I didn't paint trees, I would fly away. You could say that the tree anchors me in the picture. I tend somewhat towards the ethereal, and that's my way of fixing it.

BC: What I find interesting about your painting is that it has both conceptual and sensory aspects. One can see that it hasn't only got to do with a motif, but there's something self-reflexive behind that, related to the process of creating, and to perception. And yet in addition to this somewhat intellectual approach there's always a very sensuous moment, a "letting flow". I've always noticed that in your work, in comparison, say, to a Gerhard Richter, who is a much more stringent painter. There you can see how he resolves on something, a motif, or a work group, which are then numbered and categorized. But with you there's this flow, and so it makes perfect sense that you enact the anchoring quite graphically in the painting. You talk about the ethereal, but I'd like to stay with the image of letting flow - how do you see that?

MG: The idea of letting flow also raises the question, how does a tree grow, or how does painting grow? At some point I became aware that they have a lot to do with one another. How do I proceed, how can I let something flow so that it accommodates me? A tree knows where it has to grow - but how does painting grow? Painting is a difficult medium, historically conditioned, bearing already a crisis within itself. When I paint a picture today, then, as Francis Bacon put it, then comes the accident.

BC: Crisis and accident? Could you explain that a bit more?

MG: You can't simply paint a tree and there it is - photography does that much better. But what is it then if it isn't only a representation? That's the challenge and with that comes the crisis. And giving in to that crisis is itself a creative factor. Right from the start I began to turn the pictures. That's also a method if you don't know how to go on. Simply turn the picture, and then it does go on. And suddenly you notice, if you accept this crisis, this continued expansion of painting ... if I can let something go and it comes back to me, then it belongs to me. It's like a test. "Lost and found".

BC: You don't make any sketches. How do you begin, when you paint a picture? Do you have certain ideas, do you try to develop from something that you've already worked out?

MG: Yes, there are primary impulses. It can be like having a journey in mind, where I know where it ought to go but I don't yet know how to get there. Or I let the journey itself take me to some place I haven't yet been. I may also put a work to one side for a while, and then suddenly I'll know exactly how to go on with it.

BC: I'd like to go back to some of your earlier pictures for a moment, when you weren't yet painting trees, but motor-bikes - very modern, of Japanese design I'd say. I recently saw a reproduction again and found it very interesting. The bikes were bathed in a wonderful light. How do you situate this work when you look back?

MG: I still like that work. That was at the beginning of the '90s when I was in Paris. Where I was living there was a Wallace fountain - there are hundreds of them in Paris. They're like little village squares in the middle of the city. The Wallace fountain is a sculpture from the 19th century with four female figures holding up a baldachin, with drinking water bubbling up underneath. Where I lived there were always four motor cycles parked around the fountain. It was simply so surreal, the four female figures and the four motorbikes.

BC: There are never any human figures in your work?

MG: No.

BC: Let's talk now about the pictures here in your studio. What I immediately noticed is a certain photographic element which I've not registered before. With the black and white of your earlier grisaille pictures I never really thought about photography. But now there is something of the negative there, with this reversal effect.

MG: I'm interested in exploring the entire range of possibilities in painting, in expanding them but still keeping things open. What you see there simply emerged, this time proceeding from an extremely concretely formulated tree situation, and then using that to continue the painting journey.

BC: The colours, this mauve and this blue, remind me of monochrome printing, where one discards the other colours or the other three films and only prints with one film. It gives a sort of flicker effect.

MG: I have to fade out the other three films in order to resist the realism. I went even further with that in these smaller works. They're like a side-branch where one plays out various possibilities and sees what happens. The starting point was the summer light, the central-European heat, and that's what I worked on. Just abstract painting, or just representational painting, would be boring for me. It's really about something else, about the handling of light. Leaving a trace of the light, be it representational or abstract. You can't fool with that ...

BC: What you're now calling abstract is sometimes formally expressed in the gesture of overpainting or masking. They are playful moments. I have the impression that it amused you to find out what might happen if you suddenly painted with black into this lovely summer atmosphere. In other words, the inclination to mask or to destroy - but always with the knowledge that something of more value might emerge. Take this blue cloud, for example, that seems to have fallen out of the sky, but is really pure material. In the 21st century, the term "abstract" can really mean everything and nothing.

MG: You're quite right in seeing that. It needs this form of destruction so that something can break out. That also has something to do with giving up on intentions. And then, of course, there is always the moment when you don't know what is going to happen. It may not work out, but then again, it might - and that's what's so exciting, it can suddenly break open. I mean, those are landscape or light elements, but suddenly you have the feeling that the picture is unfolding. That's what a landscape really is for me, that an expanse originates in the picture.

BC: It's also interesting in this context that landscape is a space that unites contrasts. You've got sky and earth, bank and river, vegetation and stone - and there are obviously more oppositions. And in your work one can also see that at the level of the painting. You also work with contrasts. For example, with these branches, where there is a very fine network of lines, and then this large area of overpainting which is also at the same time an opening. An opening in a landscape is usually created by the sky, or another spatial dimension. But here, curiously, it's the overpainting. To bring something into the foreground or onto the surface can in the end effect also be an opening, and that's quite a remarkable inversion.

MG: On the subject of landscape, I think that everything that we make is experiential. When you look back on your life, then it's like a landscape. There are certain highlights, but also strange, not very well defined corners. Experience is landscape. That's why, earlier, I always chose either this landscape, in other words horizontal, format, or the more figural vertical format. Today, with the square pictures, I have them both in one. I have to decide whether it will be a horizontal or a vertical image. Depending on the subject I select and how I work with it, it will be one or the other. But there's more to it than that. There's the classical expression, "in the centre of the cross". You have the landscape, the horizontal, and the figure, the vertical, and there where they overlap is the square, which contains them both.

BC: The structure of a tree is somewhat symmetrical - or at least, it can be. Branches grow out radially from the trunk in all directions. Ideally there would be an axis of symmetry from which you could develop symmetrically in many dimensions, and for which the square of the picture format is appropriate. But then of course you thwart that, by not necessarily placing the tree in the centre, or the tree has not grown so harmoniously that it produces a symmetry ...

MG: That certainly has something to do with it. I'm interested in expanding and opening the dialogue with the subject as much as possible. I think I can do that better within the square - at least that seems to have been the case in the last couple of years.

BC: And in your work, also, the trees are chopped off somewhere, either above or below. We usually think of trees as vertical forms, even when the crown is very wide - but in your paintings, the trees are lopped off.

MG: And it's also quite brutal. You can't force a tree into a picture. Do you get the feeling that it's locked in?

BC: No, but I can't see the tree's roots, for example. And so I find myself in a suspended, slightly raised position, looking into the tree like in a cinematic close-up. There's a feeling of being raised up, one's in a zone where the tree's branches are almost protective. And even though one can't see the tree's crown, there's the sense that it goes on somehow. The eye gets lost in it but knows that there must be light up above.

MG: What I'm interested in here is catching hold of the transitory. Have you ever spent an entire day lying under an old tree? Watching how the light changes. Suddenly you notice that every moment is unique. Just the light moving changes everything continuously. Each time you look into the tree, everything is different.

BC: Now something else has struck me. I suggested before that one might equate the growth of the branches with the growth of the brushstrokes. So it might be tempting then, once, to "paint against the grain". In other words not in the direction the branches grow, but reversed. Do you do that sometimes? And if you do, is it conscious?

MG: Good question ... yes I do it. That also has something to do with opening up the picture, with this strategy of coming up with something that allows you to continue. In painting, with the more one does, things either close off or they open out. To lighten things up - that's one of the biggest challenges. It's not true that the more you work on something, the better it will be. But you already know that. I think there are biographies that become enriched over time, and others that get lost. In painting it's similar. You always have to decide, either you're going to accept what comes, or it will go away. And if you've closed something off, how can you get at it again? There are various ways of keeping the dialogue in the motif elastic. I find that has a lot to do with one's life. The longer you do something that you've already been doing for a long time, you have to make sure that it keeps regenerating. And then there are always those moments of stagnation, when you just can't go on. The question then is how to get it going again. That's why you sometimes need these really radical moments - like you already said, by simply going into the picture.

BC: And now I keep finding another element in your new paintings, here for example, the motif of the "picture in the picture". There are seams, and sometimes they are fraying, but it is recognizable as a picture superimposed on another. These borders, frayed but sometimes more sharply defined, seem to me to be more pronounced in these pictures.

MG: I hadn't quite seen it like that up to now, but again it's similar to what happens with experiences. One experience takes the place of another, each thought replaces the previous thought, and whichever one is most current demands your full attention. But the next one is already courting you and wants to take centre stage. How can you hold onto an image? I'm interested in capturing just that moment. I don't know how long this colour will last. It's like an image that rises up, is totally forceful for just a moment, but then fades away again. And somehow I would like to show how the total picture, how one picture and the next relate to one another. For example, if I wanted to continue work on this picture, I would have to start all over again by painting into the image. At some point you start a new canvas. It's the relationship from one picture to the next that interests me.

BC: Many articles about your work employ the term Romantic. How do you feel about this kind of appraisal? Where do you stand with respect to the Romantic?

MG: Yes, I've been hearing that more often, since the term "New Romantic" was introduced a few years ago. I'd like to distance myself from it, but my painting clearly has some connection with romanticism. Since I deal with landscape, there's really no way I can get away from it. Up 'til now I've rather defended myself against the association, but in the end it's up to others to decide. I

personally have no problems with romanticism, but I don't want to pigeonhole myself. I just wonder how long this "New Romantic" movement will last - but I certainly haven't finished working with the tree as a subject, so I'll probably survive and outlive it.

BC: What about snow? There are effects where one thinks, it could be snow, but it could also be light, or a type of photographic reversal. Like in a negative when one's not really quite sure whether the light is dark or the darkness light. Do you also think of snow, or is it abstract?

MG: It functions on many levels. To paint totally abstractly with white into a realistic snow landscape, that feels good. Then you don't know any more, what is representational, what is abstract, what is snow, what is white paint.

BC: And one can also see the primed canvas underneath, so that there's a sandwich effect: first the canvas, then the subject over it, and then again white paint.

MG: Yes, a canvas primed in white is fascinating. All the potential is there. Then you do something, and right at the end you take the white paint and you cover it all over. It was the experience that counted, and now you can make everything white again - the picture was there. Perhaps I should go that far one time. Or like here, painting over everything in black. One could simply say that it's a black surface. But the crazy thing is, the picture is still there. It's a fascinating experience. It's like in Japanese Butoh theatre, where they need 14 hours to put on their costumes. It's incredibly complicated, and afterwards everything looks so light and perfect - but it wouldn't if it hadn't been constructed so meticulously, one thing after the other. You can take a white surface or a black surface, and immerse yourself in a materialization. A subject emerges, you acknowledge it, you engage it, you fight with it, and suddenly the light is there. But you know that you have to go on. You can't stay there. You can't sit on your laurels, humans want to move on. And then you do reach the moment when you find yourself saying, "Well, that's it then. Now I can paint over everything." But I never quite do that. Although, with that white surface there, there I did try to make everything white again. Somewhat romantic, no? This: "Well, I've seen it." There is still the roughness of the oil paint that has dried. That's not priming - that was a confrontation. But that was it - there isn't anything more. I need that, so that I can say that it will continue and that I want to go on. Only the one or the other - that's not enough for me.

The artist's studio, St. Louis, France,
22 December 2005