

# BARBARA NICHOLLS

By devising a strategy for using watercolour, Barbara Nicholls found her way back to painting. Although the elements of space, form, line, surface and colour that correspond with the idiom had never left her practice, each had been allowed to assert itself individually 'in the round' during more than two decades of development in her visual language. In *Primary Structures* (2006), an installation assembled from bamboo poles coated in pigmented gesso, these technical elements were drawn together sculpturally by construction; and in the mixed-media panels that featured in her project *And in Berlin* (2009), the elements were mechanically separated by cutting and routing. Nicholls' interests in these years were primarily formal, but by establishing its distinct territory physically within the exhibition setting, each manifestation of her evolving method exuded insistent allusions to the sensation of being in a place, either natural or man-made; to the movement of people and phenomena; and to the essential mutability of experience.

As a medium, however, watercolour cannot stand alone; it needs a receptacle, a support. As a result, Nicholls returned to the ground that paper provides, a function she interpreted literally. For English employs the word 'ground' to describe both an area or surface and, collectively in the plural, particles of sediment. Thus a rectangle of heavyweight paper became the horizontal ground, worked on the studio floor, on which Barbara Nicholls manipulated the behaviour of pigment in ever-increasing quantities of water. Consistent with her approach over the years, when she has stitched, drawn, covered, cut, built and extracted her media, these paintings emerged through action.

As a term, 'action painting' occupies an eminent position in the history of modernism. It is encapsulated in photographs of Jackson Pollock, in the heat of creativity, circling a canvas laid on the floor to drip paint rhythmically upon it in convoluted, dancing skeins of colour with his gestures projecting both the artist's conscious state and his involvement with the material. Inevitably aware of this heritage, and touched by it, Nicholls relocates the action to the material itself. The artist's psychological and physical detachment takes further her inversion of the hallowed source. Her approach is objective, starting every painting in the same methodical manner by dampening four roughly equal areas of paper. And rather than immersing herself in formulating an image, Nicholls instead restricts her role to overseeing and orchestrating a process that depends on the natural reactions between her materials.

Thus, physical energies and chemical properties become the instruments with which a painting is made. When water is set in rapid motion, by being dragged or poured, electrical charges circulate within its molecular structure. Coloured pigment is mostly derived from metals and minerals extracted from the world and, injected from the tip of a brush into this current (an English word applied to flows of liquid and electricity), it encounters a turbulent swirl from which its microscopic particles seek to separate and find shelter. Localised effects of gravity help these deposits settle on the mildly absorbent, imperceptibly ruffled surface terrain of cotton-based paper that, in its manufacture, has been hot-rolled and pressed. Similarly, when water

Indem sie eine Strategie für die Verwendung des Aquarells entwickelte, hat Barbara Nicholls den Weg zur Malerei zurückgefunden. Auch wenn in ihren Arbeiten die Elemente Raum, Form, Linie, Oberfläche und Farbe niemals fehlten, war einem jedem davon in den mehr als zwei Jahrzehnten, in denen Nicholls ihre Bildsprache ausbildete, gestattet gewesen, sich selbst »vollplastisch« Geltung zu verschaffen. In *Primary Structures* (2006), einer Installation aus mit pigmentiertem Gesso überzogenen Bambusstäben, sind diese technischen Elemente durch die Konstruktion des Werkes skulpturhaft vereint worden; und in den Mischtechnik-Tafeln ihres Projekts *And in Berlin* (2009) wurden die Bestandteile durch Schnitte und Aussparungen voneinander getrennt. In jenen Jahren verfolgte Nicholls in erster Linie formale Interessen, doch indem sie dieses eigenständige Gebiet innerhalb des Schauplatzes einer Ausstellung physisch verankerte, gingen von jeder Erscheinungsform ihrer sich entwickelnden Methode nachdrückliche Anspielungen aus – auf das Gefühl, sich an einem (natürlich entstandenen oder vom Menschen geschaffenen) Ort zu befinden; auf die Bewegung von Menschen und Erscheinungen; und auf die grundlegende Wandelbarkeit der Erfahrung.

Doch kann das Aquarell als Medium nicht alleine stehen, es benötigt eine Fassung, einen Träger. Folglich kehrte Nicholls zum Grund zurück, den das Papier bietet, eine Funktion, die sie wörtlich auslegte. Denn die englische Sprache verwendet das Wort *ground*, um sowohl eine Fläche oder eine Oberfläche zu bezeichnen als auch, im Plural, Sedimentpartikel. So wurde aus

einem Rechteck schweren Papiers der horizontale Grund, der auf dem Boden des Ateliers bearbeitet wurde und auf dem Nicholls das Verhalten von Pigmenten in immer größeren Wassermengen manipulierte. In Einklang mit dem von ihr über Jahre verfolgten künstlerischen Ansatz, für den sie ihre Medien zusammennähte, zeichnete, abdeckte, zerschnitt, baute und herauszog, sind diese Gemälde durch Aktion entstanden.

Der Begriff des Action Painting nimmt in der Geschichte der Moderne eine herausragende Stellung ein. Auf den Punkt gebracht wird er durch Fotografien, die Jackson Pollock im vollen Eifer seines kreativen Schaffens zeigen; er umkreist eine auf den Boden gelegte Leinwand, auf die er rhythmisch sich schlängelnde, tanzende Stränge von Farbe träufelt. Seine Gesten sind sowohl Ausdruck des Bewusstseinszustands des Künstlers als auch seiner Auseinandersetzung mit dem Material. Sich dieses Erbes notwendigerweise bewusst, und auch davon beeinträchtigt, verlagert Nicholls die Aktion auf das Material selbst. Der psychische und physische Abstand der Künstlerin führt ihre Umkehrung dieser heiligen Quelle noch einen Schritt weiter. Ihr Ansatz ist ein objektiver: Sie beginnt jedes Gemälde in derselben methodischen Weise, indem sie vier etwa gleich große Papierflächen anfeuchtet. Und anstatt selbst in das Formulieren eines Bildes einzutauchen, beschränkt Nicholls ihre Rolle auf das Überwachen und Orchestrieren eines Prozesses, welcher aus den natürlichen Reaktionen zwischen ihren Materialien entsteht.

Folglich werden physikalische Kräfte und chemische Eigenschaften zu den Instru-

is stilled into pools engineered by Nicholls by various improvised means, motes of pigment drop out of the tense atomised liquid surrounding them.

Colour, therefore, drifts onto the surface as sediment. As water evaporates naturally in the air (its temperature and velocity manipulated by Nicholls with electric fans), pigments dry into an astonishing range of tones and traces, forming broadly speckled plateaux; chromatic effusions frozen in the ecstasy of release; and dark, dense etiolated clusters strung along rims and ridges that suggest the mapmaker's vocabulary of lines connoting profiles and rivers, contours and tracks.

Indeed, the language of landscape comes into easy reach to describe the bloated, coiled and segmented coloured shapes in Nicholls' new work. The artist welcomes the allusion. The viewer reads hills and inlets, archipelagos and coastal planes into the variously shaded tumuli and pockets of white, untainted paper that populate the territory. Despite their obvious flatness, the paintings nonetheless display a generous spaciousness, imitating the presumption of three-dimensionality universally associated with maps. The lines crisscrossing these forms in orderly progressions suggest the widely legible shorthand of maps for the infrastructure of habitation, transport and government.

Although resonant with the human experience of place, the paintings represent nowhere known or visited. No political authority classified these unfamiliar lands with distinguishing colours; instead, colour made the ground and gave it features. Nicholls' strategy arrived at landscapes of the imagination; they are physically unoccupiable and impossible to own. Objectivity then submits to poetry in the interpretation of these spectral continents that emerged from water, like Atlantis surfaced and, finally, surveyed.

menten, mit denen ein Bild gemalt wird. Wenn Wasser in schnelle Bewegung versetzt wird, indem es ausgebreitet oder gegossen wird, zirkulieren innerhalb seiner Molekularstruktur elektrische Ladungen. Farbpigmente werden großenteils aus den Metallen und Mineralien gewonnen, die der Erde entzogen wurden, und wenn sie aus der Spitze eines Pinsels in diesen Strom (ein Wort, das sowohl für die Bewegung einer Flüssigkeit als auch für die Elektrizität verwendet wird) eingespeist werden, treffen sie auf einen heftigen Wirbel, aus dem sich ihre mikroskopisch kleinen Partikel abzusondern und in Sicherheit zu bringen suchen. Die stellenweise zum Tragen kommende Schwerkraft hilft diesen absinkenden Schichten, sich auf der schwach saugfähigen, unmerklich gewellten Fläche des Papiers (auf der Basis von Baumwolle, das während des Herstellungsprozesses warmgewalzt und gepresst wurde) niederzulassen. Ähnlich entweichen, wenn Wasser in kleinen, von Nicholls durch diverse Improvisationen erzeugten Lachen zum Stillstand gebracht wird, winzige Bestandteile der Pigmente aus der dichten, atomisierten Flüssigkeit, die sie umgibt.

So sinkt die Farbe als Sediment auf die Oberfläche des Papiers. Da das Wasser an der Luft (deren Temperatur und Geschwindigkeit Nicholls mit Ventilatoren manipuliert) natürlicherweise verdunstet, trocknen die Pigmente in einem erstaunlichen Spektrum von Tönen und Spuren; sie bilden lose gesprenkelte Plateaus, farbige Ergüsse im Rausch der Befreiung und dunkle Ansammlungen entlang der Ränder und Grate, welche an das Vokabular des Kartografen erinnern, mit Linien, die

Profile und Flüsse, Konturen und Pfade suggerieren.

Tatsächlich liegt die Sprache der Landschaft sehr nahe, wenn man die aufgequollenen, aufgerollten und begrenzten farbigen Formen in Nicholls' neuen Arbeiten beschreiben möchte. Die Künstlerin heißt diese Anspielung willkommen. Der Betrachter liest Hügel und Meeressarme, Archipele und Küstenebenen in die unterschiedlich getönten Anhöhen und Einschlüsse hinein, die das Gebiet des weißen, unbefleckten Papiers überziehen. Trotz ihrer offensichtlichen Flachheit präsentieren die Gemälde eine großzügige Weiträumigkeit und vermitteln die Vorstellung von etwas Dreidimensionalem, das man allgemein mit Landkarten verbindet. Die Linien, die diese Formen in disziplinierten Reihungen wiederholt durchkreuzen, lassen an die gut verständlichen Abkürzungen denken, die auf Landkarten für die Infrastruktur von Besiedelung, Transport und Verwaltung verwendet werden.

Wenn in ihnen auch die menschliche Erfahrung von Orten widerhallt, stehen diese Gemälde nicht für etwas Bekanntes oder Besuchtes. Keine politische Instanz hat diese unbekanntes Länder durch unterscheidende Farben klassifiziert; vielmehr hat die Farbe den Grund geschaffen und mit Merkmalen versehen. Nicholls' Strategie ist bei den Landschaften der Imagination angelegt; man kann sie nicht physisch besetzen und auch nicht besitzen. Also ordnet sich die Objektivität der Poesie unter, in der Interpretation dieser schemenhaften Kontinente, die aus dem Wasser hervortraten, wie Atlantis an die Oberfläche trat und schließlich zu vermessen war.







