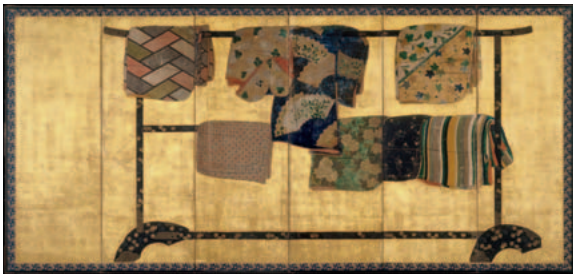
SOFIE THORSEN



Tagasode ("Whose Sleeves?"), erste Hälfte des 17. Jahrhunderts / first half of the 17th century, 6-teilige Wandschirme, Tusche, Farbe, Gold, Silber und Blattgold auf Papier / 6-panel folding screens, ink, color, gold, silver, and gold leaf on paper, je / each 150,5 × 332 cm, The Metropolitan Museum, New York, H. O. Havemeyer Collection, Gift of Mrs. Dunbar W. Bostwick, John C. Wilmerding, J. Watson Webb Jr., Harry H. Webb, and Samuel B. Webb, 1962

S. / pp. 154–155:
Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016 (Skizze / sketch), diverse Materialien, Maße variabel / mixed materials, measurements variable, Atelier / studio Sofie Thorsen, Wien / Vienna

SOFIE THORSEN: *WHOSE SLEEVES?*

ILSE LAFER

Es ist nämlich die graphische Linie dem Untergrund zugeordnet. [...] eine Zeichnung, die ihren Untergrund restlos bedecken würde, [würde] aufhören, eine solche zu sein.[1]

Der einzige Fall, in dem Linie und Farbe sich zusammenfinden, ist das getuschte Bild, auf dem die Konturen des Stiftes sichtbar und die Farbe durchsichtig aufgetragen ist. Der Untergrund ist dort, wenn auch gefärbt, erhalten.[2]

Walter Benjamin

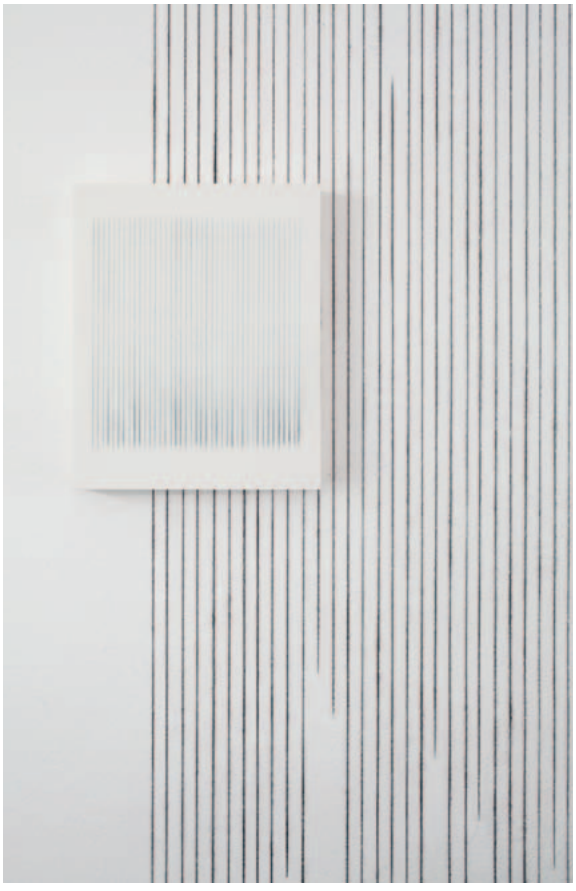
Sofie Thorsens „Linie" ist unrein – sie zerfranst, zerfasert, suggeriert räumliche Tiefe, ohne dabei ihre konstitutiven Merkmale als Markierung oder Spur aufzugeben. Dass Farbe und Linie zusammenfinden, ist einer „technischen Geste" geschuldet, die etwas auf etwas aufdrückt, eine Markierung oder Spur hervorbringt. Diese ist allerdings nicht Resultat eines „gezogenen" Strichs, sondern die Registratur einer mit Pigment bestäubten und in Schwingung versetzten (Schlag-) Schnur. Dabei fungiert die Farbe als „Inskriptor", der den Impuls der bewegten Schnur als grafische Markierung auf den Bildgrund aufzeichnet. Dort verkörpert sie zunächst eine „Begegnung von Zufall und Technik"[3], insofern als ihre Faktur von der nur bedingt steuerbaren Mechanik des Abdrucks (der Geste der Berührung), der Materialität des Untergrunds, dem Pigment, dessen Haftung und Streuung abhängt.[4] Selbst wenn Thorsen daran gelegen ist, die Schnur stets präzise, das heißt parallel zur Bildfläche, auszurichten, sie in je gleicher Weise mit der einen Hand zu fixieren und mit der anderen zu spannen, kann es nicht gelingen, Asymmetrie und Abweichung zu vermeiden. Denn Dichte und Streuung des Pigments entziehen sich ebenso der kontrollierenden Instanz des ausführenden Subjekts wie die Berührung, die stattfindet, wenn die Hand die gespannte Schnur loslässt. Hierin zeigt sich ein Prinzip des Abdrucks, das nach Georges Didi-Huberman „auf ein Nicht-Prinzip hinausläuft: *Man weiß nie genau, was sich daraus ergibt.* Die *Form* ist im Prozeß des Abdrucks nie wirklich ‚vorher-sehbar': sie ist immer problematisch, unerwartet, unsicher, offen."[5] Das Ausmaß der Unbestimmtheit oder die Fähigkeit des Abdrucks, „offen" zu bleiben, sei, so Didi-Huberman, eine „Funktion des Zufalls, wie auch, damit zusammenhängend, die Funktion des Subjekts".[6] Demgemäß existiert der Abdruck nur als je Einzelnes und bleibt immer auch auf das Verhältnis von Körper, mechanischer Ausführung und Untergrund rückführbar: Denn die Unmöglichkeit, seine Dynamik in einem gegebenen Moment zu kontrollieren, öffnet den Raum für das Mögliche des Zufalls, der sich in die physische Präsenz der Linie einschreibt und sie vielleicht nur durch die graduelle Differenz der Pigmentverteilung von der nächstfolgenden abhebt.

Nun tritt Thorsens Linie selten als einzelne auf; zumeist bildet sie gemeinsam mit einer Vielzahl paralleler farbiger Linien – horizontal oder vertikal, manchmal einander überschneidend und im Raster angeordnet – eine Fläche aus, die durch Dichte und Verlauf eines zuvor festgelegten Permutationssystems bestimmt ist. Dort, wo der Abstand zwischen den Linien so gering ist, dass sie sich über die jeweilige „Ausfransung" zu berühren, auf subtile Weise zu verzahnen scheinen, ereignet sich jene Bewegung, die den Übertritt der Linien ins Ikonische bewirkt – entsprechend benennt Thorsen ihre Arbeiten

nach den verwendeten Farben –, ohne dass sie jedoch darin aufgehen. Denn die Linie fungiert immer noch als Linie, die eine Fläche teilt, sich von ihrem Untergrund abhebt, „um sowohl diesen als auch sich selbst als unterschieden zu markieren".[7] In genau diesem Raum zwischen malerischem und grafischem Ausdruck zeichnet sich das Linien„gewebe" als Stoffliches ab, das sich wie eine Haut über den Untergrund legt, ohne ihn je vollständig zu bedecken.

Das „glückliche Verteilen der Pigmente"[8], wie Sofie Thorsen es nennt, oder das Mögliche des Zufalls arbeitet hier einer Bild- und in der Folge Raumkonzeption zu, die den imaginären Raum der Moderne aufruft – Kasimir Malewitschs Bewegung von der Fläche zum Raum und El Lissitzkys *Prounenraum für die Große Berliner Kunstausstellung* (1923) genauso wie den Architektur- und Textildiskurs des Bauhauses –, ohne ihn aber als direkten Bezugsrahmen zu definieren. Diesen bildet vielmehr ein im frühen 17. Jahrhundert gebräuchlicher Typ japanischer Wandschirme – die sogenannten *tagasode byôbu*, im Englischen *Whose Sleeves?* –, deren sprechende Bezeichnung Thorsen für ihre aktuelle Installation übernimmt. Als Raumteiler oder auch nur für dekorative Zwecke eingesetzt, hatten *folding screens*, die zumeist vier bis sechs Elemente umfassen und fast ausschließlich paarweise hergestellt wurden, zugleich funktionalen und repräsentativen Status: letzteren auf Ebene der Malerei, sowohl bezogen auf die Motivik als auch die Wahl der Farben. Ausgeführt mit mineralischen Pigmenten auf einem Hintergrund aus Blattgoldpapier, zeigen *Whose Sleeves?*-Wandschirme Stoffe und/oder Kleider auf parallelperspektivisch (axonometrisch) dargestellten Kleiderständern, was den vagen Hinweis auf eine nicht eindeutig zu definierende Trennfunktion im privaten Innenraum liefert.[9] Der spezifische Wandschirm, auf den Thorsen Bezug nimmt, ist durch flächige ornamentierte Formen strukturiert – die Kleider liegen wie zufällig gehäuft auf dem Boden, bilden einen Knoten aus, oder hängen in verschiedenen Höhen kunstvoll gefaltet über horizontalen Stangen. Trotz der Flächigkeit haftet ihnen

Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016 (Skizze / sketch), diverse Materialien, Maße variabel / mixed materials, measurements variable, Atelier / studio Sofie Thorsen, Wien / Vienna



Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016 (Skizze / sketch), diverse Materialien, Maße variabel / mixed materials, measurements variable, Atelier / studio Sofie Thorsen, Wien / Vienna

Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016 (Skizze / sketch), diverse Materialien, Maße variabel / mixed materials, measurements variable, Atelier / studio Sofie Thorsen, Wien / Vienna

etwas Körperliches an, etwas, was Volumen suggeriert, so als würden sie, analog der auffaltbaren Wand, aus dem Bildraum heraustreten oder anders gesagt eine Bewegung vollführen von der flächigen Textur zur Raumfigur, von der Repräsentation zur spürbaren Absenz des Körpers.

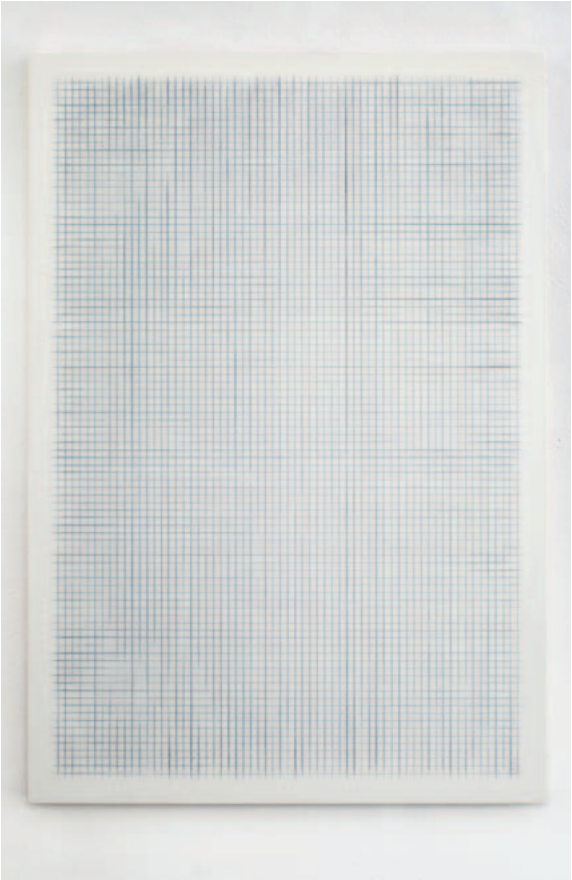
Ohne dass Thorsen explizit die Frage nach der kulturellen Codierung der hier angesprochenen Bildräumlichkeit oder dem damit für die europäische Moderne verbundenen Exotismus stellen würde, ist es genau diese Bewegung, die sie interessiert: qua Linien und Flächen (Liniengewebe) Volumen und/oder Raum zu erzeugen und damit zugleich den Körper als Abwesendes – analog dem japanischen Wandschirm – aufzurufen. Wonach sonst würde *Whose Sleeves?* („Wessen Ärmel?") fragen, wenn nicht nach dem abwesenden Körper? Dass Thorsen fast ausschließlich mit vertikalen Linien operiert, arbeitet der Suggestion von Körperlichkeit ebenso zu wie das technische Dispositiv des Abdrucks selbst: Denn dieser zeigt nach Didi-Huberman sowohl die Berührung (die Schnur, die am Untergrund aufschlägt) als auch den Verlust (die Abwesenheit der Schnur von ihrem Abdruck) an.[10]

Nun impliziert die dialektische Figur von Berührung und Abwesenheit im Fall von Thorsens Linie immer auch eine *„Tyrannei der Ebene"*[11], die für die Bespielung des (Ausstellungs-)Raumes, ihren Entwurf von Räumlichkeit, in gleicher Weise konstitutiv ist. Dass die Künstlerin hierfür die Struktur des paarweise konzipierten Wandschirms direkt aufgreift, mag wenig überraschen, spannt er doch als raumbildendes Element einerseits und Bildgrund andererseits einen durch farbige Flächigkeit bestimmten Raum auf. Dieser kennt die zentralperspektivisch konstruierte Ordnung nicht, er zeigt sich gewissermaßen antihierarchisch, insofern als die additive (sprich horizontale) Organisation des Bildraumes dem betrachtenden Subjekt keine fixe Position zuweist, im Gegenteil, es außerhalb des räumlichen Systems platziert. Hier

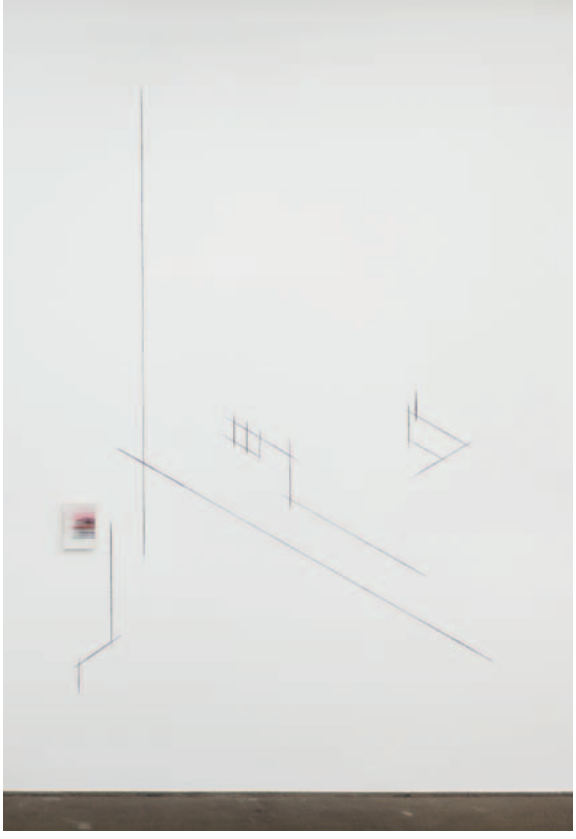
schließt Thorsen an, wenn sie den Anspruch formuliert, dass sich in dem von ihr „gebauten" Flächenraum „ein Gefühl einstellen soll, dass der eigene Körper keinen Platz hat".[12] Dies gelingt ihr etwa in der Installation *Screens Within Screens* von 2014, indem sie die für den Bildraum des Wandschirms konstitutive parallelperspektivische Darstellungsweise auf zwei einander gegenüberliegende Wände des Ausstellungsraumes überträgt. Dem axonometrischen Verzerrungswinkel entsprechend werden Bildachsen mit der Schlagschnur direkt auf die Wände aufgedrückt, die sich buchstäblich in die Wände einschreiben, sie auffalten, so als hätte Thorsen vor jede Längswand einen Wandschirm gestellt. Dieser gefaltete Flächenraum fungiert nun als eigentlicher Bildgrund, für dessen Organisation Thorsen eine Screen-im-Screen-Situation herstellt, indem sie ihre Bildtafeln so konzipiert und aufstellt, als wären sie Teile eines in seine Einzelelemente zerlegten Wandschirms, die über aufgedrückte horizontale Linienstränge eine kontinuierliche Narration suggerieren. Letztere spannen einen Raum auf, der ins Fließen gerät, sich ideell unbegrenzt in zwei Richtungen ausdehnt. Die Raumtiefe hingegen verdankt sich der Mise-en-Abyme- oder Screen-im-Screen-Konzeption, die Räumlichkeit durch die Staffelung von (Wandschirm-)Flächen erzeugt. Was sich hier einstellt, ist das instinktive Gefühl, dass sich dieser qua Linien und Flächen gebaute Bildraum vor den realen Raum schiebt, ihn als Bedingung oder Material zwar anerkennt, aber zugleich auf eigentümliche Weise „distanziert": ihn auf Distanz hält.

Es ist dieses Moment der Distanzierung oder vielmehr das wechselseitige Verhältnis von Distanz und Nähe, Berührung und Abwesenheit, das gleichermaßen in die Produktion und Rezeption von Sofie Thorsens Räumen hineinspielt, etwa auf Ebene der Referenzialität: Thorsen gelingt es, den Modus der Referenz selbst, das heißt die Beziehung zwischen der historischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Funktion des Wandschirms und seiner aktualisierten räumlichen Rekonfiguration, als Distanz oder Abstand zu formulieren. Dass dieser Abstand zwischen Referenz und ästhetischer

Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016 (Skizze / sketch), diverse Materialien, Maße variabel / mixed materials, measurements variable, Atelier / studio Sofie Thorsen, Wien / Vienna



Sofie Thorsen, *Indigo Grid*, 2015, Pigment und Kaseinfarbe auf Holz / pigment and casein paint on wood, 100 × 70 cm



Sofie Thorsen, *Screens Within Screens,* 2014 (Detail), Pigment auf Dispersion, Pigment und Gesso auf Holz, Maße variabel / pigment on wall paint, pigment and gesso on wood, measurements variable, Ausstellungsansicht / installation view *Sofie Thorsen*, Galerie Krobath Wien / Vienna

(abstrakter) Form sich über die haptisch-taktile Qualität der Linie und deren Eintritt in den Raum herstellt und gleichermaßen auf das Subjekt-Objekt-Raum-Verhältnis zurückwirkt, ist zum einen auf den Abdruck selbst beziehbar, in den sich der Körper der Künstlerin einschreibt, während er sich zugleich als abwesend zeigt, zum anderen auf die komplexe, nonperspektivisch angelegte Screen-im-Screen-Konzeption, die das betrachtende Subjekt zwischen zwei aufgefalteten gegenüberliegenden Wandflächen einlässt, es aber immer schon außerhalb der jeweiligen Bildräume situiert.

Whose Sleeves?, Thorsens aktuelle Installation, scheint nun explizit dieses von Präsenz und Absenz bestimmte Verhältnis zwischen Körper, Volumen und Raum aufzugreifen. Nicht der Wandschirm als faltbares raumbildendes Element, sondern als Bildträger – im Wortsinn wie auch metaphorisch – fungiert hier als Bezugsrahmen. Als solcher schreibt er sich nur noch struktural in den Ausstellungsraum ein: Wieder sind es zwei einander gegenüberliegende Längswände, die der Idee eines *flowing space* zuarbeiten, doch im Gegensatz zu *Screens Within Screens* ist es nunmehr das Spannungsverhältnis zwischen vertikal orientierten „stofflichen" Ballungen und horizontaler Fließ- oder Erzählrichtung, das den Raum konfiguriert. Ausdehnung einerseits und Ballung andererseits erzeugen nach Henri Maldiney einen Rhythmus, eine „Mannigfaltigkeit, die der Entropie, dem Gesetz der wahrscheinlichen Zustände gegenübersteht" und stets unvorhersehbar ist. „Ihre Organisation besteht in einer zeitlichen und räumlichen Artikulation von Raum und Zeit, deren Knotenpunkte jedes Mal die kritischen Orte und Augenblicke sind, wo jedes Werk, jede Form zum Sein aufgefordert wird."[13] Damit ist eine Ordnung angesprochen, die „‚etwas in Bewegung Befindliches' [mouvant] in jedem bestimmten Moment einnimmt".[14] Wenn Thorsen sagt, es gehe ihr um „Punkte, die ein Gewicht bilden"[15], dann scheint sie genau diese Knotenpunkte, diese Rhythmisierung der Wände anzusprechen, die analog zum Bildraum der *folding screens* respektive zur Art und Weise, wie er durch Faltungen Räumlichkeit erzeugt, die Formwerdung im Bild als Bewegung erschließt. Dies geschieht zum einen durch eine Verdichtung vertikaler Linien, die direkt auf die Wand gedrückt werden, zum anderen über die Anordnung und Verteilung der ebenso vertikalen Liniengewebe der Bildtafeln. Doch schiebt sich hier noch ein drittes Element hinein, das überraschenderweise aus der Wand- oder Bildfläche heraus in den realen Raum tritt, insofern als Thorsen die flächigen Stoffe der Wandschirme „herauslöst" und als Zeichnung im Raum platziert. Dafür überträgt sie die ornamentierten Kleider mit Digitaldruck auf Papierbahnen und „zeichnet" mit der Schere ihre Formen nach. Dass in Bezug auf die resultierenden mehrfach gerollten Papierformen, die wie zufällig um eine Stange gewickelt erscheinen, von Zeichnung die Rede ist, verdankt sich der Technik des Scherenschnittes, über die etwa Henri Matisse sagt: „Ich habe mit den Scherenschnitten begonnen, um Farbe und die Zeichnung in ein und derselben Bewegung zu verbinden."[16] Obgleich sich die geschnittene Linie maßgeblich von der des Abdrucks unterscheidet, scheinen sich in Thorsens Arbeit die beiden Techniken auf subtile Weise zu verbinden, nicht nur in der Art und Weise, wie Farbe und Zeichnung zusammenfinden, sondern ebenso in der Begegnung von Kontrolle und Kontingenz. Wie der Abdruck impliziert der Scherenschnitt ein körperlich-performatives Moment – auch hier ist die resultierende Linie beziehungsweise herausgeschnittene Form rückführbar auf die Koordination der Körperbewegung und die Qualität der Materialien[17], insbesondere das Spannungsverhalten des bedruckten Papiers, bedingt es doch die Formwerdung, das heißt die Bewegung von der Linie zur Fläche, zur buchstäblich räumlichen Form.

In diesem Prozess vollzieht sich in gewisser Weise, was den Wandschirm immer schon ausgemacht hat: eine Bewegung, die eine flächige Ordnung in eine räumliche überführt. Diese Bewegung ist es auch, die den gesamten Raum „durchwebt" – den aufgedrückten Linien und

Sofie Thorsen, *Screens Within Screens*, 2014 (Detail), Pigment auf Dispersion, Pigment und Kaseinfarbe auf Holz, Maße variabel / pigment on wall paint, pigment and casein paint on wood, measurements variable, Ausstellungsansicht / installation view *Sofie Thorsen*, Galerie Krobath Wien / Vienna

abstrakten Bildtafeln den historischen Bezug über die kulturell und sozial codierte Ornamentik der japanischen Stoffe als Inhalt zuspielt. Wenn Didi-Huberman sagt, man müsse bezogen auf den Abdruck „die Dynamik des betreffenden ‚Nachlebens' begreifen"[18], dann kann es hier nicht nur um die (kritische) Lesbarkeit oder die Rückführung des angeeigneten Materials auf seine historische Funktion gehen. Das „Nachleben" umfasst ebenso sämtliche Register der Aneignung (etwa durch die Moderne) wie das (von ihr) jeweils Ausgeschlossene. Vielleicht ist es genau das „Nachleben" des Abdrucks, das den *folding screen* reaktiviert, ihn als raumbildendes Element und Bildträger einerseits und Projektionsfläche (Screen) andererseits hervorbringt. Erst in seiner Funktion als Screen ist er zugleich „Gedächtnis" und potenzieller Träger von und für Projektionen. Deshalb hält Thorsens Raum den Horizont möglicher Bedeutungen, den Gegenstand der Kritik planvoll in Schwebe – wie sonst könnte sie die Frage stellen: *Whose Sleeves?*

1 Walter Benjamin, „Über die Malerei oder Zeichen und Mal", in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a. M. 1980 (1977), S. 603–607, hier: S. 603–604.
2 Ebd., S. 604.
3 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 18.
4 Vgl. ebd.
5 Ebd.
6 Ebd.
7 Dieter Mersch, „Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung", in: Sybille Krämer/Eva Cancik-Kirschbaum/Rainer Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 305–327, hier: S. 311.
8 Sofie Thorsen in einem Gespräch mit der Autorin am 10. 12. 2015.
9 Vgl. Terry Satsuki Milhaupt, „Interiors Imagined: Folding Screens, Garments, and Clothing Stands", www.metmuseum.org/toah/hd/fold/hd_fold.htm (abgerufen am 11. 12. 2015).
10 Vgl. Didi-Huberman 1999, wie Anm. 3, S. 10.
11 Didi-Huberman 1999, wie Anm. 3, S. 29.
12 Sofie Thorsen, wie Anm. 8.
13 Henri Maldiney, „Die Ästhetik der Rhythmen", in: Claudia Blümle/Armin Schäfer (Hg.), *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaft*, Zürich 2007, S. 47–76, hier: S. 69.
14 Ebd., S. 59.
15 Sofie Thorsen, wie Anm. 8.
16 Zit. nach Friedrich Teja Bach, „Zeichnen als Berühren", in: Werner Buch/Oliver Jehle/Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 187–204, hier: S. 187.
17 Vgl. ebd., S. 188.
18 Didi-Huberman 1999, wie Anm. 3, S. 8.

SOFIE THORSEN: *WHOSE SLEEVES?*

ILSE LAFER

The graphic line is defined by its contrast with area. [...] a drawing that completely covered its background would cease to be a drawing.[1]

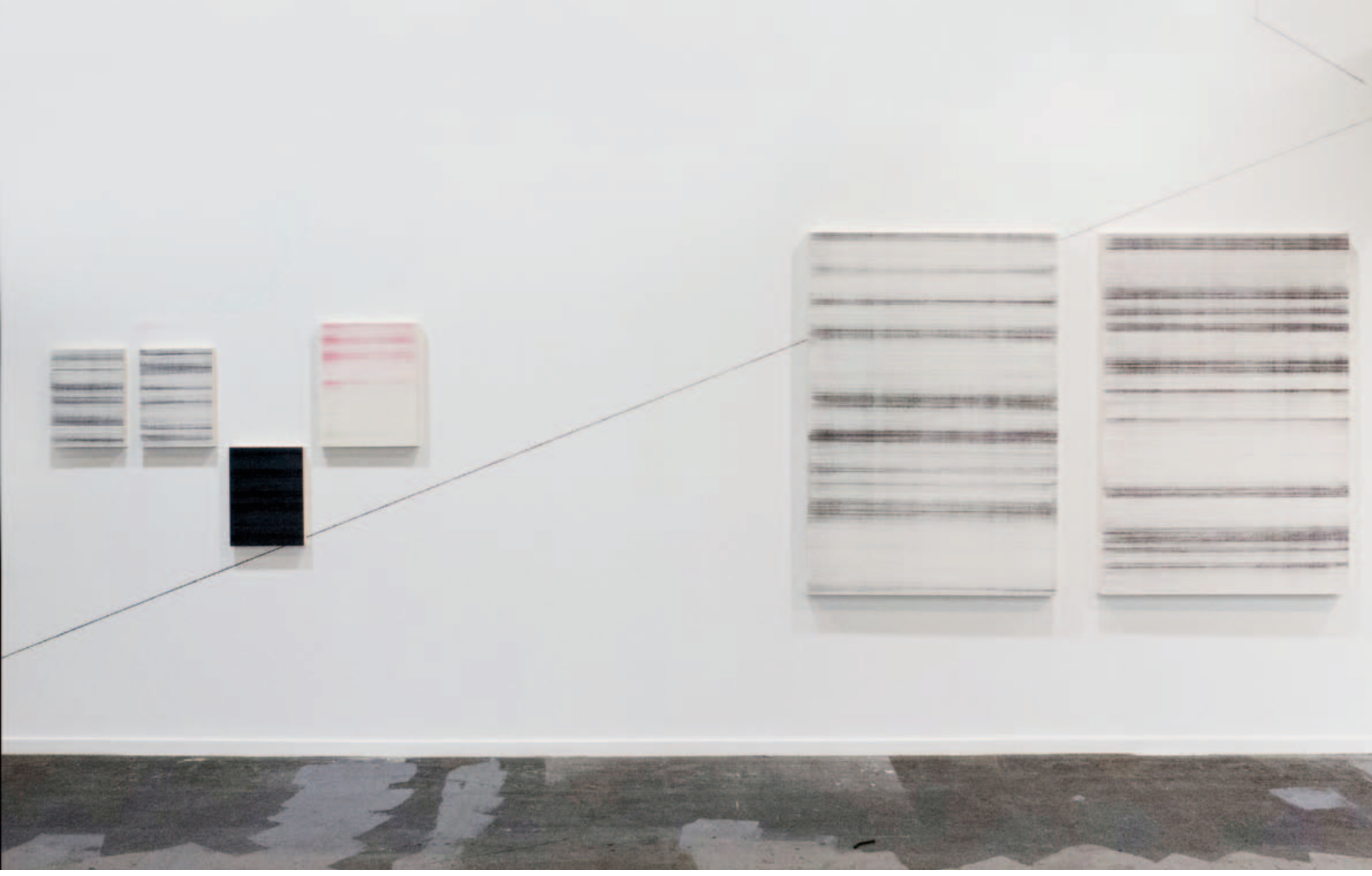
The only instance in which color and line coincide is in the watercolor, in which the pencil outlines are visible and the paint is put on transparently. In that case the background is retained even though it is colored.[2]

Walter Benjamin

Sofie Thorsen's "line" is not clean-cut—it's jagged and ragged, suggesting spatial depth without renouncing what defines it as a mark or trace. That color and line come together here is due to a "technical gesture" by which something is imprinted on something else so as to leave a trace or mark. That, though, is not the result of "drawing" a line, but the signature of a pigment-dusted vibrating (chalk) line. Color functions as an "inscriptor" here that registers, as a graphic mark, the impulse of the string snapping against the picture area. There, it initially stands for an "encounter of accident and technology"[3] insofar as its making is dependent on the not fully controllable mechanics of imprinting (a gesture of contact), on the material of the substrate, and on the pigment, its adhesion and dispersion.[4] Even if Thorsen takes care to always position the line precisely, that is, parallel to the picture area, holding it in position always in the same manner with one hand, and tightening it with the other, there is no way to avoid asymmetry and deviation. The density and dispersion of the pigment elude the control of the performing subject, as does the contact that occurs when the hand releases the taut string. What shows here is one principle of imprinting that, according to Georges Didi-Huberman, in fact "comes down to a non-principle. *You never know exactly what the result will be.* The *form* is never really 'fore-seeable' in the process of impression: it is always problematic, unexpected, uncertain, open."[5] The extent of uncertainty, or the capability of the impression to stay "open," is, says Didi-Huberman, "a function of chance as well as, in connection with it, a function of the subject."[6] The impression can therefore only exist as one at a time and can always be traced back to the relationship of body, mechanical performance, and substrate. For the impossibility to control its dynamic at any given moment leaves room for the possibilities of chance, which inscribes itself in the physical presence of the line, perhaps distinguishing it from the next one by gradual differences in the distribution of pigment.

Now, Thorsen's line rarely appears as just one; in most cases, it unfolds together with countless parallel colored lines—horizontal or vertical, sometimes intersecting and in grid patterns—an area that is defined by the density and progression of a predetermined system of permutation. It is where the distance between lines is so small that they seem to touch one another, their "frayings" subtly interlocking, that the movement occurs that makes the lines transition into iconicity—accordingly, Thorsen entitles her works after the colors used—without, however, losing themselves completely in it. For the line still works as a line, cutting through an area, standing out against the background "so as to mark it as well as itself as distinct from each other."[7] And it is precisely in this space between painterly and graphic expression that the "fabric" or "tissue" of lines gains a materiality that lays itself over the substrate like a skin, though without ever being able to fully cover it.

Sofie Thorsen, *Test*, 2014, Pigment und Gesso auf Holz / pigment and gesso on wood, 17,8 × 12,7 cm



Sofie Thorsen, *Untitled*, 2015, Pigment auf Dispersion, Pigment und Kaseinfarbe auf Holz, Maße variabel / pigment on wall paint, pigment and casein paint on wood, measurements variable, Ausstellungsansicht / installation view *ARCOmadrid*, Madrid, 2015

The "felicitous distribution of pigments,"[8] as Sofie Thorsen calls it, or the possibilities of chance for that matter, work toward a pictorial and, subsequently, spatial conception which invokes the imaginary space of Modernism—Kazimir Malevich's move from the surface into space and El Lissitzky's *Proun Room for the Great Berlin Art Exhibition* (1923) as well as Bauhaus textile and architecture discourses—without, however, directly defining it as a frame of reference. This was instead provided by a specific type of Japanese folding screens—the so-called *tagasode byôbu*, which translates into English as *Whose Sleeves?*—a telltale name also adopted by Thorsen for her most recent installation. Used as a room divider or just for decorative purposes, these folding screens, which usually consisted of four to six elements and were almost exclusively made in pairs, served both function and prestige, the latter mainly in terms of the painting on them with respect to motif and choice of color. Executed in mineral pigments on gold-leaf paper, *Whose Sleeves?* screens show fabrics and/or garments draped over clothing stands rendered in parallel perspective (axonometric), which is vaguely indicative of a not clearly definable partitioning function in private interiors.[9] The specific screen that Thorsen refers to is structured by extensive ornamented forms—the clothes are casually piled up on the floor, knotted into one another, or draped, intricately folded, over horizontal bars of different heights. Despite their flatness, they have something corporeal to them, something that suggests volume, as if they, like the foldable screen, were projecting from the picture space or, to put it differently, performing a movement from flat texture to spatial figure, from a representation to the noticeable absence of the body.

Although Thorsen does not explicitly raise the question of the cultural encoding of the pictorial spatiality discussed here, nor of the exoticism that this implied for the European Modernists, it is precisely this movement that interests her: creating volume and/or space through lines and areas (fabrics of lines) and, at the same time, evoking the body as something absent, as the Japanese screen does. What else would *Whose Sleeves?* be asking after, if not the absent body? That Thorsen almost exclusively operates with vertical

lines adds to the suggestion of corporeality, as does the technical dispositive of the impression itself: according to Didi-Huberman, it attests to both contact (the line snapping against the substrate) and loss (the absence of the line from its impression).[10]

Now, in the case of Thorsen's line, the dialectical figure of contact and absence always also implies a "tyranny of the plane,"[11] which is equally constitutive to the engagement of the (exhibition) space, to her projection of spatiality. It may be unsurprising that the artist directly adopts the structure of the, conceptually pairwise, folding screen; after all, as a space-creating element on the one hand, and as pictorial ground on the other, it unfolds a space defined by colored flat surfaces. It does not know the order of central perspective but shows itself to be antihierarchical, as it were, in that the additive (that is, horizontal) organization of the pictorial space does not assign a fixed position to the viewing subject; on the contrary, the subject is placed outside the spatial system. This is what Thorsen relates to when claiming that in the aerial space "built" by her "a feeling ought to make itself felt that there is no room for one's own body."[12] In her 2014 installation *Screens Within Screens*, for example, she achieves this by transferring the parallel-perspective representation that is constitutive to the pictorial space of the folding screen onto two opposite walls of the exhibition room. In accordance with the axonometric angle, the pictorial axes are directly imprinted using the chalk line so that they literally inscribe themselves onto the walls, unfolding them as if Thorsen had put up a folding screen in front of each longitudinal wall. This folded areal space now provides the actual pictorial ground; to organize it, Thorsen creates a screen-in-screen situation by conceiving and arranging her pictorial panels in a way as if they were parts of a folding screen disassembled into segments, which, through horizontal strands of imprinted lines, suggest a continuing narration. The linear strands unfold a space that starts flowing and ideally expands without bounds in two directions. The spatial depth, on the other hand, is due to the mise-en-abyme or screen-in-screen conception, which generates a sense of spatiality through a staggered array of (screen) surfaces. What makes itself felt here is the instinctive feeling that this pictorial space built from lines and surfaces inserts itself in front of real space, in fact acknowledging it as a premise or material but at the same time strangely "distancing" it, that is, keeping it at a distance.

It is this element of distancing, or rather the reciprocal relationship of distance and proximity, of contact and absence, that plays as part in both the production and the reception of Sofie Thorsen's spaces, for instance, at the level of referentiality: Thorsen is able to formulate the very mode of reference, that is, the relationship between the historical, aesthetic, and social functions and its updated spatial reconfiguration, as a distance or detachment. That this distance between reference and aesthetic (abstract) form establishes itself through the haptic and tactile quality of the line and its entry into space, and also has repercussions on the relations of subject, object and space, is for one thing predicable of the impression itself, which the artist's body inscribes itself into while showing to be absent, and for another of the complex, nonperspective screen-within-screen setting which lets the viewing subject step in between two unfolded opposite wall areas and yet keeps it always situated outside the respective pictorial spaces.

Thorsen's current installation, *Whose Sleeves?*, seems to explicitly engage this relationship of body or volume and space, informed as it is by presence and absence. It is not the screen as a foldable, space-creating element, but as an image carrier—literally and metaphorically—that provides the frame of reference here. As such, it only inscribes itself structurally in the exhibition space: once again, there are two opposite longitudinal walls that articulate the idea of a flowing space, but unlike *Screens Within Screens*, it now is the tension between vertically oriented "material" agglomerations and a horizontal flow or narrative direction that configures the space. Extension on the one hand, and agglomeration on the other according to Henri Maldiney create a rhythm, a "diversity

Sofie Thorsen, *Untitled*, 2015, Pigment auf Dispersion, Pigment und Kaseinfarbe auf Holz, Maße variabel / pigment on wall paint, pigment and casein paint on wood, measurements variable, Ausstellungsansicht / installation view *vienna-contemporary*, Wien / Vienna

that stands face to face with entropy, the law of probable states" and is always unpredictable. "Its organization consists in the temporal and spatial articulation of time and space, whose nodes every time are the critical points and moments where every work, every form is summoned into being."[13] This refers to an order that "contains something moving [mouvant] at any given moment."[14] When Thorsen says that she is concerned with "points forming a weight,"[15] she apparently speaks of precisely those nodes, this rhythmicizing of the walls, which—by analogy with the pictorial space of the folding screens, or rather the way their folding creates spatiality—unfolds pictorial formation as movement. This is achieved, for one thing, through the densification of vertical lines imprinted directly on the wall, and for another, through the arrangement and distribution of the equally vertical fabrics of lines of the pictorial areas. Here, however, a third element comes in, which surprisingly emerges out of the wall, or pictorial, area and into real space by way of Thorsen "extracting" the flat clothes from the folding screens and positioning them as drawings in space. To do so, she uses digital printing to transfer the ornamented garments onto lengths of paper web and then "traces" their shapes by cutting them out with scissors. That the resultant curled-up paper shapes, which look like randomly wound around a bar, may be referred to as a drawing is due to the papercutting technique, about which Henri Matisse said, "I started doing papercuts in order to combine color and drawing in one move."[16] Although the cut-out line is markedly different from the imprinted chalk line, the two techniques seem to subtly add to one another, not only in the way they combine color and drawing, but also through the juxtaposition of control and contingency. Like the impression, the papercut is indicative of an element of physical performance—the resultant line, or cut-out shape, again can be traced back to the coordination of body movement and the quality of the material,[17] particularly the curl of the printed paper, which, after all, informs its shaping, that is, the move from line to area, to the literally spatial form.

Sofie Thorsen, *Untitled (Mars Black, Old Silver)*, 2015, Pigment und Kaseinfarbe auf Holz / pigment and casein paint on wood, 24 × 18 cm

In a way, this process recreates what has always defined the folding screen: a movement that translates flat into spatial order. It is this very movement that in fact "interweaves" with the entire space—feeding the historical reference as content into the imprinted lines and abstract pictorial areas through the culturally and socially encoded ornamentation of the Japanese fabrics. If Didi-Huberman, in respect to the impression, speaks of the need to "understand the dynamic of its respective 'afterlife,'"[18] this cannot only mean (critical) readability or tracing the appropriated material back to its historical function. The "afterlife" comprises all possible registers of appropriation (like by modern art) as well as what is excluded in any instance of such appropriation. Maybe it is precisely this "afterlife," or survival, of the impression that reactivates the folding screen, as a space-creating element and image carrier on the one hand, and a projection surface (screen) on the other. Only if functioning as a screen, it can both be a "memory" and a carrier of, or surface for, projections. This is why Thorsen's space keeps the horizon of potential meanings, the object of critique, in deliberate limbo—otherwise, how could she be asking, *Whose Sleeves?*

1 Walter Benjamin, "Painting, or Signs and Marks," in Benjamin, *Selected Writings*, vol. 1, *1913–1926*, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge, Mass., 1996), pp. 83–86, quote p. 83.
2 Ibid., p. 85.
3 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* (Cologne, 1999), p. 18.
4 Cf. ibid.
5 Ibid.
6 Ibid.
7 Dieter Mersch, "Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung," in Sybille Krämer/Eva Cancik-Kirschbaum/Rainer Totzke (eds.), *Schriftbildlichkeit: Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen* (Berlin, 2012), pp. 305–327, quote p. 311.
8 Sofie Thorsen in a conversation with the author on Dec. 10, 2015.
9 Cf. Terry Satsuki Milhaupt, "Interiors Imagined: Folding Screens, Garments, and Clothing Stands," www.metmuseum.org/toah/hd/fold/hd_fold.htm (accessed 11/12/2015).
10 Cf. Didi-Huberman 1999, see note 3, p. 10.
11 Didi-Huberman 1999, see note 3, p. 29.
12 Sofie Thorsen, see note 8.
13 Henri Maldiney, "Die Ästhetik der Rhythmen," in Claudia Blümle/Armin Schäfer (eds.), *Struktur, Figur, Kontur: Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaft* (Zurich, 2007), pp. 47–76, quote p. 69.
14 Ibid., p. 59.
15 Sofie Thorsen, see note 8.
16 Quoted in Friedrich Teja Bach, "Zeichnen als Berühren," in Werner Buch/Oliver Jehle/Carolin Meister (eds.), *Randgänge der Zeichnung* (Munich, 2007), pp. 187–204, quote p. 187.
17 Cf. ibid., p. 188.
18 Didi-Huberman 1999, see note 3, p. 8.