

Schloss Ringenberg

Stipendiaten 2011

Interviews

Deze interviews zijn tijdens het stipendiatenjaar 2011 in Schloss Ringenberg ontstaan. Ze komen voort uit een samenwerking tussen de kunstenaars- en curatorenstipendiaten, die deelnemen aan het smax-programma.

Ter gelegenheid van de Stipendiatententoonstelling die plaats zal vinden van 6 november tot 11 december 2011 in Schloss Ringenberg, belichten de interviews de nieuwe werken die speciaal voor deze tentoonstelling vervaardigd zijn en gaan tevens in op het ontstaans- en vervaardingsproces.

Tijdens de verkenning van de kunst vanuit de individuele perspectieven van professionele kunstproducenten en kunstbemiddelaars verspringt de 'blik' van algemene naar individuele benaderingen, van denk- en werkwijzen op het gebied van de artistieke productie, als denk- en werkwijzen in de curatorische praktijk, waardoor er een dialectische gesprekssituatie ontstaat, die in de interviews opgetekend is.

Carla Donauer in gesprek met Vera Lossau	p. 3
Carla Donauer in gesprek met Thomas Musehold	p. 7
Alexandra Landré in gesprek met Christian Odzuck	p. 11
Jasmin Makk in gesprek met Susanne Sørensen-Neven	p. 14
Jasmin Makk in gesprek met Nikola Ukić	p. 17
Alexandra Landré in gesprek met Rozemarijn Westerink	p. 20

Carla Donauer in gesprek met Vera Lossau

CD: Je hebt voor de tentoonstelling in Ringenberg een nieuw, monumentaal werk ontwikkeld, hangend aan een muur, bestaand uit zwarte fragmenten en brokstukken, hetgeen zeer grafisch oogt. Wat voor soort materiaal heb je gebruikt?

VL: Alle delen bestaan uit gips en zijn gegoten in siliconenmallen, vervolgens zwart geverfd en dan nogmaals bedekt met een epoxyhars met zwart pigment, dat als het ware een verdubbeling van de kleur veroorzaakt. Ik wilde dat het oppervlak glanst alsof het nat is.

CD: Zwart is echter een kleur die veel associaties oproept in de kunstgeschiedenis...

VL: De keuze voor de kleur is voortgekomen uit een groot aantal eerdere werken. Maar er resoneert ook zeker de concrete invloed van werken zoals *Fresh Widow* van Marcel Duchamp, – of specifiek met betrekking tot de kleur – Kasimir Malevitsj en Francisco de Goya in door.

CD: Welke thematische overwegingen waren van belang voor het ontstaan van dit nieuwe werk?

VL: De eerste ideeën kwamen, toen ik kapotte ramen in een fabrieksgebouw aan het fotograferen was. Het ging mij daar om de structuur en het doorbreken van structuren, zowel op formeel niveau: de indeling van de afzonderlijke vlakken, als ook het doorbreken van wat het werk visueel representeert. Ik probeer een evenwicht te vinden tussen het abstracte en het figuratieve, en daarmee beweeg ik me tussen twee tegengestelde begrippen: enerzijds is het werk een grote wandsculptuur, anderzijds bestaat het uit afzonderlijke elementen. Het resultaat is een samenspel van positieve en negatieve vormen, waar de afgietsels als het ware de lege plekken – die het resultaat zijn van de gebroken ruiten – opvullen. Een gebroken raam is een symptoom van verwaarlozing en een van de eerste tekenen van verval. In mijn werk gebruik ik op dit moment deze elementen. Het verwijst naar de *Broken windows* theorie (van de Amerikaanse sociale wetenschappers James Q. Wilson en George Kelling L. in 1982). Vensterruiten vormen een sterk formeel element in zowel in de tentoonstellingszalen in Ringenberg, als in mijn atelier en er is een verrassende verbinding ontstaan, omdat sommige van

de oude ruiten gebroken zijn. Uiteindelijk is het werk site specific, maar het thema stijgt daarboven uit.

CD: Voor mij onderscheidt dit nieuwe werk zich van jouw eerdere wandsculpturen, bijvoorbeeld, *Blacks and Blues*, omdat hier de oorsprong van het idee grotendeels verborgen blijft. In de eerdere sculpturen werd de eendimensionale indruk die je van een afstand krijgt, doorbroken als je dichtbij kwam. Zijn er nieuwe ideeën c.q. overwegingen die aan dit werk ten grondslag liggen?

VL: Ik denk dat er eenzelfde soort dynamiek aanwezig is als bij de reeds bestaande werken. Het werk – verwijzend naar de gebroken ruiten – is zeer figuratief in de vorm en in de ordening van de afzonderlijke delen. Echter, van dichtbij bekeken, verdwijnt deze indruk weer en valt het uiteen in meer individuele, abstracte vlakken. Maar het gaat er echter ook om hoe volume en vlakken zich tot elkaar verhouden.

CD: Naast het volume zijn oppervlakte - eigenschappen c.q. kwaliteiten van een materiaal essentieel voor jouw werk, aspecten afkomstig uit de klassieke beeldhouwkunst, maar jij laat het woord 'sculptuur' niet vallen als je over jouw werk spreekt ...Wat zijn voor jouw interessante aspecten van materiaal?

VL: Het gaat mij om het sculpturale, het proces van het maken, maar dat is niet noodzakelijk altijd vertegenwoordigd in het werk. Ik ben geïnteresseerd in gladde oppervlakken en in het onvolmaakte en onvoltooid. De transformatie van een materiaal bij de omkering van positief en negatief interesseert me ook. Niet alleen in termen van praktische toepasbaarheid, maar ook in een meer conceptuele samenhang. In het nieuwe werk was het voor mij enerzijds van belang om homogene vormen te bereiken, die ik vervolgens met elkaar verbond. Anderzijds krijgen de vormen door de kleur ook een ambachtelijk aspect mee, omdat ik er handmatig verf op aanbreng. Ik geloof dat het materiaal een eigen taal spreekt, waarin het ook altijd om iets onvoltooids gaat ... ik vind dat zeer metaforisch ...

CD: Zijn jouw werken ook metaforen voor die aanwezigheid van het menselijk bestaan? Jouw werken bevatten zaken uit het dagelijks leven, historische en kunsthistorische referenties en nemen ook verwijzingen naar culturele mythen over.

VL: Mijn werken ontstaan door het samenbrengen van materiaal en beeld, door de vereenvoudiging of vertaling van het beeld in een ander materiaal. Ik werk heel intuïtief en probeer niet bij aanvang een bepaald idee te abstraheren. Fragmenten spelen een belangrijke rol, vaak direct gerelateerd aan een sociaal-

culturele achtergrond. Ik isoleer zulke 'reliëken', om de oorspronkelijke betekenis te verzachten en ze uit hun context te bevrijden. Daar spelen zeker sociologische overwegingen ook een rol in, ik probeer geen vormen te creëren, die voorheen nooit bestaan hebben. Maar ik probeer juist om het heden te actualiseren, zodat er nieuwe combinaties ontstaan.

CD: Hoe ga je te werk? Hier (in het atelier) hangen inderdaad veel foto's, tekeningen etc ...

VL: Het begint meestal met iets dat ik zie, vervolgens maak ik er een tekening of foto van en dan keer ik altijd weer naar dit beeld terug. Ik start een ruime tijd van tevoren met het onderzoek – daardoor kan een idee rijpen en 'stollen' en zich gedurende het proces van voorbereiding weer verder ontwikkelen. Dit proces probeer ik relatief open te houden, omdat elk materiaal zijn eigen eisen stelt. De dynamiek moet echter wel gestuurd worden, maar niet als een statisch concept, maar in de zin van het sturen van het materiaal.

CD: Welke rol speelt de ruimte dan voor jouw werken?

VL: De verwijzing naar de ruimte is essentieel. In Ringenberg waren de ruiten in het kasteel bijvoorbeeld een aspect van het ontstaansproces en verhoudt het werk zich letterlijk tot de ruimte. Anderzijds speelt de onafhankelijkheid van de ruimte ook een grote rol. Een werk uit deze serie moet variabel blijven in zijn contextuuraliteit.

CD: Zodat het mogelijk wordt het werk uit te breiden?

VL: Ik vind het belangrijk dat werken niet alleen in een bepaalde ruimte functioneren, maar ook aan te passen zijn aan specifieke situaties. Dus dat het mogelijk is het werk in een grote context te plaatsen, maar nog wel in een vorm die met de hand gemaakt kan worden.

CD: Het werk oogt voor mij aan de ene kant zeer grafisch, door de bijna monumentale wijze van ophangen en het zwart van het materiaal op een witte achtergrond. Aan de andere kant wijst deze fragmentarische aard op een sensibiliteit van de waarneming, omdat je de lege plekken vult met materiaal. Hoe zie je de verhouding tussen de vorm en de indruk die het werk achterlaat?

VL: In veel werken betreft het zaken uit het dagelijks leven, die in fragmentarische of defecte vorm in een werk tot een soort kunst 'monument' verworden.

CD: Doordat jouw handschrift zichtbaar blijft in je werk, geef je het een persoonlijke 'touch', echter door de abstrahering van de vorm maak je dit weer deels ongedaan. In hoeverre speelt het 'persoonlijke' een rol?

VL: In een werk moet subjectiviteit vertaald worden naar een meer autonome taal, waarbij een te grote directheid vermeden moet worden. De keuze van mijn thema's komt natuurlijk voort uit een individuele interesse, zoals de objecten en motieven met sociale of culturele referenties. Die probeer ik dan in mijn werk te abstraheren om ze dan vervolgens te tonen aan het publiek, waar ze dan opnieuw van betekenissen voorzien worden.

Carla Donauer in gesprek met Thomas Musehold

CD: Je studeerde autonome kunst in Münster bij Suchan Kinoshita en daarnaast heb je Germanistiek gestudeerd. In hoeverre heeft die geesteswetenschap jouw visie op de kunsten veranderd?

TM: Gedurende mijn studie Germanistiek vond er een zekere openbaring plaats, die mijn blik, hoe ik tegen de dingen aan kijk, fundamenteel beïnvloed heeft. Tijdens mijn kunststudie zocht ik naar een uitleg, een verklaring, hoe beelden functioneren. Toch vond ik op deze vraag geen antwoord op de kunstacademie. In de taalkunde, echter, kwam ik in aanraking met zeer vele benaderingen over het functioneren van visuele media. Met name het poststructuralisme, dat op een zodanige wijze methoden verschaft, dat die toepasbaar zijn in mijn artistieke praktijk.

CD: In het poststructuralisme gaat het ook om het ontwerpen van taalkundige methodieken. Kun jij met behulp van deze methodieken formuleringen of vormen voor de kunst ontwikkelen? Gaat het uiteindelijk ook om een structuur?

TM: Elke keer als we over het over poststructuralisme hebben, gaat het onvermijdelijk over 'formuleringen en vormen'. Het gaat over het vinden van structuren die de opvattingen impliceren. In deze formulering klinkt de geconstrueerdheid van een opvatting en daarmee zijn veranderlijkheid al door, wat een belangrijke rol speelt in mijn kunst. Simpel gezegd: Het gaat over de geënceneerdheid van zienswijzen, hun infiltratie in maatschappij en taal, de reconstructie van deze zienswijze en de oneindigheid van deze twee genoemde processen.

CD: Je kiest er zeer bewust voor om de objecten in een display te integreren. Bij sommige 'vintage objecten' doe je een concrete ingreep waardoor het object verandert – bijvoorbeeld door het te beschilderen of delen weg te frezen. Bij anderen laat je het transformatieproces over aan het toeval, door chemicaliën te gebruiken, waardoor een proces op gang gebracht wordt dat maar ten dele te beheersen is. Twee zeer verschillende benaderingen, toch?

TM: Het wordt snel duidelijk waar mijn fascinatie ligt, als je naar de afgewerkte eindproducten kijkt. Cruciaal is dat het artistieke proces iets naar voren brengt, dat de waarde heeft van een rudiment, en tevens een bepaald realisme bevat.

De kijker wordt in verleiding gebracht om het object te identificeren. De transformatie is echter zover gevorderd, dat dit niet meer goed mogelijk is. Als vermeende oplossingshulp is daar de display met de andere objecten, waardoor er echter een 'betekenisspel' in gang wordt gezet, dat de eerdergenoemde processen van infiltratie en reconstructie van standpunten tot gevolg heeft.

CD: Door de ingreep in het object en door de transformatie in het medium van de tekening volgt vaak een verschuiving van betekenis. Ben je specifiek op zoek naar objecten met een bijzonder verhaal?

TM: Niet per se, maar bij de tekeningen speelt het geslacht een belangrijke rol en de geschiedenis van de geportretteerde, die ik koos als model, is dus vaak belangrijk.

CD: Je gebruikt vaak kleine beelden afkomstig uit de canon van religieuze voorstellingen, voorwerpen met een sterke connotatie. Door jouw ingreep speel je met de referenties en associaties, die bij de kijker van een bepaalde culturele groep reeds aangeleerd zijn.

TM: Ja. Maar mijn interesse betreft ook het pathos van de figuren, de dramatiek door de plooiën of andere esthetische kwaliteiten. Vanzelfsprekend is de inherente betekenis interessant en bepalend voor de wijze waarop de andere objecten in de display geïnterpreteerd worden. Een met chloor gebleekte alg verandert dan zowel tot artefact en wordt tevens met zijn oorspronkelijke, biologische context verbonden.

CD: Ligt er een concept aan jouw combinaties – samenstellingen van beelden – ten grondslag?

TM: Niet echt. Maar als de betekenis van objecten en afbeeldingen centraal staat, mag men dat gerust als conceptuele benadering zien.

CD: Deze objecten en afbeeldingen zijn één van de media naast architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst – waarmee je werkt ...

TM: Ik geef de diverse mediaspecifieke referenties of functies, waardoor het referentiekader, dat ik creëer, verrijkt, – ik zou bijna zeggen – zelfs levendiger of echter wordt.

CD: Jouw werk in Schloss Ringenberg bevat de zojuist genoemde media en zal de gehele ruimte omvatten, in de vorm van een display. Welke rol speelt de

architectuur van de ruimte?

TM: Voor mij is vooral van belang wat het potentieel is van de architectuur van de ruimte. Door de zichtbaar aanwezige geschiedenis van het kasteel wordt een context opgeroepen en door het houten plafond wordt een structuur geboden, waarop ik zal reageren. Dit vereist een manier van omgaan met materialen, die me heel erg interesseert. Het tentoonstellingsconcept van de 'Wunderkammer', afkomstig uit de Renaissance, speelde ook een rol.

CD: Ga je eerst uit van de bestaande kenmerkende elementen van een ruimte en ontwikkel je dan een site-specific werk?

TM: Ja, maar ik werk niet expliciet site-specific. Het is op meerdere manieren mogelijk een relatie met de ruimte aan te gaan. Ik geloof niet in een werk, dat onafhankelijk van ruimte of plaats bestaan kan.

CD: De relatie tot de ruimte is zo aanwezig in je werk, dat men vaak niet weet waar het werk begint en eindigt. Zo valt de display in kleur en materiaalgebruik samen met de plafondconstructie van het kasteel.

TM: Dat vind ik fantastisch, dat het werk met de bestaande ruimte een symbiose aangaat.

CD: Op welke manier verbreed je het 'Wunderkammer' concept?

TM: Het gaat om de transformatie, want ik bouw geen 'Wunderkammer' na. Ik wil meer bij die sfeer aansluiten. Door het gebruik van een display tematiseer ik de context, in de wijze waarop ik de objecten presenteer. De display verenigt zowel de geschiedenis als het heden in zich. Dit wordt gepresenteerd in de vorm van de display zelf of in de vorm van de sculptuur; maar beide zijn één en dezelfde. De display bevat geen enkele verbinding of referentie aan architectuur, maar is veel meer een esthetische vorm, die de contextualisering van objecten mogelijk maakt.

CD: Er zijn dus twee componenten: de display, die tegelijkertijd de functie vervult om de objecten te presenteren. Twee lagen, die je tegen elkaar uitspeelt, maar die zich ook tegelijkertijd aandienen...

Hoe ontstaat de samenstelling van de objecten?

TM: Ik heb geen afgerond concept, maar werk met verschillende ideeën die me interesseren. Beelden zitten bomvol referenties en aanknopingspunten en ik vind

het bij de portretten heel spannend om te zien, hoe een beeld zowel autonoom zijn kan en aan de andere kant kan refereren aan de geportretteerde. Dit creëert een dubbelzinnigheid omdat de persoon niet aanwezig is en alles wat bekend is over de persoon, is geschiedenis, zelfs tekst. Aan de andere kant wordt er geprobeerd om door de afbeelding van de geportretteerde deze een aanwezigheid te verschaffen. Als je wilt, een zeer transcendente ...

Bij de portretten in de tentoonstelling in het kasteel speelt de oorsprong van de media een rol. Het Renaissanceportret is in zijn zeggingskracht eenvoudigweg buiten de realiteit getreden en is voor mij interessant in zijn kunstmatigheid. Daarmee wordt de rode draad uiteindelijk naar de andere getoonde objecten gespannen.

CD: Bevindt zich daarin ook een zekere scepsis tegenover de persoonlijke opvatting? Je lijkt dit juist door de gekozen presentatievorm te bevragen, in feite ensce-
neer je de wijze van kijken, op een bepaalde manier.

TM: Misschien moet er nog aan toegevoegd worden, dat betekenis al in de beschouwer besloten ligt. Ik denk dat men mijn werk ook kan bezien vanuit een fantastisch oogpunt, in overeenstemming met hoe surrealistische kunstwerken functioneren. Ik creëer zogezegd door mijn werk een conditie, die in elke cultuur met zijn eigen canon van de interpretatie op een of andere manier 'afgespeeld' kan worden.

CD: Om met Jacques Derrida te spreken, die een onmogelijkheid ziet in het begripen van betekenisintenties van de ander, bevinden wij ons in dit gesprek over perceptie tegenover elkaar. Is het ook een paradox waarin we ons bevinden?

TM: Ik geloof niet dat totale overeenstemming tussen percepties van mensen mogelijk is, noch in taal, noch in ontmoetingen met het visuele. Uiteindelijk gaat het om een toenadering en de poging van verkenning van deze samenhang.

Alexandra Landré in gesprek met Christian Odzuck

AL: Architectonische constructies zijn een terugkerend element in je werk, in het bijzonder de driehoeksstructuur die in verschillende vormen verschijnt. Waar komt de keuze voor dit structurele element vandaan?

CO: Die keuze is eigenlijk voortgekomen uit nood. Voor het eerste paviljoen, *Pavillon Futur*, had ik een beperkt budget ter beschikking, wat leidde tot de vraag, wat ik binnen dit budget kon maken. De basisvorm is de tetraëder, een van de eenvoudigste en meest stabiele ruimtelijke structuren die er zijn. Ik denk dat je niet goedkoper dan dit volume kunt creëren.

AL: Is de primaire vraag, hoeveel volume en welke vormen men met deze condities maken kan?

CO: Dat interesseerde mij bij het eerste paviljoen met name. Dit eerste paviljoen fungeerde tegelijkertijd ook als een dragende constructie voor een plafondschildering, maar was ontoereikend omdat een plafond ontbrak. De vorm komt voort uit een tetraëder die bijvoorbeeld door Buckminster Fuller werd gebruikt en verder ontwikkeld. Tevens herinnert het me aan een tijd, waar er sprake is van een toekomstbeeld met zeer optimistische vooruitzichten en uit deze context stamt ook een deel van mijn esthetisch referentiesysteem.

AL: De toekomstideologie van dat tijdperk staat eigenlijk in sterk contrast met de werkelijkheid of ervaring. Is deze tegenstelling een onderdeel van je werk?

CO: Enerzijds gaat het om een ideaalbeeld, waaraan de werkelijkheid niet kan voldoen. Anderzijds gaat het om de fysieke ervaring van een ruimte. Ik stel mezelf dan de vraag, hoe ik dat met elkaar kan combineren, dat is waarom ik zeer geïnteresseerd ben in modelsituaties. Aan de ene kant is er een duidelijke fysieke aanwezigheid van het object en tegelijkertijd is er de mogelijkheid om met dit mentale potentieel verder te werken. Het is voor mij belangrijk dat daarbij nog een openheid blijft bestaan en de werken geen directe 'leesbaarheid' hebben, zoals bijvoorbeeld bij *Parade of Progress*: drie modelobjecten, die ook tevens meubels, sculpturen, of eenvoudige objecten kunnen zijn. Ik ben geïnteresseerd in vragen als: wat heeft dit voor een samenhang, wat zijn dat voor modellen, of zijn het überhaupt modellen, of wat is dit voor een context, waarom hoort dat bij

elkaar, slaat het überhaupt ergens op, staat het ergens voor?

AL: En hoe verhouden deze vragen met betrekking tot de waarneming zich weer met het werkproces? Gaat het hier vooral om een benadering?

CO: Ik ben niet uitsluitend in het resultaat geïnteresseerd, maar vooral in het proces. Dat is voor mij de doorslaggevende factor in het werk – de confrontatie met het werk en hoe mijn eigen waarnemingen erdoor veranderen. Gedurende het proces vraag ik me elke keer af wat er gebeurt, wat ik eigenlijk aan het doen ben. Een voorbeeld hiervan is het project *Grid the City* in Boxmeer, waar het in eerste instantie een overdreven concept of een idee betrof, om een stad in 'bezit' te nemen.

AL: Gaat het gedurende het proces van de uiteenzetting en verandering van de perceptie om een theoretische vraag, reflectie op perceptie of gaat het veel meer om een empirisch onderzoek?

CO: Het is niet zo dat, als ik een concept overweeg, het dan ook altijd voor 100% vertaal naar de realiteit, wat er ook gebeurt. Het is altijd een wisselwerking en een open proces. In eerste instantie gaat het om een benadering, niet zozeer om een precieze vertaling, ik wil het voor mezelf eerst verder kunnen verkennen. Ik bezoek de betreffende locatie een paar keer en documenteer deze door middel van foto's en schetsen. In het werkproces zijn er momenten waar ik concreter moet worden bijvoorbeeld door het bouwen van een model. Dit biedt een ander referentiekader en vraagt om een andere benadering.

AL: Betekent dit dat je verschillende lagen van informatie creëert, waarmee je vervolgens werkt en dat dit dan het uiteindelijke, werkelijke materiaal wordt?

CO: Ja, dat is de reden waarom de publicaties ook zo belangrijk zijn, omdat het de documentatie van het werkproces is en de essentiële verkenning is. Het werk dat uiteindelijk wordt gebouwd, bevat dan ook altijd de vraag of men het volledig bouwen moet of dat enkel een esthetische vorm voldoende is, die niet direct de ruimte in gaat. Zoals bij de *Superleggera fountains of fear* in Boxmeer – moet je dat dan überhaupt maken of is een beeld voldoende. Maar als het gaat om de creatie van tijdelijke ervaringsruimtes, zoals *Box Plaza Light Structuren* in Boxmeer, dan ben ik er van overtuigd dat deze ruimtelijke ervaring van essentieel belang is.

AL: Zou je kunnen zeggen dat het gaat om een het creëren van ruimte, als een

manier om een ruimte te enceneren, een soort 'staging the space'?

CO: Het gaat eigenlijk veel meer om de ruimte dan om de constructie. De constructie is enkel een vehikel, een middel, om met de ruimte om te gaan en een fysieke aanwezigheid voor de ruimte te creëren. Natuurlijk betreft het een vocabulaire, dat zich steeds weer herhaalt, door middel van vergelijkbare materialen of methoden. Dit is een zeer reële vraag: hoe om te gaan met een architectonische ruimte.

AL: De publicaties lijken een compilatie van verschillende, reeds bestaande materialen te zijn, waaronder foto's, schetsen, plattegronden, etc.

Wat documenteren de publicaties dan eigenlijk?

CO: De boeken zijn een materialisatie van het proces, alleen dan nog uitgebreider. Als ik een project te start, begin ik ook direct aan het boek. Het is samenstelling van de dingen die op bepaalde momenten voor mij belangrijk waren. De boeken hoeven niet noodzakelijkerwijs leesbaar te zijn en daardoor verkrijgen ze een bepaalde autonomie. Nu ben ik dan weer aanbeland bij hetgeen wat voor mij zo belangrijk is aan de documentatie, namelijk een mogelijkheid voor retrospectieve analyse! Wat heeft daar plaatsgevonden? Opeens vallen me dingen op, die anders aan mijn aandacht ontsnapt zouden zijn.

AL: Grafische elementen lijken een kernaspect van jouw werk en publicaties te vormen. Met name plattegronden fungeren als zelfstandige grafische tekens, waarbij het volume lijkt te ontstaan door het 'omhoogtrekken' van de tekening. Zijn deze grafische kwaliteiten uitgangspunt voor het ontwerpproces?

CO: Soms ga ik uit van een plattegrond, die dan eventueel ook op een grafisch niveau een heldere oplossing nodig heeft. Het gebaar van het 'omhoogtrekken' spreekt me zeer aan. Ik maak ook graag gebruik van een repertoire, zoals bij de klassiek Modernen, daar betreft het een zeer eenvoudige vormtaal en dat biedt goede oplossingen. Voorheen was ik vooral geïnteresseerd in fundamentele, formele kwesties, hetzij ruimtelijk, grafisch of nog anderszins. Maar zodra ik me kan richten op een concrete situatie of bepaalde locatie dan vallen al die verschillende interesses op hun plaats en ontstaat een kader waarmee ik kan werken.

Jasmin Makk in gesprek met Susanne Sørensen-Neven

JM: Je bent zowel geïnteresseerd in natuur als technologie en je combineert deze beide aspecten in je werk. Heb je voornamelijk gekozen voor het medium tekenen omdat dit medium zich er het best voor leent om deze beide aspecten in onder te brengen?

SSN: Ik maak voor mijn werk gebruik van verschillende media. Zo werk ik ook met foto's en zelfs technische sculpturen. De foto's dienen tot nu toe vooral als voorstudies voor mijn latere tekeningen, die ik met schilderkunst combineer. Dat betekent een grote vrijheid. Natuurlijk biedt ook de sculptuur vele mogelijkheden, maar de tekening verschaft mij in verhouding tot de andere media de meest directe expressievorm.

JM: Jouw werken hebben een narratief karakter. Sommige werken lijken een verhaal te vertellen en andere herinneren aan een bouwtekening of instructietekening voor een machine of zoiets dergelijks. Is dit misschien een andere reden waarom je de tekening met het schilderen combineert?

SSN: Waarschijnlijk. In een tekening kun je meerdere lagen met elkaar verbinden. De tekening heeft een bepaalde sfeer en een bijzondere 'huid'. Toch staat voor mij het verhaal dat verteld wordt, centraal. Vaak begin ik met één of meerdere verhalen en dikwijls is dit een combinatie van algemene geschiedenis en mijn persoonlijke geschiedenis. Daarvoor zijn ook mijn omgeving en de plaats waar ik me bevind van groot belang.

JM: Dat is een goede omschrijving – en gezien het feit dat je nu in Ringenberg verblijft, ben ik benieuwd hoe deze plek jouw werk beïnvloedt? Ook met betrekking tot het gegeven dat je je in een kasteel begeeft, een historisch gebouw?

SSN: Ja, het kasteel herbergt een lange, bijzondere geschiedenis en ik denk dat de reden is waarom mijn werken op dit moment vele historische referenties bevatten. Tevens verdiep ik me hier in geschiedenisboeken en verwerk dit materiaal in mijn werken. Gedurende het stipendium heb ik daar de tijd voor en kan me volledig op mijn werk concentreren. Ik fotografeer in de omgeving – bijvoorbeeld bij de excursies of in de kasteeltuin. Al deze verschillende indrukken komen dan samen in mijn werk en vallen op hun plaats. In mijn werken houd ik me

vooral veel bezig met reizen en ontdekken – met mensen, die zich in een nieuwe omgeving bevinden en deze gaan verkennen. Ook mijn eigen reizen inspireren mij, zelfs wanneer ik – zoals in dit geval – niet ver reis. Het is spannend om een nieuw leefgebied te verkennen dat ik nog niet kende en te observeren, wat deze plek te bieden heeft: de architectuur, de natuur, het landschap en de mensen met hun sociale structuren.

JM: De wijze waarop jij jouw werken ophangt, herinnert enigszins aan een mind-map. Daarmee ontstaat in feite een verhaal uit afzonderlijke, individuele beelden.

SSN: Ja, het zijn allemaal fragmenten. Je zou het als een trip of een reis kunnen beschouwen, die samenhang ‘gelezen’ moeten worden.

JM: De toeschouwer krijgt de werken tekeningen en schilderijen op doek te zien, maar hieraan voorafgaand maak je ook een tekening op papier, kunnen we dit beschouwen als zijnde een schets of voorstudie?

SSN: Ja, zoiets, ik maak eerst werk op papier en deze werken komen nog dichter bij een mind-map in de buurt, dan mijn andere werken. Ik teken wat ik in mijn omgeving gezien heb of waarover ik gelezen heb. Deze indrukken uit mijn omgeving vang ik op, en teken ze dan zo snel mogelijk, zonder bewust na te denken over bijvoorbeeld formele aspecten als de compositie, zodat ze niet verloren gaan. Op papier zijn ze op een bepaalde manier veiliger. Later kan ik ze dan bekijken en ze in een andere ordening op het doek aanbrengen. Dit is een belangrijke stap in mijn werkwijze.

JM: De tekeningen fungeren dus vooral als verzameling van ideeën in plaats van voorstudies?

SSN: Precies, vaak zijn het enkel fragmenten of ideeën – te vergelijken met het maken van aantekeningen. Deze vorm is misschien zelfs beter te omschrijven als een grafisch notitieboek.

JM: Bij mijn laatste bezoek aan je atelier vertelde jij mij, dat je ook etsen vervaardigt. Vanwaar deze keuze voor etsen?

SSN: Etsen is voor mij ook een vorm van tekenen. Voor mij leidt het gebruik van verschillende media niet tot principiële vragen. Zo ben ik ook begonnen met kleine sculpturen te vervaardigen. Ik onderzoek hoe en in hoeverre hoe en in hoeverre ik ze in een beeld transformeren kan, of kan verbinden met mijn visuele beeldtaal. Op dit moment werk ik er nog steeds aan.

JM: Zijn de sculpturen in jouw optiek een transformatie van je tekeningen? Of staan ze op zichzelf?

SSN: Ja, ze staan op zichzelf. Maar in een later stadium, kan ik me voorstellen dat de sculpturen tot foto's transformeren en ik ze daarmee een eigen omgeving verschaf, die zich op zijn beurt nauwer tot mijn andere werken verhoudt.

JM: Heb je dit eerder gedaan? Dat je probeert je werk te transformeren naar een ander medium?

SSN: Ja, ik heb objecten gemaakt, maar ik heb toen niet geprobeerd om er vervolgens foto's van te maken, zoals nu. Ik heb voorheen ook etsen gemaakt, maar niet zo sterk gerelateerd aan mijn tekeningen. Deze keer is het een intensere combinatie, omdat ik nu aan alle facetten tegelijk werk en er veel over praat.

JM: Is je werk ook afhankelijk van de situatie hier in Ringenberg? In Ringenberg heb je namelijk een intensieve interactie met zowel de andere kunstenaars, als ook de curatoren. Hoe beïnvloedt dit jouw werkwijze?

SSN: Deze invloed is continu aanwezig omdat ik elke keer als ik met iemand over mijn werk spreek – mijn werk niet direct verandert in wat diegene gesuggereerd of gezegd heeft – maar het wel doorwerkt in mijn gedachten over mijn werk. Je bent hier op jezelf aangewezen – en je wordt niet afgeleid door televisie of andere zaken. Er is enkel de input van andere kunstenaars en de curatoren. Dit zorgt ervoor dat je kunt blijven reflecteren en daardoor kan ik zelfs de stappen herleiden die ik gedurende mijn werkproces heb gemaakt. In mijn werk van de afgelopen maanden is al een ontwikkeling zichtbaar geworden.

JM: Bij het zien van jouw werken valt meteen het bijzondere materiaal op: polyurethaan. Kun je kort uitleggen wat dit voor materiaal is en waarin de aantrekkingskracht van dit materiaal voor jou zit?

NU: Polyurethaan is een kunststof bestaand uit twee componenten: een harde en zachte component. Door de interactie van deze twee componenten verandert het polyurethaan van een vloeibare naar vaste toestand en neemt het volume exponentieel toe. De eerste aantrekkingskracht was, denk ik, gelegen in het feit dat de toestand van het materiaal verandert van vloeibaar naar vast. Tevens is bijzonder aan dit materiaal dat het nauwelijks iets weegt. Het is eenvoudig in grotere vormen te gieten en het resultaat blijft eveneens gemakkelijk verplaatsbaar omdat het materiaal bijna gewichtloos is – je hebt geen kraan of assistenten nodig. Een ander aspect van dit materiaal is dat het polyurethaan zich niet precies laat definiëren, je ziet het er niet aan af of het nu hard of zacht is, warm of koud of dat het meer geschikt is voor binnen of buiten.

JM: Het materiaal heeft echter ook de eigenschap dat jij als kunstenaar de uiteindelijke vorm niet volledig kunt bepalen. Als ik jouw werkwijze goed begrepen heb – heb je vanaf het begin af aan een idee voor een werk in je hoofd, maar in hoeverre komt dit overeen met het uiteindelijke resultaat?

NU: Ik werk niet met vaste vormen, maar ik vorm het materiaal of laat het zichzelf vormen. Oorspronkelijk is het polyurethaan namelijk een opvulmateriaal, dat meestal niet meer zichtbaar is in het eindproduct. Ik zou willen dat het materiaal – met zijn zeer geringe gewicht – te voorschijn komt en tegelijkertijd zou ik het moment van het gieten en het aspect dat het van fysische toestand verandert, willen gebruiken als een soort performatieve act. Daarom giet ik het polyurethaan over polyethyleenfolie. Zo ontstaan meestal organische vormen, die zich maar tot op zekere hoogte laten sturen. Voor mij is dit element van toeval belangrijk, omdat de sculpturen ontstaan door de wederzijdse wisselwerking van de materialen. Dit is met de hand niet mogelijk. De uitdaging is vervolgens gelegen in het feit dat, na een lange periode van plannen, de sculptuur echter zeer snel definitief vorm krijgt; ontstaan in een deels autonoom proces en mogelijkterwijs afwijkend van het oorspronkelijke idee. Soms kan ik het eindresultaat accepteren, maar als

dat niet het geval is moet het werk worden herhaald.

JM: In een later stadium heb je 'vaste' vormen gekozen en de daaruit voortvloeiende werken veranderen dan nog enige tijd nadat jij jouw werk afgerond hebt, van vorm. Dit is dus nog een ander aspect dat je niet langer volledig onder controle hebt.

NU: Precies. Ik heb bijvoorbeeld bij een groep blokvormige vloersculpturen gebruik gemaakt van een vaste mal, maar alleen in één fase van het ontwikkelingsproces. Nadat het polyurethaan de vorm heeft aangenomen, wordt deze verwijderd en verandert de sculptuur verder, zakt ineen, krimpt en draagt alleen de herinnering aan de oorspronkelijke vorm nog in zich.

JM: Is dat een aspect waarin je een tijd lang zeer geïnteresseerd was en dat je nu weer achter je gelaten hebt?

NU: Integendeel, voor de komende stipendiaten-tentoonstelling in Schloss Ringenberg heb ik een werk gepland waarin ik dit proces opnieuw wil toe passen, maar deze keer alleen in een fragment, om de mogelijkheden van het materiaal optimaal te benutten en in een werk te tonen.

JM: Het werk krijgt ook een zekere vitaliteit, doordat het continu verandert. Jouw andere werken voor de tentoonstelling in Ringenberg zijn bedoeld om aan de muur te hangen. Hoe zou je deze nieuwe werken beschrijven – in het bijzonder met betrekking tot de grens tussen beeld en object?

NU: De nieuwe werken zijn op een of andere manier ingrepen in het tweedimensionale oppervlak. Onlangs heb ik me bij mijn sculpturen bezig gehouden met de 'transfer', dat wil zeggen met het overbrengen van fotomotieven op het polyurethaanschuim. In het proces van expansie van het materiaal vereenzelvigd het beeld zich met het schuim, of met de vorm, die tegelijkertijd ook de drager is. Het is interessant dat de 'cut-out' van polyurethaan vanzelf is ontstaan en dit creëert een zeer organische eenheid van de twee materialen, die een nieuwe plasticiteit vormen.

JM: Ik vind deze ontwikkeling zeer interessant. Je neemt als beeldhouwer het besluit om werken aan de wand te hangen. Hoe ben je tot dit besluit gekomen?

NU: Bij mij bestaan deze twee polen altijd naast elkaar, met verschillende materialen.

JM: Zijn deze werken voor de Ringenberg-tentoonstelling de eerste die je op deze wijze vervaardigde?

NU: In sommige opzichten deed ik dat al. Het feit dat een deel van het polyurethaan niet in een 'cut-out' te vangen was, had de muursculpturen tot gevolg. Een andere verandering is het feit dat ik elastisch polyurethaan gebruik, terwijl ik eerst met de harde variant werkte. Het elastische materiaal kan ook na de expansie nog verder in vorm worden gemodelleerd.

JM: Wat zijn de sjablonen die je gebruikt voor de foto's?

NU: Ik ben op zoek naar motieven die geschikt zijn voor overdracht naar een driedimensionale vorm. Bij de werken die worden getoond in Ringenberg, heb ik bijvoorbeeld het beeld bewogen tijdens het scannen. Daardoor zijn mechanische fouten, of grafische elementen ontstaan, die ik bij het gieten in de vorm met het polyurethaan(schuim) een plek geef. Het ging hierbij ook om het experimenteren, om de exploitatie van mogelijkheden.

JM: Dus zou je nog zeggen je dat je in een experimentele fase bevindt?

NU: Ik heb zeker de neiging om voortdurend nieuwe dingen uit te proberen en te testen. Zo zou men kunnen zeggen dat ik me op een bepaalde manier altijd in een experimentele fase bevind.

Alexandra Landré in gesprek met Rozemarijn Westerink

AL: Tijdens deze Stipendiaten-tentoonstelling in Ringenberg laat je drie werken zien: een selectie tekeningen, een muurschildering en een film. Hoe kom je tot de keuze van deze werken of hebben ze een bepaalde samenhang?

RW: Het verbindende element is de manier van werken. Ik begin meestal met een tekening en gebruik deze techniek in andere media zoals film en installaties. Een tekening is vrij klein en toont meestal een complex beeld, zodat er de behoefte ontstaat om te kijken hoe die in andere dimensies gaat werken en om het groter te maken. Daarbij gaat het niet alleen om een stuk groter papier, maar om de hele ruimte erbij te betrekken. Dan wordt het een fysieke beleving, voor de maker en de toeschouwer. Het gaat mij om mijn fysieke handeling, het gebaar.

AL: Zou ik kunnen zeggen dat je met je werk in Ringenberg de grenzen van het tekenen opzoekt ?

RW: Ja inderdaad. Zo laat de film bijvoorbeeld een soort tekenproces zien. Het werd met analoge stop-motion techniek opgenomen en het filmbeeld is ook een beetje wankel. De verschillende stapjes maken de bewegingen goed zichtbaar. Daarnaast produceer ik uit lagen opgebouwd geluid. Ik maak de tekening in één keer, een 'gebaar' dat irreversibel is. De film toont de opbouw van de tekening, bestaand uit een onomkeerbaar proces. Het gaat tenslotte meer over het tekenen dan over het fenomeen film of geluid. Er ontstaat een wereld waarin de tekening, in tegenstelling tot op het platte vlak, helemaal gaat leven, en er ontstaat een wereld waar de kijker kan toetreden.

AL: Het gebruik van verschillende media is ook een verschuiving in schaal die het publiek telkens weer vraagt om anders te kijken.

Speel je bewust met de manier van kijken?

RW: Ja, die blik leid ik. Bij een muurschildering bijvoorbeeld zie je niet alles in een oogopslag, maar het komt op je af. Het is belangrijk dat je niet alles in één keer kunt zien. Dit geldt met name voor de muurschildering, doordat je in de ruimte beweegt. Maar dit geldt ook voor de film en heeft hier te maken met de fragmentarische beeldopbouw en de projectie in de ruimte.

AL: Zou je kunnen zeggen dat het eigenlijk om momentopnames gaat?

RW: Ja, ik maak momentopnames met mijn werk. Het behelst een soort onmogelijkheid, namelijk een moment vast te houden. Zo'n beleving van het moment is altijd persoonlijk en subjectief.

AL: Ligt deze onmogelijkheid wellicht ook in de dichtheid van beelden? De visuele elementen zijn erg verschillend en sommige zijn herkenbaar, roepen associaties met beelden uit media of boeken op. Met zo'n breed visueel vocabulaire vraag ik me af hoe je een keuze maakt. Heb je een beginpunt in de opbouw van je beelden?

RW: Ik begin bij het vastleggen van een moment. Dit moment speelt zich vaak af in het geheugen en deze herinnering is subjectief. Bij veel van deze herinneringen kun je niet helemaal terughalen hoe het er precies uitzag. Neem bijvoorbeeld een droom: je herkent iets, maar je weet niet precies waar je bent. Als je er door te tekenen achter wilt komen, ontstaat tegelijkertijd een vertrouwde, maar ook een vreemde situatie in dezelfde ruimte. Ik probeer verder te gaan dan het persoonlijke en zoek vervolgens naar externe beelden.

AL: En waarin zie je dan de connectie tussen de interne en externe beelden?

RW: Door een kruising te maken tussen iets collectiefs en iets persoonlijks ontstaat een heel vervreemdend effect. Een symbool heeft al collectieve betekenis vanuit zichzelf. Op het moment dat je ermee speelt, blijkt dit heel gevoelig. Ik ben ook op zoek naar betekenislagen waar ik geen grip meer op kan hebben. Het verliezen van de controle is op een of andere manier onvermijdelijk als het om herinneringen gaat. Het is een heel interessant proces als de betekenis los komt te staan van een beeld.

AL: De betekenis lijkt te zweven. De onmogelijkheid om dingen volledig te bevatten lijkt een heel menselijk en fundamenteel dilemma. Is dit een soort thema of onderwerp dat ook op andere manieren in jouw werk terug komt?

RW: In mijn werk maak ik gebruik van een precies getekende voorstelling en directe tekenbewegingen er overheen. Ik combineer lagen, iets heel persoonlijks, een gevoel, en iets algemeen, een representatie. Het is enerzijds persoonlijk, maar heeft anderzijds ook een relatie met de wereld om mij heen. De combinatie van beelden en de techniek is voor mij een manier om iets te construeren en het tegelijkertijd om het weer af te breken.

AL: Wat bedoel je met construeren en tegelijkertijd weer af te breken?

RW: Ik maak een beeld of voorstelling en die kan beladen zijn. Dit breek ik door er een beweging overheen te maken of ik bouw het op, door er versieringen aan toe te voegen. Het is een soort ontkenning van de eigenschappen van het beeld. Hierdoor speel ik met de lading en zet de verschillen op scherp en maakt de betekenis fluïde. Tenslotte speelt de vraag waar zich het kruispunt van collectiviteit en persoonlijkheid bevindt, zoals bij voorbeeld archetypische dromen.

AL: Heeft de plek van de residentie nog een bepaalde invloed op jou of op je werk?

RW: Het is een fijne plek en een nieuwe situatie, dat genereert veel nieuwe indrukken die zich in mijn geheugen nestelen. Deze sfeer aan beelden, zal zich op een of ander moment in een nieuw werk of nieuwe belevingswereld gaan materialiseren.

Colofoon

Kunstenars:

Vera Lossau, Thomas Musehold, Christian Odzuck, Susanne Sørensen-Neven,
Nikola Ukić, Rozemarijn Westerink

Curatoren en Teksten:

Carla Donauer, Alexandra Landré, Jasmin Makk

Redactie: Gudrun Bott, Marcus Lütkemeyer

Vertaling: Joanne Dijkman

Vormgeving: Rita Kanne

Met dank aan de kunstenaars, Derik-Baegert-Gesellschaft en Wolfgang Kostujak

© 2011 Kunstenaars, Auteurs

