

# Conversation between Melli Ink and Thomas Kiesewetter

**Melli Ink met with Thomas Kiesewetter (sculptor, born in 1963 in Kassel, lives and works in Berlin) at the Hamburger Bahnhof in Berlin, where they saw the Hilma af Klint exhibition.**

**Thomas Kiesewetter: We just came from the Hilma af Klint exhibition. What made you choose this artist?**

Melli Ink: Some major changes took place in my works after the last series of drawings on Hieronymus Bosch, because they became increasingly abstract. This reminds me of Hilma af Klint. During this time I started to draw or paint totally abstract motifs on plates.

**Do you think up these motifs yourself?**

Yes, but there are also models that I refer to—for example, *Ruin of Solitude* (2013), the sculpture in Zurich, refers to Alexander Calder, El Lissitzky, and Sophie Taeuber-Arp.

**They're basically motifs that already exist and that are also recognizable.**

Exactly.

**And that's also the case with the abstract plate paintings?**

Yes, the motif for the first plate was a picture that I saw in my hotel room while on a ski vacation, and even though it wasn't art at all, I couldn't stop thinking about it. Somehow it was a point of departure. There are moments when an image takes hold of you, and I used this as a motif for the first plate. However, it's important that the models be very clear—that is, very composed. The references are also visible in *Ruin of Solitude*, but they develop in a different direction. They mingle with things that come out of the subconscious. So I decided on Hilma af Klint because of the abstraction, and because I find these kinds of images that come from the soul very fascinating. Both of these elements also play a large role in my drawings.

**With Hilma af Klint one has the impression that, on the one hand, it's about her own feelings, but that she also had a strong anthroposophical interest. She took part in séances, too.**

Yes, the supernatural.

**Is your own work also in a way a reflection of your soul?**

Definitely. For me, drawings—in the Hilma af Klint exhibition there weren't any sculptures, only two-dimensional works—are already a way of representing a dialogue with one's inner self. I'm continually fascinated by this. On the one hand, you can put concrete ideas and concepts on paper, and, on the other hand, also something gestural that is very direct. In a sketch you can record a thought or something very quickly, and this is why I actually like drawing best. Of course, sculpture is my primary medium—I would say that—but drawing is also very important to me because it allows you to express yourself in a very direct way. So what interests me in Hilma af Klint's works and what is also relevant is the clear shapes—for example, in the series *The Swan* (1912–1915), in which I also find the idea of the series fascinating, since I also often make whole series with repeating motifs in my own work. *The Swan* represents two worlds, or a dive into the subconscious. This goes back to Rudolf Steiner and the influence of Carl Jung—that is, the awakening of the consciousness of humanity and of the individual.

**Where do you see the ornamental in your own work?**

There is a series that is influenced by science in which I worked with carnivorous plants and jellyfish. I even printed a fabric with a repeating

die Einflüsse von C.G. Jung zurück, also die Bewusstwerdung der Menschheit und das Bewusstwerden des Einzelnen.

**Wo siehst du bei dir das sogenannte Ornamentale?**

Es gibt eine naturwissenschaftlich angehauchte Serie, in der ich mit fleischfressenden Pflanzen und mit Quallen gearbeitet habe. Ich habe sogar einen Stoff mit Quallen bedruckt, bei dem sich das Bild immer wiederholt. Es gibt oft Ornamente, die vom Figürlichen ins Abstrakte übergehen. Das wird wohl immer eine Bedeutung in meiner Arbeit haben, denke ich. Es war total befreiend, als ich mit dieser Serie angefangen habe, die komplett abstrakt war, aber ich weiß, dass das nicht immer unbedingt so bleiben wird.

**Wie kam es zu den Quallen?**

Die habe ich im Zoo in Berlin entdeckt und dann habe ich mich mit den Illustrationen von Ernst Haeckel auseinandergesetzt. Er war eine Art Biologe und Künstler, der die Unterwasserwelt in Zeichnungen dargestellt hat. Science-Fiction im 19. Jahrhundert!

**Du nimmst also oft auf etwas Bezug. Auf Hieronymus Bosch oder Albrecht Dürer mit den Skeletten, und dann hast du auch mit Herzen und Gehirnen experimentiert. Wo siehst du bei den verschiedenen Referenzen und den unterschiedlichen Materialien die Wiederholung? Wo ist der Zusammenhang, den du trotz dieser Verschiedenartigkeit herstellst? Gibt es so etwas wie einen roten Faden?**

Ich kann es dir nur so erklären, dass eben bestimmte Momente oder Bilder in meinem Kopf existieren, die mich nicht mehr in Ruhe lassen. Es gibt ja unheimlich viele Dinge, die uns beeinflussen, und auch so etwas wie einen Filter ... zum Beispiel bei *Savage Garden* (2007), diesem großen Kasten mit Karnivoren. Diese fleischfressenden Pflanzen habe ich im Botanischen Garten in Zürich gesehen. Aber es hat ein ganzes Jahr gedauert, bis ich darauf zurückgekommen bin und daraus eine Arbeit entstanden ist. Also, ich glaube, ich nehme Bilder auf und die haben dann einen gewissen Platz in mir, und irgendwann verwandele ich sie. Dieses Bild hat sich in Glas verwandelt. Das war die erste Arbeit, die ich mit Glas gemacht habe.

**Im Grunde genommen war es also ein Zufall?**

Ich glaube eben nicht, dass es ein Zufall war. Ich glaube, dass diese Bilder mich finden. Ich glaube, das Sich-Aneignen spielt schon eine ganz wich-

tige Rolle. Ich nehme nicht nur einfach ein Motiv und setze es in etwas um, sondern das, was daraus entsteht, spiegelt mich auch wieder.

**Das hat natürlich mit dir zu tun, dass du auf die Idee kommst, aus Glas ein Skelett nachzubauen. Mich interessiert aber, wieso du dich mit so verschiedenen Dingen beschäftigst. Gibt es da irgendeinen größeren Zusammenhang?**

Ja, von den Themen und der Materialität her. Es ist zum Beispiel das Fragile beim Glas oder bei der Keramik. Es ist eigentlich eine Zerbrechlichkeit, aber auch gleichzeitig eine Schönheit. In der bildenden Kunst sieht man oft eine Art Sprödigkeit oder Nicht-Ästhetik, aber das bin absolut nicht ich. Ich habe bei meiner Arbeit das Gefühl, dass ich eigentlich nie irgendwo reinpasse und auch nie reingepasst habe. Darin sehe ich aber auch meine Stärke. Ich empfinde mich zum Beispiel nicht als Konzeptkünstlerin, obwohl ich als solche bezeichnet werde. Das Konzeptuelle spielt schon eine Rolle, aber es ist in meiner Arbeit nicht zentral. Mich interessiert auch die Komposition, mich interessiert die Kunstgeschichte, aber immer nur im Kontext. Wenn wir das als Künstler schaffen, Dinge, die wir vielleicht schon kennen, neu und anders darzustellen, zu entrücken, oder in einem anderen Blickwinkel zu zeigen – das wäre mir ein Anliegen in meiner Arbeit.

**Ja, aber der andere Blickwinkel ergibt sich doch aus einem Impuls heraus, der dem gewöhnlichen Standpunkt entgegengesetzt ist. Der muss doch aus einer Energie oder einer aus Motivation entstehen.**

Ich glaube, es gibt einen Wiedererkennungseffekt, zum Beispiel bei der Arbeit *Locus Amoenus* (2011), einer Wandinstallation, die ich mit blau-weißen Keramikvasen gemacht habe. Da habe ich mich an einem chinesischen Raum im Charlottenburger Schloss orientiert. Das hat auf mich sehr modern gewirkt, dass man damals die Vasen und Teller schon für einen bestimmten Raum gemacht hat. In der Zeit, als ich in London studierte, da hörte ich zum ersten Mal den Begriff „Site specific installation“, der für mich dann erst viel später Form annahm, nämlich als ich für Räume Arbeiten herstellte. Damals habe ich ja noch Bühnenbilder gemacht, was auch ein stark raumbezogenes Arbeiten ist. *Locus Amoenus* hat eine ganz klare formale und visuelle Erscheinung, man denkt an etwas Klassisches, das man von irgendwoher kennt. Aber die Motive selber sind individuell und zeitgenössisch.

pattern of jellyfish. There are often ornaments that go from the figurative to the abstract. I think this will probably always be an important part of my work. It was totally liberating to start this series that was completely abstract, but I know that this won't necessarily always stay this way.

**How did you come to make the jellyfish?**

I discovered them at the zoo in Berlin, and then I dealt with the illustrations of Ernst Haeckel. He was a kind of biologist and artist who depicted the underwater world in drawings. Science fiction in the 19th century!

**So you often make references to something, such as Hieronymus Bosch or Albrecht Dürer with the skeletons, and then you also experimented with hearts and brains. Where do you see repetition in the various references and different materials? What is the connection that you create despite these differences? Is there something like a common thread between them?**

The only way I can explain it is that certain moments or images exist in my mind that I just can't stop thinking about. There are an incredible number of things that influence us, and also something like a filter ... for example, in *Savage Garden* (2007), the large box with carnivores. I saw these carnivorous plants at the Botanical Garden in Zurich. But it took a whole year for me to come back to the idea and make a work out of it. I think I take in images and then they have a certain place in me, and one day I transform them. This image transformed into glass. This was the first work that I made with glass.

**So basically it was a coincidence?**

I don't think that it was a coincidence. I think that these images find me. I think the process of making them my own plays a very important role. I don't just take a motif and use it in something; what comes out of it also reflects me.

**Of course, that also has to do with you, the fact that you have the idea of building a skeleton out of glass. But I'm interested in why you deal with such different things. Is there something that connects them?**

Yes, when it comes to themes and materiality. For example, with glass and ceramic it's the fragility. It's the fact that they're breakable, but also beautiful. In the visual arts you often see a kind of aloofness or non-aesthetic, but that's absolutely not me. In my work I have the feeling that I never actually fit in anywhere and never have fit

in. But I also see this as my strength. For example, I don't see myself as a conceptual artist, even though people call me that. The conceptual does play a role, but it's not central to my work. I'm also interested in composition; I'm interested in art history, but always only in context. When we manage as artists to represent things that we perhaps already know in new and different ways, to remove them from their usual context, or to show them from a different perspective—that's something I aim to do in my work.

**Yes, but the other perspective comes from an impulse that is opposed to the usual point of view. It needs to come from a kind of energy or motivation.**

I think there's an effect of recognition, for example, in the work *Locus Amoenus* (2011), a wall installation that I made with blue-and-white ceramic vases. The idea came from a Chinese room at Charlottenburg Palace. It struck me as very modern that back then vases and plates were made for a specific room. When I was a student in London, I heard the term "site-specific installation" for the first time, which took shape for me only much later, when I created works for spaces. Back then I made theater scenery, which is a kind of work that is intended for specific spaces. *Locus Amoenus* has a very clear formal and visual appearance. It reminds you of something classical that you know from somewhere. But the motifs themselves are very individual and contemporary.

**Okay, and now back to glass. When you build something out of glass, do you want to isolate something? What about the Hieronymus Bosch towers made of glass?**

I wanted to pick out something that is two-dimensional in a painting and depict it as an object made of transparent glass, in a kind of process of abstraction. What excited me was that it jumps out and takes on a life of its own.

**How did that take place in practical terms?**

There are models, photos, and photocopies, and I also make technical drawings. Then I work with glassblowers who work according to my specifications. For example, I give them a detail of a tree. This kind of palm tree can also be found in Hieronymus Bosch's work, though not in the garden of paradise, but somewhere else. And then I say that it should look like a bush. This actually corresponds to my work from before, in stage design. As a stage designer, you go into the

**Okay und jetzt zurück zum Glas. Wenn du etwas aus Glas baust, willst du dann etwas isolieren? Wie war das bei den Hieronymus Bosch-Türmen aus Glas?**

Ich wollte etwas, das zweidimensional in einem Gemälde ist, herausgreifen und als Objekt aus transparentem Glas darstellen, in einer Art Abstraktionsprozess. Mich hat gereizt, dass es herauspringt und ein eigenes Leben annimmt.

**Wie ging das praktisch vor sich?**

Es gibt Vorlagen, Fotos und Fotokopien, und ich mache auch technische Zeichnungen. Danach arbeite ich mit Glasbläsern zusammen, die die Vorgaben umsetzen. Zum Beispiel gebe ich ihnen ein Detail von einem Baum. So eine Palme kommt auch bei Hieronymus Bosch vor, aber nicht im Paradiesgarten, sondern woanders. Und dann sage ich, dass sie wie ein Busch aussehen soll. Das entspricht eigentlich meiner Arbeit von früher, der Bühnenbildnerie. Als Bühnenbildner gehst du in die Theaterwerkstatt und fragst, wie man etwas realisieren kann. Technisch arbeite ich immer noch wie ein Designer.

**Die Idee und die Ausführung sind also im Prinzip voneinander getrennt?**

Genau, aber auch die Recherche von der Form. Bei mir spielt der Entwurf eine ebenso große Rolle wie das Handwerkliche.

**Arbeitest du immer mit einer Werkstatt zusammen? Ist es immer so, dass jemand anderes das umsetzt, was du entworfen hast?**

Nee, was ich immer selber mache, ist die Zeichnung. Und die Keramiken, mit denen ich jetzt arbeite, die mache ich auch selber. Ich bin aber schon auf das Wissen und die Erfahrung einer Werkstatt angewiesen. Ich hatte die Idee, aus Keramik Skulpturen zu machen, das hat mit der *Constellation sculpture* (2012) angefangen. Und dann möchte ich Mobiles machen, deswegen schaue ich mir Alexander Calder an.

**Was mir auffällt, ist, dass Leute deine Glasarbeiten lieben, weil sie wie Kristalle aussehen. Es gibt Geschäfte, in denen man alle möglichen Dinge aus Glas kaufen kann, auch Kitsch.**

Mineralienläden, meinst du?

**Ja, so etwas.**

Damit bin ich ja aufgewachsen, weil meine Familie das produziert. So kleine Glastiere zum Beispiel. Bei meiner Großmutter gab es diese Bäume aus Halbedelsteinen, mit Malachiten und

Achaten ... Bevor ich überhaupt mit Glas angefangen habe, habe ich viel mit Papier gearbeitet und auch mit Stoff. Das habe ich dann bei *Cold Blood* (2009) wieder aufgegriffen. Da sind diese Herzen und Gehirne aus Stoff und auch aus Glas entstanden und die große Wand mit den leuchtenden Herzen.

**Wie kam es zu den Gehirnen?**

Ich hatte einen Traum, in dem ich ein Stoffhirn sah. Es war wunderschön und mit Blumen wie Enzian und was sonst noch auf einer Alm wächst bestickt. Und da war auch ein Schriftzug eingestickt in dieses Hirn: *She has embroidery in her brain*. Daraus ist dann diese Serie mit lebensgroßen Gehirnen aus Stoff entstanden. Jedes hat einen anderen Frauennamen, die heißen beispielsweise Mary oder Rosy. Ich habe diese Idee dann weiterentwickelt zu *She has embroidery in her brain, she has a quilted brain* (2009) – also von Quilt, der in der amerikanischen Volkskunst stark vertreten ist. Dann habe ich ein ganz großes Hirn aus Dirndl-Stoffen gemacht. Besser gesagt, aus Dirndl-Schürzen ...

**Alles Frauenhirne?**

Ja, wichtig dabei war mir die Position der Frau, da wo ich herkomme. Also ich komme ja aus Tirol, die Schürzenstoffe kommen aus Tirol und die Glasbläser kommen auch aus Tirol – und dort wird der Frau immer noch eine traditionelle Rolle zugeordnet, als für den Haushalt zuständig. Ich habe dieses heimische Material benutzt, diesen Stoff für die Frau, für eine Frau, die ein Hirn hat. Okay?

**Gibt es dabei auch so einen privaten Aspekt, zum Beispiel das Sticken von einem Gehirn? Das kann man ja zuhause im Sessel vor dem Fernseher machen.**

Ja, das habe ich zum Teil auch.

**Man braucht somit kein großes Atelier. Man denkt nicht an eine Produktion, die in einem Studio entstanden ist, wenn man das sieht.**

Das hat aber sicher auch mit mir als Künstlerin zu tun, dass ich mit „weiblichen“ Materialien arbeite und sie als Ausdrucksmittel nehme. Ich habe schon Schwierigkeiten mit Skulpturen, sie werden eher dem Männlichen zugeschrieben. Sie werden in einem großen Atelier von einem männlichen Künstler produziert. Deswegen finde ich es auch interessant, als Frau andere Medien, wie Stoff, Glas und Keramik zu benutzen. Ich habe auch Schmuck entworfen.

theater workshop and ask how something can be realized. Technically, I still work like a designer.

**So the idea and the execution are basically separate from one another.**

Exactly, but the research is also separate from the form. For me, the design plays just as big a role as the craftsmanship.

**Do you always go to a workshop? Does someone else regularly implement what you've designed?**

No, what I always make myself is the drawing. And the ceramics that I work with now I also make myself. But I do depend on the knowledge and experience of a workshop. I had the idea of making sculptures out of ceramic. This started with the *Constellation sculpture* (2012). And then I want to make mobiles. That's why I'm looking at Alexander Calder.

**What I notice is that people love your glass works because they look like crystals. There are shops where you can buy all kinds of things made of glass, including kitsch.**

Crystal shops, you mean?

**Yes, those kinds of shops.**

I grew up with that because my family produces those things. Little glass animals, for example. At my grandmother's there were these trees made of semi-precious stones, with malachite and agate. Before I began working with glass, I worked a lot with paper and with fabric. I revisited this with *Cold Blood* (2009). This is where the hearts and brains made of fabric and also glass came from, as well as the big wall with the glowing hearts.

**How did you decide on brains?**

I had a dream in which I saw a brain made of fabric. It was beautiful and was embroidered with flowers such as gentian and other things that grow in Alpine meadows. And there was also a sentence embroidered on this brain: *She has embroidery in her brain*. This is where the series with life-sized brains made of fabric came from. Each of them has a different woman's name, like Mary or Rosy. Then I developed this idea further to *She has embroidery in her brain, she has a quilted brain* (2009), referring to quilts, which are an important part of American folk art. Then I made a very large brain out of fabrics used for dirndls. Or, rather, dirndl aprons ...

**They're all women's brains?**

Yes, the position of women where I come from was important to me. I'm from Tyrol, the apron fabrics come from Tyrol, and the glassblowers also come from Tyrol—and there women are still expected to occupy the traditional role of taking care of the household. I used this material from where I come from, this material for women, for a woman with a brain. Okay?

**Is there also a private aspect to it, for example, embroidering a brain? You can do that at home in your chair in front of the television.**

Yes, I did that sometimes too.

**That means you don't need a large studio. You don't think of a studio production when you see that.**

But that surely also has to do with me as an artist, that I work with "female" materials and use them as a means of expression. I do have difficulties with sculptures; they tend to be associated with the male. They're produced in a large studio by a male artist. That's why I also find it interesting as a woman to use other media.

**Although there are of course also women who are very traditional sculptors.**

I find bronze really fascinating, and now I'm working with ceramic, but my work will continue in this direction.

**Bronze actually isn't far from that.**

I haven't dealt with casting objects since my year at the Parsons School of Art in Paris in 1992 and '93. At the moment I have no idea what I would do with it, but every time I visit a foundry I'm totally fascinated by the process. What keeps me from doing it is the monumental aspect of it.

**Of bronze? Do you mean its heaviness?**

Yes, classical sculpture, which intimidates me as a woman.

**What do you see as typically masculine in sculpture?**

Chiseling, the physical act. I think the most physical thing that I created was the *Apocalyptic Riders* (2007). They're made of glass and are truly monumental.

**The fact that the glass is breakable already gives it another physical aspect. Bronze can't break. It lasts forever.**

Yes, these sculptures are made for the ages.

**Wobei es natürlich auch Frauen gibt, die ganz klassische Bildhauerinnen sind.**

Ich finde Bronze total spannend, und jetzt bin ich bei Keramik, aber das wird weitergehen mit dem Ton.

**Da ist die Bronze ja eigentlich auch nicht weit davon entfernt.**

Mit dem Gießen von Objekten habe ich mich seit meinem Jahr an der Parsons School of Art in Paris 1992/93 nicht mehr befasst. Im Moment wüsste ich auch gar nicht, was ich damit machen würde, aber jedes Mal, wenn ich in eine Gießerei komme, bin ich von dem Prozess total fasziniert. Was mich eben davon abhält, ist das Monumentale daran.

**An Bronze? Meinst du das Schwere?**

Ja, diese klassische Bildhauerei, von der ich als Frau eingeschüchtert bin.

**Was ist denn für dich typisch männlich an der Bildhauerei?**

Das Meißeln, der physische Akt. Also ich denke, das Physischste, was bei mir entstanden ist, sind die *Apokalyptischen Reiter* (2007). Die sind aus Glas und wirklich monumental.

**Dadurch, dass Glas zerbrechlich ist, hat es an sich schon einen anderen physischen Aspekt. Bronze kann nicht zerbrechen. Die hält ja ewig.**

Ja, diese Skulpturen sind für die Ewigkeit geschaffen.

**Anthony Caro und Richard Serra ... das sind ja auch kräftige Typen. Ohne das Athletische dieser Männer kann man sich ihre Kunst nicht vorstellen, und deshalb wirkt sie dann auch so männlich.**

Sie hat auch etwas Bedrohliches.

**Obwohl Richard Serra die Arbeit ja eh nicht selbst heben kann, das könnte auch eine Frau machen, mit einem Kran.**

Klar, weil eine Frau es physisch nicht schaffen würde und auch nicht schaffen muss. Dafür hat eine Frau andere Mittel. Man sieht den Arbeiten auch an, ob sie von einer Frau oder von einem Mann gemacht wurden. Das ist ja auch gut so.

**Hat das etwas mit Aggressivität zu tun?**

Sicher! Ich glaube, dass Männer sich ganz anders in der Welt behaupten müssen.

**Vielleicht ist es auch Penetranz, dass sie so auf eine bestimmte physische Präsenz pochen. Frauen spielen eher damit ...**

**In Tirol gibt's doch bestimmt ganz tolle Souvenirläden, von denen man hier in Berlin nur träumen kann.**

Ich versuche in meiner Arbeit ja auch rüberzubringen, dass sie sehr stark durch die Volkskunst geprägt ist. Man würde das mit „Popular Culture“ übersetzen, es ist also etwas, womit sich auch die Pop-Künstler beschäftigt haben.

**Oder Folk Art.**

Folk Art ist zum Teil in der zeitgenössischen Kunst richtig verpönt. Aber es gibt immer wieder tolle Umsetzungen, von Jeff Koons zum Beispiel.

**In Amerika gab es andere Ansätze damit umzugehen. Diese Kunst kommt dort ohne Akademien, ohne diese ganze Theorie und Tradition, wie es sie in Europa gibt, aus. Sie wurde auch in großen Ausstellungen gezeigt, aber dann durch andere Kunstrichtungen mit ihren riesigen Gemälden völlig verdrängt.**

Ich glaube, es ist wichtig, dass Gegenteiliges geschieht: Strömungen und Gegenströmungen ...

**Anthony Caro and Richard Serra ... they're also physically strong guys. You can't imagine their art without these men's athletic appearance, and this is why it also seems so masculine.**

It has a threatening aspect to it.

**Although Richard Serra can't lift his works himself anyway. A woman could also make them, with a crane.**

Of course, because a woman wouldn't manage it physically and doesn't need to manage it. Women have other means instead. You can see from the works whether they were made by a woman or a man. That's a good thing, too.

**Does it have something to do with aggression?**

Certainly! I think that men need to assert themselves in a very different way in the world.

**Maybe it's also pushiness, the fact that they insist on a certain physical presence. Women tend to play with it ...**

**In Tyrol there must be fantastic souvenir shops, the likes of which we can only dream about in Berlin.**

In my work I also try to convey the fact that it's very strongly influenced by handicrafts. You could translate that as "popular culture." That is, it's something that the pop artists also dealt with.

**Or folk art.**

Folk art is often really taboo in contemporary art. But there are some great uses of it, like what Jeff Koons has done, for example.

**In America there were other approaches to dealing with it. This kind of art manages there without academies, without all of the theory and tradition that exists in Europe. It has also been shown in major exhibitions, but it was completely overwhelmed by other kinds of art with their giant paintings.**

I believe it's important that contrary things take place: movements and countermovements ...