

**Hadassah Emmerich  
in conversation with  
Kimberly Bradley**

**Hadassah Emmerich  
im gespräch mit  
Kimberly Bradley**

**Much of your practice could be considered ‘expanded painting’: you work with acrylics and oil on canvas, spray-paint on walls, linocuts, drawing, and more; often combining and collaging. You’re not a typical oil-on-canvas painter. What strikes me most is your focus on murals – large-scale, usually temporary works. How did this come about?**

Around 1997, I started cutting out drawings and collaging them into scenes directly on the wall. During a month-long trip to Italy in 2001, I converted to muralism after visiting the chapels and churches in Naples. It was mind-blowing, and certainly a turning point. The baroque layering and visual impact completely overwhelmed me: murals combined with paintings, *trompe l’oeils*, sculptures, dioramas, inlaid marble floors. It had a dramatic aspect, a yearning – I guess it’s comparable to idolatry in a way. It had nothing to do with decoration; it was about an existential abundance, something that had gone over the top and exceeded any logical economy of means. I was interested in creating a similar, perhaps irrational immersion in my own work.

**What exactly do you mean by ‘existential abundance’, and how did you specifically explore this in the works you made after your ‘conversion’? I find it interesting that you use the word ‘converted’, since you’ve often stated that you grew up as a non-Catholic in a Catholic community in the Netherlands.**

Existential abundance as in trying frantically and obsessively to give meaning to an otherwise meaningless world. The term ‘conversion’, even though it’s meant as a figure of speech, ties in perfectly with my turn towards muralism through a religious encounter that also resolved the ambiguous place that religion had in my childhood, and did so in an unexpected way.

The first exhibition where I showed site-specific installations was *Home-works* [2002, Marres, Maastricht], where I worked on two wall pieces that dealt with a layering of different visual, formal and cultural references and atmospheres. From then on I pursued exhibition-making as a way to create environments; room-filling murals incorporating works on paper, large canvases and shaped paintings that would inform each other narratively and visually.



*Blue Room*, 2000. Acryllack und Kartonausschnitte an der Wand/acrylic and cardboard cut-outs on wall, ca./appr. 800 x 350 cm. Marres, Centre for Contemporary Culture, Maastricht

**Murals are typically seen as political, public statements. Do yours harbour any underlying politics? Or are you after creating an alternative universe; a *Gesamtkunstwerk*, a lush landscape of references and desires?**

I’m aware of the political context of many murals, although a mural’s meaning is often informed simply by its location. Most outdoor murals traditionally make an appeal to the general public with clearly recognis-

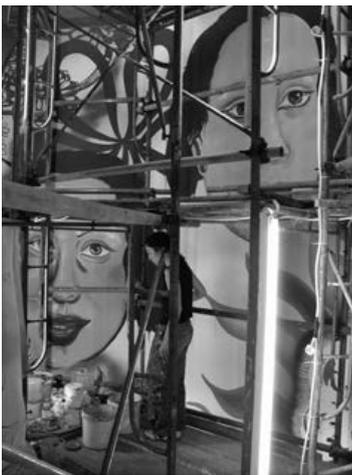
able figures and often a punchy one-liner. Even though these types of murals are fascinating, my focus lies in another context. My, for the most part, indoor murals are about an experience of immersion, and are more related to a film or theatre set. I often involve individual works – works on paper, canvases, prints – in the mural environment, which allows me to zoom in and out and present a story within a story. The viewer can be inside the work, become part of the work, but can also investigate the individual works and make associations between the levels.

**Life-size collage, so to speak. You pull viewers into a world of layered images. Can you think of an early example?**

In 2005, for the exhibition *With Love from Batik Babe* [GEM, The Hague], I included a wall painting of a big love-heart with a batik pattern on a background of ephemerally sprayed colours. On top of this, I hung drawings and paintings depicting jungly landscapes and exotic figures. Whereas the individual works were intimate, detailed and layered, the wall painting was blunt and direct.

**Is your mural-making ever performative? Do you allow people to observe your process?**

I usually find it difficult when people watch me paint. Even though I work from sketches, I like to improvise certain parts on the spot. But I concentrate very intently – time is often limited – and after a while physical exhaustion sets in, so I prefer to reveal the work after it's finished. At the same time, the large murals I did around 2006 *felt* like performances. That year I did three murals, each measuring around 250 or 300 square metres. One was a commission for the Royal Netherlands Embassy in Jakarta. It was a huge wall, about 20 metres high and 15 metres wide, and I had to climb scaffolds to get up and down. The top floors didn't have air-conditioning, and simply sticking my head through the scaffold door made sweat pearl down my forehead. It took about five weeks of full-time work with one assistant, and after it was finished I looked like a Malayan shadow puppet – skinny and lean.



Wandbild an der Botschaft der Niederlande (in Arbeit)/mural at the Royal Netherlands Embassy (work in progress), Jakarta, 2006

**So you're not only creating an immersive experience for the viewer and a landscape of interwoven narratives, but also immersing yourself, your entire being as an artist and human, in, perhaps, a role – as messenger, maybe, or creator. That can't always be easy.**

I felt attracted to what Jean Fisher described as the artist as 'travelling bricoleur'. In her essay 'Towards a Metaphysics of Shit', which appeared

in the Documenta 11 catalogue in 2002, she describes some artists in the globalised art world as tricksters, shape-shifters and bricoleurs. But yes, working like this also brought both enormous highs and enormous lows, emotionally and physically.

**This 'double immersion' is certainly palpable in your murals; the viewer is captured not only by the apparent energetic investment but also by the multiple story lines spanning history. Many of your murals have incorporated your own replicas of other historical paintings. Could you explain?**

I started introducing historical figures and replicas into my mural work in 2008. During a research trip to Warsaw to gather information for my solo exhibition *Salon* at Galeria Kordegarda, I found myself confronted with history at large: I encountered heroic public sculptures throughout the city, and I also learned that the historic old town was completely reconstructed after being destroyed, and in that sense, was a 'fake' old town. I was looking for a way to incorporate and reflect on this aspect of such a pressing history for my show, and after a guided tour through the national museum, Józef Simmler's painting *Death of Barbara Radziwillowna* especially struck me. The sad love story of King Sigismund and Barbara Radziwillowna turned out to be one of Poland's most popular historical tales, and after another encounter with a painting of the king at the National History Museum, I decided to paint a more-than-life-size portrait of him directly on the wall of the exhibition space. Another mural I included in that show was a replica of Theo van Doesburg's *Mouvement Heroic*, a beautiful, introverted and sensual painting that displays a calculated and constructed 'heroic movement'.

**So using references is a way to explore new topics as well as give yourself perspective on your own narratives.**

Yes, absolutely. Another example is the *Be(com)ing Dutch* exhibition at the Van Abbemuseum in Eindhoven in 2008. I incorporated replicas of five intuitively chosen paintings from the Van Abbe collection – paintings by Kurt Schwitters, Leon de Smet, Pierre Alechinsky, Serge Poliakoff and Jan Sluijters – and combined them with my own work, which I displayed both on the wall and on freestanding blocks. I wanted to create a visual and associative *parcours* where historical lines could intertwine and cross – the history and determined value of certain paintings, the heritage of modernism, western colonialism, and the representation of 'the exotic' in art history and literature. By 'copying' original paintings – 'becoming' a Flemish Primitivist, or an Expressionist – I wanted to open up questions around the idea of value, authenticity and the artist's original signature. And through this, touch on the trouble spot of what a national identity – which was the topic of the show – could mean today. A lot of the text and quotes in my later work I used as another way of approaching exoticism through the work of others.

**Exoticism – with its aspects and offshoots of ornamentation, eroticism, Orientalism, Primitivism, post-colonialism – is arguably the overarching theme of your work. Which makes sense on the most obvious level, as you are of mixed Dutch–Indonesian, German and Chinese heritage. How did your exploration of exoticism begin?**

Perhaps it's most strongly related to the fact that I was born and raised in a small provincial Catholic town in the Netherlands. As we mentioned before, I'm not Catholic. So from an early age on I felt like the odd one out; I wasn't christened and I lived alone with my mother. It definitely planted the seeds of a romantic longing for places elsewhere and caused an unsettling restlessness.

**And later you became an artist, and this restlessness began emerging in your images.**

Yes, but it took a while before I was able to address the topic of exoticism in my work in an overt way. When I started working as an artist I made drawings that were personal and cryptic and came directly from the gut. These were quite erotically charged. In the work *Hot Show* [2000], you can read the text 'Let me be your no. 1 in a hot, hot show' between a table dancer's legs, and in *Whispering Woods* [2000] you can see anonymous faces making the gesture to be silent, with a pig's head appearing in a bush. Female bodies, gazing men, swirling plants with leaves that look like licking tongues. It wasn't until my MA studies at Goldsmiths in London [in 2003–2005] that I started to explore the exotic with a more distanced and undisguised approach.



*I.M.I.T.*, 1999. Tinte, Acryllack, Zeichenkohle auf Paper/ink, acrylic, charcoal on paper, 50 x 65 cm. Sammlung/collection Annemie van Laethem en Erik Croux

**What about formal concerns? In many older works you tie symbolic, sensual layers and elements together with the vegetal elements you just mentioned. You've also said that you never felt the need to directly reference Orientalist painting, which also uses many of these motifs. But what, then, were your influences, direct or indirect, in establishing what appears to many to be a signature style?**

True Orientalist paintings are generally clichéd and posed, whereas I'm more interested in fusing and mixing and spraying – the soap opera aspect of things, not the dry biscuit approach! A lot of Orientalist paintings are made from a polarised perspective: on the one hand the exotic object that is depicted, and on the other the non-exotic spectator, who can freely project fantasies onto the object. It's exactly this 'one-way street' that I want to undermine and exchange for a viewpoint that's multifaceted, not one-dimensional. Illuminated manuscripts also continue to be an important source of inspiration, in terms of mixing graphic, painterly narrative and ornamental elements. I find it interesting to mix different worlds and perspectives; to recall spirits from different eras.

**How does this look?**

For a while I used over-amplification and appropriation, which looked more overtly tropical with a Pop-Art aspect. Stereotypes like Asian calendar girls, South Sea island people and Hawaiian hula dancers appeared. The appropriation allowed me to refer to themes more specifically and directly. For *With Love from Batik Babe*, I created an alter ego, Batik Babe: vivacious, sharp-witted and unhindered by emotional blocks, she was able to go to the heart of the matter sharply, clearly and quickly. I felt I had to deliberately go that far to be distanced enough from my own autobiography, and also it allowed me to address the exotic from a non-sentimental perspective. At the same time, I treated my motifs and figures in a very serious manner, never as camp. Their status became more ambiguous and they couldn't be easily dismissed as stereotypes.

**But your newer work is more subdued, with a muted colour palette and much more abstraction.**

I actually adopted the muted palette in 2007, when I moved to Berlin. It was a deliberate step that helped me create a more seamless image in my very multi-layered works. Simply said: various elements in black linocut, black ink and black charcoal fuse better visually. It becomes less clear in which layer something sits, even though the elements refer to different time zones, perspectives or atmospheres. There is also less 'swirling' going on in the new works. I want to create more decisive compositions from the start, rather than tying elements together with a layer of meandering lines.

**The often very girly female figures have also morphed into something else; we see a mysterious hint of a face, an outline of a figure. There's also a series of ephemeral, very abstract black-and-white prints.**

The black-and-white prints are very new. I've been printing throughout my practice; always incorporating linocuts and other prints in my work, referencing Gauguin, Primitivism and German Expressionist woodcuts. The works are a series of multiple exposures – hand printing the same image several times on one sheet of paper, with different pressures and deliberately placing the paper on the template from different angles. This creates a sense of movement, and because of the transparent aspect of the layering, it's a bit reminiscent of X-rays. The figure, which started off as a sexualised mythical creature, is fragmented, and shifts between male and female, or dissolves into abstraction. Through this process, I can talk about identity as something fragmented, something that can collapse and reassemble itself by fusing with other pieces.

**I think you've always been talking about identity – directly or indirectly. But in the evolution of your work in the past few years, the vocabulary you're using to discuss it is changing, the focal point is shifting, folding back and moving forwards at the same time.**

That's definitely true. My core interests have now shifted towards the human psyche and its relation to the body. I've always read articles and books on psychology, and I've become interested in theories such as Gestalt or bioenergetic analyses that talk about how residues of previous experiences can manifest themselves in the body or in unconscious behavioural patterns. How do these theories inform our ideas about identity? My current murals take up these ideas; simpler forms that at the same time go much deeper psychologically than where I've gone before.

I think that these interests might represent the darker aspect of my practice, the attraction to the more unconscious, unresolved matters that keep pushing to the surface. I'm not looking for a psychoanalytic reading or explanation; I'm simply illustrating these themes. And at first sight, that seems to be in stark contrast to candy-coloured sprayed murals. But as I look at some of the earlier work, I see connections to what I'm doing now, and I'm rather convinced that it's all related somewhere. The exotic, which is in the end a mere construction and projection of the mind, is therein one of its disguises.

**Kimberly Bradley is an American writer, critic and editor based in Berlin and Vienna.**

**Viele deiner Arbeiten können unter dem Nenner *Expanded Painting*, expandierte Kunst, beschrieben werden: Deine Arbeit mit Acryl- und Ölfarben auf Leinwand, die Sprühmalerei auf Wänden, Linolschnitte, Zeichnungen und mehr, oft kombiniert und in Kollagen. Deine Gemälde sind keine typischen Ölmalereien auf Leinwand. Was mich am meisten beeindruckt, ist, dass du den Schwerpunkt auf Wandbilder legst – großflächige und meistens temporäre Arbeiten. Wie ist das so gekommen?**

Schon seit ungefähr 1997 schneide ich Zeichnungen aus und mache aus ihnen dann direkt auf der Wand Kollagen. Auf einer monatelangen Reise durch Italien im Jahr 2001 habe ich mich durch meine Besuche an Kirchen und Kapellen in Neapel auf die Wandmalerei zugelegt. Es war überwältigend und sicherlich auch für mich ein Wendepunkt. Die Effekte der barocken Überlagerungen und wie sich diese visuelle Explosion auf mich auswirkte, überraschte mich vollkommen: Wandmalerei, kombiniert mit Malereien, *Trompe l'oeils*, also Illusionsmalerei, Skulpturen, Dioramas, eingelegte Marmorfußböden. Es hatte eine dramatische Perspektive, eine Art sehnsüchtiges Verlangen – ich glaube, es ist fast vergleichbar mit Bilder- oder Götzenverehrung. Ich hatte mich nie mit Dekoration befasst, es war etwa wie ein existentieller Überschwang, hatte etwas zu viel des Guten, und entbehrte einer jeglichen Ökonomie der Mittel. Ich war an der Schaffung einer vergleichbaren, vielleicht sogar irrationalen Vertiefung meiner eigenen Arbeit interessiert.

**Was genau meinst du mit existentielltem Überschwang, und wie untersuchst du das nun gezielt nach deiner *Bekehrung* in deiner Arbeit? Ich finde es interessant, dass du das Wort *bekehrt* benutzt, weil du ja schon oftmals verkündet hast, dass du als Nicht-Katholikin in einer katholischen Gemeinschaft aufgewachsen bist.**

Existentieller Überschwang ist der Versuch, einer ansonsten bedeutungslosen Welt verzweifelt und obsessiv eine Bedeutung zu geben. Der Begriff ‚Bekehrung‘, auch wenn es eigentlich ein rein sprachliches Bild ist, definiert durch diese religiöse Begegnung, die auf unerwartete Weise auch über den mehrdeutigen Stellenwert Klarheit verschaffte, den Religion in meiner Kindheit einnahm, deutlich meine Neuorientierung zur Wandmalerei.

*Homeworks* war meine erste Ausstellung mit standortspezifischen Installationen (2002, Marres, Maastricht), wo ich auf zwei verschiedenen Wandstücken gearbeitet habe, die in unterschiedlichen Überlagerungen visuelle, formale und kulturelle Bezüge und Stimmungen zum Ausdruck brachten. Von da an inszenierte ich meine Ausstellungen durch die Schaffung kreativer ‚Lebenswelten‘; raumfüllende Wandmalereien, in die Arbeiten auf Papier, große Leinwandgemälde und modellierte Bilder eingebunden sind, die einander erzählerisch und visuell durchdringen.

**Wandmalerei gilt eigentlich als eine typisch politische, öffentliche Stellungnahme. Hegst du irgendwelche tieferliegende politische Interessen? Oder strebst du eher nach einem alternativen Universum, einem Gesamtkunstwerk, einer üppigen Landschaft aus Interventionen und Verlangen?**

Ich bin mir des politischen Kontexts vieler bestehender Wandbilder bewusst, obgleich die Bedeutung eines Wandbildes oftmals einfach durch seinen Standort geprägt wird. Traditionell richten sich die meisten *Outdoor*-Wandbilder mit erkennbaren Figuren und meistens auch mit einem schlagkräftigen Einzeiler an ein breites Publikum. Auch wenn diese Art Wandbilder sehr faszinieren, ziehe ich eher auf einen anderen Kontext. In den meisten meiner *Indoor*-Wandgemälde geht es um eine

Vertiefungserfahrung und sie beziehen sich mehr auf eine Film- oder Theaterkulisse. Ich beziehe oft individuelle Arbeiten ein – Arbeiten auf Papier, Leinwänden, Drucken – im Umfeld des Wandbilds, das macht Ein- und Auszoomen möglich, eine Erzählung in der Erzählung. Der Betrachter findet sich im Inneren der Arbeit wieder, wird selbst Teil der Arbeit, kann aber auch zugleich die einzelnen Arbeiten erkunden und zwischen den Ebenen Assoziationen anbringen.

**Eine lebensgroße Kollage sozusagen. Du ziehst den Betrachter in eine Welt geschichteter Darstellungen. Kannst du ein früheres Beispiel bedenken?**

In 2005 habe ich für die Ausstellung *With Love from Batik Babe* (GEM, Den Haag, Niederlande) eine Wandmalerei mit einem großen Liebesherzen mit einem Batik-Muster auf einem Hintergrund von flüchtig gesprühten Farben eingearbeitet. Oben auf habe ich Zeichnungen und Malereien gehängt, die Dschungel-Landschaften und exotische Figuren darstellten. Während die einzelnen Arbeiten intim, detailliert und geschichtet waren, war das Wandbild schonungslos und unverblümt direkt.

**Ist ein Wandbild von dir jemals performativ? Würdest du es erlauben, dass Menschen diesen künstlerischen Prozess beobachten?**

Normalerweise finde ich es schwierig, wenn Menschen mich beim Malen beobachten. Auch wenn ich von Skizzen aus arbeite, improvisiere ich doch vor Ort an bestimmten Teilen. Aber ich arbeite hochkonzentriert, denn oft ist die mir zur Verfügung stehende Zeit beschränkt. Nach einer Weile setzt eine Phase der körperlichen Erschöpfung ein, sodass ich es bevorzuge, die Arbeit erst nach ihrer Fertigstellung zu zeigen. Aber gleichzeitig *fühlten* sich die großen Wandbilder rund 2006 in ihrer Entstehung wie Performances an. In dem Jahr sind drei Wandbilder entstanden, die ungefähr 250 oder 300 Quadratmeter groß waren. Ein Wandbild entstand im Auftrag der Königlichen Niederländischen Botschaft in Jakarta, Indonesien. Es war eine große Wand, ungefähr 20 Meter hoch und 15 Meter breit und sie musste mit einem Gerüst versehen werden, sodass ich hinauf- und herunterklettern konnte. Auf den obersten Stockwerken gab es keine Klimaanlage und wenn ich nur meinen Kopf durch die Gerüstverkleidung steckte, lief mir schon der Schweiß von der Stirn. Ich habe fünf Wochen lang jeden Tag unaufhörlich mit einem Assistenten zusammen gearbeitet, es war ein Ganztagsjob. Und am Ende sah ich aus wie die malaysischen Schattenspielfiguren, ein Schatten meiner selbst, so dünn war ich geworden.

**Also du schaffst nicht nur eine vertiefende Erfahrung für den Betrachter und eine Landschaft untereinander verflochtener Erzählungen, sondern du vertiefst dich auch *in dich selbst*, dein ganzes Sein als Künstlerin und Mensch, möglicherweise in eine Rolle als Botschafterin oder vielleicht Schöpferin. Das scheint mir nicht immer einfach zu sein.**

Mich faszinierte, wie Jean Fisher in ihrem Essay ‚Zu einer Metaphysik der Scheiße‘, das im Katalog der Documenta 11, 2002 erschien, den Künstler definiert als „einen herumreisenden Scharlatan“. Hier beschreibt sie einige Künstler in der globalisierten Kunstwelt als Gauner, ‚Formenverdreher‘ (shape-shifters) und eben als Scharlatane. Aber ja, es stimmt, diese Art des Arbeitens bringt enorme Höhen und Tiefen mit sich, emotional und körperlich.

**Diese doppelte Vertiefung ist ganz sicherlich greifbar, fühlbar in deinen Wandbildern, der Betrachter wird nicht nur durch die offensichtlich vorhandene energetische Einbettung aufgesogen, sondern auch durch die mannigfaltigen, geschichtsübergreifenden Handlungsabläufe. Viele**

**deiner Wandbilder verkörpern deine eigene Reproduktion anderer historischer Gemälde. Kannst du das erklären?**

Seit 2008 verwende ich in meinen Wandbildern historische Figuren und Replikat. Während einer Studienreise nach Warschau, auf der ich Informationen für meine Einzelausstellung *Salon* in der Galeria Kordegarda sammeln wollte, sah ich mich auf einmal mit Geschichte im allgemeinen Sinn konfrontiert: Ich traf überall in der Stadt auf heroische, öffentliche Skulpturen und erfuhr, dass die historische Stadt nach ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg wieder vollständig rekonstruiert worden war und dass wir es jetzt eigentlich mit einer Nepp-Altstadt zu tun haben. Ich suchte nach Möglichkeiten, diesen Aspekt einer stringenten Geschichte im Rahmen meiner Ausstellung reflektierend zu übernehmen. Bei einer Führung durch das Nationalmuseum berührte mich das Gemälde von Józef Simmler, *Death of Barbara Radziwillowna*, besonders stark. Die tragische Liebesgeschichte von König Sigismund und Barbara Radziwillowna wurde zu einer der berühmtesten polnischen Legenden und nachdem ich noch ein anderes Gemälde vom König im Nationalmuseum für Geschichte gesehen hatte, entschied ich mich, ein lebensgroßes Porträt von ihm direkt auf die Wand des Ausstellungsraums zu malen. Ein anderes Wandbild dieser Ausstellung war ein Replikat von *Mouvement héroïque* von Theo van Doesburg. Ein wundervolles, introvertiertes und sinnliches Gemälde, in dem eine exakt berechnete Konstruktion einer ‚heroischen Bewegung‘ versinnbildlicht wird.

**Wenn du also Referenzen verwendest, erkundest du neue Motive, unterziehst aber auch deine eigenen Erzählungen einer bestimmten Betrachtungsweise.**

Ja, absolut. Ein anderes Beispiel ist die Ausstellung *Be(com)ing Dutch* im Van Abbe-Museum in Eindhoven, Niederlande, im Jahr 2008. Ich habe Replikat von fünf intuitiv ausgewählten Werken aus der Kollektion des Van Abbemuseums aufgenommen (Kurt Schwitters, Leon de Smet, Pierre Alechinsky, Serge Poliakoff, und Jan Sluijters) und diese mit meiner eigenen Arbeit auf der Wand und auf freistehenden Blöcken kombiniert. Ich wollte einen visuellen und assoziativen Parcours schaffen, wo historische Richtungen ineinandergreifen und einander kreuzen konnten: das geschichtliche Weltbild und der determinierte Wert bestimmter Werke, das Erbe des Modernismus, der westliche Kolonialismus und die Repräsentation des ‚Exotischen‘ in der Kunstgeschichte und Literatur. Mit dem ‚Kopieren‘ der Originalwerke wird man wahrhaftig ein flämischer Primitiver oder ein Expressionist. Ich wollte Fragen rundum Themen wie Wertauffassung, Authentizität und zu der Originalsignatur des Künstlers aufwerfen. Und ich wollte durch diesen Eingang eine empfindliche Stelle berühren, nämlich, was nationale Identität, das Thema der Ausstellung, uns heutzutage noch zu sagen hat. Viele Texte und Zitate, die in meiner späteren Arbeit zur Sprache kommen, waren da bereits auf andere Art eine Annäherung an den Exotismus über die bestehenden Werke anderer.

**Exotismus – in all seinen Aspekten und mit ‚Ablegern‘ wie Ornamentik, Erotismus, Orientalismus, Primitivismus, Post-Kolonialismus – man könnte behaupten, dass er das übergreifende Thema in deiner Arbeit ist. Was natürlich ganz offenkundig einleuchtet, wenn man weiß, dass du holländisch-indonesisches, deutsches und chinesisches Erbe in dir vereinigt. Wie hat deine Entdeckungsreise angefangen?**

Vielleicht ist sie stark damit verbunden, dass ich in einer kleinen katholischen Provinzstadt in den Niederlanden geboren und aufgewachsen bin. Aber wie schon gesagt, ich bin keine Katholikin. Schon von frühester Kindheit an fühlte ich mich als Außenseiter. Ich war nicht getauft und

wohnte allein mit meiner Mutter. Hier wurde sicherlich der Keim für eine romantische Sehnsucht nach anderen Orten und eine aufreibende Ruhelosigkeit gelegt.

**Und später wurdest du Künstlerin und die Ruhelosigkeit fing an, in deinen Bildern aufzutauchen.**

Ja, aber es dauerte eine Weile, bis ich soweit war, das Thema Exotismus in meiner Arbeit auf offene Weise behandeln zu können. Als beginnende Künstlerin zeichnete ich und die Zeichnungen waren persönlich und kryptisch. Sie entstanden direkt aus dem Herzen. Sie waren ziemlich erotisch geladen. In der Arbeit *Hot show* (2000) steht zwischen den Beinen einer Tischtänzerin der Text ‚Lass‘ mich deine Nr. 1 sein in einer geilen, geilen Show‘, wohingegen in *Whispering Woods* (2000) anonyme Gesichter zur Ruhe mahnen, während ein Schweinekopf im Gebüsch auftaucht. Weibliche Körper, starrende Männer, wallende Pflanzen mit Blättern, die aussehen wie leckende Zungen. Erst nach meinem MA-Studium am Goldsmiths College in London (von 2003 – 2005), erforschte ich das Exotische mit einer distanzierteren und unverhüllten Herangehensweise.

**Wie verhält es sich mit Forminteressen? In vielen älteren Arbeiten verbindest du symbolische, sinnliche Schichten und Elemente mit den pflanzlichen Elementen, die du gerade genannt hast. Du hast auch gesagt, dass du nie das Bedürfnis gehabt hättest, um dich unmittelbar auf orientalische Malerei zu beziehen, wo ebenfalls viele dieser Motive verwendet werden. Aber was waren dann deine direkten oder indirekten Einflüsse bei der Entwicklung dessen, was viele als deinen so charakteristischen Stil sehen?**

Wahre orientalische Malerei ist hauptsächlich schablonenhaft und posiert, während mich mehr die Verschmelzung, Mischung und das Sprühen interessiert – der Seifenoper-Aspekt der Dinge, nicht die Trockenkeks-Methode! Eine große Anzahl orientalischer Gemälde entstanden aus einer polarisierten Perspektive: Einerseits das – exotische – Objekt, das abgebildet wird und andererseits der – nicht-exotische – Betrachter, der frei seine oder ihre Fantasien auf das Objekt projizieren kann. Genau diese Einbahnstraße ist es, die ich unterminieren und mit einer anderen Sichtweise austauschen möchte, die facettenreich und nicht eindimensional ist. Illuminierte Manuskripte sind in Bezug auf das Mischen von grafischen, malerischen, erzählerischen und ornamentalen Elementen ebenfalls eine ständige wesentliche Inspirationsquelle. Ich finde es interessant, verschiedene Welten und Perspektiven zu vermischen, und Stimmungen aus verschiedenen Epochen aufzurufen.

**Wie sieht das aus?**

Zeitweise verwendete ich Überverstärkung und Zueignung, das sah mehr unverhohlen tropisch aus, mit einem Pop-Art-Aspekt. Es traten Stereotypen wie asiatische Kalendermädchen, Inselbewohner und Hula Hoop-Tänzer aus Hawaii auf. Durch die Zueignung konnte ich auf spezifischere und direktere Weise auf die Themen verweisen. Für *With Love from Batik Babe* habe ich ein Alter Ego, Batik Babe, geschaffen: Durch ihre Lebendigkeit und Scharfsinnigkeit und durch die Tatsache, dass ihr in keiner Weise emotionale Barrieren im Weg standen, hatte sie einen scharfen Verstand, war deutlich und kam schnell zur Sache. Ich fand, dass ich zielbewusst so weit gehen musste, um gegenüber meiner eigenen Biographie ausreichend Distanz wahren zu können. Außerdem konnte ich auf diese Weise das Exotische aus einer nicht-sentimentalen Perspektive angehen. Gleichzeitig behandelte ich meine Motive und Figuren immer sehr seriös, nie als „Camp“, also theatralisch übertrie-

ben. Ihr Status wurde vieldeutiger und sie konnten nicht einfach als Stereotypen ausrangiert werden.

**Aber deine neuere Arbeit ist eher gebündelt, mit einer gedeckten Farbpalette und du arbeitest viel abstrakter.**

Die gedeckte Farbpalette stellte sich ein, als ich 2007 nach Berlin umzog. Das war ein beabsichtigter Schritt, der mir half, ein nahtloses Bild in meiner ansonsten vielschichtigen Arbeit zu schaffen. Oder einfach gesagt, verschiedene Elemente in schwarzem Linolschnitt, schwarzer Tinte und schwarzem Kohlestift verschmelzen optisch einfach besser. Es wird weniger deutlich, in welcher Schicht sich etwas befindet, auch wenn die Elemente auf verschiedene Zeitzonen, Perspektiven und Atmosphären verweisen. In der neuen Arbeit ist auch weniger ‚Wirbel‘ zu erkennen. Ich möchte von Anfang an lieber bestimmende Kompositionen schaffen als Elemente mit einer Schicht mäanderförmiger Linien aneinanderzubinden.

**Die oft sehr mädchenhaften Figuren haben sich auch in etwas anderes verwandelt; wir sehen jetzt eine mysteriöse Andeutung eines Gesichts, eine Kontur einer Gestalt. Außerdem gibt es eine Serie flüchtiger, sehr abstrakter Schwarz-Weiß-Drucke.**

Die Schwarz-Weiß-Drucke sind sehr neu. Ich habe immer schon gedruckt, habe Linolschnitte und andere Drucktechniken in meiner Arbeit verwendet, mit Verweisungen auf Gauguin, den Primitivismus und die Holzschnitte der deutschen Expressionisten. Die Arbeiten sind aus mehreren Drucken aufgebaut: Dieselbe Abbildung wird von Hand und mit variierendem Druck verschiedene Male auf einen Bogen Papier gedruckt, wobei das Papier bewusst unter verschiedenen Winkeln auf die Schablone gelegt wird. Dadurch entsteht der Eindruck einer Bewegung und durch die Transparenz der Schichten erinnert es an Röntgenstrahlen. Die Figur, die in erster Linie ein sexualisiertes mythisches Wesen war, ist fragmentiert und wechselt zwischen einer männlichen und weiblichen Person oder löst sich in abstrakten Formen auf. Durch diesen Prozess kann ich die Identität als etwas beschreiben, das fragmentiert ist; etwas, das auseinanderfallen und sich wieder aufbauen kann, indem es mit anderen Stücken verschmilzt.

**Ich glaube, du sprichst immer über Identität – direkt oder indirekt. Aber in deinem Werdegang hat sich in den vergangenen Jahren das Vokabular, mit dem du über deine Arbeit sprichst, geändert. Der Mittelpunkt hat sich verschoben, dabei zurückkehrend zum Ausgangspunkt und gleichzeitig vorwärtsschreitend.**

Das ist absolut wahr. Meine Kerninteressen haben sich auf die menschliche Psyche und ihre Beziehung zum Körper verschoben. Ich habe schon immer Artikel und Bücher über Psychologie gelesen und habe dabei großes Interesse für Theorien wie Gestalt und Bioenergetik entwickelt, die darlegen, wie die Nachklänge früherer Erfahrungen sich im Körper oder in unbewussten Verhaltensmustern manifestieren können. Wie durchdringen diese Theorien unsere Ideen über Identität? In meinen heutigen Wandbildern geht es um dieselben Ideen. Einfachere Formen, die gleichzeitig psychologisch viel tiefer gehen als ich jemals gegangen bin.

Ich glaube, dass diese Interessen möglicherweise den dunklen Aspekt meiner Arbeit repräsentieren, die Anziehungskraft des Unbewussten, der unaufgelösten Gestalten, die zur Oberfläche drängen. Ich versuche keine psychoanalytische Lesung oder Deutung, ich möchte einfach nur die Themen illustrieren. Und das scheint zunächst in starkem Kontrast

mit den bonbonfarbenen gesprühten Wandmalereien zu stehen. Aber wenn ich frühere Arbeiten betrachte, sehe ich Zusammenhänge mit dem, was ich jetzt mache, und ich bin davon überzeugt, dass alles irgendwie zusammenhängt. Das Exotische, das letztlich eine bloße Konstruktion und Projektion der Psyche ist, ist bei all dem nur eine ihrer Tarnungen.

**Kimberly Bradley ist eine amerikanische Autorin, Rezensentin und Verlegerin, die in Berlin und Wien wohnt und arbeitet.**