CHROMOPHILIA

BY KERSTIN BRÄTSCH AND AMY SILLMAN

Kerstin Brätsch for DAS INSTITUT, "Nichts, Nichts!",installation view, Kunstverein Cologne, 2011. Courtesy: the artists. Photo: Simon Vogel

Bottom – Amy Sillman, Untitled, 2009-10. Courtesy: the artist

Opposite, from top – Amy Sillman, Untitled, 2005. Courtesy: Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Los Angeles

Kerstin Brätsch,"Psychic" series, 2007. Courtesy: the artist

Amy Sillman and Kerstin Brätsch are obsessed by colors. Murderous colors that annihilate, enveloping everything, poison-colors, cure-colors, colors that mix on the palette and can never be found again. The color that springs from the body, from the movement of the productive body-machine. Not to mention anti-colors, shadow-colors, digital colors. The colors of the iPhone manipulated with the fingers on that tiny screen.

amy sillman: Maybe we could start by talking about color. Your strange colors seems to be infecting the world. They remind me of this sci-fi fantasy story by H.P. Lovecraft called The Color Out of Space – about a killer color that comes from outer space. It crashes into earth in a spaceship and lives as a blob in a farmer's barn, and whenever it comes out of the barn, it kills everything around it.

kerstin brätsch: What color is it?

as: I don't know! I haven't read the book yet!

kb: I love it. Well, maybe we could talk about the differences in how we treat color in paintings.

as: How do you choose a color?

kb: Instinct, I think.

as: You mean, like an experience, a mood?

kb: Maybe, or a physical reaction even. Also I am trying to think of color like a given, maybe coming close to a set of tools or filters from a computer program.

as: Is the color arbitrary then? I see the brush stroke in your work as purposeful, not arbitrary at all.

kb: The color is, in that sense, not arbitrary either because it's mixed on the palette, very obviously.

as: And it seems like you do fuss over the color – if you don't like it, you clearly paint over it and adjust it. There are all these little places where you see colors painted over other colors, really trying to get it just right.

kb: Unfortunately there is no copy and paste key...

as: I guess there's a difference between your choice of color and your use of color. Is color a kind of readymade for you, then?

kb: That's an interesting observation, because I kind of relate the use of color to the tools or filters of digital programs, which is all based on a selection of choices, effects and your needs. Since I move fluidly between individual and collective practice I see my paintings always dedicated into DAS INSTITUT and that definitely influences my approach and my production of them. Even in my use of color I am probably infected by the computer-generated designs of my artistic partner Adele Röder and vice versa.
I try to alter between third person perspective and resolute dedication within painting.

as: But, do you feel your choice of color reflets a palette that is particular to you, even though you work with Adele, and you may use color as a kind of computer effect?

kb: Yes, it's personal. How do YOU think about color?

as: Well, totally organic compared to you. I guess I always collapse issues of choice and use. I'm interested in color as a body phenomenon and I like it as a kind of ugly force. I think purple is ugly, for instance, but I'm making a big painting in purple now.

kb: Purple is so related to a housewife... or something funerary...

as: Do you find purple maudlin?

kb: Maybe, but I don't really think about the meaning of a color. Or, I think about the meaning of the use, but not the narrative. I think of the physical reaction it gives me. And then, my mum, she took silk painting classes and loved to paint these purple and mauve silk paintings...

as: That's funny, silk painting kind of reminds me of the way you're painting now.

kb: Well, yes maybe...

as: The forms you're painting look like how they would paint foliage on silk.

kb: Okay, you can interpret them as foliage, but not really – I actually see it as just brush stroke and the physicality of the brushstroke. And that physicality has different associations – it could be foliage, a leftover body limb, or some violence going on. Equivocation is employed as strategy. So the association is physical but wide enough that there is not just one meaning, actually: no meaning at all. It's a fragment of an effect. But then – and this is particular in my latest body of work, the Blocked Radiants (for Ioana) – weirdly enough, when put together, these fragments of effects create an expression of poisoned matter; and that's the contra-

diction of it, how by using all these tools and tricks the opposite is created; an expressive internal site. These paintings are very physical and they deal with the **Body as Abstraction**, intending to brutally express anxiety, tenderness, alienation, reflection, private aggression and loss. Or more straightforwardly: Death. They are really supposed to contaminate.

as: Is it perhaps connected to the **pharmakon** – the Greek word that means color, but also poison and also remedy? When you say "ability", do you think that ability or agency is expressed in your use of color?

kb: I don't give the color an agency.

as: ...but your color has a lot of power...

kb: There's a difference between agency and power...

as: But where did the concept of a trick come from? What's a trick? Is it a trick in the sense that it looks one way but it's made another way? Or, an illusion?

kb: I don't mean an illusion.

as: Do you mean something deceitful?

kb: I mean the way I use the simplest application of paint within a brushstroke.
It's really just a brush stroke, a trick within the application of paint. The "trick" is creating an effect, for example by the mixing of the color – a kind of arbitrary mixing of the color with the brush and by the movement of the hand. So maybe I am trying something paradoxical, by using the color and its application distantly but then allowing it to create a kind of bodily or internal association.

as: Did this begin with your psychic paintings – your fascination with psychics as a starting point? Because they had an ability, as you say? And it might be a trick?

kb: Maybe, though the **Psychics** were kind of different. These paintings could stare back at you or where related to the concept of demystification. The **Psychics** could be looked at as a "staged ability", they were performative, dealing with my belief/disbelief within painting and were literally based on indecipherable nothingness.

as: I always felt that you loved the psychics because no one can say whether or not what they do is real.

kb: Right. I don't know myself.

as: In that sense, I'm the opposite of you, I'm such a moralist. I am much more interested in the idea of authenticity than in inauthenticity. I want things to be real.

kb: But it's a painting.

as: I know, but for me a painting is real and corporeal. When I am making a painting, I am involved in the realness of it. I don't think about illusion.

kb: I don't mean illusion, but the connotations of a brush stroke. I mean, how can you look at a drip without thinking of Jackson Pollock or Sigmar Polke? And then immediately, in that moment, you refer to the history of painting and its effects. It's not empty anymore but loaded with historical reference, or by now it's completely emptied out...

as: I dont think about that so much, honestly, because I just feel like I"m taking everything apart. In a way it's how I DON'T have to think about all that painting history. I don't allow for it.

kb: So you're also using a trick of the mind... I'm just saying when painting, there is an awareness of how things have been used and maybe an attempt to find a new usage of the tools in "painting" and "the painter". The painter, the figure "Brätsch", how I use the painter in quotes within the way i work and the scale I'm using, it's definitely a reference to the history of German painting.

as: Yes it's true, I enjoy occupying this territory where I feel like I'm an imposter, and I'm also kind of proud of using a "male" scale, so to speak. It's a form of drag for me.

kb: OOH-la-la!

as: Then, are we talking about body or antibody? Or, poison and cure at the same time?

kb: ...or, Abstraction or Anti-figuration, distribution or information? When YOU say "the body", how would you define "body" in your work? I mean, obviously painting is related to the body because it's done with the hand, in most cases – but how would you see this in relation to your work?

as: Well, I want to make something haptic too. In a very straightforward way. I mean, I can only think with a pencil in my hand... so I work very much in the body, not outside. So to me, the body is a sort of production machine. And also, you can't really see my work in photos... it's just not strategically made in that sense. You have to encounter it in person with your own body to see the color, the scale. Lately, I've been working with my iPhone to help me get through sequences of images quickly, and videos made from drawings, which pushes me to get through sequences more lightly and at the same time, more crudely.

kb: In a sense I think of painting also as sequencing or mutation. I am interested in the relationship to **Originality** and **Seriality.** So the work is an exercise in constant sideways shifts, where a painting can be partly copied or mutated and can become a ghostly image of itself and the identity of "the painter" also is treated as something interim and mutable. If I paint something haptic, it is supposed to be only a fragment, like sample pieces of material, a swatch. In that sense I really like what you mentioned earlier about the readymade, since its an interest to integrate the personal back into a given structure. But then the painting is also supposed to be a basic part of a platform of inter-relationships, where the artistic production is de-centered and flexible like an ongoing role-play.

as: Right. I love doubling procedures. I love the idea of work that arrives to a place adjacent to itself.

kb: Yeah.

as: Both our paintings look really different in photos and in real life. When you see them in real life, they poke at you. They have edges and sheen and texture and layers. But when I see your paintings in the photographs, I was more aware of the aspect of them that is connected to an overall design structure: they're carved away or hacked out in a strong way, and space is reversed: the sky is white, and there is a kind of solar eye in acid colors, with plants and animals that look like irradiated fur or vines. They kind of look like they're made of kudzu. You know what kudzu is?

kb: No.

as: Kudzu is this invasive plant, it came originally from Japan to America, and it spreads like a weed and grows all over everything and can kill everything else around it.

kb: I love that. My paintings are like kudzu. But only in their reproductions. [laughter]

as: Anyway, the body for me is both a very dumb and a very smart machine. And I want to make very dumb and very smart paintings.

kb: And what is your definition of "the body" within the actual painting? I was just trying to put this in relationship to how different we both use the concept of "body" in our work.

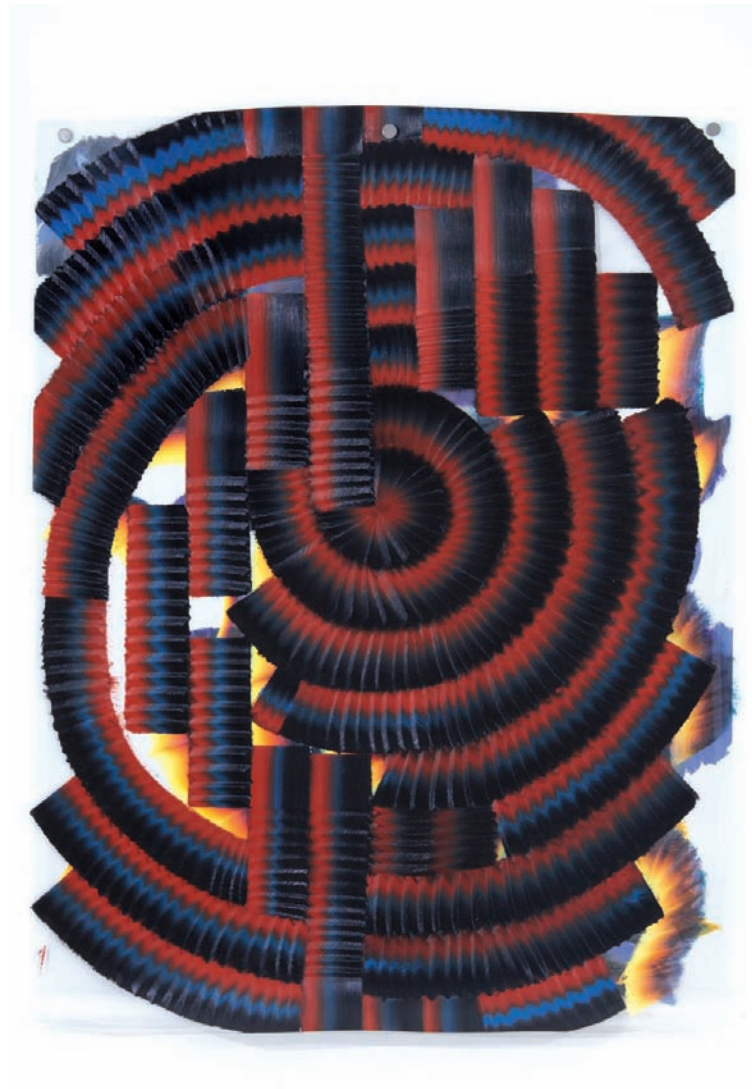
as: I work very physically, like I am thinking backwards. Mostly through destruction. I repaint and scrape everything out so many times that I collect colors in dishes and buckets as slop, or sludge. I have the most beautiful browns and grays that are made of ten or twenty colors and they're really subtle, like the most perfect purpley-grays or mauves or browns. I can never reproduce them when I need because I don't know what it is them anymore. They're the color of shadows. Maybe it's my version of how you were talking about ghosts. I think about colors and anti-colors.

kb: What's an anti-color?

as: I think of it as shadow – the meaning

This page – Kerstin Brätsch for DAS INSTITUT, A La Carte, variation 1, 2, 3, 4, 2011. Courtesy: the artists and Gavin Brown's enterprise, New York

Opposite – Amy Sillman, Untitled, 2009-10. Courtesy: the artist



Kerstin Brätsch for DAS INSTITUT, "Nichts, Nichts!", installation view, Kunstverein Cologne, 2011.
Courtesy: the artists. Photo: Simon Vogel

of shadow, not the actual look. Now you're making these very physical handmade brush stroke-driven paintings on paper, painting with a brush remains central to your work – even maybe getting more central, in a way. How is the process of making these works different for you from the posters, the fashion, the external stuff? IS the painting more internal?

kb: The paintings are always produced and seen in relationship to the "external" work. I am trying to infiltrate multi-functionality into painting by giving it a stage for an outer referential system. But the actual "making of" is a kind of hermit style of studio abuse.

as: Yah, that seems connected to what I was thinking about your way of using images... they blur the relations between inside and outside. In a literal way, you use images that do that, images which have a paradoxical sense of touch, neither interior nor exterior precisely. For example, images of the sun, something that one feels bodily, that touches you, but cannot be touched back. You speak of "painting tricks", but a trick is a really important thing for you in a way, because it's connected to how you construct meaning. I think it's really about using style as illusion, and then illusion as material.

kb: ...sort of with a disbelief already integrated. YES, my intention is to use paint just as a tool for a broader system of reference. I am interested in painting particular associations of surfaces, not the illusion of a surface or skin, but its implication. This simple "trick", the move of the wrist signifies then the "look" of a certain materiality.
It might be related to what I come in contact with in my daily experience, the many surfaces, façades, coatings, screens and interfaces.
There was also something paradoxical in your work. When we were in your studio we talked about the weight in your recent paintings and how that weight is actually created by the exact opposite – there's no volume, there's not even dark color. The color is mixed with white and it's a transparent kind of application.

as: It makes sense that that is what you noticed in my work, because it's a kind of trick! I think that surprising effect you are talking about is an example of the kind of thing I have struggled to make happen. It's why I don't believe in the "deskilling" discourse. I am trying to make something that surprises you when you see it in real life, that cannot be predicted in photography.

kb: This is could be seen as the agency of painting itself. But I cannot look at it without its functionality or its collapsing space.

as: Well, I feel that the viewer is entirely implicated in the functionality of my work, too, not by wearing it or interacting with it physically, but on a gut level. When you see my work in person, you feel how they are constructed. You can see that they exist in a state of being made and being unmade, they are open-ended things that you have to respond with your body and your mind – isn't that what the imagination is? I trust this process and this effect in the viewers of art objects. That's why I say I really only paint because I love to draw, and painting is a form of drawing. But maybe it's a more base-level form, one that extends its connection to a viewer on a gut level.

kb: Okay, and why do you draw? You paint completely differently from how you draw. In your drawings, the observation arises from a real situation. Your paintings are like an abstraction of a narrative. They are an abstraction of a situation and a struggle, existing in mental space. I don't really think you're painting because you like to draw, because in your paintings, there is a different element that you invite in. And now you've been painting using your iPhone.

as: Yeah, but I make all these drawings on the iPhone with my finger. That's what I like about doing it – I don't use a tool. I use the same exact means as I do to make a huge oil painting. My hands. The drawings on the iPhone are immediate and crude and funny, which is exactly what I hope for in my paintings.

kb: Oh, really? I thought you used the buttons.

as: No. (shows KB the drawings on the app from the iPhone.)

kb: [laughter] It's amazing.

DI KERSTIN BRÄTSCH
ED AMY SILLMAN

Amy Sillman e Kerstin Brätsch sono ossessionate dai colori. Colori assassini che annichiliscono, inglobando ogni cosa, colori-veleni, colori-cure, colori che si mescolano sulla tavolozza per non essere mai più rintracciati. Il colore che scaturisce dal corpo, il colore che promana dal movimento del corpo-macchina-produttiva. Infine anti-colori, colori-ombre e colori digitali. I colori dell'iPhone manipolati con le dita sul minuscolo schermo.

Kerstin Brätsch for DAS INSTITUT, but your soul is too big it would stick out everywhere, from "B'way Braetsch / Corp Ab Series", 2011. Courtesy: the artists and Galerie Balice Hertling, Paris

amy sillman: Forse possiamo iniziare parlando del colore. I tuoi strani colori sembrano infettare il mondo. Mi fanno pensare a quel racconto di fantascienza di H.P. Lovecraft, The Color Out of Space [Il colore venuto dallo spazio] – su un colore assassino che viene dallo spazio profondo. Si schianta sulla terra in una navicella spaziale e vive come un blob nel fienile di una fattoria e ogni volta che esce dal fienile, uccide tutto ciò che incontra.

kerstin brätsch: Che colore è?

as: Non lo so! Non ho ancora letto il libro!

kb: Mi piace. Beh, forse potremmo parlare delle differenze nel modo in cui trattiamo i colori nei quadri.

as: Tu come scegli il colore?

kb: In modo istintivo credo.

as: Intendi come un'esperienza, uno stato d'animo?

kb: Forse, o addirittura come reazione fisica. Sto anche cercando di pensare al colore come un dato di fatto, forse più vicino a un insieme di strumenti o di filtri in un programma di computer.

as: Allora il colore è arbitrario? Vedo la pennellata nel tuo lavoro come intenzionale, per nulla arbitraria.

kb: In quel senso neanche il colore è arbitrario dato che, ovviamente, è mescolato sulla tavolozza.

as: E tu sembri indugiare molto sul colore – se non ti piace, ci dipingi chiaramente sopra, e lo correggi. In molti piccoli punti si vedono colori sovrapposti ad altri colori, proprio perché cercavi di trovare la soluzione migliore.

kb: Purtroppo non esiste copia e incolla...

as: Immagino ci sia differenza tra come scegli e come usi il colore. Per te allora il colore è una specie di readymade?

kb: È un'osservazione interessante, perché in qualche modo, associo l'uso del colore agli strumenti o ai filtri dei programmi digitali, che sono tutti basati sulla scelta di opzioni, sugli effetti e sulle tue esigenze. Dal momento che mi sposto facilmente tra pratica individuale e collettiva e vedo i miei quadri sempre come parte di DAS INSTITUT, questo influenza sicuramente il mio approccio e il modo in cui li produco. Anche nell'uso del colore sono probabilmente contagiata dai disegni creati al computer dalla mia partner artistica Adele Röder e viceversa. Tento di alternare tra prospettiva in terza persona e impegno risoluto verso la pittura.

as: Ma pensi che il modo in cui scegli il colore rifletta una tavolozza che è specificamente tua, anche se lavori con Adele, e ti capita di utilizzarlo come una sorta di effetto del computer?

kb: Sì, è personale. E TU come pensi al colore?

as: Beh, in modo completamente organico rispetto a tuo. Credo che per me le questioni di scelta e di uso diventino sempre una cosa unica. Mi interessa il colore come fenomeno corporeo e mi piace come una sorta di forza brutta. Il viola, ad esempio, penso sia brutto, ma adesso sto facendo un grande quadro con il viola.

kb: Il viola è anche legato a una casalinga... o a qualcosa di funebre...

as: Trovi il viola malinconico?

kb: Forse, ma non penso davvero al significato di un colore. Oppure, penso al significato dell'uso, ma non alla narrativa. Penso alla reazione fisica che mi provoca. E poi, mia madre ha imparato a dipingere la seta e amava molto dipingerle di viola e lillà...

as: È buffo, la pittura su seta mi fa venire in mente il modo in cui dipingi adesso.

kb: Beh sì, forse...

as: Le forme che dipingi sembrano quelle che si creano per disegnare le foglie sulla seta.

kb: Okay, si possono interpretare come foglie ma non proprio – in realtà le vedo più come semplici pennellate con la fisicità della pennellata. E quella fisicità ha diverse associazioni – possono essere foglie, un arto del corpo staccato o il segno di una qualche forma di violenza. L'equivoco è utilizzato come strategia. Quindi l'associazione è fisica ma abbastanza ampia da consentire più di un solo significato, in realtà: oppure nessun significato. È un frammento di un effetto. Ma poi – e questo è tipico del mio ultimo gruppo di lavori, Blocked Radiants (for Ioana) – stranamente, una volta assemblati questi frammenti di effetti creano un'espressione di materia avvelenata; ed è questa la contraddizione, come utilizzare tutti questi strumenti e trucchi in modo opposto a come sono stati creati; un sito espressivo interno. Questi quadri sono molto fisici e

Amy Sillman, Platypus, 2009. Courtesy: the artist

si occupano del **Corpo come Astrazione**, con l'intento di esprimere brutalmente ansia, tenerezza, alienazione, riflessione, aggressione privata e perdita. O, più direttamente: la Morte. In realtà hanno l'obiettivo di contaminare.

as: Ha forse a che fare con l'idea di **pharmakon** – la parola greca che significa colore ma anche veleno e anche rimedio? Quando parli di "abilità", pensi che l'abilità o l'azione si esprimano nel tuo uso del colore?

kb: Non assegno al colore un ruolo attivo.

as: ...ma il tuo colore ha moltissima energia...

kb: C'è differenza tra azione ed energia...

as: Ma da dove viene il concetto di trucco? Cos'è un trucco? È un trucco nel senso che si presenta in un modo ma è stato fatto in un altro? O è un'illusione?

kb: Non intendo un'illusione.

as: Intendi qualcosa d'ingannevole?

kb: Intendo il modo in cui uso l'applicazione più semplice della pittura in una pennellata. In realtà è solo una pennellata, un trucco nell'applicazione della pittura. Il "trucco" è creare un effetto, ad esempio attraverso la miscelatura del colore – una sorta di miscelatura arbitraria del colore con il pennello e con il movimento della mano. Quindi forse sto tentando qualcosa di paradossale utilizzando il colore e la sua applicazione in modo distante ma poi consentendogli di creare una sorta di associazione corporea o interna.

as: L'attrazione che esercita su di te la dimensione psichica, come punto di partenza, è iniziata con i tuoi dipinti psichici? Perché, come dici, avevano un talento? Potrebbe essere un trucco?

kb: Forse, anche se la serie "Psychics" era un po' diversa. Questi quadri riuscivano a guardarti dritto negli occhi o erano collegati al concetto di demistificazione. "Psychics" può essere considerata come un "talento messo in scena", erano opere performative, che esprimono la mia fede/diffidenza nella pittura ed erano letteramente basate su un nulla indecifrabile.

as: Ho sempre pensato che tu amassi la dimensione psichica perché nessuno può dire se sia o meno reale.

kb: Esatto. Non lo so neanch'io.

as: In questo senso io sono l'opposto di te, sono una tale moralista. Sono molto più interessata all'idea di autenticità che alla non autenticità. Voglio che le cose siano reali.

kb: Ma è un quadro.

as: Lo so ma per me un quadro è reale e corporeo. Quando realizzo un quadro, sono coinvolta nella sua realtà. Non penso all'illusione.

kb: Non si tratta d'illusione ma delle connotazioni di una pennellata. Voglio dire, come puoi guardare uno sgocciolamento e non pensare a Jackson Pollock o a Sigmar Polke? E poi immediatamente, in quel momento, entri in contatto con la storia della pittura e con i suoi effetti. Non è più vuoto ma carico di riferimenti storici, oppure ormai è completamente svuotato...

Amy Sillman, Untitled (#17), 2007.
Courtesy: Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Los Angeles.
Photo: Robert Wedemeyer

Amy Sillman, Fatso, 2009.
Courtesy: the artist

Amy Sillman, Pinky, 2009.
Courtesy: the artist

as: Non ci penso così tanto, onestamente, perché mi sembra di stare smontando tutto. In un certo senso per me si tratta di NON pensare a tutta questa storia della pittura. Non le lascio spazio.

kb: Quindi anche tu usi anche un trucco mentale... Dico solo che quando dipingi, c'è una consapevolezza di come le cose sono state usate e forse un tentativo di trovare un uso nuovo degli strumenti della "pittura" e del "pittore". Il pittore, la figura "Brätsch", come io uso il pittore nelle citazioni all'interno del modo in cui lavoro e della scala che uso, è in definitiva un riferimento alla storia della pittura tedesca.

as: Sì è vero, mi piace occupare questo territorio dove mi sento un impostore, e sono anche un po' orgogliosa di usare una scala "maschile", per così dire. Per me è una specie di travestimento.

kb: OOH-la-la!

as: Allora, parliamo di corpo o di anticorpo? O contemporaneamente di veleno e di cura?

kb: ...o Astrazione o Anti-figurazione, distribuzione o informazione? Quando TU dici "il corpo", come definiresti "corpo" nel tuo lavoro? Voglio dire, ovviamente la pittura è legata al corpo perché si fa con la mano, nella maggior parte dei casi – ma come vedi questo in relazione al tuo lavoro?

as: Beh, voglio fare anche qualcosa di aptico. In un modo molto diretto. Voglio dire, riesco a pensare solo con una matita in mano... quindi lavoro molto nel corpo, non al di fuori. Quindi per me il corpo è una sorta di macchina produttiva. E inoltre, il mio lavoro, in realtà, non si riesce a vedere in fotografia... non è strategicamente fatto in quel senso. Devi incontrarlo di persona, con il tuo corpo, per vedere il colore, la scala. Ultimamente sto lavorando con l'iPhone per riuscire a scorrere velocemente le sequenze di immagini, e questo mi porta a passare attraverso le sequenze in modo più leggero e al contempo più crudo.

kb: In un certo senso, penso alla pittura anche come sequenziazione o mutazione. M'interessa la relazione con l'**Originalità** e la **Serialità**. Quindi il lavoro è un esercizio di costanti spostamenti laterali, in cui un quadro può essere in parte copiato o trasformato e può diventare un'immagine fantasmatica di se stesso, e anche l'identità del "pittore" è trattata come qualcosa di provvisorio e mutevole. Se io dipingo qualcosa di aptico, si suppone che questo sia solo un frammento, come i campioni di un materiale, un campionario. In quel senso mi è piaciuto molto quello che hai detto prima, a proposito del readymade, perché è un interesse volto a reintegrare il personale in una struttura data. Ma poi la pittura si suppone anche che sia una parte elementare di una piattaforma di interrelazioni, dove la produzione artistica è decentrata e flessibile come un gioco di ruolo continuo.

as: Giusto. Mi piacciono le procedure di sdoppiamento. Mi piace l'idea di un lavoro che arriva a un luogo che gli è adiacente.

kb: Già.

as: I nostri quadri sono molto diversi, se visti in fotografia, rispetto alla realtà. Quando li vedi nella realtà ti pungolano. Hanno margini e lucentezza e texture e strati. Quando vedo i tuoi quadri in fotografia, colgo di più l'aspetto che si ricollega a una struttura progettuale complessiva: sono scavati o sbozzati con forza e lo spazio risulta rovesciato: il cielo è bianco e c'è una sorta di occhio solare reso in colori acidi, con piante e animali che sembrano pellicce o rampicanti irradiati. Sembra quasi che siano fatti di kudzu. Sai cos'è il kudzu?

kb: No.

as: Il kudzu è una pianta infestante, originaria del Giappone, ma arrivata in America, e si diffonde come un'erbaccia, proliferando su tutto ciò che incontra e facendolo morire.

KB: Mi piace. I miei quadri sono come il kudzu. Ma solo nelle riproduzioni. [ride]

as: Comunque, il corpo per me è una macchina al contempo molto stupida e molto intelligente. E io voglio fare quadri molto stupidi e molto intelligenti.

kb: E qual è la tua definizione del "corpo" all'interno di un quadro vero e proprio? Cercavo di metterlo in relazione con il modo diverso in cui tu e io usiamo il concetto di "corpo" nel nostro lavoro.

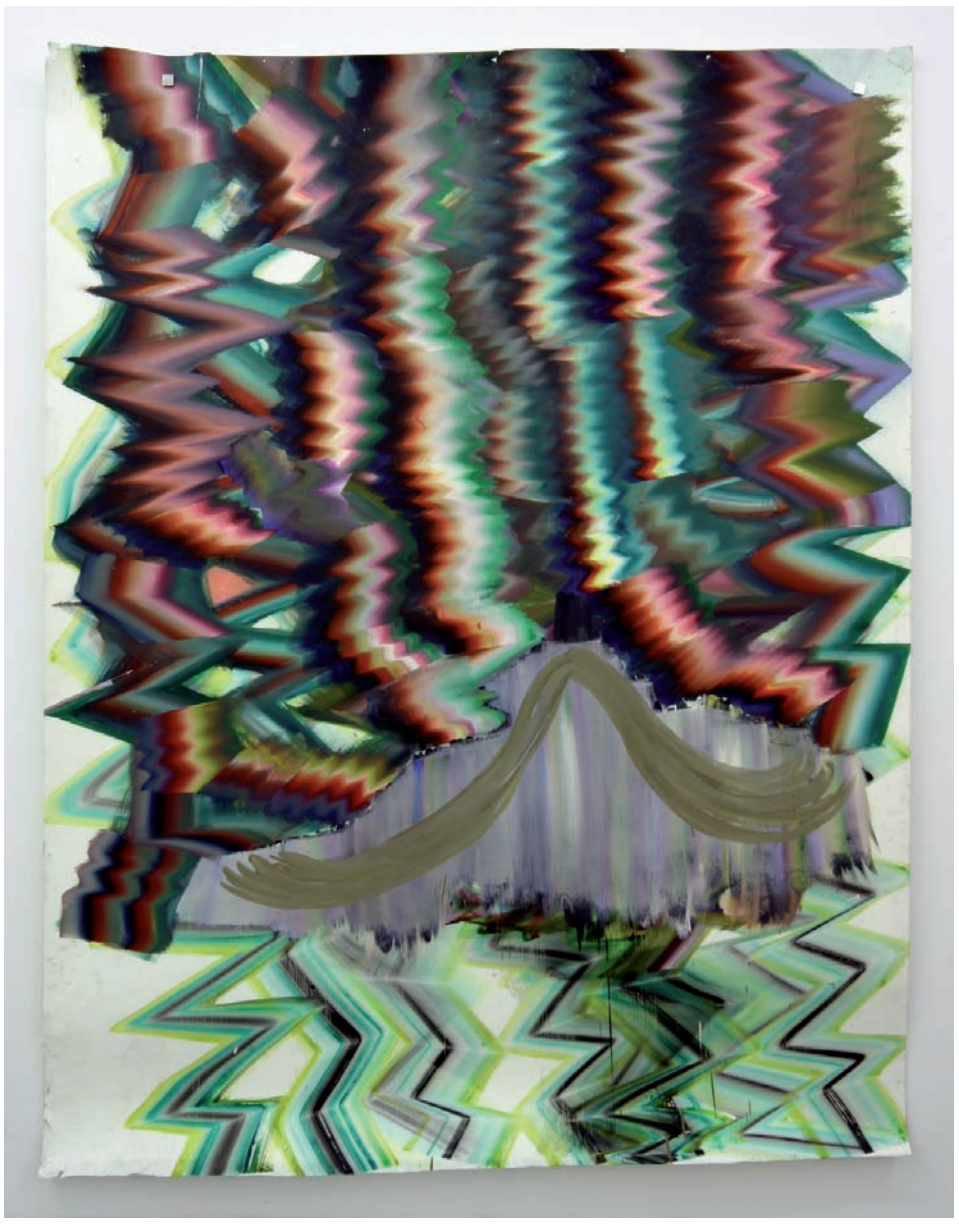
as: Io lavoro in modo molto fisico, come se stessi pensando al contrario. Perlopiù attraverso la distruzione. Ridipingo e gratto via tutto così tante volte che raccolgo i colori in piatti e secchi come una brodaglia o un liquame. Ci sono marroni e grigi bellissimi che creo da dieci o venti colori diversi: hanno sfumature fantastiche, sono violaceigrigi o lillà o marroni davvero perfetti. Non riesco mai a riprodurli quando mi servono perché non so più come li ho fatti. Sono il colore delle ombre. Forse è la mia versione di quello che dicevi prima a proposito dei fantasmi. Penso ai colori e agli anti-colori.

kb: Cos'è un anti-colore?

as: Penso sia un'ombra – il significato dell'ombra, non l'ombra vera e propria. Adesso stai facendo questi quadri molto fisici con le pennellate visibili sulla carta, dipingere con il pennello rimane un elemento centrale del tuo lavoro – forse in un certo senso sta diventando ancora più centrale. In che modo il processo di realizzazione di queste opere è diverso per te rispetto a quello dei poster, della moda, delle cose esterne? La pittura È più interiore?

kb: I quadri sono sempre prodotti e visti in relazione al lavoro "esterno". Sto cercando d'introdurre la multi-funzionalità nella pittura, dandole un palcoscenico per un sistema referenziale esterno. Ma il "making of" vero e proprio è una sorta di stile eremitico fatto di abuso dello studio.

as: Già, mi sembra collegato a quello che pensavo del tuo modo di usare le immagini... confondono le relazioni tra interno ed esterno. In modo letterale, usi immagini che fanno questo, immagini che hanno un senso del tatto paradossale, né del tutto interno, né del tutto esterno. Ad esempio, immagini del sole, una cosa che senti con il corpo, che ti tocca, ma che non puoi toccare. Parli di "trucchi della pittura" ma un trucco è per te una cosa davvero importante perché, in un certo senso, è collegata al modo in cui costruisci il significato. Penso si tratti in realtà di usare lo stile come illusione, e quindi l'illusione come materiale.



kb: ...come con una diffidenza già integrata. SÌ, la mia intenzione è utilizzare la pittura come strumento per un sistema di riferimento più ampio. M'interessa dipingere associazioni particolari di superfici, non l'illusione di una superficie o di un'epidermide ma la sua implicazione. Questo semplice "trucco", il movimento del polso determina dunque l'"aspetto" di una certa condizione materiale.
Può essere collegato a ciò con cui vengo in contatto nella mia esperienza di tutti i giorni, le molte superfici, facciate, rivestimenti, schermi e interfacce. C'è anche qualcosa di paradossale nel tuo lavoro. Quando eravamo nel tuo studio abbiamo parlato del peso dei tuoi quadri recenti e di come quel peso sia, di fatto, creato dal suo esatto opposto – non c'è volume, non c'è nemmeno un colore scuro. Il colore è mescolato con il bianco ed è una specie di applicazione trasparente.

as: È logico che sia questo che tu hai notato del mio lavoro, perché è una specie di trucco! Penso che quell'effetto sorprendente del quale parli sia un esempio del tipo di cosa che cerco faticosamente di far succedere. È per questo che non credo nel discorso del "deskilling" ["dequalificazione", NdT]. Sto cercando di fare qualcosa che ti sorprenda quando la vedi nella vita reale, che non possa essere prevista nella fotografia.

kb: È questo che si potrebbe definire come il ruolo attivo della pittura stessa. Ma non riesco a guardarlo senza la sua funzionalità o il suo spazio che crolla.

as: Beh, mi sembra anche che lo spettatore sia interamente coinvolto nella funzionalità del mio lavoro, non perché lo tocca o interagisce con esso, ma a livello viscerale. Quando vedi le cose che faccio di persona, senti come sono costruite. Vedi che esistono in uno stato articolato e disarticolato. Che sono cose aperte alle quali devi reagire con il tuo corpo e la tua mente – non è questa l'immaginazione? Io mi fido di questo processo e di questo effetto in chi guarda gli oggetti artistici. È per questo che dico che dipingo soltanto perché mi piace disegnare e la pittura è una forma di disegno. Ma forse è una forma più elementare, che estende la propria capacità di toccare lo spettatore a un livello viscerale.

kb: Okay, e perché disegni? Dipingi in modo completamente diverso da come disegni. Nei tuoi disegni l'osservazione scaturisce da una situazione reale. I tuoi quadri sono come l'astrazione di una narrativa. Sono l'astrazione di una situazione e di una lotta, esistono nello spazio mentale. Non penso che tu dipinga perché ti piace disegnare, perché nei tuoi quadri c'è un elemento diverso che tu inviti a entrare. E adesso dipingi usando l'iPhone.

as: Sì, ma faccio tutti questi disegni sull'iPhone con il dito. È questo che mi piace – non uso uno strumento. Uso lo stesso metodo che uso quando faccio un gigantesco dipinto a olio. I disegni sull'iPhone sono immediati e rozzi e divertenti, che è esattamente ciò che spero siano i miei quadri.

kb: Ah, davvero? Pensavo utilizzassi i pulsanti.

as: No. (mostra a KB i disegni sull'applicazione dell'iPhone.)

kb: [ride] È incredibile.

Kerstin Brätsch, Untitled 4, from "Psychics" series, 2007. Courtesy: the artist