

breaking layers pernilla henrikson

Ein Werkgespräch zwischen Pernilla Henrikson und Karolina Sarbia

KS: Du nimmst die Ausstellung in der Galerie Bezirk Oberbayern zum Anlass, um deine künstlerischen Arbeiten der vergangenen Jahre einer größeren Öffentlichkeit vorzustellen. Wir wollen im folgenden Werkgespräch den Schwerpunkt vor allem auf die Rauminstallationen und Raumobjekte legen. Im Titel der Ausstellung ‚Natürlich verbunden‘ verweist du auf zwei Begriffe, Natur und Verbundenheit, die in deiner Arbeit eine maßgebliche Rolle spielen. Im Vorgespräch hast du von deinen Aufenthalten in der Natur erzählt, vor allem in Schweden, wo du geboren bist, wie sehr du die sinnlichen Reize und die Stille der Natur liebst abseits vom lauten Großstadtleben. Kannst du uns von diesen Wanderungen berichten?

PH: Ich bin schon mehrmals verschiedene Etappen des Kungsleden gewandert – ein Wanderweg, der sich von ganz im Norden bis nach Mittelschweden erstreckt. Dort kann man sich in wilder Natur bewegen, abseits von Menschengezimmel besinnen und sich mit dem Boden und der Umgebung verankern. Die weite steppenartige Landschaft wandelt sich kontinuierlich und variiert von feucht-grüner Vegetation über niedrigen Blaubeerreisig bis zu kargen Felsen. Für mich beinhaltet das Gehen in dieser zum Teil arktischen Urlandschaft ein Innehalten und ein erneutes Eintauchen in die existenzielle Erfahrung lebendig zu sein, von der ich auch ein Stück in meine Arbeiten mit hineinbringen möchte.

KS: In der aktuellen Installation ‚Tanz der Zyklopen‘ wandert man als BetrachterIn umher in einem Feld hängender schwerer Tonobjekte, aus denen bewegliche Tentakel herausquillen, die einen umschwingen und berühren. Mit Seilen sind sie von der Decke aus alle miteinander verbunden. Was waren deine Ausgangsüberlegungen für diese Arbeit?

PH: Die ‚Zyklopen‘ (S.4/21ff.) sind erst vor Kurzem entstanden, aber haben eine längere Vorgeschichte. Sie sind maßgeblich aus der Erfahrung mit einem Tanzperformance-Projekt entstanden, die ich während meines letzten Aufenthaltes in Schweden gemacht habe (S.79/80). Ich habe mit einer inklusiven Tanzperformancegruppe kollaboriert und mit ihnen zusammen ein Stück entwickelt, das um das Annehmen vom eigenen Körper und der Interaktion mit anderen Körpern handelt. Im Erforschen des Kontaktes miteinander haben wir das Publikum immer wieder mit Blicken,

Artist talk between Pernilla Henrikson and Karolina Sarbia

KS: Your exhibit at the Galerie Oberbayern was a great opportunity to present your last few years' artistic research. In the following dialogue we shall focus above all on your spatial installations and your objects. With your title ‚Naturally verbunden‘, or ‚naturally related‘, you refer to two distinct notions, nature and inter-connection, which both play a significant role in your work. In preliminary talks, you referred to your stays in the nature, especially in your native Sweden and explained how you love the silence of nature, far away from the noisy city life. Can you tell us more about these walks?

PH: I often went on hiking tours of the Kungsleden, a trail which stretches from far Northern to Mid Sweden. There, one can move amongst wild nature, free from the teeming crowd and become deeply anchored into the soil and the surroundings. The wide steppe landscape continuously evolves, going from a sap-green moist vegetation, to blueberry icy cold flatland, up to barren rocks. To walk through this arctic primeval landscape makes me pause and immerse in the existential experience of feeling alive; this is what I wish to transfer into my work.

KS: In the current installation ‚Tanz der Zyklopen‘ or the ‚Dance of the Cyclops‘ the spectator wanders through a field of heavy hanging clay objects out of which mobile tentacles protrude. They surround us and we can brush against them. They are attached with cords to the ceiling and connected to one another as well. What was your original idea for this installation?

PH: Although the ‚Cyclops‘ (p.4/21) are quite recent, their background lies way back. They originated essentially from a dance performance project I participated in during my last stay in Sweden (p.79/80). Collaborating with an inclusive performance dance team, we developed a piece by which the perception of one's own body and its interaction with others is the main theme. While exploring contact with each other, we simultaneously incorporated the public with gazes, collective movements or concrete tools. Thereafter, I wished to develop this positive experience of personal immersion into a wider range and to create my own artistic project. My intention was to elaborate a flexible, mobile and interactive installation. This is how, starting from the notion of corporeality, I experimented with textiles and nylon tights. To use clay as a material in relation with the body and its characteristics

Pernilla Henrikson i samtal med Karolina Sarbia

KS: I din utställning i Galerie Bezirk Oberbayern presenterar du verk som du skapat under de senaste åren för en större publik. I detta samtal vill vi fokusera på dina installationer och objekt. I titeln till utställningen ‚Natürlich verbunden‘ eller ‚Naturligt förbundet‘ hänvisar du till två begrepp - natur och förbindelse - som i ditt verk spelar en avgörande roll. Inför detta samtal berättade du om dina upplevelser i naturen, speciellt i Sverige där du är född. Du berättade hur mycket du älskar sinnesupplevelserna i naturen, långt ifrån storstadslivet. Kan du berätta lite om dessa vandringar?

PH: Jag har vid flera tillfällen vandrat olika etapper av Kungsleden – en led som sträcker sig från norra till mellersta Sverige. Där kan man röra sig i den vilda naturen, avsides från människovimlet och förankra sig med marken och omgivningen. Det vida, stäppliknande landskapet förändrar sig kontinuerligt och varierar från fuktig grön vegetation till lågt blåbärsris till karga klippor. För mig innebär vandrandet i detta delvis arktiska urlandskap möjligheten att vänta in och att på nytt dyka ner i den existentiella erfarenheten av att vara levande. En del av den känslan bär jag med mig i mitt arbete.

KS: I den aktuella installationen ‚Tanz der Zyklopen‘ (Cyklopernas dans) går betraktaren omkring bland tunga hängande keramikobjekt. De har rörliga tentakler som väller ut och svänger när man rör vid dem. Genom rep hängande från taket är de förbundna med varandra. Vad utgick du ifrån i arbetet med dessa objekt?

PH: ‚Cykloperna‘ (s.4/21) har kommit till nyligen, men de har en längre historia. Det var erfarenheten av ett dansperformanceprojekt jag gjorde under min senaste vistelse i Sverige som var präglade för deras tillkomst (s.79/80). Jag samarbetade med en inkluderande dansperformancegrupp och vi utvecklade ett dansstycke tillsammans. Det handlar om att acceptera sin egen kropp och interagera med andra kroppar. Medan vi utforskade kontakten med varandra och arbetade med blickar, kollektiva rörelser och rekvisita involverade vi publiken i skeendet. Efteråt uppstod en önskan hos mig att forma denna upplevelse av att vara accepterad i ett större sammanhang till ett eget konstnärligt arbete. Jag ville skapa en rörlig, interaktiv installation och experimenterade med kroppslighet som tema med textilier och nylonstrumpor.

kollektiven Bewegungen oder konkreten Hilfs-mitteln in das Geschehen mit einbezogen. Im Nachhinein entstand der Wunsch, diese positive Erfahrung des Angenommen Seins in einem größeren Zusammenhang als eigenes künstlerisches Werk zu manifestieren. Ich wollte eine flexible bewegliche interaktive Installation schaffen und experimentierte ausgehend von Körperlichkeit mit Textilien und Nylonstrumpfhosen. Mir schien es natürlich, beim Thema Körper und dessen Eigenschaften mit dem Material Ton zu arbeiten. Es entstanden Hohlkörper aus Ton mit Aussparungen, die sowohl als Augen wie auch als Körperöffnungen fungieren, die ich mit den weichen Textilformen kombiniert habe. Im Endeffekt ging es mir darum, Objekte zu erschaffen, die eine besondere Lebendigkeit und Kraft ausstrahlen. Über den Kontakt mit den Objekten kann der BetrachterIn die Installation in Bewegung setzen. So kann spürbar werden, wie jeder Zyklop mit dem anderen zusammenhängt und wie jede noch so kleine Dynamik eine Auswirkung auf die gesamte Gruppe hat.

KS: So wie in der Tanzperformance, die als Dokumentation in der Ausstellung auch zu sehen ist, der Kontakt mit dem Publikum gesucht wird, so suchen die Zyklopen die Nähe mit einem Gegenüber. Im direkten Angesicht der Objekte erschließt sich das Material genauer: schwere Hohlkörper aus Ton mit rauer Oberfläche und leicht beweglichen Armen aus Nylonstrümpfen, gefüllt mit Stoffresten, Filz oder Plastik. Tastet man an den Armen entlang, hört man ein Rascheln, klopf man die Tonkörper ab, ertönen sie in unterschiedlichen Höhen. Obwohl ich die Materialien persönlich eher als spröde empfinde, fordern die auf Körperhöhe befindlichen Gestalten den Kontakt zu den Betrachtenden unmittelbar heraus. Kontakt spielt in deinen Arbeiten eine tragende Rolle.

PH: Meine Objekte leben mit und aus der Haptik heraus. Sie lassen sich erst durch das Berühren eingehender erfassen. Das Anfassen ermöglicht neben dem Visuellen eine Art Parallelzugang zum Objekt, indem es jedem erlaubt, sich körperlich zu nähern und die typische Distanz zu einem klassischen Kunstobjekt nicht eingehalten werden muss. Der BetrachterIn kann automatisch eine intimere Erfahrung machen, sich spielerisch in die Arbeit integrieren und die Objekte wie es auch Kinder auf einem Spielplatz tun, Stück für Stück entdecken. Dabei soll der vorhandene Materialmix und die dadurch bedingte Komplexität der Oberfläche einen haptischen Anreiz bieten und wie ein Lockmittel fungieren. Die natürliche gebrannte Erde wird mit verarbeiteten Kunststoffmaterialien gemischt und erzeugt eine heterogene Wirkung. Die Oberflächen sind nicht unbedingt angenehm oder weich, sie haben auch Löcher und tragen Spuren des Entstehungsprozesses.

seemed quite adequate. Therefore, I made hollow forms with cut-outs which represent eyes or natural orifices; later on, I combined these with soft textile forms. Finally, my aim was to create objects radiating an impression of power and vivacity. Should the spectator brush against one form, the whole installation will be set in motion. This way, one can feel how the ‚Cyclops‘ are connected to each other and how any dynamic, however small, will have an effect on the whole group.

KS: A short documentation trailer of the dance performance is depicted in the exhibition. The purpose of the performance is to allow for a definite contact with the public. In a similar way, the Cyclops search for our immediate neighborhood. This spatial proximity renders the material more accessible: weighty hollow forms with a rough surface and lightweight arms made from nylon tights stuffed with scraps of material, felt or plastic. Should one brush along these arms, they will rustle, should one tap onto the clay shapes, these will produce a varying register of sounds. Although I personally sense the material as brittle, the figures, which hang at body level, directly challenge the contact with the viewer. Contact does indeed play a key role in your work

PH: My objects live through the haptic. One should touch them in order to actually capture them. Beyond our vision, our touch allows for a further physical access: we may physically approach the objects and one is not compelled to follow the art distance rule. This way, one can experience the work more intimately, become part of it in a playful approach, discovering it bit by bit as children do when they explore playgrounds. The given material-mix and consequently the complexity of the surface, can offer a sensory incentive and finally attract us. Now, the burnt earth pigment is mixed into the processed synthetic material and this generates a heterogeneous effect. My surfaces are not always soft or agreeable to the touch, they may have holes and traces of the work process remain visible. As for the clay, I keep it unglazed but work in grease and wax, building up an epidermis of sorts. My wish is to let the material develop a strong presence and evoke a real counterpart. An art piece is not only an object to me, but far more something with its particular functionality and liveliness. Through contemplation, it can become a reference object that invites the observer into an immersive experience through bodily contact.

KS: These handmade creatures are similar to huge puppets, one prefers to meet them with caution and respect: because of their appearance they seem to testify for a far gone time. Not only does their dark brown coloring underline the temporal notion, but their designation as

Det kändes naturligt att arbeta med lera som material för att gestalta ämnet kropp och dess egenskaper. Det uppstod ihåliga former av lera med hålrum som fungerar både som ögon och kroppsöppningar. Dessa har jag kombinerat med de mjuka textilformerna. I slutändan handlade det för mig om att skapa objekt som utstrålar livfullhet och kraft. Genom att betraktaren tar kontakt med installationen börjar den röra på sig. Så blir det kännbart hur varje ‚cyklop‘ hänger ihop med de andra och hur varje liten rörelse påverkar hela gruppen.

KS: I föreställningen som finns att se som dokumentation i utställningen söker dansarna kontakt med publiken - likaså söker cykloperna närheten till en motpart. I direkt kontakt med objekten kan vi undersöka materialet noggrannare och upptäcka tunga, ihåliga kroppar av lera med sträv yta och rörliga armar av nylonstrumpor, fyllda med tygrester, filt eller plast. Känner man på armarna, hör man det prassla, knackar man på lerkropparna låter de i olika toner. Trots att jag själv upplever materialet som skört, utmanar gestalterna som hänger i höfthöjd besökaren att ta kontakt med dem. Kontakt spelar en avgörande roll i dina arbeten.

PH: Mina objekt lever ur och genom sin sensoriska kvalitet. Man behöver röra vid dem för att verkligen begripa dem. Beröringen öppnar upp för en fysisk ingång - att fysiskt få nära sig och inte behöva hålla avståndet som man annars bör göra till klassiska konstverk. Så kan betraktaren uppleva objekten på ett intimare sätt, lekfullt integrera sig i verket och utforska objekten steg för steg, liksom barn utforskar en lekplats. Blandningen av material ger en komplex yta som ska locka till beröring. Den naturliga brända jorden blandas med plast och skapar en heterogen effekt. Ytorna är inte precis angenäma eller mjuka, de har hål och bär spår av skapandeprocessen. Leran har jag inte glaserat utan behandlat med fett och vax så att den ska ge intryck av att vara ett hudlager. Jag tycker det är viktigt att materialet känns närvarande och man får känslan av att möta en verklig varelse. Ett konstobjekt är för mig inte bara en sak utan något som agerar självständigt och är levande. I betraktandet blir det till ett referensobjekt, som genom kropps-kontakten ger besökaren upplevelsen av att vara inkluderad.

KS: De handgjorda varelserna som påminner om marionetter bör man möta med försiktighet och respekt, ty deras gestalter vittnar om en svunnen tid. Inte bara den svart-bruna färgsättningen betonar detta tidssprång, också titeln Cykloper hänvisar till gångna tider. I grekiska mytologin är cykloperna kända för att bara ha ett öga mitt i pannan. Inom Yogan är det tredje ögat förknippat med

Den Ton habe ich unglasiert gelassen, aber ähnlich einer Hautschicht mit Fett und Wachs nachbearbeitet. Mir ist es wichtig, dass das Material eine starke Präsenz entwickelt und das Gefühl eines realen Gegenübers erweckt. Das künstlerische Objekt ist für mich nicht nur als Ding zu sehen, sondern auch als etwas, das seine eigene Funktionalität und Lebendigkeit hat. In der Betrachtung wird es zum Bezugsobjekt, das über den Kontakt mit dem Besucher eine inklusive Erfahrung zulässt.

KS: Den handgemachten Geschöpfen, die wie große Marionetten wirken, begegnet man lieber vorsichtig und mit Respekt, denn sie legen aufgrund ihrer Erscheinung Zeugnis ab von einer Zeit, die weit zurückliegt. Nicht nur die schwarzbraune Farbigkeit unterstreicht diesen zeitlichen Rückgriff, auch die Bezeichnung ‚Zyklopen‘ referiert auf längst Vergangenes. In der griechischen Mythologie sind Zyklopen dafür bekannt, dass sie meist nur ein Auge haben in der Mitte der Stirn, oberhalb der Nase. Im Yoga ist das dritte Auge identifiziert mit besonderen Fähigkeiten und einer außergewöhnlichen Wahrnehmung, höheres Wissen zu entwickeln. Welche Bedeutung hat die spirituelle Dimension in deiner Arbeit?

PH: Ich assoziiere mit dem dritten Auge eine Weisheit, die das Rationale übersteigt, wo es um schwer zu erfassende Sinnzusammenhänge oder eine erweiterte Intuition geht. Die Zyklopen stehen stellvertretend für die Fähigkeit, die auch in uns Menschen angelegt ist. Das dritte Auge hat jeder Mensch, nur dass wir es selten soweit kultivieren, um die Höhen des erweiterten Wissens zu erlangen. Oft weiß unser Körper mehr als unser Gehirn. Die Installation thematisiert die Möglichkeit mit den inneren uns zum Teil unbekanntem Kräften in Kontakt zu kommen und wollen diese durch äußere Stimulation im Betrachter aktivieren.

KS: In einer früheren Installation mit dem Titel ‚Mittelmellan‘ aus dem Jahr 2015, die in der Akademiegalerie in München zu sehen war, fallen Analogien zum ‚Tanz der Zyklopen‘ auf. Es sind ebenso von der Decke herabhängende, parallel angeordnete Objekte im Raum, dünne, fragil wirkende Papierbahnen, die am Boden aufschlagen und sich figurativ gebärden (S. 64ff.). In der Wahrnehmung entsteht die Illusion, dass sie sich bewegen und miteinander interagieren. Der Raum zwischen den Gebilden ist genauso wichtig wie die Gebilde selbst. Könnten sie sprechen, würden sie nach meinem Gefühl leise flüstern. Wie siehst du diesen Zusammenhang? Und welche Rolle spielt in diesem Fall der Raum?

PH: Die Installation ‚Mittelmellan‘ habe ich explizit auf den länglichen Galerieraum hin konzipiert. Im Vorbeigehen konnten die Betrachter durch die große Glasfront der Galerie die Reihung der

‚Cyclops‘ refers to a bygone era. In the mythology, Cyclops only have one eye in the middle of their forehead, above their nose. With yoga, one associates the third eye with particular abilities, meant to develop an exceptional perception and higher knowledge. Where does the spiritual dimension lie in your work?

PH: I associate the third eye with a wisdom, which goes beyond rationality; it handles with contexts that are difficult to outline, a widened intuition. The Cyclops stand for an ability that one can find by every human-being. Each of us possesses this third eye, but we seldom cultivate it in order to reach the level of enlarged knowledge. Often enough our body is more knowledgeable than our brain. The installation deals with possibilities to reach deep inside, often unconscious powers. All in all, the external stimulation is meant to activate these powers.

KS: In an earlier installation of yours named ‚mittemellan‘, on show at the Munich Academy Gallery in 2015, one can find definite analogies with the ‚Dance of the Cyclops‘. Already here, we can see objects hanging from the ceiling in a parallel order. These are thin and frail looking paper webs which reach down to the floor and behave in a figurative way. Optically, they create an illusion of movement and interaction. The space between the shapes is just as important as the shapes themselves. If they began to talk, I believe they would whisper. What do you think about this connection? And in how far is space important by this installation?

PH: The ‚mittemellan‘ installation was designed for the elongated gallery space (p.64). While passing by, one could apprehend through the gallery façade, this row of paper webs as an evolutionary process. One could either focus onto the web papers or else onto the space between two facing sheets, as if they were flipped images. The empty spaces were also emphasized because the sheets facing each other were dyed in the same pastel hue, whether yellow, red or blue. Mittelmellan means in-between in Swedish, therefore this is a direct reference to surrounding space and its significance. Just as space makes the objects visible, these define the surrounding space reciprocally. This interdependency is usually taken for granted and the installation was meant to render it more tangible. That you hear whispering I really think is interesting, because my installations should appeal to different senses. Now, in comparison, the suitable sound for the ‚Cyclops‘ would be a dark murmur, echoing through the space.

KS: You say that the objects define the space and the space the objects. You also thematized this reciprocal influence in your two spatial objects

speciella egenskaper som en utomordentlig uppfattningsförmåga, för att utveckla ett högre vetande. Vilken betydelse har den spirituella dimensionen i ditt verk?

PH: Med det tredje ögat associerar jag en vishet som överstiger det rationella, där det handlar om betydelsesammanhang som är svåra att greppa eller en vidgad intuition. Cykloperna representerar denna egenskap som också finns hos varje människa. Vi har alla det tredje ögat, men vi kultiverar det sällan till att uppnå ett förhöjt vetande. Ofta har vår kropp mer än vår hjärna. Installationen tematiserar möjligheten att komma i kontakt med dessa inre, oss mest omedvetna krafter och avser att aktivera dessa i betraktaren genom påverkan utifrån.

KS: I en tidigare installation med titeln ‚mittemellan‘ från år 2015 som du visade i Akademigalleriet i München framstår vissa analogier till ‚Tanz der Zyklopen‘. Där är det också objekt som hänger från taket: de är parallellt anordnade i rummet, tunna pappersbanor som verkar fragila, vilar mot golvet och agerar figurativt. Det uppstår en illusion av rörelse, som att objekten interagerar med varandra. Utrymmet mellan pappersbanorna verkar lika viktigt som formerna i sig. Om de kunde tala, skulle de enligt min känsla viska tyst. Hur ser du detta sammanhang? Och vilken roll spelar i detta fall rummet?

PH: Installationen ‚mittemellan‘ koncipierade jag specifikt för det långsmala gallerirummet (s.64). När betraktare gick förbi kunde de genom galleriets stora glasfront uppleva raderna av hängande pappersbanor som en evolutionär följd. Så som i en bild med två motiv kunde man antingen fokusera på pappersbanorna eller på rummet mellan dem. Mellanrummen framhävdes av att de pappersytor som var vända mot varandra hade samma pastellfärg: gult, rött eller blått. Begreppet mittemellan syftar till att betona betydelsen av rummet kring ett objekt. På samma sätt som rummet synliggör objekten dewfinierar också objekten rummet. Detta grundläggande, närmast självklara ömsesidiga beroende vill jag påtagliggöra i installationen. Att du förnimmer ett viskande tycker jag är intressant eftersom jag i mina verk strävar efter att tilltala de olika sinnena. I motsats till ‚mittemellan‘ vore den passande klangen för cykloperna nog ett mörkt sorl som fyller rummet.

KS: Objekten definierar rummet och rummet objekten, säger du. Detta ömsesidiga beroende tar du också upp i de båda objekten ‚Emiolia I‘ och ‚Emiolia II‘. I Galerie der Künstler visade du en tunn skiva av pappersfibrer särskilt skapad och anpassad till rummets form. Skivan ligger centralt i rummet och fyller det för övrigt tomma rummet nästan helt. Det är ett rum med högt i tak där du riktar hela uppmärksamheten på

Papiere wie in einem evolutionären Verlauf sehen. Ähnlich wie bei einem Kippbild konnte man den Blick entweder auf die Papierbögen oder auf den Raum zwischen zwei sich gegenüberstehenden Bögen fokussieren.

Betont wurden die leeren Raumsektionen, indem die zueinander gewandten Papierbögen in dem gleichen pastelligen Farbton - gelb, rot, blau - eingefärbt waren. Mitternellan bedeutet übersetzt aus dem Schwedischen Wort dazwischen und thematisiert direkt die Bedeutung des Umrames. So wie der Raum Objekte sichtbar macht, definieren auch die Objekte den Raum, indem sie sind, mit. Diese meist wie selbstverständlich vorausgesetzte Abhängigkeit voneinander greifbar zu machen war grundlegender Anlass für die Installation.

Dass du beim Betrachten ein Flüstern im Ohr hörst, finde ich interessant, da ich mit meinen Installationen darauf abziele verschiedene Sinne anzusprechen. Im Vergleich dazu wäre wohl der passende Klang bei den Zyklopen ein dunkles Raunen, das durch den Raum hallt.

KS: Die Objekte definieren den Raum, und der Raum die Objekte, sagst du. Diese wechselseitige Bedingtheit thematisierst du auch bei den beiden Raumobjekten ‚Emiolia I‘ und ‚Emiolia II‘. In der Galerie der Künstler hast du eine eigens auf den Raum hin konzipierte dünne Scheibe aus Papierfasern hergestellt. Sie liegt zentral im Raum und füllt den ansonsten leeren Raum nahezu vollständig aus. Es ist ein sehr hoher Raum, in dem du die ganze Aufmerksamkeit auf eine wellige, helle Oberfläche am Boden lenkst. Welches Raumverständnis liegt dieser künstlerischen Intervention zugrunde?

PH: Bei ‚Emiolia I‘ wollte ich die Betrachter herausfordern und sie durch das ausgedehnte Papier an die Raumgrenzen drängen (S.43ff). Das Objekt liegt direkt am Boden als große maximierte runde Fläche mit einem Durchmesser von 7m auf und prägt dadurch die Räumlichkeit entscheidend. Durch das Umschreiten des Kreises sowie das Wahrnehmen der faltigen Struktur der Papierfaser kann momenthaft visuell eine Drehbewegung inszeniert werden. Der innere, frei gelassene Teil des Kreises bleibt dabei unbegehrbar und dem Objekt vorbehalten.

KS: Mit der Platzierung der Scheibe auf dem Boden formulierst du einen erhabenen Raumanspruch. Gleichzeitig sehen die Betrachter auf Augenhöhe rundum leeren Raum. Diese Inszenierung hat etwas verblüffend Einfaches, aber auch etwas Provokantes an sich.

PH: Es ist eine bewusste Entscheidung das Objekt am Boden auszulegen und die Flüchtigkeit in dem Raum mit hoher Decke dadurch hervorzuheben. Es blockiert mit seiner Ausdehnung den Raum und steckt Grenzen ab, wo zu gehen ist und

*Emiolia I & Emiolia II‘(p.43). For the Galerie der Künstler, you made a thin disc from paper fibre, conceived for the space itself. It lies in the middle of the hall and covers almost completely the surface which is usually empty. By drawing attention to a light undulating surface on the floor, you manage to make the ceilings seem even higher. Which perception of space does underlie this artistic intervention?

PH: With ‚Emolia I‘ I wanted to challenge the observers: The expanse of paper was supposed to force them against the walls (p.43). The object lies directly on the floor, as a huge circular surface, 7 meters in diameter. Thereby it has a decisive influence on the premises. If one walks around this circle, and takes in the wrinkled surface of the paper fibre, one can experience a movement of rotation. The inside circle area is left free, it remains impassable and the object is therefore preserved.

KS: By placing the disc on the floor, you show extreme space requirements. Simultaneously, on eye level, the beholders only sees empty space all around. This installation is somehow amazing. It is extremely reduced and yet it is somehow provocative.

PH: It is a deliberate decision to place the object on the floor and this way to emphasize the flatness within these lofty heights. It blocks the space because of its expansion and it defines limits as to where one may walk or not. On the other hand, it almost becomes a carpet which one is careful not to tread on out of inadvertence, because of its delicate color. Of course there is also a pinch of humor, intended to irritate the observer out of his everyday way of perception and also to provoke his reactions. The nearly square room is almost covered up by the spread out circle. Behind this, my motivation is to create an object with a minimal height but the maximum extent. The contrast between space and surface becomes more extreme this way.

KS: You even go a step further with the small ‚Emiolia II‘ work, it seems to me. You raise the fungoid convex surface from the floor somehow and therefore let the space bellow vibrate. The curved disc seems suspended above the floor and appears like a moving object with a life of its own: it either seems to take off carefully or to land softly. You lend the object an invisible base and yet one asks oneself: what kind of strange, fragile thing is this?

PH: With ‚Emiolia II‘ I wanted to associate object and movement in a thin spray-painted layer of paper fibre. The object is undergoing dissolution but there still is enough there in order to see a frozen shape. Like music, it spreads around the space in waves. Emiolia or rather Hemiolia is

en vågig, ljus yta på golvet. Vilken rumsuppfattning ligger bakom denna konstnärliga intervention?

PH: Med ‚Emiolia I‘ ville jag utmana betraktarna och med det utbredda pappersobjektet tränga dem mot rummets gränser (s.43). Objektet ligger direkt på golvet och präglar rummet avgörande med sin maximerade cirkulära yta med 7m i diameter. Genom att gå runt cirkeln och iaktta den veckade strukturen hos pappersfibrerna kan man momentant visuellt uppleva att cirkelytan verkar vrida sig. Den inre, fri lämnade delen av cirkelskivan förblir otillgänglig och reserverad enbart för objektet.

KS: Med placeringen av skivan på golvet formulerar du ett stort krav på utrymme. Samtidigt ser betraktarna ett rum som på ögonhöjd är tomt. Iscensättningen har något överraskande enkelt, men också något provokativt över sig.

PH: Det är ett medvetet val att lägga ut objektet på golvet och att därigenom framhäva ytan i rummet med så högt i tak. Med sin storlek blockerar objektet rummet och markerar gränserna för var man kan gå och var inte. Samtidigt blir det nästan till en matta, som man till följd av den diskreta färgsättningen måste akta sig för att inte trampa på av misstag. Naturligtvis ligger det även en hel del humor i att irritera betraktarna i sina seendevanor och iaktta hur de reagerar. Det nästan kvadratiska rummet blir näst intill helt täckt av den utbredda cirkeln. Bakom idén står motivationen att skapa ett objekt med minimal höjd men maximal storlek. Därigenom förstärks kontrasten mellan rymd och yta ytterligare.

KS: Enligt min upplevelse går du i det mindre verket ‚Emiolia II‘ ytterligare ett steg längre genom att du lyfter upp den svamplikt välvda ytan en bit ifrån golvet och låter utrymmet under ytan resonera. Den svängda skivan ser ut att sväva över golvet och ger intryck av att vara ett rörligt objekt med ett eget liv. Skivan verkar vara på väg att försiktigt lyfta eller landa mjukt. Du ger objektet en nästan osynlig sockel, men frågan ställer sig: Vad är detta för en besynnerlig, bräcklig sak?

PH: I ‚Emiolia II‘ tog jag utmaningen att förena objekt och rörelse i ett tunt sprayat lager av pappersfibrer. Objektet är på väg mot upplösning, men det finns tillräckligt mycket kvar för att bilda en stelnad form. Som musik breder den ut sig i vågor i rummet. Emiolia eller Hemiolie är den musikaliska termen för en taktväxling. Jag tycker faktiskt att själva klangen av ordet Emiolia redan visualiserar denna lilla rörelse.

Titlar syftar i min konst oftast till att vidga verket. Ofta är det klingande ord som t.ex. ‚mitternellan‘ eller titlar lånade från dikter eller sånger, som t.ex. ‚Jener große graue blinde Teich‘ (ur Orpheus och Eurydike av Rainer Maria Rilke) eller ‚Så

wo nicht. Andererseits wird es fast zu einem Teppich, den man wegen seiner zarten Farbigkeit aufpassen muss, nicht aus Versehen zu betreten. Natürlich steckt auch eine ordentliche Prise Humor darin, den Betrachtenden in seinen Sehgewohnheiten zu irritieren und den Umgang damit zu beobachten. Der nahezu quadratische Raum wird mit einem ausgelegten Kreis fast abgedeckt. Dahinter steht auch die Motivation ein Objekt mit Minimalhöhe, aber maximaler Ausdehnung zu schaffen. Der Kontrast von Raum und Fläche wird dadurch nochmal mehr verstärkt.

KS: Bei der kleineren Arbeit ‚Emiolia II‘ gehst du nach meinem Empfinden noch ein Stück weiter, indem du die pilzartig gewölbte Oberfläche ein Stück vom Boden abhebst und dadurch den Raum unter der Oberfläche mitschwingen lässt. Die geschwungene Scheibe scheint über dem Boden zu schweben und wirkt wie ein bewegliches Objekt mit Eigenleben, das im Begriff ist vorsichtig abzuheben bzw. sanft zu landen. Du gibst dem Objekt einen fast unsichtbaren Sockel, doch man fragt sich: Was ist das für ein ‚sonderbar fragiles Ding‘?

PH: ‚Emiolia II‘ birgt die Herausforderung einer Vereinigung von Objekt und Bewegung in einer dünnen gesprühten Papierfaserschicht. Das Objekt ist auf dem Weg in die Auflösung, aber es ist genug da, um eine erstarrte Form abzubilden. Wie Musik breitet sie sich wellenhaft in den Raum aus. Emiolia bzw. Hemiolie ist der musikalische Term für einen Taktwechsel, wobei ich finde, dass der reine Klang des Wortes Emiolia bereits diese kleine Bewegung visualisiert. Titel haben für mich meist eine das Werk erweiternde Funktion. Oftmals sind es klingende Wörter wie z.B. ‚mitternellan‘ (Schwedisch für dazwischen) oder Titel die aus Gedichten oder Liedern entlehnt sind, z.B. ‚Jener große, graue blinde Teich‘ (Orpheus und Eurydike von Rainer Maria Rilke) oder ‚Så skimrande var aldrig havet‘ (ein bekanntes schwedisches Lied von Evert Taube). Es sind poetische Anregungen, die Bezüge zu anderen Künsten herstellen und dem Werk eine zweite Haut verleihen.

KS: In ‚Emiolia I und II‘ arbeitest du ausschließlich mit Papierfasern, die du mit Kleister untermischst und in Form bringst. Du hast schon mehrmals darauf hingewiesen, wie wichtig dir die haptische Oberfläche und das tastende Begreifen und aktive Erkunden deiner Objekte ist. Die Entstehung dieser speziellen Oberfläche und seine Form hat ganz entscheidend mit dem Material, dem Herstellungsverfahren und dem dazugehörigen Zeitfaktor zu tun. In den Arbeiten ‚Jener große graue blinde Teich‘ und ‚Så skimrande var aldrig havet‘ thematisierst du diese Variablen in markanter Weise. Kannst du uns diesen Zusam menhang genauer erläutern?

the musical term for a change of beat. Actually, I believe that the pure sound of Emiolia already visualizes this slight movement itself. As far as I am concerned, titles are meant to enhance the work. Sometimes I use sounding words, for instance ‚mitternellan‘, ‚in between‘ in Swedish. I also borrow quotes from poems or songs: ‚Jener große, graue blinde Teich‘ / ‚That large, grey, blind pond‘ from Rainer Maria Rilke’s Orpheus and Eurydice or again from a well-known Swedish ballad by Evert Taube: ‚Så skimrande var aldrig havet‘ / ‚The sea never shimmered this way before‘. These are poetic suggestions, they create internal references towards other arts and lend the work a second skin.

KS: For ‚Emiolia I & II‘, you used exclusively paper which you mixed with glue and modeled. Several times you alluded to the importance of the tactile surface, how you search to comprehend and explore actively your objects. The formation of this particular surface and of its form depend quite decisively on the choice of material, on the creative process itself and on the time involved. By ‚Jener große, graue blinde Teich‘ and ‚Så skimrande var aldrig havet‘, you thematize these variables in a significant way. Can you explain the connection more precisely?

PH: The preparation of the fibre and the handling of the paper pulp are decisive. The unprocessed, pressed fibre is first of all soaked in water and mixed with wallpaper paste, in order to swell up and allow the particles to blend into each other. After this, I can use the resulting pulp in different ways, either pour it into a mould, or else spray it with compressed air unto an under-layer, as was the case for ‚Emiolia I & II‘. In fact I sprayed the circular ‚Emiolia I‘ on the spot and let it dry out. The form was sprayed one segment after the other and could blend in seamlessly. Afterwards, it could lay there and dry through natural ventilation and electric fans. Which form or method one will use depends on the components of course, but also on the space itself and of course on the exhibit timeframe and circumstances. Working with paper as I do, is quite a time consuming and physical task. Due to the preparation of the paper fibre, the adjustment of the flexible substance, the dehydration of the mass and the drying process itself, the creation demands quite an amount of preparation, means, resources and endurance.

KS: You showed me some photographs of the creation process for ‚Så skimrande var aldrig havet‘. A few of these appear in the catalogue as well (p.12). I found them fascinating and quite informative as well. They helped me to understand more about the work process. So, you built a framework, onto which you stretched some cloth and then poured the paper-mass into it. Can you explain this specific procedure in more detail?

skimrande var aldrig havet‘ (en känd svensk sång av Evert Taube). De är poetiska förslag som skapar förbindelser till andra konstarter och ger verket en andra hud.

KS: I ‚Emiolia I och II‘ arbetar du uteslutande med pappersfibrer, som du blandar med lim och sedan formar. Du har flera gånger nämnt hur viktig den taktila ytan är för dig, att det är genom beröringen man kan begripa dina objekt och aktivt utforska dem. Skapandet av denna speciella yta och dess form är beroende av materialet, tillverkningsprocessen och tiden. I dina verk ‚Jener große graue blinde Teich‘ och ‚Så skimrande var aldrig havet‘ tematiserar du dessa variabler på ett markant vis. Kan du förklara detta sammanhang närmare?

PH: Det är bearbetningen av fibrerna och hanteringen av pappersmassan – pulpan – som är avgörande för formen. De obearbetade pressade fibrerna läggs först i rikligt med vatten så att de kan svälla och genom bearbetning sammanvävas för att sedan blandas med lim. Denna massa kan jag använda på olika sätt: gjuta den i en form eller spruta den med tryckluft på ett underlag. För ‚Emiolia I‘ sprayade jag det runda platta objektet på plats. Formen sprayades som tårtbitar sömlöst intill varandra bit för bit. Med hjälp av lufttillförsel och fläktar kunde objektet torka liggande på golvet. Vilken form och vilket tillvägagångssätt jag väljer beror förutom på temat även på utrymmet, de medel som finns till hands och den tid som står till förfogande inför utställningen. Arbetet med papper som jag praktiserar det här, är ett tidsintensivt och kroppsligt arbete. Genomförandet kräver en hel del förberedelse, medel, resurser och tålamad.

KS: Du har visat mig foton från tillverkningsprocessen för verket ‚Så skimrande var aldrig havet.‘ En del finns även här i katalogen (s.12). Jag tycker de är fascinerande och upplysande, eftersom jag nu fått en förståelse för hur verket uppstått. Du byggde en ställning för objektet som täcktes av tyg som du sedan fyllde med pappersmassan. Kan du berätta mera om detta speciella tillvägagångssätt?

PH: Med ‚Så skimrande var aldrig havet‘ ville jag skapa ett så organiskt objekt som möjligt, där massan kunde breda ut sig tredimensionellt åt olika håll. Därför byggde jag en grov träställning som jag klädde med ett nät av rep. På nätet lade jag ett flexibelt tyg och fördelade sedan pappersmassan lite i taget. Tyget vidgade sig ju mer vikten av massan ökade och formade sig nedåt i kurvor. Massan lade jag i flera omgångar succesivt bredvid eller ovanpå varandra och för att förbinda fibrerna till en helhet klappade och knackande jag med händerna och med verktyg.

PH: Entscheidend für die Form ist die Aufbereitung der Faser und der Umgang mit dem Papierbrei - der Pulpe. Die unbearbeiteten gepressten Fasern werden zunächst in viel Wasser gelegt, damit sie aufquellen und sich durch die Verarbeitung stückweise ineinander verschränken können und anschließend mit Kleister vermischt. Mit der aufbereiteten Masse kann ich dann unterschiedlich vorgehen, sie in eine Form gießen oder wie ich es bei ‚Emiolia I und II‘ getan habe, die Masse mit Druckluft auf eine Unterlage sprühen. Bei Emiolia I habe ich das kreisförmige Objekt vor Ort gesprüht und trocknen lassen. Die Form wurde wie Tortenstücke nahtlos aneinander Stück für Stück gesprüht und konnte dann mithilfe von Belüftung und Ventilatoren liegen bleiben und trocknen. Welche Form und welches Verfahren verwendet wird, hängt neben der inhaltlichen Komponente auch stark von der Räumlichkeit, den vorhandenen Mitteln und dem möglichen Zeitrahmen der Umstände und der Ausstellung ab. Die Arbeit mit Papier, wie ich es hier praktiziere, ist eine zeitintensive und körperliche Arbeit, die in der Herstellung einiges an Vorbereitung, Mittel, Ressourcen und Geduld abverlangt.

KS: Du hast mir Fotos vom Herstellungsprozess der Arbeit ‚Så skimrande var aldrig havet‘ gezeigt. Einige davon sind auch im Katalog abgebildet (S.12). Ich fand sie faszinierend und aufschlussreich zugleich, weil ich dadurch ein Verständnis für die Entstehung des Werkes bekommen habe. Du hast für das Objekt ein Gestell gebaut, gespannt mit Tüchern, in die du die Papiermasse gefüllt hast. Kannst du dieses spezifische Vorgehen genauer ausführen?

PH: Bei ‚So schimmerte das Meer noch nie‘ wollte ich ein möglichst organisches Objekt schaffen, wo die Masse die Möglichkeit hat, sich dreidimensional auszudehnen. Dafür habe ich ein grobes Holzgestell gebaut und es mit einem Seil Netz verkleidet. Darauf wurde ein flexibler Stoff gelegt und stückweise die aufbereitete Masse aufgetragen. Der Stoff weitete sich mit zunehmendem Gewicht in Kurven nach unten aus. Die Papierbatzen habe ich sukzessiv aneinandergelegt und durch klatschende, klopfende Bewegungen mit Händen und Werkzeug miteinander verbunden. Im Anschluss trocknete das Objekt mehrere Wochen lang in einem Raum mit beheizter Luft und aufgestellten Ventilatoren.

KS: Interessant an dieser Arbeit ist, dass das, was bei der Herstellung unten liegt, bei der Präsentation oben ist; du drehst praktisch die Seiten um. Wir als Betrachtende bekommen die Unterseite zu sehen. Mit anderen Worten verhält es sich so, wie wenn eine MalerIn die Oberfläche der Leinwand über einen langen Zeitraum bearbeitet, am Ende bei der Präsentation die unbearbeitete Rückseite der Leinwand zu zeigen. Diese Wendung finde ich bedeutsam und auch etwas

PH: For ‚The sea never shimmered this way before‘, I wanted to create a most organic looking shape, I wanted the mass to spread out in a three-dimensional way. Therefore I built a rough wood frame and weaved across it a network with rope(p.12). Then I loosely spread some cloth onto the frame and finally, I gradually applied the paper pulp. Due to its weight, the cloth bulged down in curves. I adjoined the paper bats one next to the other and in order to amalgamate them I beat and patted the mass with hands and tools. With the help of heated air and ventilators, it still took a few weeks for this object to dry.

KS: There is an interesting fact about this work: it is the bottom of the object itself that we finally have a chance to see, since you have turned the whole thing upside down. In other words, it seems as if a painter had worked over and over again on the surface of his canvas, in order to show the back of the painting only. This decision I find quite significant but also amazing. What were your reasons to turn this sculpture upside-down?

PH: The reason for this 180 degrees rotation comes from the technical and creative process. The frameworks and its cloth will help the physical gravity process. The bales increase stratum-wise on the cloth, side by side and above each other. The rotation is therefore a conscious, logical component.

As for your simile about painting, I think there is a slight but subtle difference. If one paints the motive upside down, as for instance Baselitz does, it has to do with an artistic gesture, which has to remain explicit and is intended to be identified by the beholder. In my case, the decision has to do with the work process which the majority of spectators cannot recognize, since they are not aware of the elaboration. When I decide to put the reverse side on view, I show the convex view of the shape. The concave, hollowed version you can only see if you peep underneath the form. From the esthetic standpoint, I share a strong feeling of complicity towards sculptresses like Eva Hesse, Senga Nengudi or Louise Bourgeois who all follow similar aspects in their formal research: I feel quite familiar with their relationship towards an object, with their installations, or with their handling of materials and textures. Corporeality, volumes, or sensuousness come into account in my work as well. Simultaneously, I connect with a decidedly painterly working method: my objects result from successive overlapping of material layers, comparable with superimposed layers of paint; this way they obtain a quality of three-dimensionality. Basically, I consider myself as a sculptress who works the outer surface in a painterly way or as a painter who treats the surface in relief as a sculptor. At the beginning of my artistic career, I dealt with painting and at the same time I produced

Därefter fick objektet torka i flera veckor i ett uppvärmt rum med installerade fläktar.

KS: Det intressanta med detta verk är att den sidan som vid tillverkningen befinner sig undertill, är vänd uppåt under presentationen; du vänder formen praktiskt taget upp och ner. Vi som betraktare får se undersidan. Med andra ord är det som när en målare bearbetar ytan på en duk under en längre tid, för att sedan bara visa den obearbetade baksidan av duken. Denna vändning tycker jag är betydelsefull och lite förunderlig. Vilka skäl hade du för att vända på verket?

PH: Bakgrunden till 180°grad vändningen ligger i produktionsättet och tillverkningsprocessen. Ställningen med tyget utnyttjar gravitationen. De små papperskakorna växer i lager på lager till ett reliefobjekt. Att vända objektet är därför ett medvetet, logiskt val. Jag tänker att den lilla men tydliga skillnaden är, att när en målare som t.ex. Baselitz vänder på sitt motiv, gör han det med en konstnärlig gest som är entydig och lätt att urskilja för betraktaren. I mitt fall är det ett beslut som beror på processen, och som majoriteten av betraktarna inte känner till. I och med att jag förklarar baksidan till framsidan, visar jag den välvda versionen av formen. Den ihåliga versionen är reserverad för de nyfikna betraktare som bemödar sig att kika in i objektet underifrån. Ur estetisk synvinkel intresserar jag mig framförallt för skulptörer, vilka har befattat sig med liknande aspekter, däribland Eva Hesse, Senga Nengudi eller Louise Bourgeois. Jag känner en närhet till deras objektsyn, deras installationer och dera hantering av material och textur. Kroppslighet, volym och sensualitet är teman som sysselsätter även mig. Samtidigt känner jag mig förbunden med arbetssättet en målare har: mina objekt växer fram ur flera lager av material vilket kan liknas vid flera över varandra applicerade lager av färg och bildar så en tredimensionalitet. Jag ser mig som en skulptör som arbetar ”målande” med ytan eller en målare som arbetar ”skulpturalt” med ytan.

Jag började mitt konstnärliga arbete med att måla, men nästan samtidigt skapade jag också mina första ihåliga keramikobjekt. Under mina studier i måleri arbetade jag, parallellt med det grafiska arbetet, med att utforska hur materialet förhåller sig till rummet. Jag fördjupade mig i att göra objekt som befinner sig i ett övergångsstadium mellan klassisk tredimensionell skulptur och en plan yta.

KS: Dessa övergångar från skulptur till yta och tvärtom förekommer inte bara inom ett objekt utan också mellan objekt. Medan vågorna i ‚Så skimrande var aldrig havet‘ har en större volym, blir formen på objekten i ‚Jener große graue blinde Teich‘ så gott som utplattad. Det objektet påminner mig om en luft-

vervunderlich. Welche Gründe hattest du das Werk umzudrehen?

PH: Der Hintergrund für die 180-Grad Drehung liegt in der Produktionsweise und dem Entstehungsprozess begründet. Das Gestell mit dem Stoff nutzt die Gravitation für sich. Die Ballen wachsen schichtweise auf dem Tuch neben und übereinander zum Reliefobjekt an. Das Umdrehen ist daher eine logisch mitgedachte Komponente. Ich denke, der kleine, aber feine Unterschied ist, dass bei Malern, die z.B. ihr Motiv umgedreht präsentieren wie Baselitz, es mit einer künstlerischen Geste zu tun hat, die eindeutig und für die Betrachtenden erkennbar ist. In meinem Fall ist es eine Entscheidung, die im Prozess begründet liegt, und der Mehrheit der Betrachter, die den Entstehungsprozess nicht kennen, verborgen bleibt. Indem ich die Unterseite als Schauseite deklariere, zeige ich die gewölbte Version der Form. Die ausgehöhlte Version bleibt lediglich den neugierigen Betrachtern, die sich bemühen unter das Objekt zu schauen, vorbehalten. Ästhetisch gesehen interessieren mich vor allem BildhauerInnen, die sich mit ähnlichen Aspekten befasst haben, darunter Eva Hesse, Senga Nengudi oder Louise Bourgeois. Ich fühle mich ihrem Objektverständnis, ihren Installationen und ihrem Umgang mit Material und Textur sehr nahe. Die Themen Körperlichkeit, Volumen und Sinnlichkeit beschäftigen mich genauso. Gleichzeitig bin ich aber auch der Arbeitsweise eines/r MalerIn verbunden, da meine Objekte ähnlich wie sich überlagernde Farbschichten aus aufgetragenen Materialsichten herauswachsen und so zu einer Dreidimensionalität finden. Grundsätzlich sehe ich mich als Bildhauerin, die „malerisch“ mit der Oberfläche arbeitet oder auch wie eine Malerin, die mit der Fläche „skulptural“ arbeitet. Ich habe meine künstlerischen Anfänge in der Malerei gehabt und fast parallel dazu angefangen, Hohlformen aus Keramik zu bauen. Während meines Studiums in einer Maleriklasse habe ich neben dem grafischen Arbeiten früh die Auseinandersetzung mit Material im Raum gesucht. Ich vertiefte mich in das Bauen von Objekten, die sich im Übergangsstadium zwischen einer klassischen dreidimensionalen Skulptur und einer geraden Fläche befinden.

KS: Derartige Übergänge von Skulptur in Fläche und umgekehrt finden sich nicht nur innerhalb eines Objekts, sondern auch zwischen Objekten. Während die Wellen bei ‚Så skimrande var aldrig havet‘ eine plastische Form bekommen, wird die Form bei den ‚Großen grauen blinden Teichobjekten‘ nahezu verflacht. Dieses Objekt erinnert mich an einen Luftballon, der mit Luft befüllt, sich um ein Vielfaches seiner Größe ausdehnt. So wie dem Luftballon die Luft entweicht und das Volumen wieder verschwindet, so wird dem Teich das Wasser, und damit auch das Volumen entzo-

hollowed-out ceramic forms. Although I studied in a painting class, I explored from the start the relationship between material and space, while experimenting with the printing medium. This caused me to focus particularly on the transitional stage of my objects, keeping them at a crossroads between classical three dimensionality and a plane surface.

KS: Such transitions from sculpture to surface and vice versa, one not only sees in a particular object but also between the objects themselves. While the waves in ‚The sea never shimmered this way before‘ have acquired a sculptural form, the shape of ‚That large, grey, blind pond‘, is practically flattened down. This object reminds me of a balloon out of which the air has escaped and which has lost its volume; the way water withdraws from the pond and its mass dwindles. Are both works directly connected as sculptures?

PH: This is an amusing comparison which I can indeed relate to. All in all the matter at stake is, in how far does a plane surface affect the surrounding space and about its orchestration. In ‚The sea never shimmered this way before‘, the convex surface simulates a bulkiness which does not exist. In the case of ‚That large, grey, blind pond‘(p.16/35), the somehow monumental representation of a motion stands in contrast with the calm delimited minimal surface. The blistered appearance results from the tensions which the pulp underwent as it dried and also makes the atmospheric effects visible on an esthetic level. In both cases, the surface of the water is transferred into a particular form.

KS: Considering a reduced formal language, you even go a step further in those two smaller works, ‚Batagaika‘ and ‚Yamal‘ and you address the important-issue of climate protection: global warming and permafrost melting. Batagaika is the biggest permafrost crater in the world, with a depth up to 120 meters, It was formed after the Siberian permafrost thawed because of increasing temperatures: the previous layer of ice and frozen earth collapsed and fell cliff-like into deepness. In another but not altogether different way, global warming hits the Siberian peninsula of Yamal. During the summer huge explosions occur when gas bubbles, formerly bound in the permafrost layer, are released. What is striking in both these works are two aspects: the artistic process and the treatment of materials. How did you handle this concretely, may I ask?

PH: There I use the four elements, and melt some soil together with glass granules into an elongated oblong shape (p.51). The shapes originate from the aerial perspective view of each particular crater, translated into a specifically defined area. During the burning process of approxima-

ballong som fylls med luft och sväller till flera gånger sin egen storlek. Så som luften strömmar ur ballongen och får den att krympa, dras vattnet och därmed också volymen ur dammen. Har de båda arbetena för dig en direkt koppling med tanke på deras plastiska likheter?

PH: Det är en rolig jämförelse, som jag mycket väl kan förstå. I slutet handlar det om den effekt en yta får i ett rum och hur den iscensätts. I ‚Så skimrande var aldrig havet‘ förmedlar den välvda ytan ett intryck av att objektet är kompakt vilket inte stämmer. Den här snarare monumentala framställningen av en rörelse står i kontrast till den lugna minimala ytan i ‚Jener große graue blinde Teich‘. Bubbeeffekten har uppstått genom spänningarna under torkningen av pappret och synliggör så estetiskt luftens påverkan. Båda arbetena överför vattenytan till en form. I båda blir något, som i vanliga fall inte har en fast form till ett objekt. Jag låter ytan hos ett element fysiskt inta ett konkret utrymme. Det vattnet som var nödvändigt i framställningsprocessen har hos det färdiga verket droppat av eller avdunstat. Vattnet som grundmaterial är väsentligt för verkets uppkomst och har, trots att det saknas i färdiga objektet, istället fått en innehållsmässig och estetisk form.

KS: Med dina båda verk ‚Batagaika‘ och ‚Yamal‘ går du ett steg längre i ditt reducerade formspråk och förtätar i två mindre objekt ett stort tema som klimatförändringen har tagit upp under flera år: jorduppvärmningen och smältandet av permafrostmarken. Batagaika-kratern, jordens största permafrostkrater med ett djup på 120m uppstod när stigande temperaturer i Sibirien lät permafrosten smälta så att det underjordiska frusna lagret av is och jord kollapsade och likt klippblock sjönk ihop. Annorlunda men inte olik yttrar sig jorduppvärmningen på sibiriska halvön Yamal. Under sommarmånaderna uppstår gigantiska explosioner där gasbubblor frisätts som tidigare var inbundna in den frusna permafrostmarken. Intressant i båda arbetena är återigen den konstnärliga arbetsprocessen och hur du hanterar materialet. Hur gick du till väga?

PH: Jag arbetar med alla fyra elementen och smälter jord tillsammans med glasgranulat till en långsmal platta. Jag tar upp kraterformen som den avtecknar sig ur luftperspektivet och överför den till en avgränsad form (s.51). I brännprocessen vid ca 800 grader försvinner resten av vattnet ur markprovet och materialet fusionerar med glaset till ett fast tillstånd. Det handlar här återigen om överläggningen av en negativ form och dess materialisering. De markprov som ingår i glasarbetena kommer från djupborrningar i permafrosten i Arktis-regionen omkring Abisko i norra Sverige.

gen. Stehen die beiden Arbeiten für dich in einem direkten plastischen Zusammenhang?

PH: Das ist ein lustiger Vergleich, den ich nachvollziehen kann. Letztendlich geht es um die Wirkung einer Fläche im Raum und dessen Inszenierung. Bei ‚Så skimrande var aldrig havet‘ täuscht die Wölbung des gesamten Objektes eine Massigkeit vor, die eigentlich nicht vorhanden ist. Die eher monumentale Darstellung einer Bewegung steht im Kontrast zu der ruhigen abgegrenzten minimalen Fläche in Jener große graue blinde Teich(S.16/35ff). Die Blasenwirkung ist durch die Spannungen beim Trocknen vom Papier entstanden und macht so ästhetisch die Lufteinwirkung sichtbar. Beide Werke transferieren die Wasseroberfläche in eine Form. Beide objektivieren etwas, das normalerweise keine feste Form hat. Dennoch nimmt durch diesen Vorgang die Oberfläche eines Elementes physisch einen konkreten Raum ein. Das Wasser, was für den Herstellungsprozess notwendig war, ist beim fertigen Werk bereits abgetropft oder verdunstet. Das für den Ursprung des Werkes wesentliche Grundmaterial Wasser wird im Objekt in seiner Abwesenheit stattdessen inhaltlich und ästhetisch in Form gebracht.

KS: Mit deinen beiden Arbeiten ‚Batagaika‘ und ‚Yamal‘ gehst du, was die reduzierte Formensprache angeht, noch einen Schritt weiter und verdichtest in zwei eher kleinen Objekten ein großes Thema, das der Klimaschutz schon seit vielen Jahren im Fokus hat: die Erderwärmung und das Schmelzen des Permafrostbodens. Der Batagaika-Krater, der größte Permafrostkrater der Welt, mit einer Tiefe von bis zu 120 m, hat sich gebildet, als steigende Temperaturen den Permafrost in Sibirien aufgetaut haben, so dass die vormals gefrorene Schicht aus Eis und Erde kollabierte und klippenartig nach unten sank. Anders, aber nicht ganz unähnlich drückt sich die Erderwärmung auf der sibirischen Halbinsel Yamal aus. In den Sommermonaten kommt es dort zu gigantischen Explosionen, bei denen Gasblasen freigesetzt werden, die zuvor im gefrorenen Permafrostboden gebunden waren. Interessant an den beiden Arbeiten ist auch hier wieder der künstlerische Arbeitsprozess und die Art der Materialbehandlung. Wie bist du konkret vorgegangen?

PH: Ich arbeite dabei mit allen vier Elementen und schmelze Erde zusammen mit Glasgranulat in eine längliche Scheibe(S.51ff). Dabei greife ich die jeweilige Kraterform aus der Luftperspektive auf und übersetze sie in eine abgegrenzte Fläche. Durch den Brennprozess von ca. 800 Grad wird das restliche Wasser der Bodenprobe entnommen und das Material fusioniert mit dem Glas in einen festen Zustand. Es geht hier wiederum um die Übersetzung einer Negativ-Form und dessen Materialisierung.

tely 800 degrees, the remaining water evaporates from the soil sample and the material amalgamates with the glass and consolidates. Once again I intend to translate a negative form and to materialize it. The soil sample I obtained from deep drilling into the permafrost from the Arctic region Abisko in North Sweden, at the time I spent as a resident at the Polar Research Scientific Institute. In *Batagaika and Yamal*, I compressed so to say the melting process which actually occurs underground and transmuted it into the material processing. The object shown is the transformation from a natural sample into an altogether new alloy. From empirical knowledge and confrontation, I can experiment with the material in order to reconstruct on a sensory level, what occurred during the climate change. Thereafter, through my formal research, I concretized the essence of this process. Whereby the concrete experience is important, I have no wish to diffuse a knowledge or to express a particular statement. Above all I wish to reflect on the day-to-day underground manifestations which are caused by our huge impact on the ecosystem. Finally, I want to incite empathy towards our understanding of processes taking place below the earths’ s surface.

KS: Two observations I think worth mentioning: you use a mirror as bottom plate which allows to see the rear side of the flat object. Often enough your work handles with the simultaneous visibility of front and rear view or else of top and bottom in your sculptures. Furthermore both objects are placed on the floor without protection of any kind, this means one risks to step or trip over them. These kind of objects are usually created in regard of the body dimensions. Why did you decide on these proportions and reversion?

PH: The mirror is there in order to extend the object optically downwards into the deep. This way, one obtains a visual impression of a pit which again is supposed to establish a contact with the Earth below. Presenting the object on the ground underlines the thematic reference. This topic, despite its great relevance towards the climate change, has not in so far obtained due attention. Since permafrost melt happens below the visible ground layer in often rather sparsely inhabited Arctic regions and we notice the consequences of this only belatedly when massive impacts are visible, the process quickly remains abstract and in the background. This is symbolized by the low position of both objects. If the beholder has to bend down to get a closer look or else if he almost trips over the object, he might experience a fraction of how the theme is usually dealt with, due to the slight irritation or to a short moment of shock. We take for granted the stability of the ground underneath, it is the basis of life and yet it is not self-evident. The

Jag fick dem när jag var där under en residenperiod på polarforskningsstationen. I Batagaika och Yamal komprimerar jag så att säga smältprocessen som annars sker under jorden i naturen och överför den till bearbetningen av materialet. I det utställda objektet är detta spår av real natur förvandlat till ett bundet, nytt tillstånd. Efter att jag fördjupat mig i temat kan jag genom experimenterandet med materialet på ett sinnligt sätt förstå det som händer under klimatförändringen och synliggöra de insikter jag vunnit under processen som resultat för andra. Erfarenheterna under arbetsprocessen är för mig viktigare än att sprida kunskap eller att uttrycka ett statement. För mig handlar det främst om att bearbeta det som dagligen sker under jord genom vår massiva inverkan på ekosystemet. Mitt syfte är att skapa en medkänsla som låter oss på ett djupare plan förstå och känna av vilka processer som utspelas under jordytan.

KS: Två iakttagelser tycker jag också är viktiga att nämna: Du använder en spegel som golvplatta för att visa undersidan av det flata objektet. Ofta handlar det i ditt verk om att samtidigt visa fram – och baksida respektive över- och undersida av ett skulpturalt objekt. Dessutom presenteras båda verken oskyddade på golvet, så att man lätt kan snubbla över dem. Vanligtvis är dina verk relaterade till mänskliga kroppsmått. Varför använder du dig här av dessa proportioner och omvända förhållanden?

PH: Spegeln används som piedestal och syftar till att optiskt förlänga objektet neråt. Så uppstår rent visuellt effekten av en fördjupning, som också skapar förbindelse med jorden inunder. Presentationen på golvet förtydligar den tematiska kopplingen. Trots att temat har stor relevans för hela klimatförändringen har det inte fått den offentliga uppmärksamhet som det borde få. Eftersom smältandet av permafrosten sker under det synliga jordlagret i den ofta glest befolkade Arktisregionen förblir själva händelsen abstrakt och dold i bakgrunden. Vi märker konsekvenserna först sent, när de har blivit massiva. Det förhåller sig liknande med de båda objektens låga position på golvet. Om betraktaren måste böja sig för att se bättre eller nästan snubblar över installationen kan hen i detta ögonblick kanske genom irritationen eller det moment av chock som uppstår uppleva en bråkdel av hur temat annars hanteras. Vi förutsätter att marken under oss är stabil - det är grundläggande för våra liv men är ingen självklarhet. Verkens proportion hänger samman med komprimeringen av de gigantiska naturformerna till en storlek som ögat lätt kan uppfatta vilket även ska göra skeendet på det materiella planet, liksom form och processer mera begripligt. Så blir t.ex. Batagaika-kratern med sin längd på numera över 1 km till en 103 cm lång form.

Die darin enthaltene Erdprobe entstammt einer Tiefenbohrung aus dem Permafrost der Arktisregion in Abisko Nordschweden, die ich bei einer Residenz im Polarforschungsinstitut vor Ort erhalten habe. In Batagaika und Yamal komprimiere ich sozusagen den Schmelzvorgang der sonst unterirdisch in der Natur passiert und transferiere ihn in die Behandlung des Materials. Im ausgestellten Objekt wird aus einer Spur tatsächlicher Natur ein gebundener Neuzustand. Durch die Erfahrung und Auseinandersetzung mit dem Thema kann ich durch das Experimentieren mit dem Material auf einer sinnlichen Ebene nachvollziehen, was während des Klimawandels passiert und die gewonnene Essenz dieses Prozesses als Resultat für andere sichtbar machen. Dabei ist mir die Erfahrung im Produzieren wichtiger als die Verbreitung von Wissen oder das Ausdrücken eines Statements. Es geht mir vorrangig um die Verarbeitung dessen, was tagtäglich durch unseren massiven Einfluss auf das Ökosystem unterirdisch passiert. Letztendlich ist mein Anliegen ein Mitgefühl hervorzurufen, das uns auf einer tieferen Ebene nachvollziehen lässt, welche Prozesse unterhalb der Erdoberfläche ablaufen.

KS: Zwei Beobachtungen finde ich daran noch erwähnenswert: Als Bodenplatte verwendest du Spiegel, die die Unterseite des flachen Objekts zu sehen geben. Oftmals geht es in deinem Werk um eine gleichzeitige Sichtbarkeit von Vorder- und Rückseite bzw. der Ober- wie der Unterseite im skulpturalen Objekt. Darüber hinaus sind beide Arbeiten am Boden ungeschützt präsentiert, dass man leicht Gefahr läuft darüber zu stolpern. Normalerweise sind deine Arbeiten eher auf das menschliche Körpermaß bezogen. Wieso diese Proportionen und Umkehrverhältnisse?

PH: Der Spiegel als Podest hat den Zweck das Objekt optisch in die Tiefe abwärts zu verlängern. So entsteht rein visuell die ähnliche Wirkung einer Vertiefung, die auch den Kontakt mit der Erde darunter herstellen will. Durch die Präsentation am Boden wird der thematische Bezug verdeutlicht. Das Thema ist ungehindert dessen großer Relevanz für den gesamten Klimawandel bislang eines, das in der allgemeinen Öffentlichkeit nicht die gebührende Aufmerksamkeit gefunden hat. Da die Permafrost-Schmelze unterhalb der sichtbaren Erdbodenschicht in oftmals eher spärlich bewohnten Arktisregionen passiert und wir die Konsequenzen dessen erst verspätet merken, wenn massive Auswirkungen zu sehen sind, bleibt der Vorgang schnell abstrakt und im Hintergrund. Ähnlich verhält es sich mit der niedrigen Bodenposition der beiden Objekte. Wenn der Betrachter sich bücken muss um genauer sehen zu können oder aber fast über das Objekt stolpern sollte, kann er vielleicht in diesem Moment durch die kleine Irritation bzw. den ausgelösten

works proportion is related to the compression of the gigantic natural forms into a size that can be easily perceived by the eye and this in addition to the material itself, makes form and processes easier to understand. For instance, I represent the Batagaika crater as a 103 cm shape although it actually measures over 1 Kilometer.

KS: If one goes through your description again, it appears that your reflection about global warming manifests itself into this flat slab of glass. Starting from an aerial perspective, you use the delimitations of the crater in order to create form and surface. By placing a mirror underneath the object, you enhance the impression of depth of the natural phenomenon and point to the processes which are taking place under the earth surface, hidden from the human eye. They escape mere perception and can only be comprehended through knowledge. As in a cross section through the crater you show us here — and in your further works as well — the manifestations of different perceptive approaches. This particular play with perception levels also appears in your recent 2020 prints ‚Breaking Layers‘. There again, you work with a superimposition of layers and processing. Which is the connection between your works on paper, your installations and your objects?

PH: The outstanding thing about working as an artist is that one constantly deals with different levels of perception. Deciding on the conditions in order to trigger new esthetic experiences, one can create works that operate with a quiet, non-verbal vitality. Printmaking is an important medium, that I use, in addition to experimenting with materials and building objects, in order to access the matter surface vs. space in a new perspective. One can see it as a reversed process, opposite my three-dimensional work, where I strive towards the surface. It is space and the in-between layers that I look for in printing. I take a metal plate and scratch into it with a drypoint or any further sharp tool and leave deep scars on the surface. The movement densifies till several layers merge into one. The relief of the plate embosses the paper and creates an object-like experience on a very reduced scale. Printing requires focus and accuracy, this brings in a positive balance in comparison with my rather rough and intuitive work with the material. ‚Breaking Layers‘ is a series by which I create and experiment with layers of lines in order to see how these will merge together or part from each other (p.92). The series testify for my artistic research: to split open layers and make these visible.

KS: In your installations, I cannot find any trace of anecdotes, if you except the ‚Cyclops‘. This is also the case in your prints. They tell no story but

KS: När jag hör din beskrivning så märker jag att alla dina tankar kring jorduppvärmningen manifesterar sig i en platt glasskiva. Ur luftperspektivet tar du utgående från kraterns konturlinje fram yta och form. Med hjälp av en spegel antyder du djupdimensionen hos detta naturfenomen och hänvisar till processerna i jordens inre, som vi inte kan se med blotta ögat. Dessa är omöjliga att iaktta och kan bara förstås med hjälp av vetenskaplig kunskap. I tvärsnittet genom kratern demonstrerar du i detta exempel, liksom, i alla dina andra objekt, manifestationen av olika aspekter av perception i ett objekt. Spelet med perceptionsnivåerna hittar man också i dina tryck från 2020 med titeln ‚Breaking Layers‘. Även där arbetar du med principen av lager – lager av skikt och arbetsförlopp. I vilket förhållande står pappersarbetena till dina objekt och installationer?

PH: Det som fascinerar mig med det konstnärliga arbetet är att hitta olika sätt att hantera nivåerna av perception för att så möjliggöra förutsättningar för nya estetiska upplevelser. Därigenom vill jag skapa verk som med en stilla vitalitet agerar bortom det verbala. För mig är grafiken ett viktigt medium som jag använder för att finna en annan ingång till temat yta-rymd, parallellt med mitt experimenterande med material och byggandet av objekt. Det liknar en omvänd process jämfört med mitt tredimensionella arbete där jag strävar mot ytan. I grafiken söker jag efter rymd och alla lager däremellan. Jag utgår ifrån en metallplatta som jag ristar i med tornål eller annat vasst verktyg och efterlämnar spår. Rörelsen förtätar sig i ytan, flera nivåer blir komprimerade till en enda. Den reliefartade grafikyten som trycks mot papperet skapar på minimalt utrymme en upplevelse av rymd. Trycktekniken förutsätter att man arbetar fokuserat och noggrant. Det ger mig en motvikt till arbetet med material som är mer grovt och intuitivt. Serien ‚Breaking Layers‘ är ett verk där jag med linjen prövar nivåer som lutar in i, mot eller bort ifrån varandra (s.92). Serien kännetecknar det jag ständigt bearbetar i min konst: att bryta upp och synliggöra ytor.

KS: I dina installationer hittar man med undantag av cykloperna knappast spår av en berättelse. Detta gäller även dina grafiska tryck. De berättar ingenting och lever mer av det atmosfäriska. Ibland verkar de hemlighetsfullt poetiska, ibland grumligt tunga, ibland lätta, rörliga. Bildernas tonalitet är snarare tyst. Hur är ditt perspektiv på dina bilder?

PH: Mina grafiska tryck uppstår omedelbart vid tornålens kontakt med metallplattan. Liksom du beskriver det, är de ögonblicksbilder av förtäta stämningar. Horisontella och vertikala linjer växer fram till strukturer för att sedan åter lösas

Schreckmoment einen Bruchteil dessen erleben wie mit dem Thema sonst umgegangen wird. Wir setzen die Stabilität des Bodens unter uns voraus. Sie gehört mit zu unserer Lebensgrundlage ist jedoch nicht selbstverständlich. Die Proportion der Werke hängt mit der Komprimierung der gigantischen Naturformen in ein mit dem Auge gut wahrnehmbares Maß zusammen, was neben der materiellen Ebene, Form und Prozesse leichter begreifbar macht. So wird z.B. der Krater Batagaika mit seiner mittlerweile mehr als ein Kilometer Länge in eine 103 cm lange Glasplatte gefasst.

KS: Lasse ich deine Beschreibung noch einmal Revue passieren, so stelle ich fest, dass deine gesamten Überlegungen zur Erderwärmung sich künstlerisch in einer flachen Glasscheibe manifestieren. Aus der Luftperspektive entwickelst du anhand der Umrisslinie des Kraters Oberfläche und Form. Mit Hilfe eines Spiegels wird die Tiefendimension dieses Naturphänomens angedeutet und auf die Prozesse im Erdinneren, die mit dem bloßen Auge nicht sichtbar sind verwiesen. Sie entziehen sich der reinen Wahrnehmung und können nur mit Wissen erschlossen werden. Wie im Querschnitt durch den Krater zeigst du uns an diesem Beispiel wie in all deinen anderen Objekten die Manifestation verschiedener Wahrnehmungsperspektiven in einem Objekt. Das Spiel mit den Wahrnehmungsebenen findet sich auch in deinen Druckgraphiken von 2020 mit dem Titel ‚Breaking Layers‘. Auch dort arbeitest du mit dem Prinzip der Überlagerung von Schichten und Arbeitsvorgängen. In welchem Verhältnis stehen die Papierarbeiten zu deinen Objekten und Installationen?

PH: Das Herausragende am künstlerischen Arbeiten ist für mich, immer wieder mit den Wahrnehmungsebenen umzugehen, um Bedingungen für neue ästhetische Erfahrungen zu setzen und dabei Werke zu schaffen, die mit einer stillen Lebendigkeit außerhalb des verbalen agieren. Für mich ist die Druckgrafik ein wichtiges Medium, das ich neben dem Experimentieren mit Material und dem Bauen von Objekten nutze, um einen anderen Eingang in die Thematik Fläche-Raum zu finden. Es ist wie ein Umkehrprozess im Vergleich zum dreidimensionalen Werk, wo ich in die Fläche strebe.

In der Grafik suche ich nach dem Raum und den Schichten dazwischen. Ich gehe von einer Metallplatte aus, in die ich mit Kaltnadel oder anderem spitzen Werkzeug rein ritze und Spuren hinterlasse. Bewegung verdichtet sich in der Fläche, mehrere Ebenen komprimieren sich zu einer. Die reliefierte Oberfläche der Grafik, die sich auf dem Papier abdrückt, erschafft auf kleinstem Raum ein objekthaftes Erlebnis.

Das Drucken setzt voraus, dass man fokussiert und genau arbeitet. Das ist zu der eher groben für mich. Die Serie ‚Breaking Layers‘(S.92ff) ist

their impact rather lies on an atmospheric level. Sometimes they seem secretly poetic, or dimly grave, or on the contrary they appear gently animated. Their tonality, as a rule, looks rather quiet. What is your point of view in respect to these images?

PH: My prints are the result of the direct contact between the dry point and the metal plate. The way you describe them is quite relevant, they are like snapshots of condensed atmospheres. Horizontal and vertical lines grow into structures which dissolve again. Flow, dynamic and friction, all these are translated into intuitive marks which remain on the surface. I consider the printed series as a pictorial process by which inner and outer movements flow together and superimpose in order to form a web. As for the themes, they are often triggered by impressions born from my observation of nature which I translate into inner landscapes later on.

upp. Flöde, dynamik och friktion bildar intuitiva spår som blir synliga på ytan. Jag ser de tryckta serierna som en bildliknande process där inre och yttre rörelse flyter samman och bildar ett nät. Motiven är ofta inspirerade av intryck från naturen som jag sedan översätter till inre landskapsbilder.

eine Arbeit, in der ich mit der Linie Ebenen krei-re und erprobe, die ineinander oder auseinander kippen. Die Serie steht bezeichnend für das, was ich immer wieder künstlerisch betreibe: Ebenen aufbrechen und sichtbar machen.

KS: In deinen installativen Arbeiten finden sich, abgesehen von den Zyklopen, kaum Spuren einer Erzählung. Das ist bei deinen Druckgraphiken auch der Fall. Sie erzählen nichts und leben mehr vom Atmosphärischen. Mal wirken sie geheimnisvoll poetisch, mal trüb schwer, mal leicht bewegt. Die Tonalität der Bilder ist eher leise. Wie ist deine Sichtweise auf die Bilder?

PH: Meine Druckgrafiken entstehen unmittelbar im Kontakt mit der Kaltnadel auf der Metallplatte. Sie sind ähnlich wie Du es auch beschreibst Momentaufnahmen von verdichteten Stimmungen. Horizontale und vertikale Linien wachsen zu Strukturen und lösen sich wieder auf. Fluss, Dynamik und Reibung sind alles intuitive Spuren, die in der Fläche sichtbar werden. Ich sehe die gedruckten Serien als einen bildhaften Prozess, in dem innere und äußere Bewegung zusammenfließen und sich in einem Netz überlagern. Die Motive sind oft angeregt von Eindrücken, die ich aus der Natur mitgenommen habe und in innere Landschaften übertrage.

Tanz der Zyklopen

Dance of the Cyclops
Cyklopernas dans

ceramics, nylon, plastic, textile, wax, fat, rope
dimensions variable
2020/21





Jener große graue blinde Teich

That big grey blind pond
Den stora gråa blinda dammen

paperfibre
173 x 93 x 13 cm
284 x 170 x 13 cm
240 x 153 x 12 cm
2017





Emiola I & II

paperfibre
Ø 700 cm
2017

paperfibre
Ø 160 cm
2018





Batagaika & Yamal

glass, mirror, earth
103 x 26 x 15 cm
2018

glass, mirror, earth
Ø 44 x 1 cm
2018





Så skimrande var aldrig havet

The sea never shimmered like this
So schimmerte das Meer noch nie

paperfibre
445 x 200 x 100 cm
2016



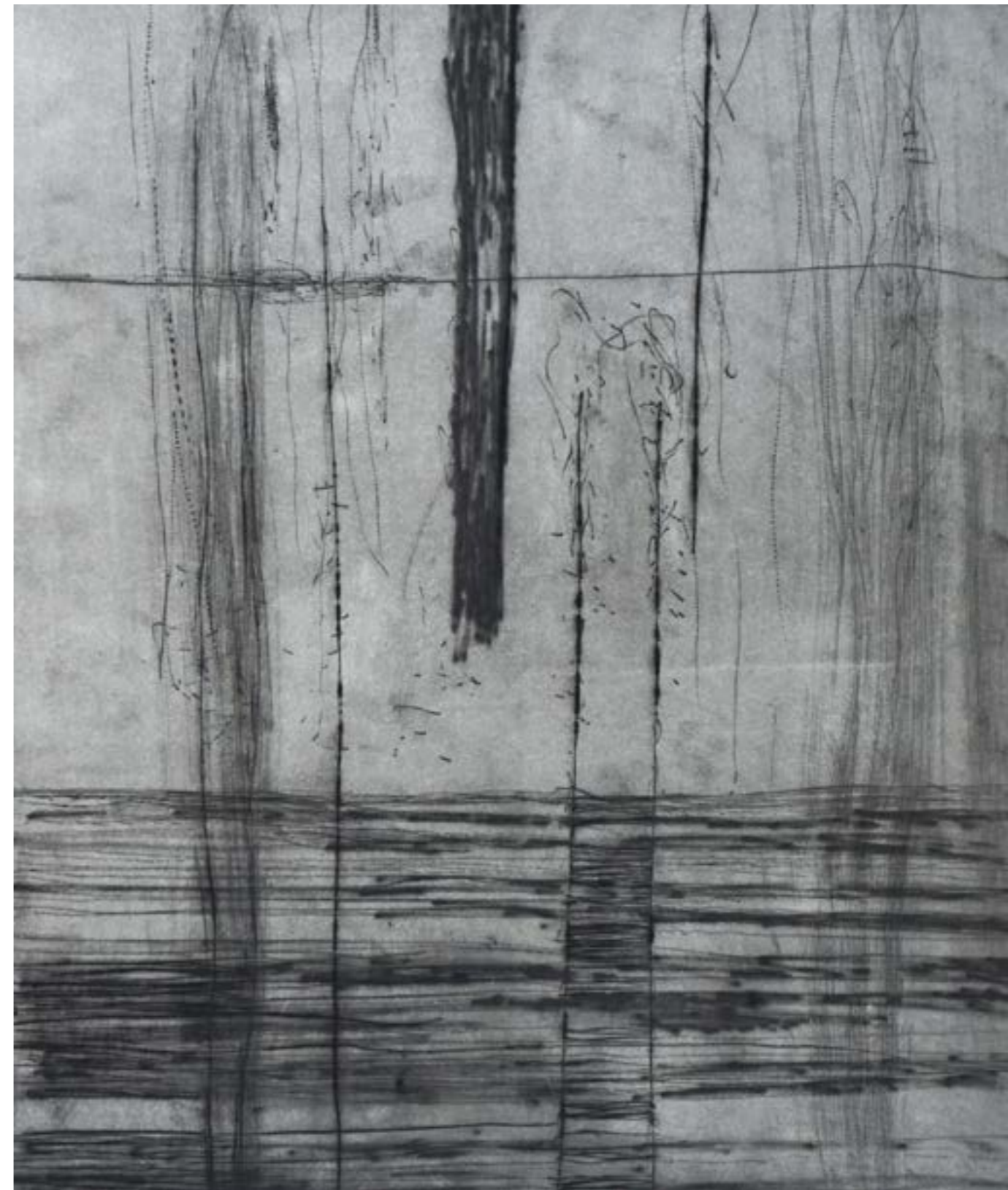


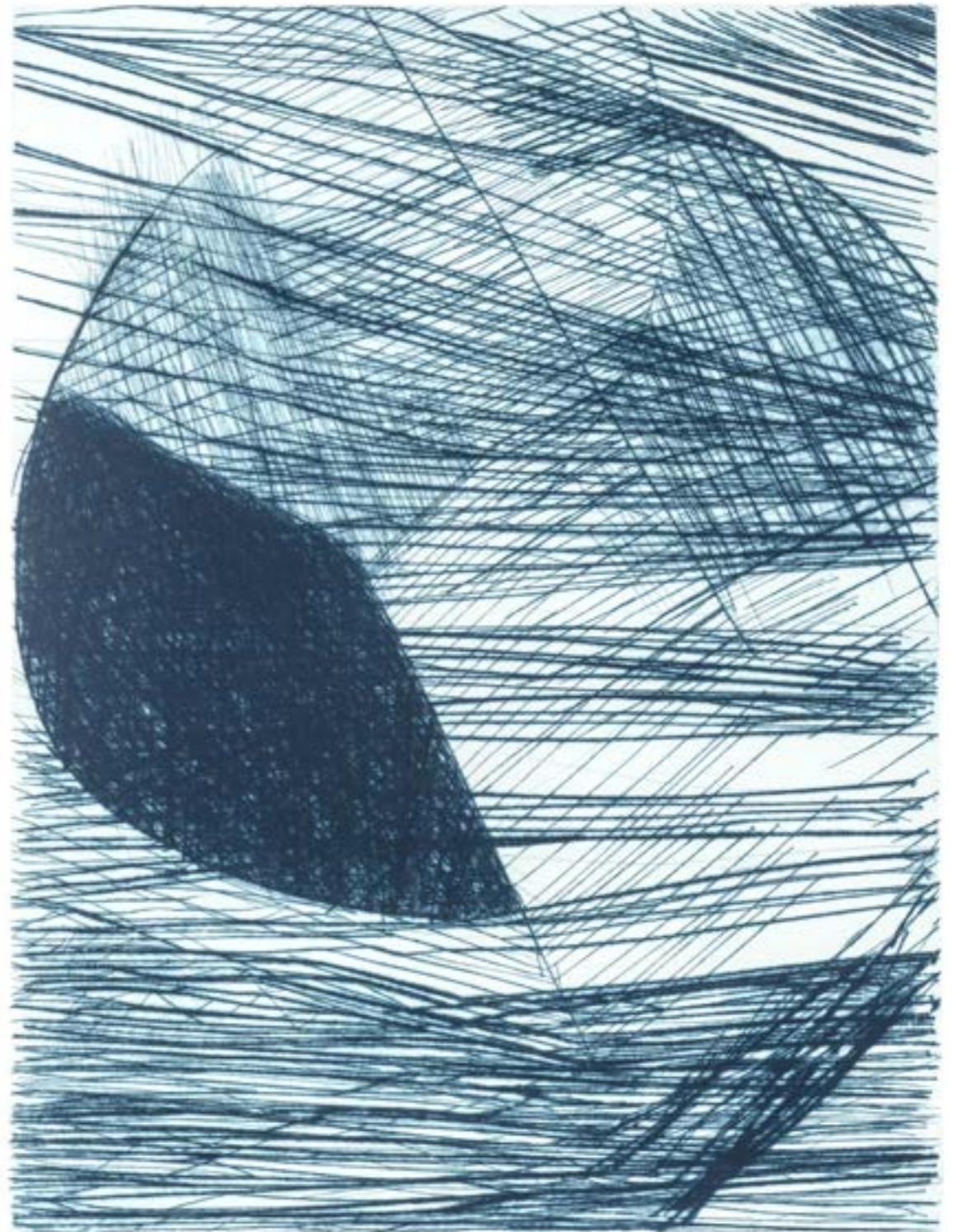
mittemellan

inbetween
dazwischen

coloured paperfibre
9 x 300 x 90 x 30 cm
2015







Biographie Biography Biografi

Pernilla Henrikson is born 1981 in Malmö, Sweden. She studies art pedagogy M.A. at the LMU as well as Artistic creation and therapy at the Academy of Fine Arts. She completes the Studies in Visual Arts with Jean-Marc Bustamante and Florian Pumhösl in 2017. She stays for one year in Stockholm and works artistically during Gueststudies at the Academy of Fine Arts of Stockholm. She lives and works in Munich and Stockholm.

Förderungen & Stipendien Grants & Scholarships Bidrag & Stipendier

- 2021 Stipendienprogramm des Freistaates Bayern ‚Junge Kunst und neue Wege‘ / Scholarship of the State of Bavaria ‚Young Art and new paths‘
- 2021 Bayrisches Atelierförderprogramm / Bavarian Atelierfunding programme
- 2020 Katalogförderung / Catalog Funding Galerie Bezirk Oberbayern
- 2019 Bayrisches Atelierförderprogramm / Bavarian Atelierfunding programme
- 2018 ‚Dig the Land‘ Artist residency Polar Research Center Abisko, Sweden
- 2017 Stipendium Sommerakademie Salzburg / Scholarship Sommeracademy Salzburg
- 2015 Erasmusstipendium / Scholarship Erasmus Akademie der Bildenden Künste, Wien/Vienna

Einzelausstellungen Solo Shows Soloutställningar

- 2021 ‚Natürlich Verbunden‘ / ‚Naturally related‘ / ‚Naturligt förbunden‘ Galerie Bezirk Oberbayern, München
‚Tanz der Zyklopen‘ / ‚Dance of the Cyclops‘ Kösk / ‚Cyklopernas dans‘ München
- 2015 ‚[flaumfaum]‘ with Lina Zylla and Luiza Taracha, Kunstpavillon, München
‚mitemellan‘ / ‚inbetween‘ Akademiegalerie, München

Gruppenausstellungen Group Shows Grupputställningar

- 2021 Skulpturenpark ‚perifair‘ / Sculpture park ‚peripheral‘ Bürgerpark Oberföhring
‚Soulprint‘ Konstnärernas kollektivverkstad Farsta, Galleri Grafiska Sällskapet, Stockholm
‚Sommergaben‘ / ‚Sommergifts‘ Artothek München
‚1,5 Grad‘ / ‚1,5 degrees‘ Galerie GG3, Berlin
- 2020 ‚Grosse Kunstaustellung‘ / ‚Great Art exhibition‘ Ganserhaus, Wasserburg
- 2019 ‚Jahresgaben‘ / ‚Annual gifts‘ Kunst Block Balve, München
Skulpturenpark / Sculpture park Katharinenhof, Bonn
‚Aus der Strömung I‘ / ‚Out of the current‘, Kunst Block Balve, München
- 2018 ‚Spätgaben‘ / ‚Late gifts‘ Galerie Spätkauf(Galerie ohne Namen), München
‚Es ist nicht alles weiß, das glänzt. Die Variation des Papiers.‘ / ‚Not everything that shines is white. The variation of paper.‘
Kunst Block Balve, München
‚Springshow.‘ Kungliga Konsthögskolan Stockholm
- 2017 ‚Potpourri. The Printing show.‘ Festung Hohensalzburg, Salzburg
‚Tacker‘ Galerie der Künstler, BBK München
‚Finir en Beauté‘ / ‚To finish beautifully‘ Galerie der Künstler, BBK München
Diplomausstellung / Diploma exhibition, Akademie der Bildenden Künste (ADBK) München
- 2016 ‚knowhere - then there‘ Galerie Burg 2, Halle(Saale)
- 2015 ‚Nichts, Hephaistos.‘ Ausstellung zur Dannerpreis-Verleihung / Nothing, Hephaistos, Exhibition Danner-Reward ADBK München
‚Engel / Angel‘ parallel zur Ausstellung Rokoko Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München
‚Transformationen in Zwischenwelten‘ / ‚Transformation in worlds inbetween‘ Interim Laim, München
- 2014 ‚Das Kind als Objekt in der Kunst‘ / ‚The Child as object in Art‘ Center for Advanced Studies LMU, München
‚PremioArt‘ Caffè Letterario, Rom
- 2012 Jahresausstellung ADBK München sowie / Annual Exhibition Academy of Fine Art as well as 2013, 2014, 2015, 2016

Interdisziplinäre Projekte Tanz & Performance Interdisciplinary dance & performance projects Interdisciplinära dans & performance projekt

- 2021 Kollaboration mit Lina Zylla, Soundperformance zur Installation Tanz der Zyklopen, Skulpturenpark ‚perifair‘ Bürgerpark Oberföhring
Kollaboration mit Lina Zylla, Soundperformance zur Installation Tanz der Zyklopen, Kösk, München
- 2020 Residenz mit der Tanztruppe ATVARA / Danceresidency with ATVARA unterstützt durch ABF, studio CCAP/c.off
Tanzperformance / dance performance Studio CCAP/c.off, Stockholm, Norrtälje Konsthall, Vallentuna Kulturhus
- 2019 Residenz mit der Tanztruppe ATVARA / Danceresidency with ATVARA, unterstützt durch Studieförämjandet, CCAP/c.off, Stockholm
- 2018 ‚I have seen your face on better days. A Trilogy part 1. An interdisciplinary danceperformance.‘ Künstlerische Kollaboration mit / Artistic collaboration with Hanna Krebs, Rheinische Musikschule/Köln und Weld/Stockholm

Bildverzeichnis Image Directory Bildförteckning

Umschlagabbildung / Cover illustration:
Jener große graue blinde Teich, detail © Julia Smirnova

Pernilla Henrikson ©: p. 4 Tanz der Zyklopen, sketch, scan / p. 12 Making Of Så skimrande var aldrig havet / p. 16 Jener grosse graue Teich, sketch / p. 17,18 Batagaika, sketch scan / Jener grosse graue Teich p. 39, 40, installation Akademie der Bildenden Künste Munich / Batagaika p. 57/58, installation Kungliga Konsthögskolan Stockholm / Så skimrande var aldrig havet p. 60 detail, 61/62, 63, installation Akademie der Bildenden Künste Munich

Raphael Grotthus ©: p. 10 Making Of Emiolia I, stills from video

Darjan Barukcic © Tanz der Zyklopen p. 22 / p. 28, cyclop 546, detail / p. 25, 26 cyclop 109 / p.27 cyclop 866 / p. 28 cyclop 546 / p.29,30 photocollage / p. 31 cyclop 101 / p. 32 cyclop 367 / p. 33,34 total view during soundperformance with Lina Zylla, installation Kösk Munich

Julia Smirnova © p. 23, 24, total installation Galerie Bezirk Oberbayern Munich / PH portrait, p. 100 / Jener grosse graue Teich p. 36 detail, p. 37/38, installation Galerie der Künstler Munich / Batagaika p. 52 detail, 53, 54, 55, 56, installation Galerie Bezirk Oberbayern Munich / Nerät p. 70, 71, 72, installation Galerie Bezirk Oberbayern Munich

Bassem Tamimi ©: Jener grosse graue Teich p. 41, 42, installation Akademie der Bildenden Künste Munich / Emiolia I, p. 44 detail, p.45/46, p.47, installation Galerie der Künstler Munich / Mitemellan p. 65/66, 67, 68, installation Akademiegalerie Munich

Maximilian Geuter Photograph©KUNSTBLOCKBALVE: Emiolia II p. 48, 49/50, installation Kunst Block Balve Munich

Marcel Steinmann ©: Ente im Teich, p. 73,74, installation Skulpturenpark Katharinenhof Bonn

Sebastian Wolf ©: I have seen your face on better days p. 76, 77, 78, Stills aus Video/Fotos ©, at Weld Stockholm

Victoria Verseau and Petra Coppla Dahlberg ©: Våga Vara p. 79, 80, Stills from Trailer at CCAP Stockholm

Smiljan Plavec ©: Grauseele I-V p. 83, 84, 85, 86, 87 / Graufeuher I-IV p. 88, 89, 90, 91 / Breaking Layers brown I-II p. 93, 94

Martin Weiland ©: Breaking Layers blue I-III p. 95, 96, 97

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung / This catalogue is released on the occasion of the exhibition:

Pernilla Henrikson, Ariane Beck, ‚Natürlich verbunden‘ (‚Naturally related‘) in der Galerie Bezirk Oberbayern - Kunst inklusive! / in Galerie Bezirk Oberbayern - Art inclusive! Prinzregentenstr. 14, 80538 München, www.bezirk-oberbayern.de, Ausstellungsdauer / duration of exhibition 19.05.2021-16.07.2021

Konzeption Kunst inklusive! / conception Art inclusive!: Dorothee Mammel, Galerie Bezirk Oberbayern, Herausgeber / Publisher: Bezirk Oberbayern

Verwirklicht mit Förderungen durch / Realized with funding through: Bezirk Oberbayern, Steiner-Stiftung München und LfA Förderbank Bayern

Impressum Impressum Impressum

Katalogkonzept / conception of catalogue / katalogkoncept:
Darjan Barukcic & Pernilla Henrikson

DANK AN / THANKS TO / TACK TILL
Darjan Barukcic, Cecilia Henrikson, Charlott Henrikson, Olof & Agneta Henrikson, Hannah Thomte, Luiza Taracha, Lina Zylla, Dorothee Mammel, Karolina Sarbia, Melissa Mayer-Galbraith

Covergestaltung / Cover design / Cover gestaltning: Darjan Barukcic

Text: Pernilla Henrikson & Karolina Sarbia,
www.werkgespraech-kunst-sarbia.de
Kunsthistorikerin M.A., Werk-Gespräche, -Dokumentationen, -Kataloge und -Verzeichnisse mit KünstlerInnen, Kunsttherapeutin, Master of Arts, Lehrbeauftragte an der Akademie der Bildenden Künste München
Veröffentlichungen zu Kunstrezeption und Kunstbasierter Kunsttherapie

Übersetzungen / Translations / Översättningar:
Melissa Mayer Galbraith (English)
Cecilia Henrikson & Olof Henrikson (Swedish)

Gestaltung / Graphic Design: Darjan Barukcic & Pernilla Henrikson

Druck / Printing / Tryck: Druckerei Vogl

Schrift / Typeface / Skrift: Minion Pro, Mukta Mahee

Papier / Paper / Papper: Multi Offset 300g/m2, Multi Offset 140g/m2, Luxo Art Silk 100 g/m2

Dieser Katalog kann über www.pernillahenrikson.eu bestellt werden. / This catalogue can be ordered on www.pernillahenrikson.eu / Denna katalog kan beställas genom www.pernillahenrikson.eu

© 2021 München

ISBN 978-3-00-071019-3

