

EL CENTRO

Gespräch zwischen
Kerstin von Gabain und Thea Moeller

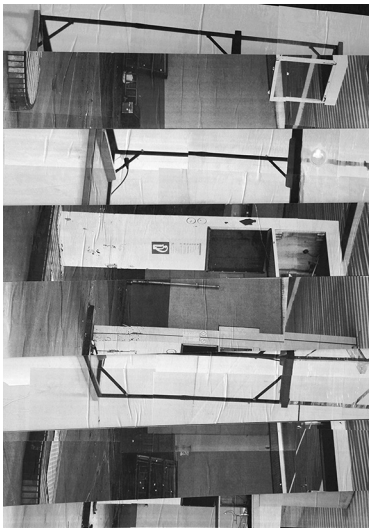
Grafik und visuelles Konzept
Ismini Adami

Auflage: 100 Stk.

© 2018



Thea Moeller, *Tankstelle/Ohio*
Desert, 2014



Thea Moeller, *Tankstelle/Ohio*
Desert, 2014

KvG: Wir waren viel gemeinsam in Los Angeles und Umgebung unterwegs, unter anderem sind wir in El Centro – einer Kleinstadt an der mexikanischen Grenze – gelandet und ich habe lange nicht verstanden, wieso bzw. was du da so viel fotografierst. Es hat mich auch ein bisschen verlegen gemacht, denn obwohl ich viel mit Fotografie arbeite, würde ich sagen, du hast einen viel „zwangloseren“ Zugang als ich.

Für uns beide spielt Fotografie eine große Rolle, aber während du Sachen fotografierst, die du dann zu einem gewissen Grad nachkonstruierst, könnte man sagen, dass es bei mir genau umgekehrt ist – ich konstruiere Sachen, die ich dann abfotografiere.

Hast du dir je überlegt, deine Fotos gemeinsam mit deinen Arbeiten zu zeigen?

TM: In El Centro sah jedes Gebäude aus wie eine Filmkulisse – so wie die Tankstelle mit den griechischen Säulen oder der Copyshop „Rocket Copy“, auf dessen Dach Felsbrocken montiert waren. Ich habe wahrscheinlich zwanzig Fotos davon gemacht und währenddessen immer neue Details entdeckt. Einerseits sind das Schnappschüsse, andererseits beschäftige ich mich schon seit vielen Jahren mit Fotografie. Das einzelne Bild spielt dabei keine Rolle, es geht eher um Anhaltspunkte für Skulpturen, für die ich die abgebildeten Strukturen verwende. Daraus entstehen wiederum Collagen – aus Abbildungen meiner Objekte und den Fotografien, die ich hauptsächlich für Einladungen oder Poster nutze. Die Präsentation in einer Ausstellung fällt mir eher schwer, denn da geht es mir vielmehr um die Skulpturen im Raum.

TM: Von diesen absurden Gebäuden in El Centro hast du in der selben Zeit, glaube ich, genau eine Aufnahme gemacht, recht aufwändig mit einer anlogen Kamera. Ich denke, du hast auch bei der Produktion deiner Objekte und der Fotografien von ihnen eine ähnlich präzise Herangehensweise.

Als ich versucht habe, ein Kickboard aus unserem Lieblingsschwimmbad in Westhollywood abzugießen, hast du mir beim Formenbau geholfen – es hat sich herausgestellt, dass unsere Art zu arbeiten auch da sehr unterschiedlich ist, dass Formen zu bauen und Objekte abzugießen ein sehr genauer, fast meditativer Prozess für dich ist, während ich ein bisschen dilettantisch mit dem Baumarktsilikon hantiert habe...

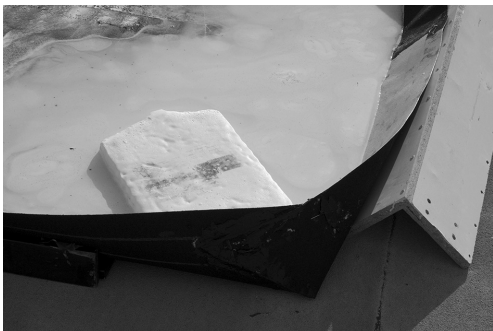
KvG: Ich würde sagen, mit der Fotografie zeige ich, wie ich mit meinen Objekten und Skulpturen umgehe bzw. wie ich sie verwende.

Oft weiß ich schon, wie die Fotos aussehen sollen und dann überlege ich mir, wie ich sie am besten machen kann – wie das Setting aussehen soll, welche Kamera ich nutze und ob ich Hilfe brauche. Obwohl: In letzter Zeit ist es mir wichtig, dass ich so wenig wie möglich beim Fotografieren nachdenke, dass es irgendwie schnell geht und daher arbeite ich viel mit meinem Handy. Ich denke, das kommt daher, dass die Konstruktion der Objekte so zeitintensiv geworden ist – am Anfang war das umgekehrt.

Oft fotografiere ich die Objekte, allein um sie besser zu sehen bzw. zu verstehen. Ich mache sozusagen eine Art Selfie von den Objekten, die im Grunde Stücke von mir selbst darstellen, indem sie abgeformte Querschnitte meines eigenen Körpers sind.

Ich denke, ich bin ziemlich systematisch in meiner Arbeitsweise und wahrscheinlich hat der Perfektionismus dabei etwas Beruhigendes. Wenngleich Fehler zu machen dabei umso wichtiger ist. Während deine räumlichen Arbeiten, ähnlich wie deine Fotografien, für mich etwas Skizzenhaftes haben – wenn du damit unsere verschiedenen Arbeitsweisen meinst.

KvG: Beim Kickboard habe ich es so in Erinnerung, dass wir in diesem Shop für Special Effects waren, wo du diesen speziellen Schaumstoff gesehen hast und sofort wusstest, dass du etwas damit machen möchtest. Mit anderen Worten: Vielleicht ging es dir eher um den Schaumstoff als das Kickboard an sich?



Thea Moeller, *Pool*, Detail
(Kickboard), 2016

TM: Das Schwimmbrett war schon perfekt, so wie es war: das von der Sonne ausgebleichene Orange, mit zwei dunklen Schatten, wo die Daumen der Schwimmer waren. Dem war nichts hinzuzufügen... Der Versuch, es mit dem Zwei-Komponenten-Schaummaterial zu duplizieren, ging ja auch ziemlich daneben. Mir gefiel aber, was sich im Prozess veränderte, als dieses Objekt dann zu einem undefinierbaren Klumpen wurde. Es geht mir schon auch um das bewusst Unfertige und Unperfekte, das Skizzenhafte oder eben um Modelle oder Prototypen.

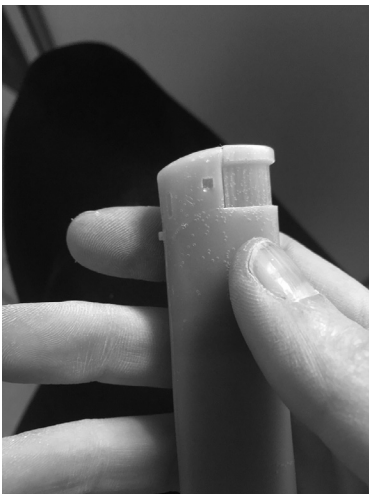
TM: Ausgehend von meiner Arbeitsweise kann ich nicht verstehen, warum man mehrere Kopien einer abgenommenen Form macht oder überhaupt mehrere Versionen einer Arbeit. Warum die Wiederholung? Mir geht es im Gegensatz dazu eher darum, mit den immer gleichen Materialien neue Formen zu finden. Deswegen habe ich mich wahrscheinlich vorher auch nie für Abgusstechniken interessiert.

KvG: Ich würde sagen mich, interessiert weniger die Wiederholung als der Formenbau als ein bildhauerisches Mittel, um mir eine schon vorhandene Form anzueignen, zu verstehen und weiterzuentwickeln. Es ist ähnlich wie bei deinem Kickboard, das im Original so schön war – durch das Abformen kommt man vielleicht ein bisschen näher ran an das Objekt.

Ich bin eigentlich über die Fotografie zum Formenbau gekommen: Auch hier bekommt man durch das Negativ einen Abdruck von der Realität. Mittlerweile sind diese Abdrücke für mich nur der Anfang eines langen Prozesses, in dem zum Schluss etwas ganz anderes entsteht. Zum Beispiel der Knochen, der in Bonbonfarben gegossen wird oder das abgeformte Körperteil, das so lange geschliffen wird, bis eine abstrahierte neue Form entsteht, die nur noch sehr vage an das Original erinnert.



Kerstin von Gabain,
Batmobil, 2016



Kerstin von Gabain,
Feuerzeug, 2017

TM: Der weiß-grüne Farbverlauf des Lauchs in Form eines Knochens, der an den Enden abgeschnitten ist, irritiert durch diese relativ kleine Formveränderung. Daneben liegt eine möglichst realistisch aussehende Tomate. Viele dieser Abgüsse wirken wie Requisiten aus einem Film, der ein bisschen unheimlich ist oder vielleicht sogar als Splatter Movie konzipiert wurde. Oder eben wie Material aus dem Special Effects Shop.

Lassen deine Tuschezeichnungen, die auch einen Moment aus einer Erzählung darstellen, ebenfalls Rückschlüsse auf die „Dramaturgie“ der plastischen und fotografischen Arbeiten zu?

Im Atelier entsteht dieses Narrativ durch die Vermischung von Arbeiten und Alltagsgegenständen, man wird ein bisschen „verfolgt“ von diesen Objekten: A. kocht uns eine Suppe mit Rinderknochen, gießt das heiße Wachs, das wie Wasser aussieht in den Abfluss, gefrorene Chips im Eisfach, ein paar Formen liegen noch auf der Arbeitsplatte und Abgüsse von Lebensmitteln auf dem Tisch. Es besteht ständig die Gefahr, die Gegenstände nicht für das zu halten, was sie sind – manchmal nur ein Knochen für die Suppe, der aber im Zusammenhang der Arbeiten plötzlich eine Bedeutung bekommt.

Das Problem ist ja, so etwas in einem anderen Kontext darzustellen, oder? Wenn man das überhaupt möchte...

KvG: Diese Splatter-Ästhetik, wie du sie nennst, ist bei mir mit der Zeit entstanden: Einerseits haben mich Künstler wie Paul Thek sehr inspiriert, andererseits habe ich mich viel mit asiatischen Horrorfilmen beschäftigt. Der Aufenthalt in L.A., wo sich eben dieser Special Effects Shop befand, war da sicher auch wichtig – nicht nur wegen der Materialien aus der Filmindustrie.

Tatsächlich inszeniere ich meine Objekte wie Requisiten in einem Film und so gesehen könnten meine Fotografien auch Filmstills sein, aber mir gefallen zur Zeit meine Sachen eigentlich am besten einfach herumliegend, wie zufällig in meinem Atelier platziert.

Die Objekte funktionieren ein bisschen wie Passstücke, die nicht nur verwendet werden, sondern umgekehrt auch etwas mit einem machen. Leute kommen auf Besuch, fassen sie an und erzählen mir etwas darüber. Ein abgegossenes Feuerzeug verwirrt für einen kurzen Moment, denn es liegt gemeinsam mit anderen Sachen herum, die noch nicht abgegossen wurden – diese Aufhebung der Hierarchien zwischen echt und unecht macht für mich die Spannung aus. Ähnlich wie bei den Zeichnungen sind es herausgelöste abstrahierte Momente aus vorgeschriebenen Narrativen. Ich würde sagen, meine Objekte brauchen diesen Moment bzw. fordern diesen auch ein – daher ist vielleicht der Kontext nicht so wichtig, in dem sie präsentiert werden bzw. wo dieser Moment zwischen Betrachter und Objekt stattfindet.

TM: Im Puppenhaus, für das du zusammen mit Nino Sakandelidze die Ausstellung „Dollhouse of a Poem“ kuratiert hast, wird das Miniaturhaus zur Ausstellungsfläche. Die Umgebung bestimmt eigentlich alles, schließlich sind Puppen neben Clowns in der Literaturgeschichte und Popkultur die Horrorfigur schlechthin. Die Größe macht das Haus und die ausgestellten Arbeiten zudem grotesk – inwieweit kann man das auf deine „normalgroßen“, also eher kleineren Objekte beziehen?

KvG: Das Puppenhaus war sicher sehr ortsspezifisch und das Groteske entsteht möglicherweise durch die verschobene Wahrnehmung. Man muss genauer hinschauen und näher herantreten, ähnlich wie bei meinen Objekten, die im Verhältnis zum menschlichen Körper relativ klein sind. Ich finde, das gibt den Wachobjekten eine gewisse Intimität und zugleich einen fetischhaften Warencharakter, auch durch die Farbgebung.

Ich kann eigentlich nur durch das Display dieser kleinteiligen Arbeiten meine Sachen grösser machen – wie z.B. der dreiteilige Tisch, den ich als Sockel gegenüber von Boschs Weltgerichtstrychon in einer Ausstellung in der Gemäldegalerie der Akademie aufgebaut habe. So eine Art Möbel für meine Objekte zu konstruieren, da würde ich gerne weiter ansetzen.

Eigentlich habe ich bis jetzt eher mit schmalen Podesten gearbeitet, einerseits um die Objekte vom Hintergrund zu isolieren, andererseits um den Objekten eine Art Rahmen ähnlich wie bei meinen Fotografien zu geben. Ich würde sagen, für meine Displaystrategien greife ich auf erprobte Konzepte zurück, weil sie zu einem gewissen Grad nur ihren Zweck erfüllen müssen. Trotzdem sind die Podeste durch ihre Farbgebung oder das Material, wie z.B. das durchsichtige Plexiglas, nicht neutral, sondern speziell – so wie das Puppenhaus aus meiner Kindheit auch nicht neutral, sondern sehr aufgeladen ist.



*„Dollhouse of a Poem“,
Ausstellungsansicht 2017*

Daniel Ecker, Mitsubishi klein, 2017
Sasha Zalivako, o.T., 2017



Kerstin von Gabain, *„Symposium
on the dark ages“*, 2017

KvG: Um auf einen anderen, quasi puppenhausähnlichen Ort zu kommen: In den Mackey Apartments hast du zur Schlusspräsentation die Wohnung als Bühne für deine fast brachialen Interventionen verwendet und mich hat fasziniert, wie gut das funktioniert hat – das Bett von dir mit dem Pool on top. Vielleicht ist Intervention auch das falsche Wort, denn es waren ja eigentlich fertige Skulpturen, die in einem anderen Kontext entstanden sind und die du im Apartment neu angeordnet hast. Ich würde auf jeden Fall sagen, du arbeitest sehr bewusst mit den Räumen, in denen du ausstellst.



Thea Moeller, *rooftop*
322 Los Angeles Street, 2016

TM: Der Ortswechsel war eine notwendige Strategie, um meinen Arbeiten eine grundsätzliche Unabhängigkeit zu geben. Für mich war es wichtig, zunächst aus dem Apartment rauszugehen für die Produktion, weil sich dem bewusst geplanten Interieur erst mal nichts hinzufügen lässt.

Als ich den „Pool“ auf dem Dach unseres Ateliers in Downtown L.A. installiert hatte, wurde er dort nach ein paar Tagen von Unbekannten zerstört. Es hat mich sehr überrascht, die Arbeit nicht mehr auf dem Dach zu finden. Das Material wurde mit Gewalt zerfetzt und auf das Nebengebäude geworfen.

Für die Präsentation auf dem Bett habe ich es wieder zusammengeflickt, so entstand ein brutaler Kontrast zur musealen Designumgebung Schindlers.

Im Fall der Betonarbeit, die ich im Kunstraum Venice 6114, in einer ehemaligen Autowerkstatt installiert hatte, war es andersherum: Sie wurde durch die Küche eher domestiziert und zu einem Gegenstand, einer Arbeit, die nun überall gezeigt werden könnte. Im Ausstellungsraum hatte ich sie waagerecht über dem abfallenden Boden der Rampe installiert, sie schwebte sozusagen. Sie war wie die Umgebung aus Beton, dennoch hat sie sich buchstäblich abgehoben. In der Küche des Apartments hatte sie wiederum keine Bezugspunkte mehr, sie war auf dem Tisch platziert und somit „entwurzelt“. Im Gegensatz dazu hat sich die Arbeit „rooftop 322 Los Angeles Street“ auf dem Bett gleich einer neuen Installation in die Wohnumgebung eingefügt.



Thea Moeller,
house with pool, 2016

KvG: Du arbeitest oft mit Materialien, die aus dem Baumarkt kommen und eher erschwinglich sind, was eine gewisse Großzügigkeit im Umgang mit ihnen erlaubt. Und doch habe ich den Eindruck, deine Arbeiten sind exakt konzipiert und der finanzielle Aufwand recht genau vorher berechnet – nach unserer Schlusspräsentation in L.A. hast du sogar das Metall deiner Skulpturen weiterverkauft. Ist es wichtig für dich, dass die Materialien, die du verwendest, neu sind oder verwendest du auch gefundenes Material? Mich hat überrascht, dass du in unserer ersten gemeinsamen Ausstellung „El Centro“ in Köln relativ kleine und kompakte Arbeiten gezeigt hast, weil ich dich eher mit diesen raumübergreifenden Installationen verbinde, nach denen auch die Materialien, mit den du arbeitest, durchaus verlangen – mit anderen Worten: Mit Teerpappe muss man flächig arbeiten.

TM: In Los Angeles war es hauptsächlich ein logistisches Problem, die Spedition nach Europa war einfach über meinem Budget, deshalb habe ich das Material tatsächlich recycelt. Sonst verwende ich ab und zu Material von älteren Arbeiten wieder, es gefällt mir, dass damit etwas passiert ist, was sich nicht mehr so richtig nachvollziehen lässt. Mir ist auch wichtig, dass der Umgang mit einigen Arbeiten nicht so „museal“ ist, sie sind eben Teil eines Arbeitsprozesses, solange sie noch oder wieder im Atelier sind.

Eine Kostenkalkulation hilft mir dabei, eher mit einem Konzept anzufangen und nicht mit einem Haufen Materie – es wird so auf ein paar essentielle Dinge reduziert. Durch die Verwendung von einfachen industriellen Materialien kann ich natürlich leichter etwas auszuprobieren, da es nicht gleich ein paar hundert Euro kostet...

Vielleicht ähnelt mein Vorgehen der von dir erwähnten Aneignung durch Wiederholung bei den Abgüssen. Das Material oder die Form muss auch erst den eigentlichen Wert, die Bedeutung verlieren, um etwas Neues zu werden. Wie ein Begriff, der immer wieder neu definiert wird – man testet, legt fest und verwendet ihn von nun an auf diese Weise. Es besteht allerdings die Gefahr, sich in der „eigenen Sprache“ zu wohl zu fühlen, z.B. ein Material immer wieder auf die gleiche Art zu verwenden, ohne es weiter zu entwickeln. Es wird dann mit der Zeit zu einer Pose.

Für mich war es immer wichtig, mit der Umgebung zu arbeiten, vielleicht auch aus Unzufriedenheit mit den jeweiligen Gegebenheiten. Da liegt es nahe, in einem körperlichen Verhältnis zum Raum zu arbeiten, den Raum „umzudrehen“ und für meine Arbeit passend zu machen. Mit der Zeit fiel es mir relativ leicht, das zu tun und die Überlegungen wurden fast automatisiert. Was ich mir dagegen nicht vorstellen konnte, war ein unabhängiges, freistehendes Objekt zu produzieren. Die in Köln gezeigten Arbeiten sind die ersten, die außerhalb des Ausstellungsraums, in meinem neu renovierten Atelier entstanden sind. Bevor der neue Estrich gegossen wurde, war das Atelier erst ein Schutthaufen, dann ein „earth room“. Die Arbeiten aus Beton und Stahl sind parallel mit den Feinarbeiten entstanden.

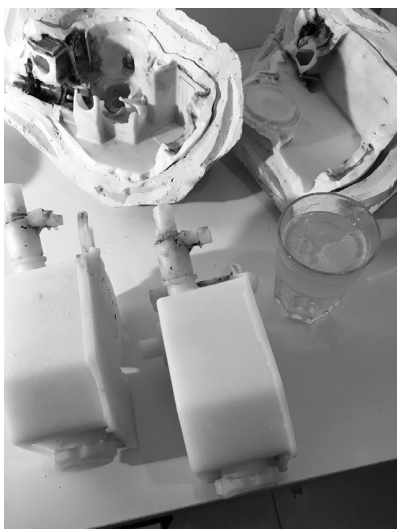
TM: In einem Gespräch zwischen Sebastian Hackenschmidt und dir für eine Publikation, die 2016 anlässlich der Soiree-Serie „Die andere Seite“ erschien, geht es viel um Aneignung und Entfremdung, aber eher aus der Perspektive des Betrachters. Ist es umgekehrt für dich so, dass du ein Ding, einen Alltagsgegenstand, als etwas Fremdes wahrnimmst und deswegen untersuchen willst? Als ob man einen Alien findet... Ich muss da an dein Auto in L.A. denken, einen alten Saturn, der durch mehrere Vorbesitzer gerade noch am Leben gehalten wurde. Er hatte eine eigene Persönlichkeit, angefangen vom Schleifpunkt, über tropfende Flüssigkeiten, die irgendwelche Riemen zerstörten, hin zu deutlich vibrierenden Seitenspiegeln – ein Schrottauto, hochgefährlich eigentlich. Entgegen jeder Logik hast du aber viel in dieses Auto investiert, dich um neue Reifen gekümmert, die Pumpe erneuert, die alte behalten und nach Europa geschifft. Und dir dadurch sowie durch den Film und die Performance, die du darin gemacht hast, dieses Ufo komplett angeeignet.

KvG: Obwohl ich schon einen Führerschein hatte, konnte ich nicht wirklich Autofahren. Ich glaube, dieses Lernen bzw. sich um das Auto zu kümmern, war für mich das Gleiche wie das Auto verstehen zu wollen. Ich konnte dann das Auto selber als Vehikel für Überschreitungen sehen: Es wurde zu einer Prothese, einer Art von körperlicher Erweiterung, die gleichzeitig einen Körper für sich darstellt. Auf La Brea Ave, ein paar Blocks von unserem Apartment entfernt, gab es diese Body Shops, also Geschäfte für Autozubehör, die ausgesaut haben, als würden dort die Eingeweide und Extremitäten der Autos wie beim Schlachter ausgenommen und verkauft werden. Mein Mechaniker hat mir immer weitere Reparaturen eingeredet und ich habe eigentlich gewusst, dass ein Austausch der Pumpe nicht wirklich notwendig war, aber ich wollte wissen, was man da alles noch rausholen kann – wie beim Schönheitschirurgen, der den Körper noch ein bisschen weiter optimiert.

Die Idee für das Video selber kam mir im Gespräch mit Johann Neumeister, einem befreundeten Künstler, der mir vorschlug, da ich so viel in L.A. zeichne, könnte ich das gleich im Auto machen. Ich fand Malen dann allerdings interessanter. Als ich anfang, während des Fahrens gleichzeitig zu malen und alles mit einer GoPro-Kamera zu filmen, wurde das Interieur des Auto zu einem abgekapselten Raum für die Performance und die Stadt im Hintergrund zur Kulisse dafür.



Kerstin von Gabain, Videostill
Reckless Painting, 2017



Kerstin von Gabain, *Atelieransicht*
(Pumpe mit Magnesiumsaft), 2017

Fotos: Kerstin von Gabain und Thea Moeller;
Kleines Heft (Seite 9, 25) Tamara Lorenz,
courtesy MARTINETZ, Köln.

KvG: Mich interessiert vor allem der Zusammenhang zwischen Architektur und deiner Arbeit: Oft habe deine Ausstellungstitel lokale Bezüge wie eben El Centro oder Veranda Louisiana, Werktitel wie „Rampe Venice“ oder „Tel Aviv Central Bus Station“ erzählen von urbanen Konstruktionen. Deine Arbeiten könnten daher auch als abstrahierte Architekturmodelle mit verzerrten Proportionen gesehen werden. Andererseits hast du mir mal in einem anderen Kontext gesagt, dass du es als problematisch empfindest, wenn Installationen als architektonisch beschrieben werden.

In L.A. führten wir einige Gespräche über gewisse architektonische Merkmale, die ausschließlich mit diesem Ort verbunden werden, obwohl sie in tausend anderen Städten zu finden sind. Es gibt eine Collage von dir, die aus Fotos typischer L.A.-Sujets besteht, die du allesamt woanders aufgenommen hast. Kann man auch von deinen Skulpturen sagen, dass du eine bestimmte Form suchst, die einerseits spezifisch, aber gleichzeitig universell ist?



Thea Moeller, *Tankstelle in Shabla*,
Bulgarien, 2015

TM: In meiner Kritik an der Beschreibung skulpturaler Arbeiten als „architektonisch“ ging es eher um diese Art von Texten, die vorgeben, damit schon etwas zu sagen: für mich sind die Begriffe „architektonisch“ und „skulptural“ weitgehend synonym, eine Beschreibung des einen Begriffs mit dem jeweils anderen wird für mich also zu einer leeren Aussage.

Die Formen der Skulpturen entfernen sich durch den Arbeitsprozess immer mehr von ihrem (architekturbezogenen) Ausgangspunkt und haben schließlich – auch weil sie universell sind – keine klare Herkunft mehr. Gewisse Formen und Konstruktionen, die eigentlich austauschbar sind, deuten gleich immer etwas sehr Spezifisches an, weil sie buchstäblich wieder an etwas Konkretes erinnern.

Die Bezeichnung ist deshalb so wichtig, weil man ja nicht möchte, dass Orte oder Erinnerungen austauschbar sind, gleich dem Urlaubsfoto von einem Strand.

Und dann suche ich selbst bevorzugt das Bekannte in verschiedenen Variationen. In einer neuen Stadt besuche ich zum Beispiel gerne verschiedene Schwimmbäder, die meistens überall ähnlich aussehen.

Ich mag es, Titel zu geben, die einen spezifischen Ort als eine Ansammlung von Klischees kennzeichnen, der – wie in der Realität – nichts mit dem tatsächlichen Ort zu tun hat.

In Culver City gab es eine Autowerkstatt namens „Beverly Hills Car Service“, physisch ganz nah, doch das „Original“ konnte sie nicht erreichen.