

Beneath

the



Undergrowth

COLOPHON

This is a publication of Omstand, space for contemporary art, Arnhem

TEXT CONTRIBUTIONS

Rob Groot Zevert
Fenne Saedt
Nataša Šuković
Larissa Esvelt
Arno Westerberg

TRANSLATION

Willeke van Ravenhorst

EDITING

Rob Groot Zevert (Omstand)

GRAPHIC DESIGN

studio Corine van der Wal

PRINTING

Printis, Arnhem

Each exhibition of Omstand is accompanied by a magazine. This issue accompanies the exhibition *Beneath the Undergrowth*, on view at Omstand from 17 September to 16 October 2022

PARTICIPATING ARTISTS

Arno Westerberg
Larissa Esvelt

CONCEPT DEVELOPMENT

Rob Groot Zevert
Nataša Šuković
Lieven Hendriks
Fenne Saedt

CURATOR

Rob Groot Zevert (Omstand)

ASSISTENT CURATOR

Nataša Šuković

SPECIAL THANKS TO:

Plaatsmaken, Arnhem
DE. GROEN, Arnhem
Ivo Rodrigues
Caz Egelie
Hans Walraven

For questions or contact, mail to: info@omstand.nl
© 2022 Omstand, Arnhem



Intro

Beneath the Undergrowth

Written by Arno and Larissa,
In mid-July/August 2022

It is our intention to reach beneath the foliage into the undergrowth of both our thoughts. Down on the forest floor you can find our personal stories where we look for common ground. Together we came up with a working title for this project: *Crickets* >>>

During the residency we each had our own space, Larissa in the glass house and the tiled room and Arno in the window rooms that connect to the living area. Within the continuation of our individual practice, the aim was to bring our works closer, by gradually exploring each other's practice. We organized short interventions to explore how our way of working differs from each other, as one of us paints and the other creates spatial work. We organized a drawing session for this purpose, in which we worked on large sheets of paper. We processed the result of this session during a short working period at Plaatsmaken Arnhem, where we were able to screen print. Arno traditional — on paper, Larissa on thin fabric.

Whether we show collaboratively developed work or not, we believe that the influence we had on each other can lead to a powerful transformation of our individual works. A synergy that ensures that the sum of our works yields more than what we could have shown separately from each other. It is our aim, in our joint presentation, to present the works in such a way that within the apparently cacophonous sounds of the crickets we can look forward for beautiful hymns *Beneath the Undergrowth* — which is mainly expressed by listening out carefully.

Once a year in summertime, Omstand offers artists a unique opportunity to realise an exhibition in combination with a stay and working period. This year, the two young aspiring artists Arno Westerberg and Larissa Esvelt were invited and asked to reflect on their own work in relation to the circumstances at Omstand. Participants in the artist-in-residence programme are invited to show already existing work, create new work and/or test new insights for the show.

After a joint meeting and a number of conversations between the two participants, the title for this exhibition came about: *Beneath the Undergrowth*. The exhibition runs from 17 September until 16 October 2022.

CRICKETS

Wandering the ground,
searching for contact by
enchanted ballads
singing at the corners of everyday life and of the
unexpected.
As they perform their hymns
with their burnt sienna against the red and green
of the soil
they create their own world, beyond reason;
familiar but strange,
reassuring but frightening,
from a micro and macro perspective
to the memory of our lines of descent.



About Arno Westerberg

Arno is one of the two artists invited for an Artist-In-Residence period last summer at Omstand, resulting in a duo-exhibition. His practice consists of painting and drawing, sometimes venturing into spatial work. In his paintings he archives moments, feelings and associations. Arno makes large oil paintings of nature on micro and macro levels, in which each element has its own specific place on the canvas. The works can be described as cheeky and playful as well as serious and analytical. Arno chooses his subjects intuitively, always starting with an idea. Curiosity towards the new and unknown is an important motive in his work.

Arno starts new paintings by first painting the same subject several times, a process by which he seeks out the most genuine image. These are repetitions rather than narratives or parts of a linear structure. A good image serves a purpose and reaches towards new meaning. He can spend a long time thinking before starting a work, but while painting, the original plan always becomes insignificant. At that point, he is examining what the painting needs — looking for moments of transformation. He studies the composition and the way the light enters it, but above all he tries to let the painting breathe. Looking at a finished work, he can recognise the aesthetic choices he has made, but ideally, a work takes on a life of its own.

Arno lived in Scandinavia all his life, coming from a Finnish family, until he came to the Netherlands to study fine arts at the HKU, the university of arts in Utrecht. His images arise from common Nordic life between forests and lakes. He considers his work as related to the tradition of Western painting, in line with Northern European painters such as Edvard Munch, Emil Nolde, Per Kirkeby and Ida Ekblad. His painterly search is further informed by Dutch painters like Caspar van Wittel and Pieter Saenredam, 17th century scenery painters from the Netherlands, but also modern painters like Co Westerik. He recognises the fact that these images have been made within a visual culture in which picturing and gathering information of one's immediate surroundings was highly valued. In his own paintings he adds a new approach to this tradition. They prove the sensitive medium of painting is still relevant and unique within the modern western data system.

At the beginning of Arno's working and residency period at Omstand, assistant curator Nataša Suković had several talks with Arno resulting in an interview. This took place between mid July and August 2022.



1



2

1 Arno Westerberg, studioview Omstand, 2022
2 at Omstand (2022)

Nataša Suković I want to start with the essentials — why art? Can you tell us a little bit of your background as an artist?

Arno Westerberg Before I started painting in art-school I studied traditional printing techniques. Mainly etching and xylography. I guess therefore my paintings are often layered in form and in colour. Originally I wanted to actually escape with a circus. Not necessarily to perform but just to hang around there behind the curtains. But as time passed I learned that painting is what I do best. Still, I sometimes think I should instead learn first aid skills or something else that would be of direct support to my surroundings. But right now I feel that art in general and specifically painting is the best way for me to reach within and therefore achieve better contact with myself and my surrounding.

N.S. You recently graduated from art school. How do you look back on that experience? What changed in the way you interact both with yourself and your surroundings?

A.W. At art school I learned that every published and shown painting should be eye openingly fresh and broaden the viewers sight. Ice hockey players always test the ice before a game for a minute or two. I feel art school was like that. At art school I learned that I hold within me all my past years and experiences but that I can only be the age I am now. While painting I have to be very much an adult and take a distance but, at the same time, embrace the sensitive, playful mind when coming up with new images. Before I started the Dutch academy I lived in Finland, and because of the distance I learned to embrace and criticise this country. I also learned about the great paintings in the Mauritshuis, the Hague as well as of the sad history that enabled them all.

N.S. Now at the very start of your career, what's your goal professionally?

A.W. I want to paint for the rest of my life. I want to find new directions in looking at the world in all its possibilities, and paint it. Therefore not only witness the world but take a part in it.

N.S. What would be a vocabulary of images and motives that you're working on, or: How would you describe your oeuvre.

A.W. I tend to collect visual information continuously, that is the base for my work. The visual information is a reference to images, observations, stories and thrift shop treasures, all together. I work on these collections of references by sketching, painting and working the materials and letting them resist each other. Turning things around over and over until they find their places. Or not, for that matter. At its best, the repetitive images start to rhyme. Over the past year, for example, I repeatedly painted hands. The paintings were originally about mushroom picking but over time they reached a new meaning of collecting and of touch. It's like a restricted form of sight. To achieve it is really difficult but for me that is the virtue of painting.

N.S. Do you recognise any series or groupings of some kind? Are there any thematic connections, for example?

A.W. Maybe, I doubt it. I always paint subjects in series. I do somewhere between four to ten paintings. Usually, one in the series leads to the next. Or I go back to a previous one with a new touch and a fresh palette.

N.S. How do you start with your new work? What do you have in mind when you're about to leave that first trace of paint?

A.W. To start is a decision, like in the locker room before a match when the chatting has to stop and phones have to be turned off. I start with thinking about light and colours, how mediums flow and how layers could optically mix so pigments can have their glow. I try to start with the "default hand" and trust in the first dirty mark. I regularly turn on the radio. While painting I mostly listen to and register the general soundscape, the tones, the rhythms and the echoes, when someone is being interviewed through a telephone.

N.S. You say in your artist statement that you have a very structured and specific way of working. It seems you leave the final result to an unpredictable and constructive nature of memory. How important is the interplay of memory and repetition to the process?

A.W. Repetition can have both favourable and unfavourable consequences. It is a double-edged sword. There is a risk of something becoming really easy with mannerisms. On the other hand, repetition can



3

- 3 Apiary, champagne chalk, Oil stick and oil pastel on cotton duck, 60 × 50 cm (2022)
- 4 The Most Natural Thing in the World, Acryl, egg-tempera oil and oil pastel on cotton, 130 × 160 cm (2022)



4

also serve as an exercise in getting rid of a stagnant hand style. Sometimes the first of a series is the one that can no longer be repeated so strongly. My process can be very intuitive and by repetition it can be tested.

N.S. Do you relate to text or semantics in any way? What meanings could be derived from your art practice and how important is it for you that these meanings are conveyed to the viewer? How important is the engagement of the viewer?

A.W. The engagement of the viewer is a reason for the work. I could do it just for myself, but as this is my profession I can't be totally narcissistic. My paintings go from black metal to John Coltrane. What I try to convey is less thinking and more feeling. Because then really beautiful things come along. ell and tits also often come to visit.

N.S. In general, but specifically concerning the Lost and Found series — it feels like you've decided to abandon rules of linear perspective. In the depiction of a scene, you go for the multitude of perspectives. How do you relate to space in your art practice and how do you deal with perspective and composition in your work? Beside that, why do you paint from the perspective of the snail? Why not from a cricket's point of view?

A.W. Indeed they're not always conforming to the conventional perspective projections. Even if they are, I don't draw perspective lines. During this working period at Omstand I have been thinking about spatial projection in colour as well. The fronts of the paintings have now become 'lighter' and 'colder' than the back and middle grounds. For someone it could be the wrong way, but it also isn't. I would love to mention this as my invention but I would be lying if I did.

N.S. It feels that with each element in the painting you're bringing in the possibility of a story. The forms look suggestive and sometimes even add suspense to the series. Let's take for example your painting The Most Natural Thing in the World — the way you create and position the hand is suggestive. As a viewer, you look at the foreground, or at what is in the background and it seems like it's reversible,

that it switches all the time. As if it's 'in-between' all the time. As we're picking up suggestions both of the figurative as well as the abstract, it feels like you are giving us clues to the story. What about the narrative in your works, is there a story you're trying to tell?

A.W. Every story can become a painting but not every painting needs to have a story. My very first or maybe second painting here was the yellow-ochre moth. From the beginning of my working period at Omstand I cooked my paints on a German beer-table in front of a window. Every morning I opened the iron curtain to start mixing and every morning a groggy moth fell from it on the palette. And there I stood, the one who wouldn't hurt a fly, hurting a fly. Many of the paintings just come from painting. They are about the material and the story is the painting. In figure and background, in image and in paint. Paint marks on canvas are always firstly abstract. But I always strive towards figurative elements functioning as openings to the work itself. They can be recognised as comments on existing places and things or as purely self-contained worlds.

N.S. In your work Swim or Staring Contest with 8, we are confronted with figures barely fitting the frame, squeezing out almost all the space in the painting. In some works, like Lost and Found or Nice Try, you decide to leave triangular white edges in the corners of the frame. It seems the edges of your work get a special treatment. Why is that?

A.W. Corners are often difficult, but also interesting. They easily flock and gather excess mass. I guess that has something to do with how we read images. How forms on the left or on the bottom of a square are more aggressive than those on the top or the right. A square is certainly not the most effective shape for storing energy, but it is interesting because it has gravity. In printing, everything goes through the fire test of mirroring, but with painting the composition purely lies on the moving eye.

N.S. How do you select the colours to work with and what function do they carry in your works?

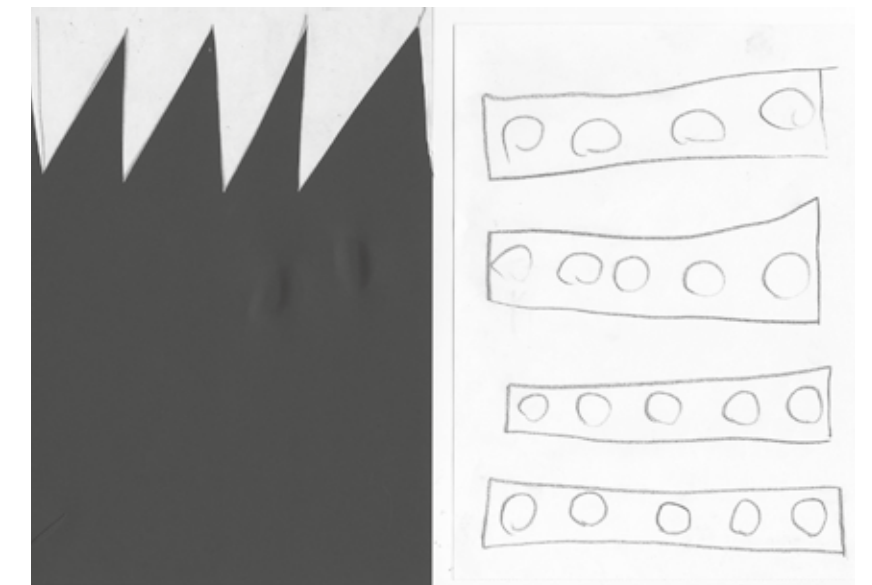
A.W. Colours are much more than just beautiful or ugly. Resistance towards colours is necessary to have moments of joy for them. 'Pet hate' colours are also



5



6



7

5 Papercut, 29 × 21 cm (2022)

6 Papercut, 29 × 21 cm (2022)

7 Papercut, 29 × 21 cm (2022)

a method. The colours are richer maybe than what day to day life would be. Painting is like a circus. Everything is possible and I like to use all of those possibilities.

N.S. How do you treat mistakes?

A.W. Mistakes work in my favour. I don't make to do lists. I always embrace confusion. There are often difficult moments. If they were counted in minutes they would be many. I let myself embrace these moments of confusion and I've learned that they tell me what is working. If I listen of course. Many worthy things are in the marginal behind the noise of the louder thoughts.

N.S. I notice a certain type of humour in your practice. How would you describe it and what does it mean for you? What kind of atmosphere would you say your work conveys?

A.W. I always try to strive for the essence in the subjects and therefore for their specific placing. When has life ever been only depressing or only flexing? I create worlds of their own. Strange and comforting. Familiar but frightening.

N.S. You basically moved your studio to Omstand for the time of the residency. How does it feel to be surrounded by your works in this new environment? Are your new works going to be site-specific? In what way?

A.W. I have already experienced one of the most focused working periods in my career. What's the method called when biologists fence a small circle? They come and see the same leaves and insects on the same spot on different times of the day throughout the whole year? It's fantastic being so close to the work. It's also intriguing being so close simultaneously to the environment I'm working in day to day.

8 Swim, Oil pastel and oil stick on cotton duck, 140 x 180 cm (2022)



8

About Larissa Esvelt

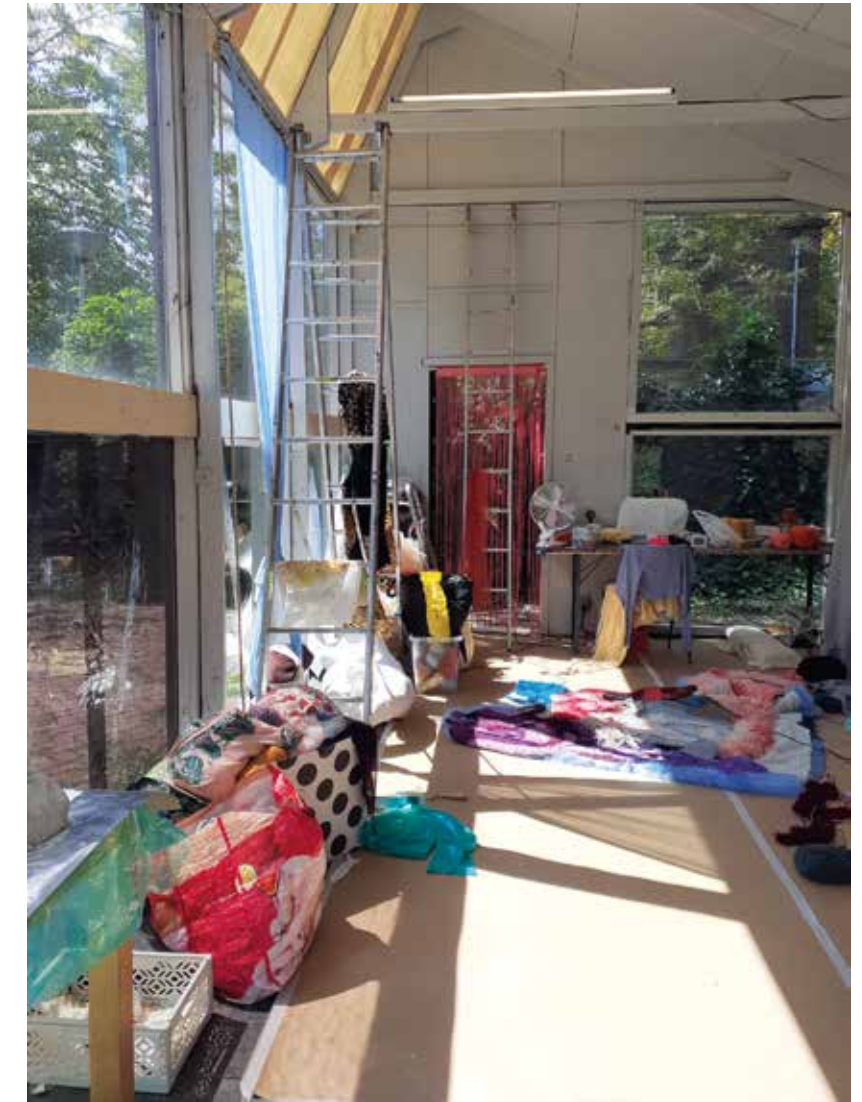
Larissa has been invited together with another artist (Arno Westerberg) for an artist-in-residence living and working period at Omstand last summer. Both artists have moved their studios to this space and will end the intense working period with a presentation of their work in a joint exhibition, which will be on show at Omstand in September and October.

Larissa creates large colourful works and visually abundant art installations made from materials such as fabrics and ceramics, complemented by seemingly practical objects such as pedestals and deck chairs. This way, she rearranges entire spaces and makes objects that invite to be touched. Her work is driven by the approach and exposure of underlying discomfort, and is particularly concerned with the complexity arising from the overlap of personal identities with fantasies, desires, fiction, and with reality.

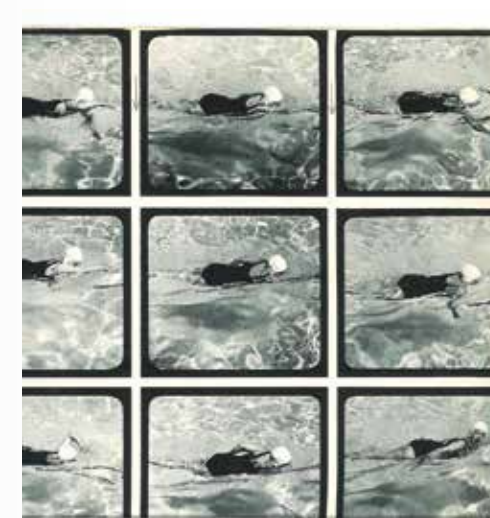
One of the recurring themes in her oeuvre and a subject for further research is the ambiguous relationship people have with femininity, the female body and the obsession with beauty. In particular, the area where fact and fiction are blurred, in relation to the identities which are forced upon us, have been given to us or which we impose on ourselves.

Because she does not want to give answers in her works, but rather ask questions, they are not limited to her own perception of the world, but enter into a dialogue with the viewer, all the while asking questions. In this way, the works Larissa creates try to reach the viewer in a more physical way. With her work, she offers the viewer the opportunity to be approached in a softer, more empathetic way. The soft and sweet nature, on the other hand, can also be a red herring, serving as bait for underlying discomfort, doubt and fear.

At the beginning of Larissa's working and residency period, assistant curator Nataša Suković made a studio visit and had several conversations with Larissa, resulting in an interview. This took place between mid July and August 2022.



1



2

- 1 Larissa Esvelt, studio view at Omstand
- 2 Sequence of a woman swimming, collected image from a found scrapbook

Nataša Suković I want to start with the essentials — why art? Can you tell us a bit about your background as an artist?

Larissa Esvelt Why art? I guess I can blame my parents for that! They always supported my creativity. My mother studied fashion when she was younger, but never really started designing. She was always drawing, painting, sewing and generally making art from anything she could find. My father has a serious talent for drawing, although he never studied art. I started making my own art at a very young age. It was natural for me to pick up coloured pencils or a brush. Art and art school were always within reach and belonged to my possible future.

N.S. You recently graduated from art school. How do you look back on that experience? What changed in the way you interact both with your practice and your surroundings?

L.E. Painting is what I did until I went to art school, but I never felt confident with just paint. During my first year at the art academy I was so overwhelmed by all the possibilities that new materials offered me, that it didn't take long before I started to explore other materials and work in a more spatial manner. I developed a love for ceramics and textiles and still work with them two years after graduating from ArteZ. At the academy with all its workshops, teacher guidance and peer exchange I not only discovered new ways of creating but also new ways of relating to art. Perhaps not unexpected was the exchange you have with your teachers and fellow students. During my time at the academy I became particularly interested in topics of feminism and new materialism. Art School was such a fruitful ground because you could always discuss your work, its concepts and general ideas on a level that you just can't reach when being alone in a studio.

N.S. What kind of art do you most identify with? Who are the artists that inspire you and you'd like to be compared to? In what ways might that be seen in your works?

L.E. At the academy they always asked for your so called *artist family*, and I admit that if I were to make a truthful art-family tree there wouldn't just be fine artists on there, but also plenty of artists and authors of what is considered to be pulp. Books, movies and tv-series, not necessarily deemed to be good, were nonetheless a huge inspiration. Either

stylistically or in the general mood they set. For instance when I was a teenager, I consumed anything twilight or akin to twilight, gradually shifting towards gothic novels and some of this moody, at times romantic but mostly angst-ridden gothic vibe just got stuck in my head. And of course artists who could make me cringe conceptually, whose points of views clash with my own ideas, but whose works attracted me like a bee to honey, like Felix Vallotton, or John Everett Millais with his famous Ophelia. Fortunately not all my inspirations are problematic. I fell in love with artists such as Louise Bourgeois, Dorothea Tanning, Alina Szapocznikow and Paula Rego. Contemporary artist I also find inspiring are Kris Lemsalu, Nathalie Djurberg & Hans Berg, Nick Cave, Pauline Curnier Jardin, and many more.

N.S. What would be a vocabulary of images and motives that you're working on? In other words, how would you describe your body of work?

L.E. I often deliberately create a mystery, a kind of active denial of singular answers. Sometimes it's because I simply don't have the answers, but often it's because I'm trying to create an environment where people inherently question what is being presented. The gaze plays an important role here. I essentially play a game with the gaze: What is revealed and what not and in what way? I taunt the viewer but at the same time I offer comfort.

The depiction of female bodies, more specifically the female nude, is a recurring theme in my work. They are not very realistic, often strange and misshapen. I feel like I've never completely left my fascination for gothic novels, the strange and creepy, and this combined with colourful femininity which can really include anything and make the whole thing extra odd.

N.S. Do you recognise any series or groupings of some kind? For example, are there thematic connections?

L.E. I think my work most prominently features a kind of ambiguous and exaggerated femininity that is at the same time quite problematic. It refers to a lot of elements that have been historically deemed feminine such as the female nude, certain uses of colour and material. A second recurring theme would be water; either as a bath, the act of bathing or a certain wetness. Water is real and imaginative. The flowing quality of water as a material almost refuses to be properly categorised as such.



3

3 The Bath (detail), ceramics, fabric, yarn, wax, epoxy, wood, synthetic hair 260 × 480 × 35 cm (2020)

A third theme is cloth or fabrics. Textile links back to ideas I've developed about femininity and to the historic position textiles have taken in the western world. Textiles also have something almost mythological, like the weaving of a story, which may be sublime, but textile is always hyper aware of reality.

N.S. How do you start with a new work? Do you maybe conduct some kind of research? How would you describe the mental state in which you create? Do you have any rituals to get in or out of that state?

L.E. New works always start from a collection of images. I write a lot of thoughts and ideas down in a notebook, sometimes it's a single line or a single image. I start by putting them in a scrapbook, sometimes into a collage and then start making sketches of what I want the work to look like, often incorporating elements from the collected images. Most inspiration comes at night, on the edge of sleep when a dream starts to take shape. I always start making notes half asleep, trying to capture the thoughts before they drift away. It's kind of fun, because in the morning, when the previous night is more or less forgotten, I sometimes find brilliant ideas scribbled in the notebook that I otherwise would have forgotten. So to me they are like little surprises! After this phase I start my material research, do little experiments to find out how the images in my head can be best translated into objects. I have learned along the way to go along as the work progresses in a constant dialogue between what I want and what the work wants from me.

N.S. In your representation of the female figure, you often mix soft textiles with smooth and shiny surfaces or ceramics. Even in the larger spatial installations you often play with the contradictions within the materials you use. Why is that?

L.E. Contradictions fascinate me, they can be scary or intimidating but also keep me sharp. I don't think I would ever want to make a work that could be understood fully from the start. It should raise questions about appearance and content. By combining materials that contradict each other, you can create objects that are always in conflict and strained in their materiality. Materials are a physical manifestation of transformation but also of doubt and fear. As if, like me, they don't quite know what to become or what they were. The combination of

contending materials also often implies change, a transition. And I like to capture my work exactly in this state of transition.

N.S. How do you treat mistakes?

L.E. Ceramics that break, glazes that turn out completely different, fabrics I run out of or works I am no longer satisfied with. I make a lot of mistakes in my work and I also ruin a lot of my work in the process, whether it's because they literally break or simply because I am no longer satisfied with the results.

I have this weird rule for myself that I shouldn't throw anything away. So it happens that I either ride along with the mistakes and turn them into something intentional or use elements from broken or destroyed work. It gives me a certain freedom to be less afraid of failure.

N.S. Do you relate to the text or semantics in any way? What meanings could be derived from your art practice and how important is it for you that these meanings are conveyed to the viewer? How important is the engagement of the spectator in that way?

L.E. I feel like the spectator is ultimately part of the work. So from the beginning of the process of creating I anticipate how a work interacts under a gaze. Yet, I am still always surprised to hear what other people see in my work, it's enigmatic. Creating something is an intimate process, at the same time you have to direct the viewer's gaze to certain elements and maybe even try to make the viewers look against their will, to peek at a rather private scene. Like any artist, I put certain ideas into a piece, certain intentions are made clear, but not every single idea or message might come across due to them being very personal associations. Instead I aim to set a mood and create room for thought, leaving things up to the viewer. I try to actively play with the boundaries of understanding and experience. Viewers initially having to guess what they are looking at is also a powerful way to get that message across.

N.S. How important is perspective and composition in your art practice? How do you relate to space?

L.E. A tutor that was very dear to me once said I sculpted like a painter. I agree with that idea, I do think a lot about composition and I arrange colours based on feeling. I compose things and then



4



5

- 4 Coptic 4th century tapestry depicting Gaia, clipping from a catalogue
- 5 Folds, clipping from an unknown commercial magazine
- 6 Bending Over Backwards No.1 (detail) textile, ceramics, wood, wax, synthetic hair 105 x 125 x 145 cm (2020-2022)



6

take them apart again. Once finished the works are more like actors to me than lifeless objects. They still can move around and form new relations, the different elements within a single installation are therefore not bound to a singular composition. When I create spatial sculptures I always want my work to be interesting from all angles. In that sense I look at composition as a game I play with the viewer, hiding different layers and perspectives and challenging viewers to discover these hidden angles of incidence.

N.S. Is there a certain type of humour in your practice? Can you describe it and what does it mean to you?

L.E. I like to make my figures both creepy and whimsical and I use humour not to undermine the seriousness of my work, but to seduce, contradict and to make it more complex, in that sense even more realistic. Arno told me he learned to stop working on something when it is no longer enjoyable. That is where my work really takes off. So humour is also a way to bring back the joy of making when it can become a bit overwhelming sometimes.

N.S. Your work resonates very much with the mood of our times, especially since the Me Too movement started but also with the more recent attacks on the female body by pro-life policies around the world. How do you relate to the politics of your work?

L.E. I think this is the hardest question so far, because these themes have a huge impact on everyone, but especially on women. And of course they have a huge impact on the way my work is perceived, viewed and judged. The already present uncomfortable elements in my work are being magnified and inherently made political. Any person, and therefore any artist, works from a certain cultural, social and political position. Nobody is completely neutral. Since my work is mostly about femininity, and not always perfect feminist work, it could be mistaken for something it isn't. That's why I find this subject so difficult. You can't just portray frivolous female bodies ignoring this debate. It is as if you are constantly being watched and you are always aware of how things are being viewed, interpreted or perhaps misunderstood. You go through all these scenarios and eventually try to create a work that leaves room for self-thinking, but that also doesn't create the wrong assumption that the work does indeed lack any kind of self-awareness.

Politics are inevitable, even if it is not my main focus. My work largely takes place within the discourse of art. As contemporary art, the works I make inherently reflect our current time. But my work did not come about directly as a commentary on the Me Too movement. Yet it is far from being a-political, as despite its openness, I certainly want to steer my work in certain directions. I believe the personal is political and to attempt anything else is quite futile because the political will simply arise naturally from an artist's or object's position in the context of this time.



7

7 Gracing the Surface, keramiek, synthetisch haar, garen, epoxy, kunstnagels, nagellak, textiel
155 x 66 x 12 cm (2020)

Some *thirty Cathedrals*

Fenne Saedt writes columns for Omstand that touch on the themes of the exhibitions. They arise from personal memories, fascinations or things she encounters.

People are creatures of habit. We are able to have a sandwich with a layer of margarine and a slice of young cheese for breakfast every day, walk the same route with the dog daily, return to that familiar campsite by Lake Garda in Italy each summer, or do the same exercises at the gym every week. We like structure, we like mantras. Some people go a bit overboard in this. I read about a sixty-eight-year-old man from Wisconsin in the United States who, since 1972, has been shoving a Big Mac down his throat in exactly the same McDonald's restaurant every day. A secondary ritual to this habit is that he walks ten kilometres every day to compensate for the 563 calories one of these hamburgers contain.

The *'power of repetition'* (ugh), is a well-known phenomenon in art as well. There are countless examples of artists who can work endlessly on a project, are able to draw the same subject a hundred times or shoot a self-portrait every day. Claude Monet painted the same cathedral some thirty times over as well as dozens of haystacks in Giverny in the late 1800s. A century later, Japanese artist On Kawara became world famous with the date paintings he started on 4 January 1966. They are monochrome backgrounds on which only the date of the day on which the painting was created is painted in white letters. The sans serif numbers and letters are all exactly the same size and are painted in the exact centre of the canvas. Each canvas had to be finished within one day, otherwise he would destroy the work. Each successful work, On Kawara carefully packed in a cardboard storage box, which he usually covered with a newspaper from the day the painting was made. All paintings were noted in a centenary calendar, so that he knew which date painting was made in which city. He produced almost 3,000 paintings.

Nowadays, repetition, reproduction and endurance are still recurring themes or working methods in art. For example, I recently saw a new series of paintings by artist Donglai Meng. She painted the same dove that appears daily on the green border of her balcony twenty-four times: a fat dove with pink cheeks and two hairy legs. Or Tanja Ritterbex, who for a year recorded her breakfast every day in oil paint, made 120 drawings of the changes that took place in her uterus during her pregnancy and investigated the role of influencers on social media in sixty videos.

I am fascinated by what moves someone to endlessly repeat the same action or study the same object. And this at a time when we are expected to develop in as many areas as possible, to cross things off our bucket list and experience something new every day. In our society, repetition is seen as boring rather than exciting, referred to as a rut or as stagnation. But by doing things five, thirty-two or perhaps a thousand times, space is created for a focus on very fundamental things. Such as understanding the effect of light by recording that same Rouen cathedral over and over again and discovering while painting how light can change the perception of a building. Or listening to your body when you try to picture what is growing. in your womb every day. Repetition often creates an image that is anything but predictable.

Een dertigial kathedraalen

Voor Omstand schrijft Fenne Saedt columns die raken aan de thematiek van de tentoonstellingen. Ze komen voort uit persoonlijke herinneringen, fascinaties of dingen ze tegenkomt.

Mensen zijn gewoontedieren. We zijn in staat iedere dag te ontbijten met een boterham met een laag halvarine en een plak jonge kaas, dagelijks hetzelfde rondje met de hond te wandelen, iedere zomer terug te keren naar die vertrouwde camping aan het Italiaanse Gardameer of in de sportschool elke week opnieuw dezelfde oefeningen uit te voeren. We houden van structuur, van mantras. Sommige mensen draven daar een beetje in door. Zo las ik over een achttienzesstigjarige man uit Wisconsin in de Verenigde Staten die vanaf 1972 iedere dag in exact hetzelfde McDonald's restaurant een Big Mac naar binnen schuift. Een bijkomstigheid bij deze gewoonte is een tweede ritueel: iedere dag loopt de man tien kilometer om de 563 calorieën die zo'n hamburger rijk is te compenseren.

In de kunst is de *'kracht van herhaling'* (ugh), ook een bekend fenomeen. Er zijn talloze voorbeelden van kunstenaars die eindeloos door kunnen werken aan een project, in staat zijn honderd keer hetzelfde onderwerp te tekenen of elke dag een zelfportret schieten. Claude Monet schilderde eind 1800 zo'n dertig keer dezelfde kathedraal, en tientallen hooibergen in Giverny na. De Japane kunstenaar On Kawara werd een eeuw later wereldberoemd met de datumschilderingen waar hij op 4 januari 1966 aan begon. Het zijn monochrome achtergronden waarop met witte letters enkel de datum van de dag waarop het schilderij werd gemaakt is. De schreefloze cijfers en letters zijn allemaal precies even groot en ten opzichte van de hoogte en breedte van het doek telkens in het midden geschilderd. Ieder doek moest binnen één dag klaar zijn, anders vernietigde hij het werk. De geslaagde werken verpakte On Kawara zorgvuldig in een kartonnen bewaardoos die hij meestal beplakte met een krant van de dag waarop het schilderij werd gemaakt. Alle schilderijen werden genoteerd in een honderdjarige kalender, zodat hij wist in welke stad welk datumschilderij tot stand was gekomen. Hij maakte bijna 3.000 schilderijen.

Tegenwoordig zijn herhaling, reproductie en uithoudingsvermogen nog altijd terugkerende thema's of werkmethoden in de kunst. Zo zag ik onlangs een nieuwe serie schilderijen van kunstenaar Donglai Meng. Zij schilderde vierentwintig keer dezelfde duif die dagelijks op de groene rand van haar balkon verschijnt: een dikke duif met roze wanggetjes en twee harige benen. Of Tanja Ritterbex, zij legde een jaar lang iedere dag haar ontbijt vast in olievert, maakte 120 tekeningen van de veranderingen die in haar baarmoeder plaatsvonden gedurende haar zwangerschap en onderzocht in zestig video's de rol van influencers op social media.

Het fascineert mij, wat iemand beweegt om eindeloos dezelfde handeling te herhalen of voorwerp te bestuderen. En dat in een tijd waarin er juist van ons verlangd wordt ons op zoveel mogelijk gebieden te ontwikkelen, onze bucketlist af te strepen en iedere dag weer iets nieuws te ervaren. Herhaling wordt in onze samenleving eerder saai dan opwindend gevonden, betiteld als sleur of als stilstand. Maar juist door dingen vijf, tweëndertig of misschien wel duizend keer te doen, ontstaat ruimte om niet aan hele fundamentele dingen voorbij te gaan. Zoals het effect van licht begrijpen door telkens dezelfde kathedraal van Rouen vast te leggen en al schilderend te ontdekken hoe licht de beleving van een gebouw kan veranderen. Of te luisteren naar je lichaam wanneer je iedere dag een voorstelling probeert te maken van dat wat er in je baarmoeder groeit. Door herhaling ontstaat veelal een beeld dat allesbehalve voorspelbaar is.

Ik heb het gevoel dat de toeschouwer uitein-
delijk deel uitmaakt van het werk. Dus vanaf
het begin van het creatieproces anticipeer ik
hoe een werk reageert onder een blik. Toch
ben ik altijd weer verrast als ik hoor wat an-
deren in mijn werk zien, het is raadselachtig.
Iets creëren is een intiem proces, tegelijkertijd
moet je de blik van de kijker op bepaalde ele-
menten richten en misschieten zelf proberen
om de kijkers tegen hun wil te laten kijken,
om te gluren naar een wat meer private scène.
Zoals elke kunstenaar stop ik bepaalde idee-
en in een werk, bepaalde intenties worden
duidelijk gemaakt, maar niet elk idee of elke
boodschap komt misschieten over omdat het
zeer persoonlijke associaties zijn. In plaats
daarvan probeer ik een sfeer op te roepen en
ruimte te scheppen om na te denken, waarbij
ik de dingen aan de toeschouwer overlaat.
Ik probeer actief te spelen met de grenzen
van begrip en ervaring. Dat kijkers in eerste
instantie moeten raden waar ze naar kijken, is
ook een krachtige manier om die boodschap
over te brengen.

^{NS} Hoe belangrijk is perspectief
en compositie in je kunstpraktijk? Hoe
verhoudt zich dat tot de ruimte?

^{LE} Een leraar die me zeer dierbaar was, zei ooit
dat ik beeldhouwde als een schilder. Daar ben
ik het mee eens, ik denk veel na over com-
positie en ik rangschik kleuren op basis van
gevoel. Ik componeer dingen en haal ze dan
weer uit elkaar. Eenmaal klaar zijn de werken
voor mij meer acteurs dan levenloze objecten.
Ze kunnen nog steeds bewegen en nieuwe
relaties aangaan, de verschillende elementen
binnen één installatie zijn dus niet gebonden
aan één enkele compositie. Als ik ruimtelijke
sculpturen maak, wil ik altijd dat mijn werk
vanuit alle hoeken interessant is. In die zin zie
ik compositie als een spel dat ik met de kijker
speel, waarbij ik verschillende lagen en per-
spectieven verborg invals hoeken te ontdekken.
^{NS} Is er een bepaald soort humor in
je praktijk? Kun je die beschrijven?

^{LE} Ik hou ervan om mijn figuren zowel griezelig
als grillig te maken en ik gebruik humor niet
om de ernst van mijn werk te ondermijnen,
maar om te vertelken, tegen te spreken en om
het complexer te maken, in die zin zelfs realis-
tischer. Arno vertelde me dat hij geleerd heeft

ergens mee te stoppen als het niet meer leuk
is. Dat is waar mijn werk echt van de grond
komt. Humor is dus ook een manier om het
plezier in het maken terug te brengen als het
soms een beetje te serieus wordt.

^{NS} Je werk resonant heel erg met
de stemming van onze tijd, vooral sinds
de Me Too-beweging begon, maar ook
met de meer recente aanvallen op het
vrouwenlichaam door pro-life beleid over
de hele wereld. Hoe verhoudt u zich tot de
politiek van uw werk?

^{LE} Ik denk dat dit de meest urgente vraag tot nu toe
is, omdat deze thema's een enorme impact
hebben op iedereen, maar vooral op vrouwen.
En natuurlijk hebben ze een enorme impact
op de manier waarop mijn werk wordt waar-
genomen, bekeken en beoordeeld. De reeds
aanwezige ongemakkelijke elementen in mijn
werk worden uitvergroet en inherent politiek
gemaakt. Ieder mens, en dus ook iedere kun-
stenaar, werkt vanuit een bepaalde cultuurele,
sociale en politieke positie, niemand is vol-
ledig neutraal. Aangezien mijn werk meestal
over vrouwelijkheid gaat, en niet altijd perfect
feministisch werk is, zou het kunnen worden
aangezien voor iets wat het niet is. Daarom
vind ik dit onderwerp zo moeilijk. Je kunt niet
zomaar triviale vrouwenlichamen afbeelden en
dit debat negeren. Het is alsof je voortdurend
in de gaten wordt gehouden en je er altijd van
bewust bent hoe dingen worden bekeken, geïn-
terpreteerd of misschien verkeerd begrepen. Je
doorloopt al die scenario's en probeert uitein-
delijk een werk te maken dat ruimte laat voor
zelfreflectie, maar dat ook niet de verkeerde
veronderstelling werkt dat het werk inderdaad
elke vorm van zelfbewustzijn ontbeert.

Politiek is onvermijdelijk, ook al is het niet
mijn voornaamste focus. Mijn werk speelt
zich grotendeels af binnen het discours van de
kunst. Als hedendaagse kunst weerspiegelen
de werken die ik maak inherent onze huidige
tijd. Maar mijn werk is niet direct ontstaan
als een commentaar op de Me Too-beweging.
Toch is het verre van a-politiek, want ondanks
de openheid, wil ik mijn werk zeker in be-
paalde richtingen sturen. Ik geloof dat het
persoonlijke politiek is en dat het zinneloos is
om iets anders te proberen, omdat het politie-
ke gewoon op natuurlijke wijze voortkomt uit
de positie van een kunstenaar of object in de
context van deze tijd.

8



⁸ (Links) Bending over backwards No.2, Textiel,
keramiek, hout, glazen krallen, synthetisch haar,
95 × 90 × 180 cm (2022)
(rechts) Bending over backwards No.1,
Textiel, keramiek, hout, was, synthetisch haar,
105 × 125 × 145 cm (2020-2022), Courtesy Galerie
Cokkie Shoet (foto Bob Goedewagen)

losgelaten, en dit gecombineerd met kleurrijke vrouwelijkheid die werkelijk alles kan omvatten en het geheel extra vreemd maakt.

^{NS} Herken je een soort reeks of groepering? Zijn er bijvoorbeeld thematische verbanden?

^{LE} Ik denk dat in mijn werk een soort dubbel-

zinnige en overdreven vrouwelijkheid die

tegelijkertijd heel problematisch is, het meest op de voorgrond treedt. Het verwijst naar een helboel elementen die historisch als vrouwelijk worden beschouwd, zoals het vrouwelijk

^{LE} naakt, bepaald kleurgebruik en materiaal. Een

tweede steeds terugkerend thema is water; als bad, als de handeling van het baden of gewoon

als een zekere natigheid. Water is echt en fantasierijk. De vloeiende kwaliteit van water als materiaal weigert bijna als zodanig te worden gecategoriseerd. Een derde thema is doek of

ontwikkelid over vrouwelijkheid en naar de historische positie die textiel in de westerse wereld heeft ingenomen. Textiel heeft ook iets

bijna mythologisch, zoals het weven van een verhaal, dat subliem kan zijn, maar textiel is altijd hyperbewust van de werkelijkheid.

^{NS} Hoe begin je aan een nieuw

werk? Doe je misschien een soort

onderzoek? Hoe zou je de mentale

toestand beschrijven waarin je creëert?

Heb je rituelen om in of uit die staat

te komen?

^{LE} Nieuwe werken beginnen altijd met een ver-

zameling beelden. Ik schrijf veel gedachten

en ideeën op in een notitieboekje, soms is het

een enkele regel of een enkel beeld. Ik begin

met ze in een plakboek te stoppen, soms in

een collage en begin dan schetsen te maken

van hoe ik wil dat het werk eruit komt te zien,

vaak met elementen uit de verzamelde beel-

den. De meeste inspiratie komt 's nachts, op

het randje van de slaap, wanneer een droom

vorm begint te krijgen. Ik begin altijd half sla-

pend aantekeningen te maken, en probeer de

gedachten vast te leggen voor ze wegdrijven.

Het is best leuk, want 's morgens, als de vorige

nacht min of meer vergeten is, vind ik soms

briljante ideeën in het notitieboekje gekrab-

bed die ik anders vergeten zou zijn. Voor mij

zijn het dus niet kleine verrassingen! Na deze

fase begin ik mijn materiaalonderzoek, doe ik

kleine experimenten om uit te vinden hoe de

beelden in mijn hoofd het best kunnen worden vertaald in objecten. Ik heb gaandeweg geleerd om mee te gaan met het werk in een voortdurende dialoog tussen wat ik wil en wat het werk van mij wil.

^{NS} In je voorstelling van de

vrouwelijke figuur mengt je vaak

zacht textiel met gladde en glanzende

oppervlakken of keramiek. Zelfs in de

grotere ruimtelijke installaties speel je

vaak met de tegenstellingen binnen de

^{LE} materialen die je gebruikt. Waarom is dat?

Tegenstellingen fascineren me, ze kunnen

eng of intimiderend zijn maar houden me ook

scherp. Ik denk niet dat ik ooit een werk zou

willen maken dat bij voorbaat volledig begre-

pen kan worden. Het moet vragen oproepen

over uiterlijk en inhoud. Door materialen te

combineren die elkaar tegenspreken, kun je

objecten maken die altijd in conflict zijn en

gespannen in hun materialiteit. Materialen

zijn een fysieke manifestatie van transformatie

maar ook van twijfel en angst. Alsof ze niet

goed weten wat ze moeten worden of wat ze

waren. De combinatie van tegenstrijdige ma-

terialen impliceert ook vaak verandering, een

overgang. En ik hou ervan om mijn werk pre-

cies in die overgangstoestand vast te leggen.

^{NS} Hoe gaat je om met fouten?

^{LE} Keramiek dat breekt, glazuren die totaal

anders uitpakken, stoffen die plotseling op

zijn of werken waar ik niet meer tevreden over

ben. Ik maak veel fouten in mijn werk en ik

verpest ook veel van mijn werk tijdens het

proces, of het nu is omdat ze letterlijk breken

of gewoon omdat ik niet meer tevreden ben

met het resultaat. Ik heb voor mezelf de rare

regel dat ik niets mag weggoeien. Dus gebeurt

het dat ik ofwel meega met de fouten en er

iets opzettelijks van maak, ofwel elementen

gebruik uit gebroken of vernield werk. Het

geeft me een zekere vrijheid om minder bang

te zijn om te falen.

^{NS} Houdt je op de een of andere ma-

nier rekening met tekst of de semantiek?

Welke betekenissen zouden uit je kunst-

praktijk kunnen worden afgeleid en hoe

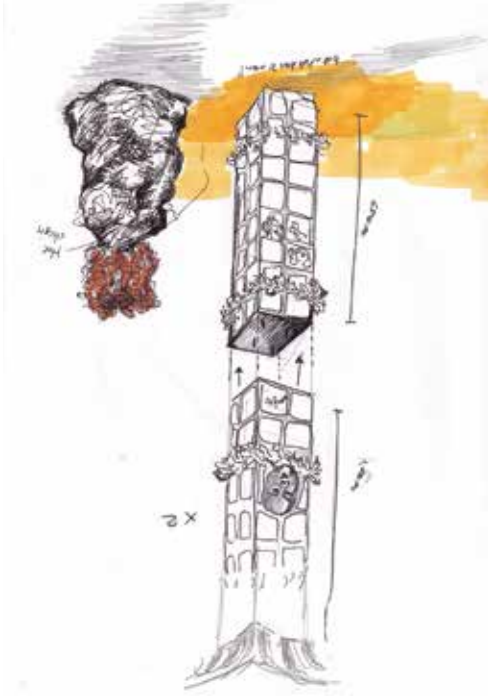
belangrijk is het voor je dat deze beteke-

nissen aan de toeschouwer worden over-

gebracht? Hoe belangrijk is de betrokken-

heid van de toeschouwer op die manier?

5



5 Schetsen voor nieuwe werken (2022)
6 Reeks van een zwemmend duo
(found image)
7 Ragdolls, ceramics, fabric, synthetic hair, nail polish, 20 x 50 x 25cm (2020)

6



7



essentie – waarom kunst? Kun je ons iets vertellen over je achtergrond als kunstenaar?

Larissa Eswell

Waarom kunst? Ik denk dat ik

mijn ouders daar de schuld van kan geven! Zij hebben mijn creativiteit altijd gestuurd. Mijn moeder heeft mode gestudeerd, maar is nooit echt gaan ontwerpen. Ze was altijd aan het tekenen, schilderen, naaien en in het algemeen kunst aan het maken van alles wat ze maar kon vinden. Mijn vader heeft een serieuze tekentalent, hoewel hij nooit kunst gestudeerd heeft. Ik begon al op zeer jonge leeftijd mijn eigen kunst al te maken. Het was voor mij vanzelfsprekend om kleurportoloden of een penseel te pakken. Kunst en een studie aan de kunstacademie waren altijd binnen handbereik en behoorden tot mijn mogelijke toekomst.

Je bent onlangs afgestudeerd

aan de kunstacademie. Hoe kijkt je terug op die ervaring? Wat is er veranderd in de manier waarop je met je praktijk en je omgeving omgaat?

L.E.

Schilderen is wat ik deed tot ik naar de kunst-

academie ging, maar ik voelde me nooit zeker met alleen maar vert. Tijdens mijn eerste

jaar aan de kunstacademie was ik zo onder

de indruk van alle mogelijkheden die nieuwe materialen mij boden, dat het niet lang

duurde voordat ik andere materialen begon te

verkennen en op een meer ruimtelijke manier begon te werken. Ik ontwikkelde een liefde

voor keramiek en textiel en werk daar twee

jaar na mijn afstuderen aan ArtEZ nog steeds mee. Op de academie met al haar workshops,

docentbegeleiding en collegiale uitwisseling

L.E.

ontdekte ik niet alleen nieuwe manieren van creëren, maar ook nieuwe manieren van om-

gaan met kunst. Misschien niet onverwacht

was de uitwisseling die je hebt met je docenten en medestudenten. Tijdens mijn tijd aan

de academie raakte ik vooral geïnteresseerd in

onderwerpen als feminisme en nieuww materialisme. De kunstacademie was zo'n vruchtbare

bodem omdat je altijd over je werk, de concepten en algemene ideeën kon discussiëren

op een niveau dat je gewoon niet kunt bereiken als je alleen in een atelier bent.

N.S. Met welk soort kunst

identificeert jij je? Wie zijn de kunstenaars die je inspireren en met wie je vergelijken

zou willen worden? Op welke manier zou

dat in je werk terug te zien zijn?

L.E.

Op de academie vroegen ze altijd naar je

zogenaamde kunstenaarstamille, en ik geef toe dat als ik een waarheidsgetrouwe kunstfami-

lieboom zou maken, er niet alleen beeldende

kunstenaars op zouden staan, maar ook veel kunstenaars en auteurs die in het algemeen

als pulp worden beschouwd. Boeken, films en

tv-series, die niet noodzakelijk als goed worden beschouwd, waren niettemin een grote

inspiratiebron. Ofwel stilistisch, ofwel in de

algemene sfeer die ze opriepen. Toen ik een tiener was, consumeerde ik bijvoorbeeld alles

wat Twilight of verwant was aan Twilight, geleidelijk aan verschoof ik naar *Gothic novels* en

een deel van deze stemmige, soms romantische maar meestal door angst geteisterde gothic

vibe bleef gewoon in mijn hoofd hangen. En

natuurlijk kunstenaars die me conceptueel

in een konden doen krimpden, wier standpun-

ten botsten met mijn eigen ideeën, maar wier werken me desondanks aanspreken, zoals

Felix Vallotton, of John Everett Millais met

zijn beroemde Ophelia. Gelukkig zijn niet al

mijn inspiratiebronnen problematisch. Ik werd

verliefd op kunstenaars als Louise Bourgeois, Dorothea Tanning, Alina Szapocznikow en

Paula Rego. Hedendaagse kunstenaars die

ik ook inspireerd vind zijn Kris Lemsalu, Nathalie Djurberg & Hans Berg, Nick Cave,

Pauline Curnier Jardin, en anderen.

N.S.

Wat zou een vocabulaire zijn van

beelden en motieven waar je mee bezig

bent? Met andere woorden, hoe zou je je oeuvre omschrijven?

Ik creëer vaak opzettelijk een mysterie, een

soort actieve ontkenning van eenduidige antwoorden. Soms is dat omdat ik gewoonweg de

antwoorden niet heb, maar vaak is het omdat

ik een omgeving probeer te creëren waarin mensen inhert vragen stellen bij wat er

wordt gepresenteerd. *De male of female gaze*

speelt hierin een belangrijke rol. Ik speel in wezen een spel met de blik: Wat wordt ontuid

en wat niet en op welke manier? Ik daag de

toeschouwer uit, maar bied tegelijkertijd troost. De afbeelding van vrouwenlichamen, meer

bepaald het vrouwelijk naakt, is een terugke-

rend thema in mijn werk. Ze zijn niet erg re-

alistisch, vaak vreemd en misvormd. Ik heb het

gevoel dat ik mijn fascinatie voor *gothic novels*,

het vreemde en griezelige, nooit helemaal heb

3 Pussy; Reclining (detail),

Keramiek, was, glas, goud

Inster, 40 × 30 × 20 cm (2020)

4 Shedding the Last of Her

Fur (detail), Keramiek,

garen, glas, epoxy,

synthetisch haar, nagellak,

70 × 70 × 110 cm (2020)

4



3

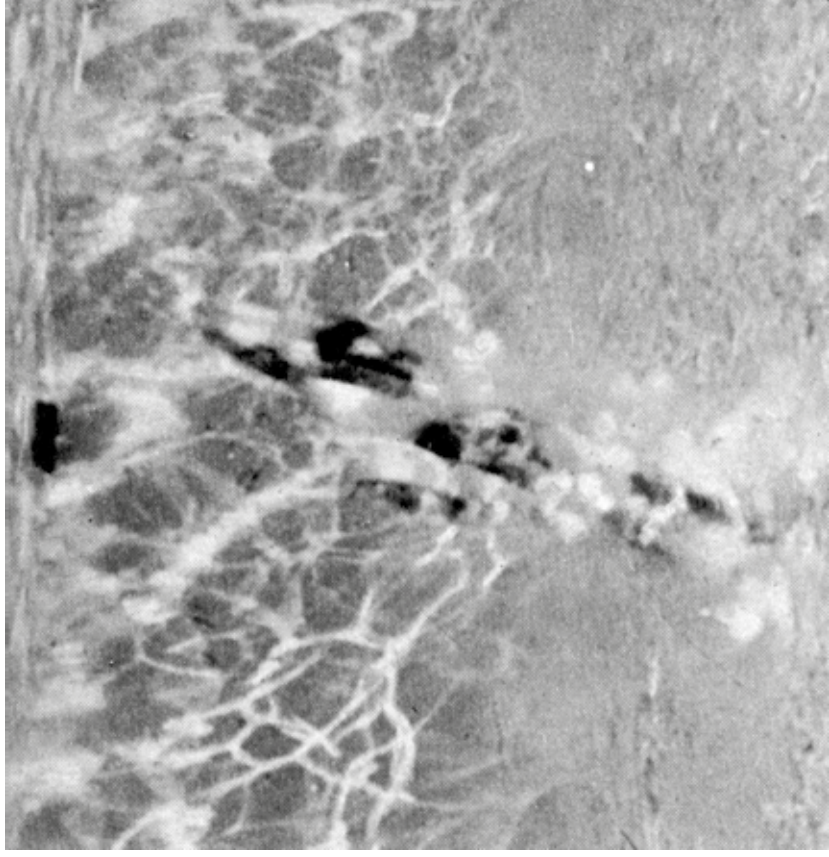


Over Larissa Esvelt



1

- 1 Larissa in het tuin-atelier bij Omstand (2022) foto Nicole Esvelt
- 2 Uivergroting van duikers en licht patronen (found image)



2

hebben op de identiteiten die wij opgelegd krijgen, hebben gekregen of onszelf opleggen, is onderwerp voor nader onderzoek en één van de terugkerende thema's in haar oeuvre. Omdat ze binnen haar werk geen antwoorden wil geven maar juist vragen wil stellen, worden haar beelden niet beperkt tot haar eigen belevingswereld maar gaan ze al vragend de dialoog aan met de toeschouwer. Op die manier probeert Larissa, met de beelden die ze maakt, de toeschouwer op een meer lichamelijke manier te raken en biedt ze de toeschouwer een kans om op een zachtere, meer empathische manier benaderd te worden. Het zachte en lieflijke karakter kan daarentegen ook schone schijn zijn, en dienen als aas voor onderliggend ongemak, twijfel en angst.

Aan het begin van de residentieperiode heeft assistent-curator Nataša Suković een atelierbezoek gebracht aan Larissa en verschillende gesprekken met vrouwelijkheid, het vrouwelijk lichaam en de gevoerd, resulterend in een interview. Eén en ander vond plaats medio juli – augustus 2022.

Larissa is samen met nog een kunstenaar (Arno Westerberg) uitgenodigd deze zomer voor een artist-in-residence woon- en werkperiode bij atelier verhuisd naar deze plek en zullen de intensieve werkperiode afsluiten met een presentatie van hun werk in een gezamenlijke expositie, die in september en oktober te zien zal zijn in Omstand. Larissa maakt grote kleurige werken en visueel overvloedige kunstinstallaties van o.a. stof en keramiek, aangevuld met schijnbaar praktische objecten zoals sokkels en ligstoelen. Ze richt daarbij complete ruimtes opnieuw in en maakt objecten die vragen om aangeraakt te worden. Haar werk wordt gedreven door het benaderen en blootleggen van onderliggend ongemak, en houdt zich vooral bezig met de complexiteit die ontstaat door de overlapping van persoonlijke identiteiten met fantasieën, verlangens, fictie, en met de werkelijkheid. De ambigue relatie die mensen hebben met vrouwelijkheid, het vrouwelijk lichaam en de obsessie met schoonheid. Met name het gebied waar feit en fictie vertroebelen en die betrekking

14

15

je om driehoekige witte randen in de hoeken van de lijst te laten staan. Het lijkt erop dat de randen van je werk een speciale behandeling krijgen.
 AW. **Watom is dat?**
 Hoeken zijn vaak moeilijk, maar ook interessant. Ze vervagen gemakkelijk en verzamelen overtollige massa. Ik denk dat dat iets te maken heeft met hoe we beelden lezen. Hoe vormen linksvoor aan of onder in een vierkant agressiever zijn dan die boveninrechts. Een vierkant is zeker niet de meest effectieve vorm om energie in op te slaan, maar het is interessant omdat het zwaartekracht heeft. Bij het drukproces ondergaat alles de vuurproef van de spiegeling, maar bij het schilderen ligt de compositie puur op het kijken.

N.S. **Hoe kies je kleur om mee te werken en welke functie hebben ze in je werken?**
 AW. **Schilderen is als een circus. Alles is mogelijk en ik hou ervan om al die mogelijkheden te gebruiken. Kleuren zijn veel meer dan alleen mooi of lelijk. Weerstand tegen kleuren is nodig om er momenten van blijdschap voor te voelen.**

N.S. **Hoe ga je om met fouten?**
 AW. **Fouten werken in mijn voordeel. Ik maak geen to-do lijstjes, ik omarm juist verwarring en toeval. Vaak genoeg zijn er lastige momenten. Als ik de minuten zou tellen, dan zouden het er veel zijn. Ik laat mezelf deze momenten van verwarring omarmen en ik heb geleerd dat ze me vertellen wat werkt en niet. Als ik daar na luister natuurlijk. Veel waardevolle dingen zitten in de marge achter het lawaai van nog luidere gedachten.**

N.S. **Ik merk een bepaald soort humor in je praktijk. Hoe zou je dat omschrijven en wat betekent het voor jou? Wat voor sfeer zou je zeggen dat je werk uitstraalt?**
 AW. **Ik probeer altijd te streven naar de essentie in de onderwerpen en dus naar hun specifieke plaatsing. Wanneer is het leven ooit alleen maar deprimerend of alleen maar kramp-achtig? Ik schep eigen werelden. Vreemd en troostend. Vertrouwd maar beangstigend.**

N.S. **Je hebt je atelier in feite verhuisd naar Omsland voor de tijd van de residentie. Hoe voelt het om omringd**

te zijn door je werk in deze nieuwe omgeving? Worden je nieuwe werken site-specifiek?
 AW. **Ik heb een van de meest geconcentreerde werkperiodes in mijn carrière achter de rug. Hoe heet de methode als biologen een kleine kring omheinen? Ze komen en zien dezelfde bladeren en insecten op dezelfde plek op verschillende tijdstippen van de dag gedurende het hele jaar? Het is fantastisch om zo dicht bij het werk te zijn. Het is ook intrigerend om tegelijkertijd zo dicht bij de omgeving te zijn waarin ik dag in dag uit werk.**

N.S. **6 Ingrediënten, Olievert op canvas, 35 x 30 cm (2022)**



6

^{n.s.} In je artist statement vertel je dat je een zeer gestructureerde en specifieke manier van werken hebt ontwikkeld. Het lijkt erop dat je het eindresultaat overlaat aan een onvoorspelbare en constructieve aard van het geheugen. Hoe belangrijk is herhaling voor het proces?

^{aw.} Herhaling kan zowel gunstige als ongunstige gevolgen hebben. Het is een tweesnijdend zwaard, er is altijd een risico van gemakzucht, dat het een manierje wordt. Aan de andere kant kan herhaling ook dienen als oefening om van een vastzittende handstil af te komen. Soms is de eerste van een reeks degene die niet meer zo sterk herhaald kan worden. Mijn proces kan zeer intuïtief zijn en door herhaling worden gesterkt.

^{n.s.} Het voelt alsof je met elk element in het schilderij de mogelijkheid van een verhaal inbegngt. De vormen zien er suggestief uit en voegen soms zelfs spanning toe aan de serie. Neem bijvoorbeeld je schilderij *The Most Natural Thing in the World*—de manier waarop je de hand maakt en positioneert is suggestief. Als kijker kijk je naar de voorgrond, of naar wat er op de achtergrond is en het lijkt alsof het omkeerbaar is, dat het de hele tijd wisselt. Omdat het de hele tijd ertussenin is. Omdat we suggesties oppikken van zowel het figuratieve als het abstracte, voelt het alsof je ons aanwijzingen geeft voor het verhaal. Hoe zit het met de verhaallijn in je werken, is er een verhaal dat je probeert te vertellen?

^{aw.} Elk verhaal kan een schilderij worden, maar niet elk schilderij heeft een verhaal te hebben. Mijn allereerste of misschien tweede schilderij hier was de geel-okerkleurige mot. Vanaf het begin van mijn werkperiode bij Omstand kookte ik mijn vert op een Duitse bier tafel voor het raam. Elke ochtend opende ik het ijzeren gordijn om te gaan mengen en elke ochtend viel er een mot uit op het palet. En daar stond ik dan, degene die geen vlieg kwaad zou doen, een vlieg kwaad doen. Veel van de schilderijen ontstaan gewoon door te schilderen. Ze gaan over het materiaal en het verhaal is het schilderij, in figuur en achtergrond, in beeld en in vert. Vertstrepen op doek zijn altijd in eerste instantie abstract. Maar ik streef altijd naar figuratieve elementen die functioneren als openingen naar het werk zelf. Ze kunnen herkend worden als commentaar op bestaande plaatsen en dingen of als puur op zichzelf staande werelden.

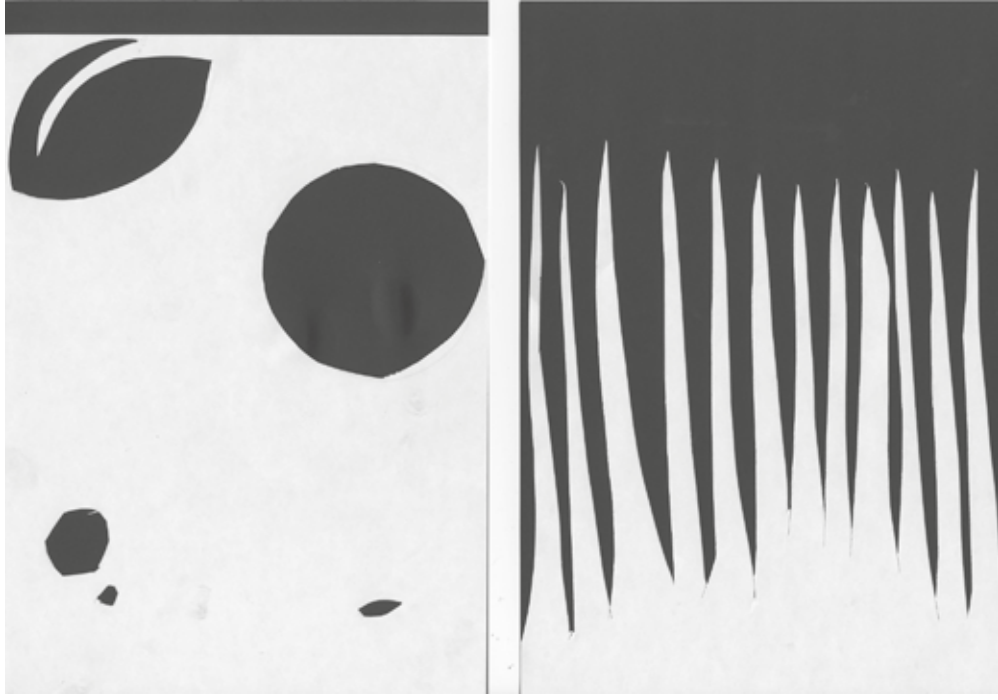
^{n.s.} In het werk *Swim of Staring Contest* with 8 worden we geconfronteerd met figuren die nauwelijks in de lijst passen en die bijna alle ruimte in het schilderij opeisen. In sommige werken, zoals *Lost and Found of Nice Try*, besluit

^{n.s.} In het algemeen, maar specifiek met betrekking tot de *Lost and Found* serie—voelt het alsof je hebt besloten de regels van het lineaire perspectief los te laten. Bij het uitbeelden van een scène ga je voor de veelheid van perspectieven. Hoe verhoudt zich dit tot de ruimte van je kunstpraktijk en hoe gaat je om met perspectief en compositie in je werk? Trouwens, waarom schilder je vanuit het perspectief van de slak, waarom niet vanuit het standpunt van een krekkel? Ze voldoen inderdaad niet altijd aan de conventionele perspectiefprojecties. En zelfs als ze dat wel zijn, teken ik geen perspectieflijnen. Tijdens deze werkperiode bij Omstand heb ik ook nagedacht over ruimtelijke projectie in kleur. De voorankten van de schilderijen

^{aw.} Ze voldoen inderdaad niet altijd aan de con-

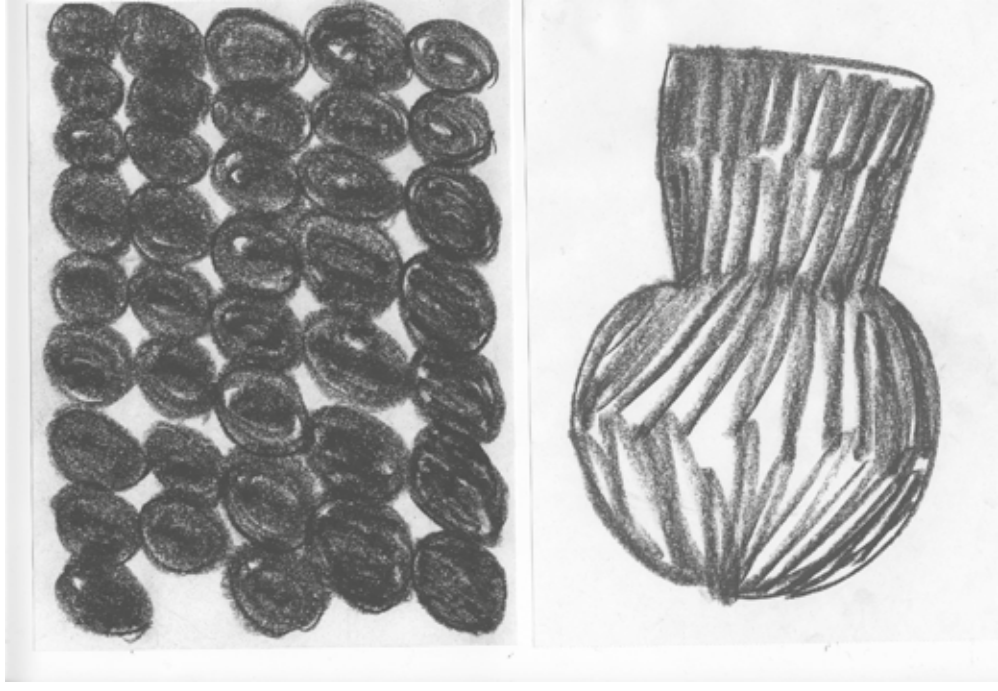
ventionele perspectiefprojecties. En zelfs als ze dat wel zijn, teken ik geen perspectieflijnen. Tijdens deze werkperiode bij Omstand heb ik ook nagedacht over ruimtelijke projectie in kleur. De voorankten van de schilderijen

4



⁴ *Papiersnede, 29 × 21 cm (2022)*
⁵ *Soft-pastel op papier, 29 × 21 cm (2022)*

5



Natasa Sukovic Ik wil beginnen met de essentie – waarom kunst? Kun je ons een beetje vertellen over je achtergrond als kunstenaar?

Arno Westenberg Voordat ik op de kunstacademie begon met schilderen heb ik traditionele druktechnieken bestudeerd. Voornamelijk eisen en houtsnijkunst. Ik denk dat mijn schilderen daarom vaak gelaagd zijn in vorm en in kleur. Toen ik jong was wilde ik eigenlijk mee met het circus. Niet per se om op te treden, maar gewoon om daar achter de schermen wat rond te hangen.

Na verloop van tijd leerde ik dat schilderen is wat ik het beste kan. Toch denk ik soms dat ik in plaats daarvan eerste-hulp-vaardigheden zou moeten leren of iets anders dat mijn omgeving direct zou kunnen helpen, maar op dit moment heb ik het gevoel dat kunst in het algemeen en schilderen in het bijzonder voor mij de beste manier is om naar binnen te raken en daardoor een beter contact met mezelf en mijn omgeving te krijgen.

N.S. Je bent onlangs afgestudeerd aan de kunstacademie. Hoe kijk je terug op die ervaring? Wat is er veranderd in de manier waarop je met jezelf en je omgeving omgaat?

A.W. Op de kunstacademie leerde ik dat elk gepubliceerd en getoond schilderij een eyeopener moet zijn en het zicht van de kijker moet verruimen. IJschockeyspelers testen voor een wedstrijd altijd een minuut of twee het ijs. Ik heb het gevoel dat de kunstacademie net zo was. Op de academie leerde ik dat ik al mijn vroegere jaren en ervaringen in me draag, maar dat ik alleen de leertijd kan hebben die ik nu heb. Tijdens het schilderen moet ik heel volwassens zijn en afstand nemen, maar tegelijkertijd de gevoelige, speelse geest omarmen bij het bedenken van nieuwe beelden. Door de afstand – arkomstig uit Finland maar studierend aan een de Nederlandse academie – leerde ik dit land te omarmen en te bekriften. Ik leerde ook over de grote schilderen in het Mauritshuis, Den Haag, maar ook over de trieste geschiedenis die ze allemaal mogelijk maakte.

N.S. Nu aan het begin van je carrière, wat is je doel op professioneel gebied? A.W. Ik wil de rest van mijn leven schilderen. Ik wil nieuwe richtingen vinden in het kijken naar

de wereld in al zijn mogelijkheden, en die schilderen. Dus niet alleen getuige zijn van de wereld, maar er deel van uitmaken.

N.S. Wat zou een vocabulaire zijn van beelden en motieven waar je mee bezig bent, of: Hoe zou je je oeuvre omschrijven? A.W. Ik heb de neiging om voortdurend visuele informatie te verzamelen, dat is de basis voor mijn werk. De visuele informatie is een wijziging naar beelden, observaties, verhalen en kringloopwinkeltjuweeltjes, alles bij elkaar. Ik werk aan deze verzamelingen van referenties door de materialen te schetsen, te schilderen en te bewerken en ze tegen elkaar te laten werken. Dingen steeds weer om te draaien tot ze hun plek vinden. Of niet, dat kan ook wat dat betreft. Op zijn best beginnen de repetitieve beelden te rijmen. In het afgelopen jaar heb ik bijvoorbeeld herhaaldelijk handen geschilderd. De schilderijen gingen oorspronkelijk over paddensstoelen plukken, maar gaandeweg kregen ze een nieuwe betekenis van verzamelen en van aanraken. Het is als een beperkte vorm van zien. Het is echt moeilijk om het juiste niveau te bereiken maar voor mij is dat de verdienste van het schilderen.

N.S. Herken je een serie of een soort groepering? Zijn er thematische verbanden, bijvoorbeeld?

A.W. Misschien, ik betwijfel het. Ik schilder altijd onderwerpen in series. Ik maak ergens tussen de vier en tien schilderijen. Meestal leidt de ene uit de serie naar de volgende. Of ik ga terug naar een vorig met een nieuwe toets en een fris palet.

N.S. Hoe begin je aan je nieuwe werk? A.W. Wat heb je in gedachten als je op het punt staat dat eerste verfspoor achter te laten? Beginnen is een besluit, zoals in de kleedkamer voor een wedstrijd wanneer het geklets moet ophouden en de telefoons uit moeten. Ik begin met nadenken over licht en kleuren, hoe mediums vloeien en hoe lagen optisch kunnen mengen zodat pigmenten hun gloed krijgen. Ik probeer te beginnen met de "standaard-hand" en te vertrouwen op de eerste vuile markering. Regelmatig zet ik de radio aan. Tijdens het schilderen luister ik wel, maar registreer ik algemene geluidsbeelden, de tonen, de ritmes en de echo's, bijvoorbeeld wanneer iemand door een telefoon wordt geïnterviewd.

2



2 Lolly, Gesso and
olievert op canvas,
30 × 35 cm (2022)
3 Stapel, Gesso en
tempera op katoen,
65 × 60 cm (2022)

3



Over Arno Westenberg

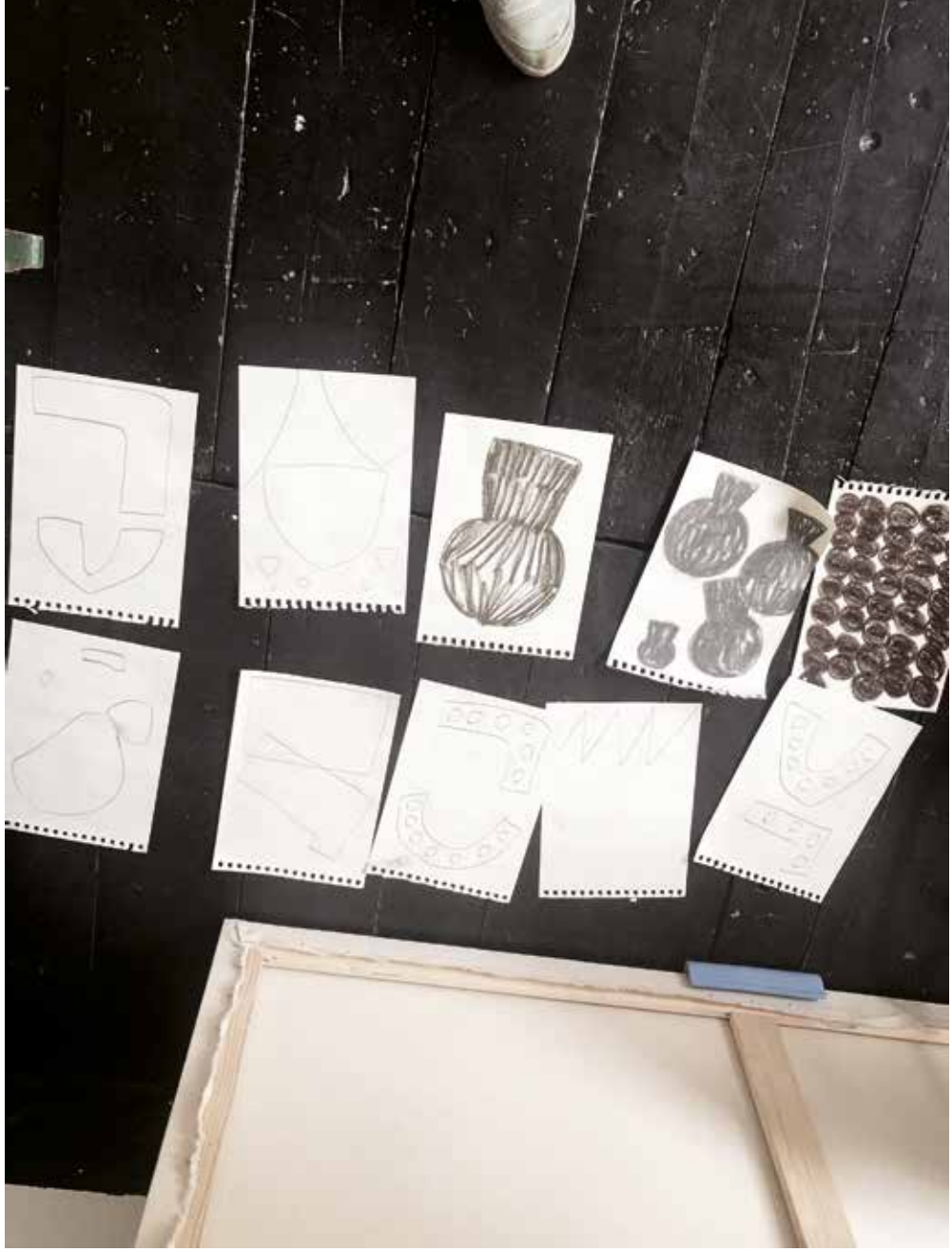
Arno is een van de twee kunstenaars die afgelopen zomer is uitgenodigd voor een Artist-In-Residence periode bij Omstand, die we gaan afsluiten met een duo tentoonstelling. Zijn praktijk bestaat uit schilderen en tekenen, waarbij hij soms een uitstapje maakt naar ruimtelijk werk. Arno maakt grote olieverfschilderijen van de natuur, op micro- en macroniveau, waarbij elk element zijn eigen specifieke plek op het doek heeft. De werken kunnen zowel brutaal en speels als serieus en analytisch genoemd worden. In zijn schilderijen archiveert hij momenten, gevoelens en associaties. Arno kiest zijn onderwerpen intuïtief, altijd vertrekkend vanuit een idee. Nieuwsgierigheid naar het nieuwe en onbekende is een belangrijke drijfveer in zijn werk.

Arno begint aan nieuwe schilderijen door hetzelfde onderwerp eerst meerdere keren te schilderen, een proces waarbij hij op zoek gaat naar het meest waarachtige beeld. Het zijn eerder herhalingen dan verhaallijnen of delen van lineaire structuur. Een goed beeld dient een doel en reikt naar een nieuwe betekenis. Hij kan lang nadenken voordat hij aan een werk begint, maar tijdens het voorplan wordt het oorspronkelijke plan altijd nuteeloos. Op dat moment onderzoekt hij wat het schilderij zelf nodig heeft – zoekend naar momenten van verandering. Hij bestudeert de compositie en de manier waarop het licht binnenvalt, maar bovenal probeert hij het schilderij te laten ademen. Als hij naar een voltooid werk kijkt, kan hij de esthetische keuzes die hij heeft gemaakt herkennen, maar idealiter gaat een werk een eigen leven leiden.

Arno heeft zijn hele leven in Scandinavië gewoond en afkomstig uit een Fins gezin, totdat hij naar Nederland kwam om beeldende kunst te studeren aan de HKU, de hogeschool voor de kunsten in Utrecht. Zijn beelden komen voort uit het gewone Scandinavische leven tussen bossen en meren. Hij beschouwt zijn werk als verwant aan de traditie van de westerse schilderkunst, in de lijn van Noord-Europese schilders als Edvard Munch, Emil Nolde, Per Kirkeby en Ida Ekblad. Zijn schilderkunstige zoektocht is verder ontwikkeld door Nederlandse schilders als Caspar van Wittel en Pieter Saenredam, 17e eeuwse landschapsschilders uit de Nederlanden, maar ook moderne schilders als Co Westerik. Hij erkent het feit dat deze meesters allen beelden hebben gemaakt binnen een beeldcultuur waarin het arbeiden en verzamelen van informatie over de directe omgeving hoog in het vaandel stond. In zijn eigen schilderijen voegt hij aan deze traditie een nieuwe benadering toe. Zij bewijzen dat het gevoelige medium van de schilderkunst nog steeds relevant is en uniek, binnen het moderne westerse datasysteem.

Aan het begin van Arno's werk- en residentieperiode bij Omstand heeft assistent curator Nataša Šuković een aantal gesprekken gevoerd met Arno die uitmondden in een interview. Dit vond plaats tussen half juli en augustus 2022.

I





KREKELS

Zwerwend over de grond,
zoekend naar contact door
betoverende liederen
te zingen aan de periferie van het alledaagse en het
onverwachte.

Terwijl ze hun hymnes zingen
met hun verbrande sienna tegen het rood en het
groen van de aarde,
creëren ze hun eigen wereld, buiten de rede;
vertrouwd maar vreemd,
geruststellend maar beangstigend,
vanuit een micro en macro perspectief
naar het geheugen van onze afstammingslijnen.

Dit is een uitgave van Omstand, presentatieruimte voor actuele kunst, Arnhem

TEKSTBIJDRAGEN

Rob Groot Zeverit

Fenne Saedi

Nataša Suković

Larissa Esvelt

Arno Westenberg

VERTALING

Willeke van Ravenhorst

REDACTIE

Rob Groot Zeverit (Omstand)

GRAPHIC DESIGN

studio Corine van der Wal

DRUKWERK

Printis, Arnhem

Bij elke tentoonstelling van Omstand verschijnt een magazine. Deze uitgave verschijnt bij de tentoonstelling *Beneath the Undergrowth*, te zien bij Omstand van 17 september t/m 16 oktober 2022

DEELNEMENDE KUNSTENAARS

Arno Westenberg

Larissa Esvelt

CONCEPTONTWIKKELING

Rob Groot Zeverit

Nataša Suković

Lieven Hendriks

Fenne Saedi

CURATOR

Rob Groot Zeverit (Omstand)

ASSISTENT CURATOR

Nataša Suković

SPECIALE DANK AAN

Plaatsmaken, Arnhem

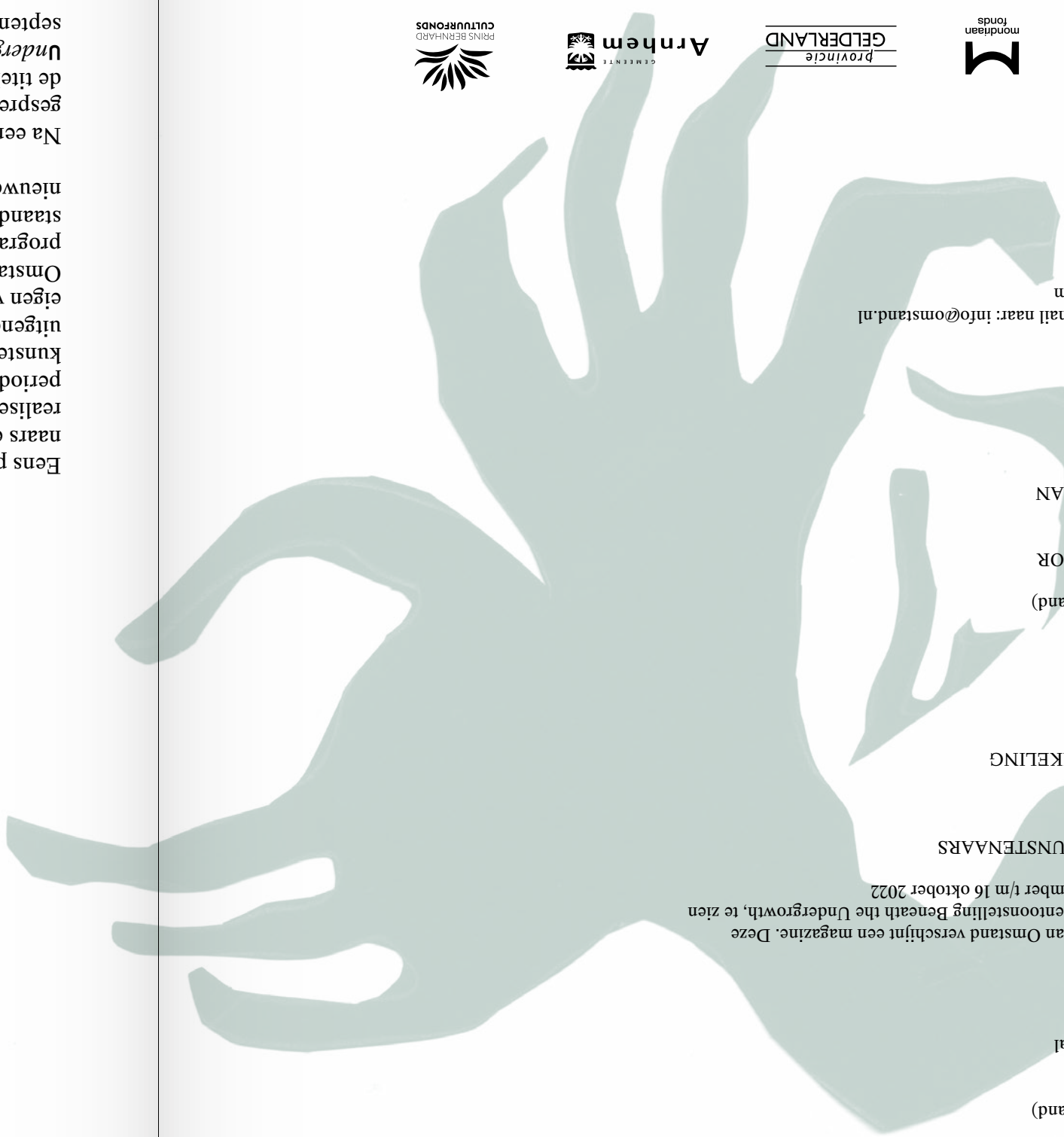
DE.GROEN, Arnhem

Ivo Rodrigues

Caz Egelie

Hans Walraven

Voor vragen of contact, mail naar: info@omstand.nl
© 2022 Omstand, Arnhem



Intro

(*)

Beneath the Undergrowth

Gescreven door Arno en Larissa, medio juli/augustus 2022

Het is onze bedoeling om onder het gebladerte door te reiken naar de ondergroei van onze beide gedachten. Beneden op de bodem bevinden zich onze persoonlijke verhalen, waarin we zoeken naar raakvlakken. Samen bedenken we een werktitel voor dit project: *Kreukels >>>*

Tijdens de residentie hadden we allebei onze eigen ruimte, Larissa in het glazen huis en de betegelde kamer en Arno in de raamkamers die aansluiten op het woongedeelte. Binnen de voortzetting van onze individuele praktijk, was het streven onze werken dichterbij elkaar te brengen, door geleidelijk aan elkaars praktijk te verkennen. We organiseerden korte interventies om te onderzoeken hoe onze manier van werken van elkaar verschilt, aangezien één van ons schildert en de ander ruimtelijk werk maakt. We hebben hiervoor o.a. een tekensessie georganiseerd waarbij we op grote vellen papier hebben gewerkt. Het resultaat van deze sessie hebben we verwerkt tijdens een korte werkperiode bij Plaatsmaken Arnhem, waar we konden zeefdrukken. Arno traditioneel – op papier, Larissa op dunne stof.

Of we nu gezamenlijk ontwikkeld werk tonen of niet, wij geloven dat de invloed die we hadden op elkaar kan leiden tot een krachtige transformatie van onze individuele werken. Een synergie die ervoor zorgt dat de som van onze werken meer oplevert dan wat we afzonderlijk hadden kunnen laten zien. Het is ons streven om in onze gezamenlijke presentatie de werken zo te presenteren dat we ons binnen de schijnbaar kakofonische klanken van de kreukels kunnen verheugen op prachtige samenhang *onder het kreupeelhout* (*) – die vooral tot uitdrukking komt door heel goed te luisteren.

Eens per jaar in de zomer biedt Omstand kunstenaars een unieke kans om een tentoonstelling te realiseren in combinatie met een verblijf en werkperiode. Dit jaar werden de twee jonge startende kunstenaars Arno Westenberg en Larissa Esvelt uitgenodigd en gevraagd te reflecteren op hun eigen werk in relatie tot de omstandigheden bij Omstand. Deelnemers aan het artist-in-residence programma worden uitgenodigd om reeds bestaand werk te tonen, nieuw werk te maken en/of nieuwe inzichten te testen voor de expositie.

Na een onderlinge kennismaking en een aantal gesprekken tussen de twee deelnemers ontstond de titel voor deze tentoonstelling: *Beneath the Undergrowth*. De tentoonstelling loopt van 17 september t/m 16 oktober 2022

Underneath



the

Beneath