

a conversation between art historian Ursula Panhans-Bühler and artist Anne Kaminsky

January 2024

Anne Kaminsky & Ursula Panhans-Bühler:

Unterhaltung über ihre Kunst

U.PANB. Anne, Du hast ja eine nicht so alltägliche Biographie. Eine dänische Mutter, ein deutscher Vater, eine Tante in den Vereinigten Staaten, der Vater ein Kapitän, er war also viel auf dem Meer unterwegs, auf hoher See, öfters auch mit seiner Tochter. Dann: die Hälfte Deiner Kindheit in Dänemark auf Falster, also von der Atmosphäre des Meers umgeben, genauso wie auf den Schiffsreisen, und in den USA vor allem in Californien, also wieder in Kontakt mit dem Meer und dem besonderen Licht. Die halbe Zeit aber auch in Deutschland, in Hamburg und Bad Schwartau/Lübeck, wo die Atmosphäre häufig eher nüchtern ist. Was die Nationalität angeht, bist Du eine Deutsche, was Dich aber geprägt hat, ist die optisch und sicherlich auch sozial und kulturell andere Atmosphäre Dänemarks. Also ein Wechselbad von Erlebnisräumen – hat Dich das zur Malerei hingezogen? Wann hast Du damit angefangen? Was waren deine ersten künstlerischen Eindrücke, bevor Du auf eine Kunsthochschule gegangen bist?

ANNE In meiner Kindheit gab es viele Möglichkeiten aus dem Normalen auszubrechen. Zu Hause bei den Großeltern wurde gemalt und Home Videos wurden gedreht und gezeigt. Gemalt habe ich sehr früh... einige der Bilder, die ich mit 4 Jahren gemalt habe, hängen noch immer im Haus meiner Eltern. Zauberhaftes aus Geschichten, Erzählungen oder in Bildern zu sehen nahm viel Platz in meiner Familie ein. Ich stamme aus Dänemark – einer ganz anderen Landschaft und einem ganz anderen Licht. Das Meer nimmt einen großen Anteil in meinem Leben ein, und Amerika.

Manchmal sehe ich mich sogar eher als halbe Amerikanerin und halbe Dänin, obwohl ich in Deutschland aufwuchs und mein Vater Deutscher Kapitän auf See war. Die See war in dieser Hinsicht ein weiteres Zuhause. Meine dänische Tante wohnte in Amerika, und in den Achtzigern bin ich oft in die dortigen Museen gegangen. Das hat mir die Augen geöffnet – für das Große – es gab da viel großformatige Malerei.

In Lübeck in der Overbeck-Gesellschaft und auf der documenta IX habe ich dann das erste Mal die großen Kirkeby Bilder gesehen... Dort hing auch (gegenüber oder im gleichen Raum?) ein Großes Rotes von Susan Rothenberg. Ich konnte mich in ihnen verlieren. Das war ein sehr einprägendes Erlebnis von Licht und Raum. Ich denke das war ausschlaggebend dafür, dass ich Kunst studieren wollte, und Kirkeby war damals Professor an der Städel Kunsthochschule in Frankfurt am Main.

U.PANB. Deine Malerei hat sich von Anfang an nicht um akademisch zeichnerische Momente gekümmert, Proportionen, klare Konturen, räumliche Beziehungen etc. Vielmehr hast Du mit einer unglaublichen Sicherheit alles direkt aus dem Farbauftrag und den optisch-räumlichen Beziehungen der Lichtwerte entwickelt. Wenn man z. B. deine „Fußballmannschaft“ von 1996 sieht, ist man beeindruckt, wie die Haut-Töne der nackten Fußballerinnen variiert und mit Tönen des sandigen Küstengrunds im Vordergrund verbunden sind, und wie sie gleichzeitig auftauchen aus einem nächtlich dunklen Raum, der sich, man weiß nicht wie, in den Vordergrund schiebt bis zu den schwarz-weiß fleckig durcheinander kullernden Fußbällen. Obwohl es aussieht, als hätte sich das Motiv an den repräsentativen Regeln für



Gruppenphotos orientiert, wo alle relativ steif stehen oder hocken, keiner sich bewegt, entsteht eine verblüffende Lebendigkeit und Beweglichkeit aus den chromatischen Bezügen. Und dieses Gefühl für den Reichtum optischer Bezüge gilt selbst für andere Bilder aus dieser Zeit, die nur mit wenigen Motiven und geringen Tonstufen auskommen, beispielsweise dem „Curtain“ von 1999, raffiniert pointiert mit diesem minimalen Schlitz (am oberen Bildrand offen!), der mit rotbraunen Tönen sein erotisches Geheimnis buchstäblich in Tuchfühlung mit dem Betrachter bringt.

In dieser frühen Werkserie, da ist bereits ein ungewöhnliches erzählerisches Talent am Werk, insofern es sich kaum auf figürliche Action, sondern fast ausschließlich auf optische Bildmittel der Verlebendigung stützt. War letzteres eine künstlerische Erfahrung, die Dich in Deiner weiteren Arbeit zu einem weitgehenden Verzicht auf Figürliches, oder zumindest zu einer weiteren Forcierung rein optischer Konfigurationen angeregt hat?

ANNE Anfangs als Studentin bei Kirkeby wollte ich so malen wie er. Ich wollte Farbe und Raum malen – aber scheiterte im ersten Studienjahr. Die Bilder wurden schnell beliebig und schlecht. Ich musste also etwas ändern. Mit einer Art Selbstportrait habe ich einen Weg gefunden aus dieser Beliebigkeit herauszutreten und gewann eine Legitimation, um eine Farbfläche ins Bild zu setzen – plötzlich bekam es eine Berechtigung. Die Farben konnte ich symbolhaft und erzählerisch für meine Zwecke verarbeiten und das Dunkle mit dem Hellen verbinden – so wie bei Kirkeby. Ich entwickelte eine Mädchenfigur auf der Leinwand in der ich mich selber wiederfand. In der Zeit auf der Kunsthochschule ging es ja viel darum, sich zu präsentieren... wer man ist... und wo die Reise hingehen soll... ob man sich irgendwie behaupten kann... gerade auch gegenüber dem Normalen, dem Eingefahrenen, aber auch gegen alles scheinbar Revolutionäre.

Es ging mir nicht um eine Perfektionierung der Darstellung eines störrischen Mädchens und ihrer Erzählung sondern – um Malerei. Ich suchte lange nach einem malerischen Raum und dadurch auch nach einer Befreiung des von mir so lange entwickelten Mädchenmotivs. Ein Aufenthalt in Finnland ein paar Jahre später, umgeben von Licht und Wasser änderte die Atmosphäre in meinen Bildern. Wasserräume und andere Formen von Wasser lösten die Figur in den Bildern ab. Also war ich auf dem Weg. In den Zeichnungen, Aquarellen und kleinformatigen Bildern tauchen die Figuren heute immer wieder auf – ich zeichne sie

rein – aber sie sind nicht mehr alleinige Träger eines Ölbildes. Das Aquarell funktionierte sehr gut um Wasser darzustellen... es hatte dieses Transparente Fließende etc. Dann habe ich auch Nacktheit und die körperliche Nähe zum Wasser thematisiert. Jedoch weder meine Aquarelle, noch meine kleinen Ölbilder sind Vorstudien für die großen Ölbild-Formate.

U.PANB. In diesem zweiten Jahrzehnt, also der Zeit seit ungefähr 2000, hast Du Dich insbesondere auf „Shower and Bed paintings“ konzentriert. Es gibt da einige sehr kleine Bilder, vor allem aber viele Formate, die bis zu vier Metern in Länge oder Breite gehen – für eine noch junge Künstlerin ganz schön ambitioniert! Aber egal, ob klein wie Studien oder von vergleichsweise monströser Größe, habe ich den Eindruck, dass diese Bilder all das ausloten an dichtem und lasierendem Farbaufrag, an Reichtum von minimalen Tonwertverschiebungen, was Betrachter in eine Wahrnehmung verstrickt, wo das Motiv – eine Badewanne, eine Duschkabine, ein Waschbecken, oder ein Ausschnitt eines Betts seinen distanzierenden, indexikalischen Eigenwert verliert. Hingegen taucht man ein in ein physisch-optisches Universum, in dem Nähe und Distanz miteinander zu verschmelzen scheinen. Und das gelingt, egal, ob es kleine Formate oder große sind. Allenfalls könnte man sagen, dass bei den sehr kleinen Formaten der Rahmen eine gewisse Distanz anbietet, während bei den sehr großen Bildern diese Funktion manchmal durch einen extremen Gegensatz von Höhe zu Breite übernommen wird, ebenso wie die Immersion des Blicks aufgefangen wird durch die Konstellation der optischen Elemente zueinander. Aber alles in allem entsteht doch eine fast hypnotische Verstrickung, in der sich der Betrachter lustvoll verliert.

Du hast bei dieser Serie von „Shower and Bed Paintings“ auf das Wasser als eine „physical experience“ hingewiesen, „egal ob Regen, See- oder Badewasser“. Wolltest Du diese physisch bis ins Primordiale zurückreichenden Erfahrungen in Deiner Malerei in eine Art von erinnernder Passage übersetzen? Und hat dabei der Übergang in teils riesige Formate eine Rolle gespielt?

ANNE Ich habe nach einem Spannungsfeld im Räumlichen auf der Leinwand gesucht. Aber ich habe mich immer noch an die Erzählung gehalten. Ich brauchte den Gegenstand... – die Dinge, die einen umgeben, die für einen selbst etwas bedeuten – wie fühlen sie sich an und was machen sie aus – für uns und mit uns. Gleichzeitig habe ich immer die Großzügigkeit in der Fläche und in der Form gesucht. Eine Bettdecke oder eine Badewanne – ein Stück Wald... ein Wasserstrahl... diese Dinge sind selbst schon große eigene Flächen und gleichzeitig Orte, in die man seinen ganzen Körper hineinlegen kann – umhüllt vom Ding und von einem Ort, in den man eintreten kann... also ins Bild treten. Dann kam der Finnland-Aufenthalt, das Wasser, der Nebel... die Unterschiede zwischen festem Boden und flüssigen flachen Seen verwischen sich... ich erlebte auch hier Möglichkeiten eines erweiterten Raums.

U.PANB. Im Hinblick auf die Entwicklung deiner Malerei bis in die jetzige Zeit, würde ich gerne einen Gulliver-Vergleich machen, man könnte auch an Alice im Wunderland denken. Zwischen Klein- und Groß-Formaten so große Sprünge zu machen, wobei es früher immer eine Referenz auf gegenständliche Motive gab, auch wenn diese teils verschwammen in der mit optischer Feuchtigkeit gesättigten Malerei. Inzwischen scheint es mir aber so, dass es eine interessante Teilung des Visuellen in deiner Malerei

Anne Kaminsky & Ursula Panhans-Bühler:

Conversation english

^{U.PANB.} Anne, you have a biography that is not so commonplace. A Danish mother, a German father, an aunt in the United States, your father was a captain, so he traveled a lot on the sea, on the high seas, often with his daughter. Then: half of your childhood in Denmark on Falster, surrounded by the atmosphere of the sea, just like on the boat trips, and in the USA, especially in California, so again in contact with the sea and the special light. But you also spend half the time in Germany, in Hamburg and Bad Schwartau/Lübeck, where the atmosphere is often rather sober. As far as nationality is concerned, you are a German, but what has shaped you is the visually and certainly also socially and culturally different atmosphere from Denmark. One can say it is an alternating bath of experiences – is that what drew you to painting? When did you start? What were your first artistic impressions before you went to art school?

^{ANNE} In my childhood, there were many opportunities to break out of the ordinary. At home with my grandparents, painting and doing home videos were part of the fun time. I painted very early on ... some of the pictures I painted at the age of 4 are still hanging in my parents' house. Seeing or taking magical things out from stories, tales or in pictures took up a lot of space in my family. I come from Denmark – a very different landscape and a very different light. The sea plays a big part in my life, and the U.S.

Sometimes I even see myself as half American and half Danish, even though I grew up in Germany and my father was a German captain at sea. The sea was another home in that respect. My Danish aunt used to live in the U.S., and in the 80th I often went to the museums there. In one sense that opened my eyes to the big picture – there was a lot of large-format painting there. I saw the large Kirkeby paintings for the first time in Lübeck at the Overbeck Society and at documenta IX ... There was also a large red painting by Susan Rothenberg (opposite or in the same room?). I could lose myself in them. It was a very memorable experience of light and space. I think that was the decisive factor in my decision to study art, and Kirkeby was a professor at the Städels Kunsthochschule in Frankfurt am Main at the time.

^{U.PANB.} From the very beginning, your painting did not concern itself with academic drawing moments, proportions, clear contours, spatial relationships, etc.. Rather, you developed everything with incredible certainty directly from the application of paint and the optical-spatial relationships of the light values. When one sees your “Soccer Team” from 1996, for example, one is impressed by how the skin tones of the naked footballers are varied and combined with tones of the sandy coastal border in the foreground, and how they simultaneously emerge from a nocturnally dark space that, one doesn't know how, pushes itself into the foreground up to the black and white footballs rolling around in a blur. Although it looks as if the motif has been based on the representative rules for group photos, where everyone stands or squats relatively stiffly and no one moves, an astonishing liveliness and mobility emerges from the chromatic references. And this feeling for the richness of optical references even applies to other pictures from this period, which only are based on few motifs and low tonal levels, for

the “Curtain” from 1999, cleverly pointed with this minimal slit (opened at the upper edge of the picture!), which literally brings its erotic secret into close contact with the viewer with reddish brown tones its erotic secret. In this early series of works, there is an unusual narrative talent at work, insofar as it is hardly based on figurative action, but almost exclusively on optical pictorial means of animation. Was that later inspired you an artistic experience that inspired you to a largely dispense with the figurative in your later work, or at least to push further optical configurations?

^{ANNE} Initially as a student with Kirkeby, I wanted to paint like him. I wanted to paint color and space – but I failed in my first year. The paintings quickly became arbitrary and bad. So I had to change something. With a kind of self-portrait, I found a way out of this arbitrariness and gained the legitimacy to put a color surface in the picture – suddenly it had a justification. I was able to process the colors symbolically and narratively for my purposes and combine the dark with the light – just like Kirkeby. I developed a girl figure on the canvas in which I found myself. During my time at art college, it was a lot about presenting yourself ... who you are ... and where the journey should take you ... whether you can somehow assert yourself ... especially against the normal, the established, but also against everything seemingly revolutionary.

I wasn't interested in perfecting the portrayal of a stubborn girl and her story, but in painting. I searched for a long time for a painterly space and thus also for a liberation of the girl motif that I had developed for so long. A stay in Finland a few years later, surrounded by light and water, changed the atmosphere in my paintings. Water spaces and other forms of water replaced the figure in the paintings. So I was on my way. In the drawings, watercolors and small-format paintings, the figures appear again and again today – I draw them purely – but they are no longer the sole support of an oil painting. The watercolor worked very well to depict water ... it had this transparent flowing etc. quality. I then painted nudity and the physical proximity to the water. However, neither my watercolors nor my small oil paintings are preliminary studies for the large oil painting formats.

^{U.PANB.} In this second decade, the period since about 2000, you you were concentrated in particular on “Shower and Bed paintings”. There are some very small paintings, but above all many formats that are up to four meters in length or width – quite ambitious for a young artist! But regardless of whether they are as small as studies or of a comparatively monstrous size, I have the impression that these paintings explore all the possibilities of dense and glazed application of paint, the richness of minimal shifts in tonal value, which entangle the viewer in a perception where the motif – a bathtub, a shower cubicle, a washbasin or a section of a bed – loses its distancing, indexical intrinsic value. In contrast, the viewer is immersed in a physical and optical universe in which proximity and distance seem to merge. And this succeeds, regardless of whether the formats are small or large. At best, one could say that in the very small formats the frame offers a certain distance, while in the very large paintings this function is sometimes taken over by an extreme contrast between height and width, just as the immersion of the gaze is absorbed by the constellation of the optical elements in relation to each other. But all in all, the result is an almost hypnotic entanglement in which the viewer loses themselves with relish. In this series of “Shower and Bed Paintings”, you referred to water as a “physical experience”, “whether rain, lake water or bath water”. Did you want to translate this physical experience, which



gibt: Die großen Formate vergegenwärtigen optisch faszinierende Räume, die wie ein Medium den Betrachter erfassen oder umhüllen können, und in gewisser Weise hören sie an den Bildgrenzen nicht auf. Sie thematisieren daher das unendlich vielschichtige Spektrum atmosphärisch lebendiger Licht- und Dunkelräume, die Betrachter sensibel erfassen.

Hingegen sind Erfahrungen, die mit der tastbaren Welt der Dinge zu tun haben, zu denen wir selbst als Objekte ja auch gehören, in den kleineren Arbeiten thematisiert, insbesondere den Aquarellen, aber nicht nur in diesen. Hier scheinen die meist vereinzelt Motive wie vom Zauber eines optischen Hofs umhüllt, also ohne eine grobe taktile Greifbarkeit, und das wird natürlich auch durch den Umgang mit dem Aquarell unterstrichen. Aber auch dort, wo es Ölmalerei ist, beispielsweise in dem wunderbaren kleinen Bild mit einem leuchtend dichten gelben Areal, in das eine strikt konturierte schwarze Hand oder Handschuh – oder deren Schatten – hineinreicht, verliert sich jede krude Fassbarkeit. Mir fällt da die wunderbare Zeile aus einem Gedicht von Anna Achmatova ein, „Auf der Schwelle/hüte ich meinen Schatten“.

Für mich wirkt dieses kleine Ölbild wie eine Inkunabel des Themas deiner späteren Malerei, dieser doppelten Situation: einerseits sind wir immer in ein ungreifbares, emotional uns ansteckendes Universum getaucht, andererseits sind wir konfrontiert mit Dingen unserer Umgebung, die uns vertraut sind, aber doch auch ihr Eigenleben haben, egal ob Objekte im engeren Sinn oder Subjekt-Objekte, fremd und vertraut zugleich. Hat sich für Dich da eine Lösung von Alice- oder Gulliver-Proportions-sprüngen ergeben, die in das Drama der Proportionierung der eigenen Existenz im Grenzenlosen, Begrenzten und Begrenzenden verwickelt sind, und die nun den Reichtum einer ganz neuen Freiheit ermöglichen?

^{ANNE} Die Weite der Felder auf Falster in Dänemark und die offene See habe ich verinnerlicht. Ich komme von der nördlichen Küste. Dichter Nebel kann aufkommen und die ganze Umgebung kann verschwinden. Das Große und das Monumentale spielt im Naturraum sowie im privaten Raum, im einzelnen Wort, im

Gefühl der Sprache eine wichtige Rolle. Diese Größe, gespeichert im eigenen körperlichen Gedächtnis ist Ausgangspunkt meiner Bilder. Ein Hauptanliegen in meiner Arbeit ist es, einen Resonanzraum zu schaffen. Ein Innenleben, welches gerade durch große Formate nach außen expandiert erscheinen kann, kehrt wieder zurück nach Innen.

Die Weite der Wüste und der Highways in den USA, diese Landschaften, die nur von riesigen Billboards unterbrochen oder rhythmisiert werden, haben mich immer fasziniert. Als ich mit 16 Jahren in Kalifornien an einer High School als Austauschschülerin war, hat die amerikanische Sprache auf mich genauso großzügig gewirkt wie die Landschaft. Durch meine Zweisprachigkeit dänisch-deutsch und durch zahlreiche Aufenthalte in den USA wurden mir die Bedeutung der Sprache und die sprachlich bedingten Unterschiede in verschiedenen kulturellen Kontexten schon immer vor Augen geführt. Sprache und Malerei lassen sich meiner Meinung nach nicht trennen. Aus dem Wort entsteht bei mir eine Gegenstandsfarbe, die Form wird zeitweise zu einer Symbolik des Abgebildeten und resultiert im Arbeiten mit dem eigenen Körper und dessen Erinnerung.

In Kanada, am Centre of the Arts in Banff 2015 in einem kleinen Atelier auf der rohen Leinwand zu malen, war für mich ein Riesenschritt. Aufzupassen, dass einen nicht ein Bär attackiert, die vielen künstlerischen Angebote und der dortige Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern – einige aus Kalifornien – wurde entscheidend für die großen Bilder. Und ebenso das Material: hier konnte man handgeschöpftes Papier herstellen – Pulp painting machen. Meine Farbpalette wurde anders – erdiger. Der malerische Raum hat sich für meine Bilder erweitert. Ich habe dort auf kleinen Formaten gemalt – direkt auf die Wand getackerte rohe Leinwand. Das passte zu der rauen Landschaft in den Rocky Mountains. Seither untersuche ich Unterschiede in kulturellen Haltungen gegenüber Größenverhältnissen. Man kann sich über alle – persönlichen oder individuellen – Begrenzungen hinausmalen.

^{U.PANB.} **„Untersuchungen kultureller Haltungen gegenüber Größenverhältnissen“ lässt an ein weites derartiges Feld denken, landschaftliche, kulturindustriell mediale, künstlerische, kommunikativ-sprachliche. Wie wirkt sich das auf Wahl und Mittel deiner Arbeitsweise aus?**

^{ANNE} Meine Großformate sind meist um die 300 x 270 cm groß. Ich verwende ausschließlich dünne Keilrahmen, so dass die Bilder noch gut von mir getragen und gewendet werden können. Es ist mir wichtig sie immer wieder auf den Kopf oder zur Seite drehen zu können. Ich male meist mit kurzen Pinseln. Der Malprozess an einem Großformat ist physisch erlebbarer. Der Raum wird miteingeschlossen in den Arbeitsprozess. Die Erweiterung des Raumes entsteht jenseits des Leinwandformats. Für mich spielt auch das Material und das Handwerk, die Leinwand, das Papier und der Umgang mit Ölfarben eine entscheidende Rolle. ...

Auch wenn die Malerei im Mittelpunkt meines Schaffens und Denkens steht, ist für mich stets auch die Auseinandersetzung mit allen anderen Medien wichtig, etwa mit der Skulptur, weil es mir immer auch um räumliche Erfahrungen geht. Die Beschäftigung mit zeitbezogenen Kunstformen wie Film, Video und Performance machen mir immer wieder die Bedeutung der Zeit auch in der scheinbar zeitlosen Malerei deutlich.

reaches back to the primordial, into a kind of reminiscent passage in your painting? And did the transition to sometimes huge formats play a role in this change?

ANNE I was looking for a field of tension in the spatial on the canvas. But I still stuck to the narrative. I needed the object... the things that surround you, that mean something to you – how do they feel and what do they matter – to us and with us. At the same time, I have always looked for generosity in the surface and in the form. A bedspread or a bathtub – a piece of forest... a jet of water... – these things are already large surfaces in themselves and at the same time places into which you can place your whole body – enveloped by the thing and by a place into which you can enter... in other words, step into the picture. Then came the stay in Finland, the water, the fog... the differences between solid ground and liquid shallow lakes become blurred... here too I experienced the possibilities of an expanded space.

U.PANB. **With regard to the development of your painting up to the present time, I would like to make a Gulliver comparison, one could also think of Alice in Wonderland. To make such great leaps between small and large formats, whereby in the past there was always a reference to figurative motifs, even if these sometimes blurred in the painting saturated with optical moisture. In the meantime, however, it seems to me that there is an interesting division of the visual in your painting: The large formats visualize optically fascinating spaces that can capture or envelop the viewer like a medium, and in a way they do not stop at the boundaries of the painting. They therefore thematize the infinitely multi-layered spectrum of atmospherically lively light and dark spaces that sensitively capture the viewer.**

On the other hand, experiences that have to do with the tangible world of things, to which we ourselves as objects also belong, are thematized in the smaller works, especially the watercolors, but not only in these. Here, the mostly isolated motifs seem to be enveloped by the magic of an optically energetic aura, i.e. without a rough tangibility, and this is of course also emphasized by the use of watercolor. But even where it is oil painting, as in the wonderful little painting with a bright dense yellow area into which a strictly cut-out black hand or glove – or its shadow – reaches, any crude comprehensibility is lost. I am reminded of the wonderful line from a poem by Anna Akhmatova, “On the threshold/I guard my shadow”. For me, this small oil painting seems like an incunabulum of the theme of your later painting, this double situation: on the one hand, we are always immersed in an intangible universe that infects us emotionally; on the other hand, we are confronted with things in our surroundings that are familiar to us, but also have a life of their own, whether objects in a strict sense or subject-objects, alien and familiar at the same time. – Has an overcoming emerged for you from Alice’s or Gulliver’s leaps of proportion, which are involved in the drama of proportioning one’s own existence in the boundless, the limited and the limiting, which now enable the richness of a completely new freedom?

ANNE I have internalized the vastness of the fields on Falster in Denmark and the open sea. I come from the northern coast. Thick fog can appear and the whole environment can disappear. The large and the monumental play an important role in the natural space as well as in the private space, in the individual word, in the feeling of language. This greatness, stored in my own physical memory, is the starting point for my

paintings. One of the main concerns in my work is to create a resonance space. An inner life, which can appear to expand outwards through large formats, returns to the inside.

The vastness of the desert and the highways in the USA, these landscapes that are only interrupted or rhythmized by huge billboards, have always fascinated me. When I was an exchange student at a high school in California at the age of 16, the American language had as much of an effect on me as the landscape. Being bilingual Danish-German and having lived in the US numerous times, I have always been aware of the importance of language and the linguistic differences in different cultural contexts. In my opinion, language and painting cannot be separated. For me, the word becomes an object color, the form at times becomes a symbolism of the depicted and results in working with my own body and its memory. Painting in a small studio in Canada at the Center of the Arts in Banff in 2015 meant taking a giant step towards painting on a raw canvas. Being careful not to be attacked by a bear, the many artistic opportunities and the exchange with artists there – some from California – became decisive for the large paintings. And materials too, here you could make handmade paper – pulp painting. My color palette became different – more earthy. The painterly space expanded for my paintings. I painted on small formats – raw canvas stapled directly onto the wall. This suited the rugged landscape of the Rocky Mountains.

So yes. I can say that all these experiences in different landscapes do give richness to a new freedom in some way. I am interested in a further exploration of cultural attitudes towards scale relationships. “One can paint beyond all – personal or individual – limitations.“

U.PANB. **“A further exploration of cultural attitudes towards scale relationship” suggests a broad field of this kind, landscape, cultural-industrial-media, artistic, communicative-linguistic – how will this affect your choice and means of working?**

ANNE My big formats are mostly around 300 x 270 cm. I only use thin stretcher frames so that the paintings can still be easily carried and turned by me. It is important to me to be able to turn them upside down or sideways again and again. I usually paint with short brushes. The painting process on a large format is more physically tangible. The space is included in the work process. The expansion of the space is created beyond the canvas format. For me, the material and the craft, the canvas, the paper and the handling of oil paints play a decisive role. ...

Even though painting is at the center of my work and thinking, it is always important for me to engage with all other media, such as sculpture, because I am always concerned with spatial experiences. My preoccupation with time-related art forms such as film, video and performance always make the significance of time clear to me, even in seemingly timeless painting.