

Portfolio

LENA KAAPKE

www.Lena-Kaapke.com
post@Lena-Kaapke.com
017670575101

PORTFOLIO

2011 - 2023



C. Kaapke '23

ATMOGRAFIKEN

Atmografiken sind keramische Grafiken.

Das Projekt untersucht das grafische Potential einer einzigen Glasur, die chemisch gesehen immer die gleiche ist. Durch kontrollierte Änderungen im Brennverfahren wird keramische Farbe gezielt grafisch eingesetzt.

Mich interessiert, wie das ästhetische Ausdruckpotential einer einzigen keramischen Farbe durch die Möglichkeiten der Technologien gesteigert werden kann. Reine Technologie zeigt das Malerische der keramischen Disziplin. So zeigen die Atmografiken vergangene Atmosphäre und bewahren sie dauerhaft in Bildern von keramischer und über keramische Farbe.

Atmografiken - 2023
Installation, je 37 x 27 cm
Porzellan, Glasur

ATMOGRAPHICS

Atmographics are ceramic graphics.

The project explores the graphic potential of one single glaze that is from the chemical perspective always the same. Through controlled changes in the firing process, ceramic color is used purposefully graphically.

I am interested in how the aesthetic expressive potential of a single ceramic color can be enhanced by the possibilities of technologies. Pure technology reveals the painterly nature of the ceramic discipline. Thus, the atmographies show past atmosphere and preserve it permanently in images of ceramic and about ceramic color.

Atmographics - 2023
installation, each 37 x 27 cm
porcelain, glaze



Atmografiken - 2023
Installation, je 37 x 27 cm
Porzellan, Glasur

Atmographics - 2023
installation, each 37 x 27 cm
porcelain, glaze

ATMOGRAFIKEN

Atmografiken sind keramische Grafiken.

Das Projekt untersucht das grafische Potential einer einzigen Glasur, die chemisch gesehen immer die gleiche ist. Durch kontrollierte Änderungen im Brennverfahren wird keramische Farbe gezielt grafisch eingesetzt.

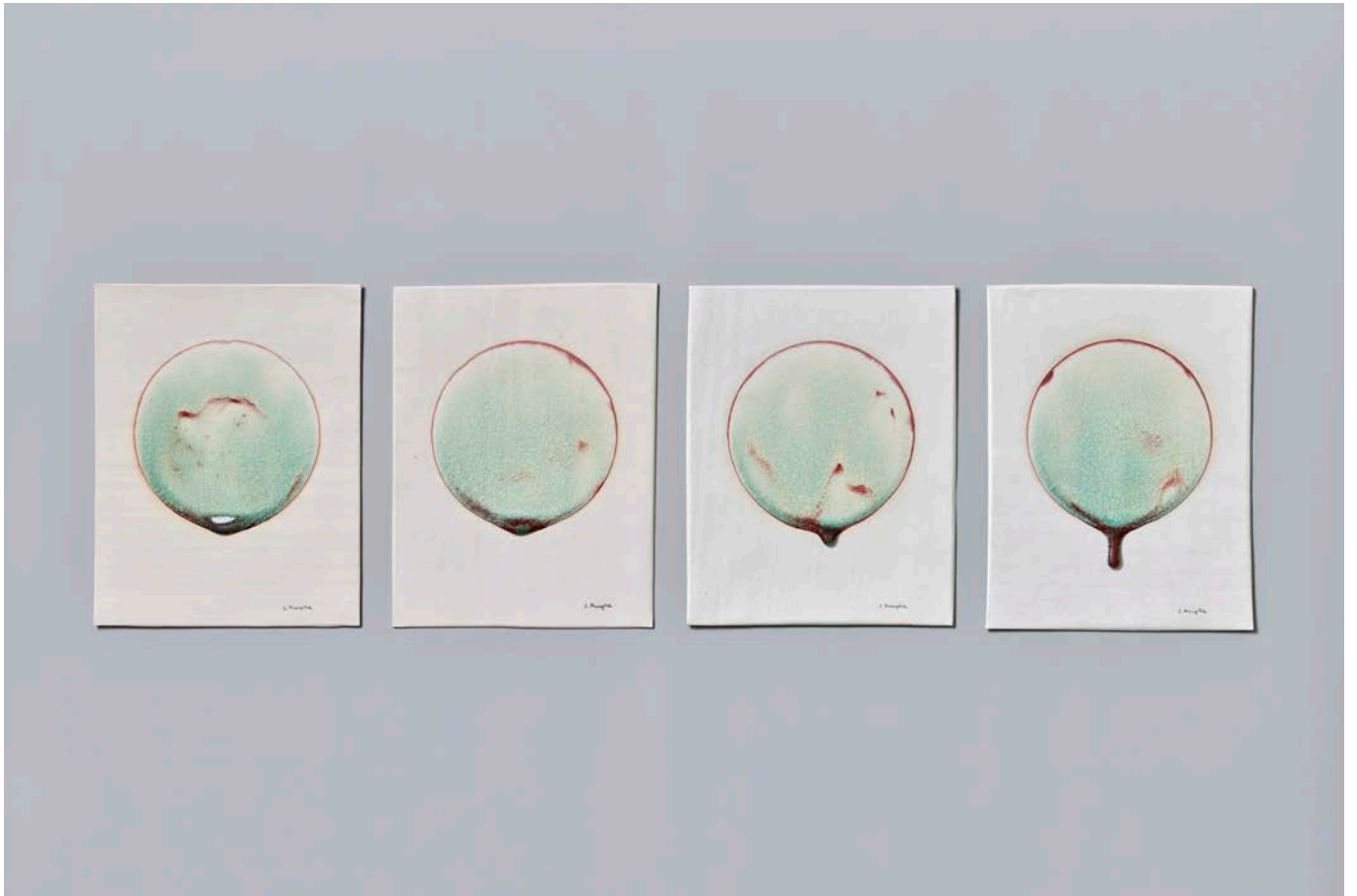
Mich interessiert, wie das ästhetische Ausdruckpotential einer einzigen keramischen Farbe durch die Möglichkeiten der Technologien gesteigert werden kann. Reine Technologie zeigt das Malerische der keramischen Disziplin. So zeigen die Atmografiken vergangene Atmosphäre und bewahren sie dauerhaft in Bildern von keramischer und über keramische Farbe.

ATMOGRAPHICS

Atmographics are ceramic graphics.

The project explores the graphic potential of one single glaze that is from the chemical perspective always the same. Through controlled changes in the firing process, ceramic color is used purposefully graphically.

I am interested in how the aesthetic expressive potential of a single ceramic color can be enhanced by the possibilities of technologies. Pure technology reveals the painterly nature of the ceramic discipline. Thus, the atmographies show past atmosphere and preserve it permanently in images of ceramic and about ceramic color.



Atmografiken - 15°/30°/45°/60°, 2022
Installation, 37 x 120 cm
Porzellan, Glasur

Atmographics - 15°/30°/45°/60°, 2022
installation, 37 x 120 cm
porcelain, glaze

ATMOGRAFIKEN - 15°/30°/45°/60°

Unterschiedlich verflossene, deformierte, ehemals kreisförmige Flächen, bilden Ansammlungen heruntergeflossener keramischer Glasur.

Sie zeigen verfestigte Fließbewegungen derselben keramisch roten Farbe. Keramisches Rot wurden kreisförmig auf papierdünnen Keramikuntergründen aufgetragen und in unterschiedlichen Winkeln aufrecht gebrannt.

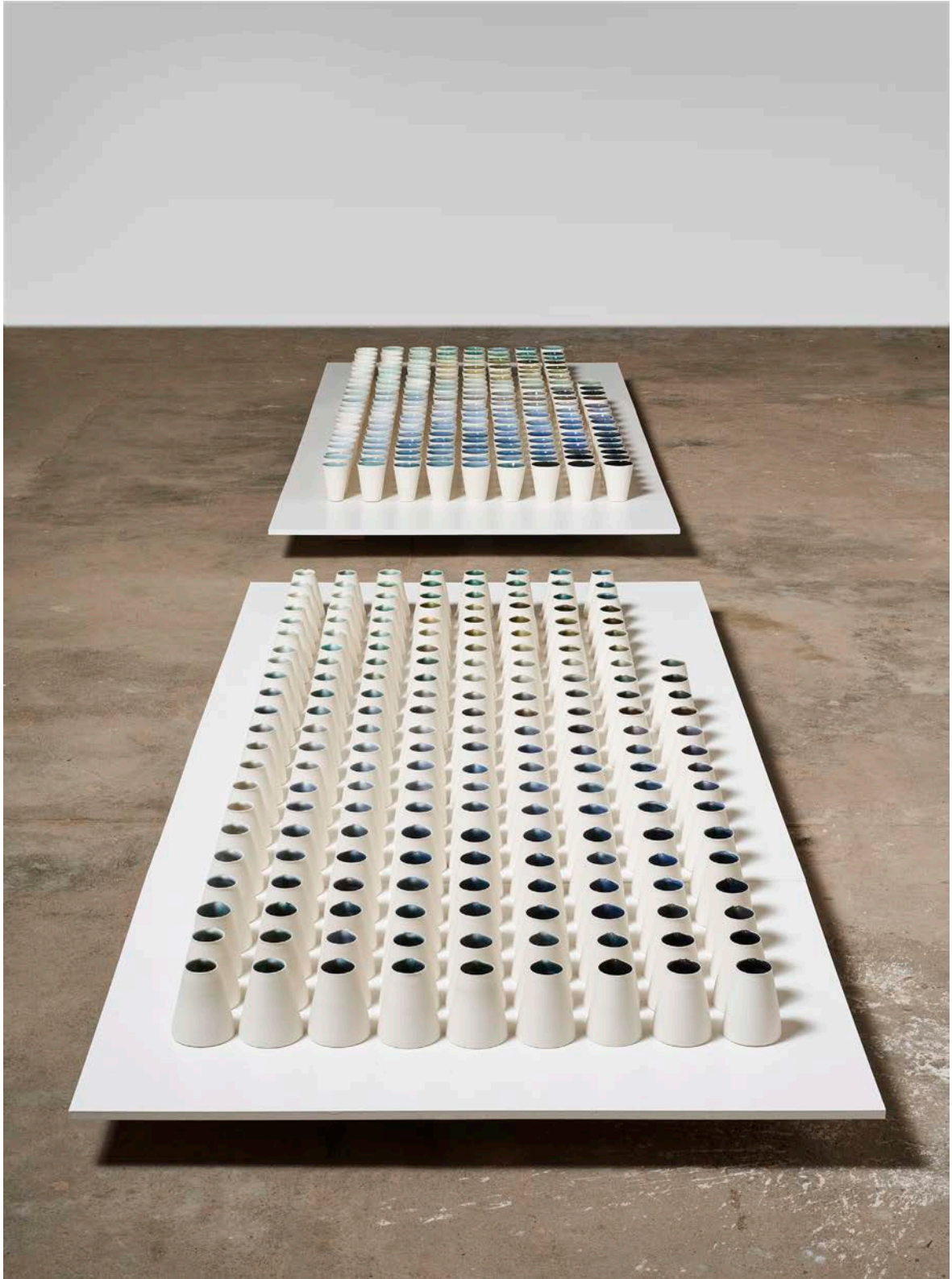
Die materialisierten Fließbewegungen erzeugen ein farbliches Erscheinungsbild in der Struktur. Durch das Schmelzen der Rohstoffe und die Schwerkraft entstehen Bilder von keramischer Farbe, dauerhaft bewahrt.

ATMOGRAPHICS - 15°/30°/45°/60°

Differently deliquesced, deformed, formerly circular surfaces, form accumulations of ceramic glaze that has flowed down.

They show solidified flowing movements of the same ceramic red color. The ceramic red was applied circularly on paper-thin ceramic papers and fired upright in different angles.

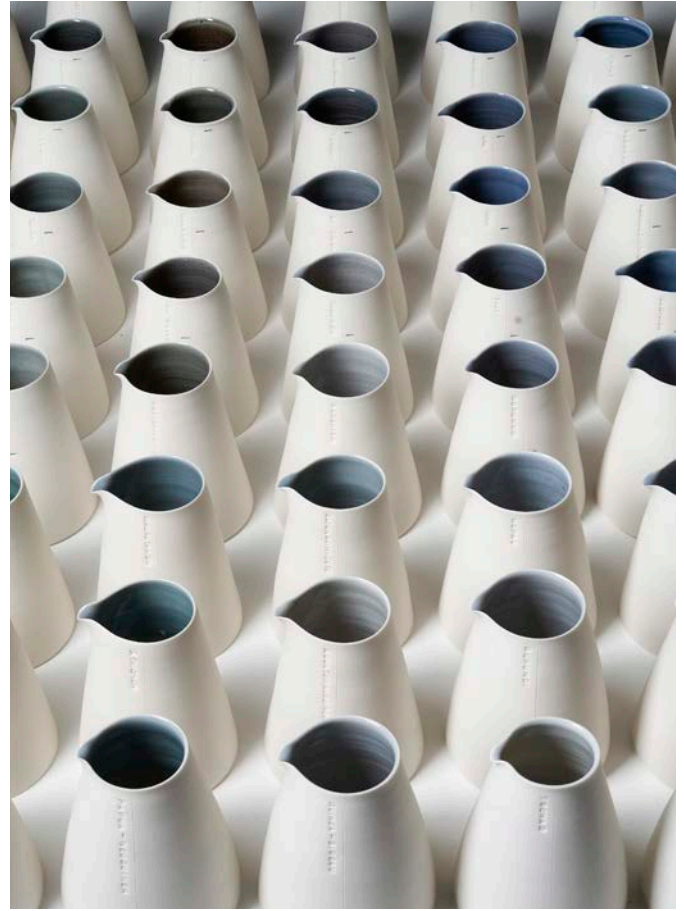
The materialized flowing movements create a color appearance in the structure. The melting of raw materials and the gravity create images of ceramic color, permanently preserved.





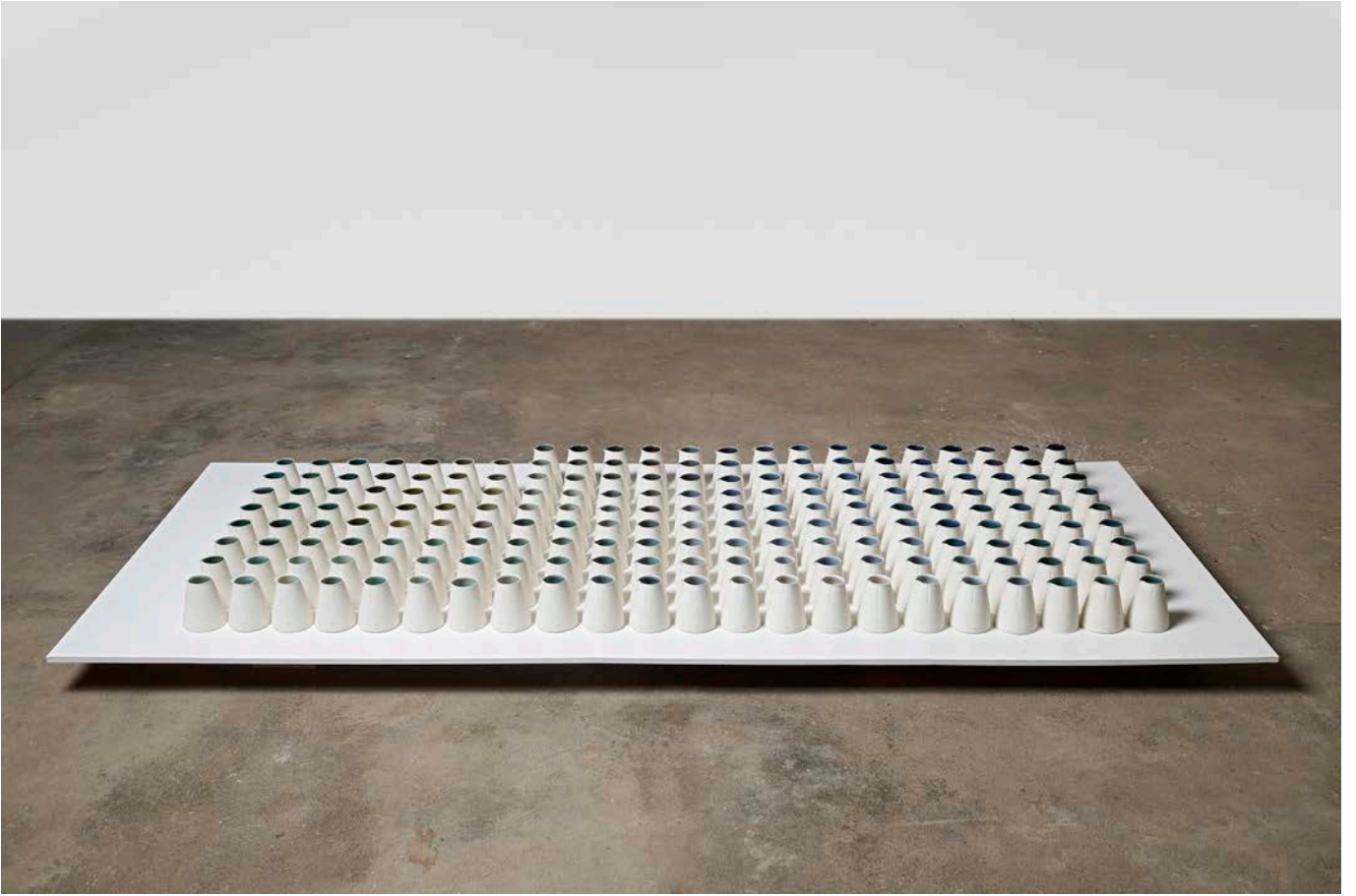
Wasser zum Trinken, 2021
Installation, 700 x 120 x 50 cm
Porzellan und Glasur

ausgezeichnet mit dem Vulnerable Kunstpreis der Diözese Rottenburg, 2. Preis (2022) und dem Hessischen Staatspreis, Förderpreis (2021)



Water for Drinking
installation, 700 x 120 x 50 cm
porcelain and Glaze

awarded with the Vulnerable Art-Award of the Diözese Rottenburg, 2. Prize (2022) and with the Hessian State Award (Promotion Award) (2021)



Wasser zum Trinken, 2021
Detail

Water for Drinking
detail

WASSER ZUM TRINKEN

194 handgedrehte Krüge und 194 handgedrehte Trinkgefäße repräsentieren jeweils je einen Nationalstaat der Erde.

Jeder Krug trägt einen eingepprägten Maßstab und eine farbig markierte Wasserstandslinie. Die Wasserstandslinie markiert die Grenze des assoziierten Füllvolumens. Die Größe des Kruges symbolisiert die idealerweise vorhandene benötigte Menge an sauberem und zugänglichem Trinkwasser um alle Einwohner des jeweiligen Landes ausreichend mit Trinkwasser zu versorgen. Ein eingepprägter Ländername ordnet den jeweiligen Wasserstand im einzelnen Krug einem spezifischen Land zu. Das durch die eingezeichnete Wasserstandslinie symbolisierte Füllvolumen zeigt die Prozentzahl der Einwohner, die tatsächlich Zugang zu Trinkwasser haben.

Die Größe des Trinkbehältnisses repräsentiert den tatsächlichen Trinkwasserbedarf aller Einwohner des jeweiligen Landes und zudem das Trinkwasserbedürfnis aller Einwohner der Erde.

Jedem der 194 Krug-Trinkbehältnis Paaren ist ein unterschiedlich farbiger keramischer Wasserton zugeordnet. Die Blau-Grau-Grün Töne sind das Ergebnis einer Recherche zu unterschiedlichen natürlich gesammelten Wasserfarben und sind diesen in Glasur farbig nachgeahmt. Je mehr Trinkwasser in einem Land vorhanden ist, desto dunkler ist die Wasserfarbe, je weniger Trinkwasser vorhanden ist, desto heller ist die Farbe.

Die 194 Krüge sind installativ angeordnet. Daneben sind die 194 Trinkbehältnisse installativ angeordnet. Beide Anordnungen stehen sich gegenüber und sind gleichzeitig voneinander getrennt. Das Potenzial des Bedürfnisses, die Bewohner dieser Erde mit Trinkwasser zu versorgen steht der Realität entgegen. Das Bedürfnis und das Haben kontrastieren sich, ringen miteinander und bilden zugleich eine ästhetische Einheit.

WATER FOR DRINKING

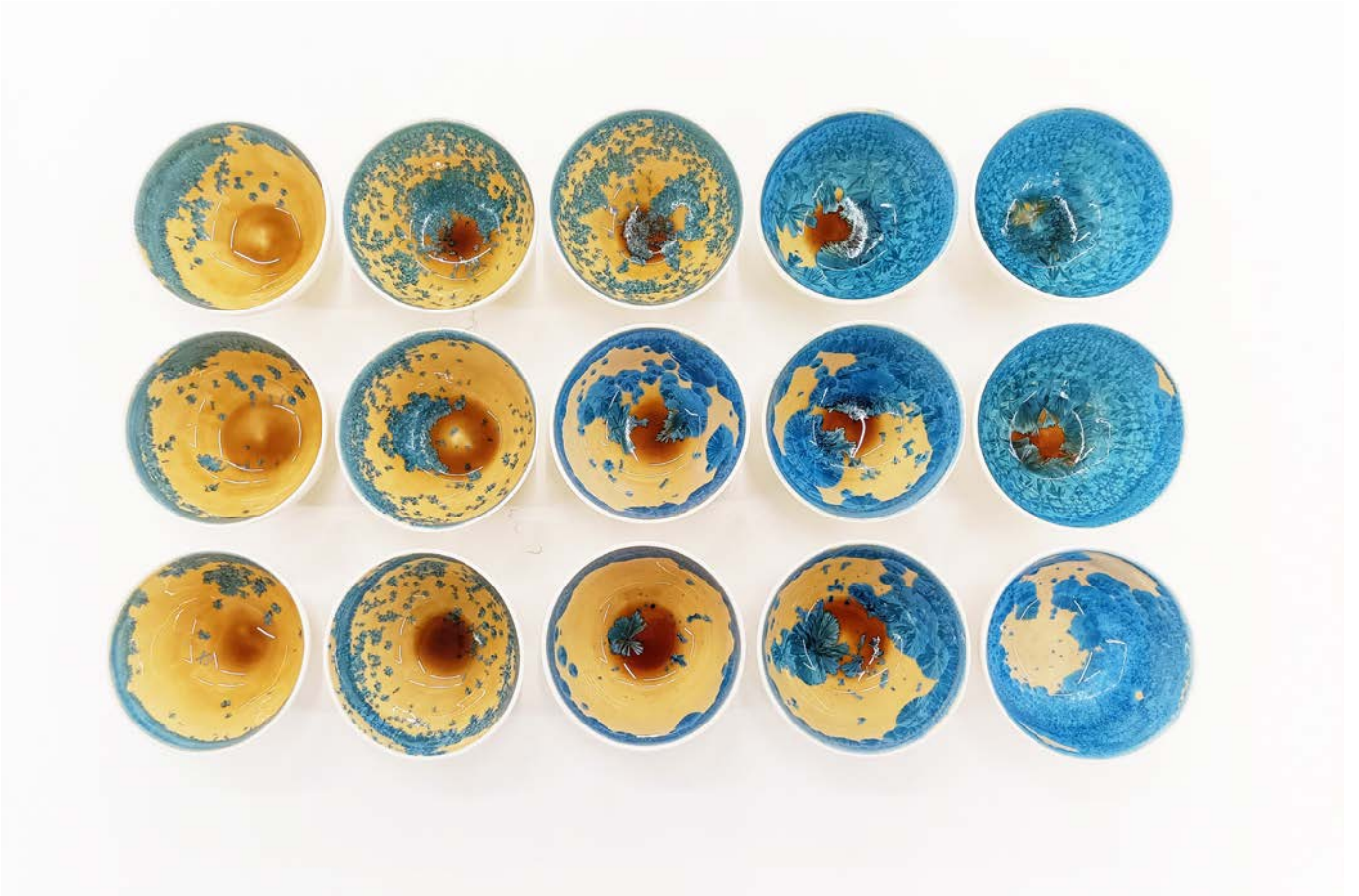
194 hand-thrown jars and 194 hand-thrown drinking vessels represent each a nation-state of the Earth.

Each jug has an embossed scale and a coloured line which marks the limit of the associated fill volume. The size of the jug symbolises the ideally available amount of clean and accessible drinking water needed to provide sufficient drinking water to all the inhabitants of the country. An embossed country name assigns the respective water level in each jug to a specific country. The fill volume symbolised by the line shows the percentage of inhabitants who actually have access to drinking water.

The size of the drinking container represents the real drinking water needs of all the inhabitants of the country concerned and also the drinking water needs of all the inhabitants of the world.

Each of the 194 jar container pairs is assigned a different ceramic water colour. The blue-grey-green tones are the result of research into different, naturally collected watercolours and imitate these colours in the glaze. The more drinking water there is in a country, the darker the colour of the water is, the less drinking water there is, the brighter the colour is.

The 194 jars are arranged in the installation. In addition, the 194 drinking containers are arranged. The two sets of arrangements face each other and are separated at the same time. The potential of the need to provide drinking water to the inhabitants of this planet is at odds with reality. Need and possession set a contrast, wrestle with each other and at the same time form an aesthetic unit.



Technologische Ornamente, 2021
Installation, 40 x 60 x 8 cm
Porzellan, Glasur

Technological Ornaments, 2021
installation, 40 x 60 x 8 cm
porcelain, glaze

TECHNOLOGISCHE ORNAMENTE

Das Projekt „technologische Ornamente“ untersucht das ornamentale Potenzial eines einzelnen Kristallglasuren-Rezepts, das in 15 unterschiedlichen Öfen gebrannt wurde.

In bestimmten Brennvorgängen wachsen durch chemische Reaktionen in bestimmten Glasurenzusammensetzungen kristalline Formen. Jedes der Wandobjekte ist mit der gleichen Glasur gebrannt und repräsentiert einen anderen Brennvorgang mit einer anderen Haltezeit bei unterschiedlichen Brenntemperaturen. Dieses beeinflusst das Wachstum der Kristalle und führt zu unterschiedlichen Formen dieser.

Die Arbeit „technologische Ornamente“ nutzt folglich die keramischen Technologien gezielt malerisch und materialisiert unterschiedliche Brenntechnologien in Form von unterschiedlichen Glasurreaktionen, die zu unterschiedlichen visuellen kristallinen Ornamenten führen. Die Arbeit „technologische Ornamente“ ist also ein Formenbuch, welches das Spektrum der kristallinen ornamentalen Formen einer einzigen Glasur zeigt.

TECHNOLOGICAL ORNAMENTS

The project „technological ornaments“ explores the ornamental potential of a single crystalline glaze recipe, which was fired in 15 different kilns.

Chemical reactions in certain glaze compositions causes crystalline forms to grow in certain firing processes. Each of the bowls is fired with only one and the same glaze, each represents a different firing process with a different holding time at different firing temperatures. This influences the growth of crystals and leads to different shapes of them.

Consequently, the work “technological ornaments” specifically uses ceramic technologies in a painterly way and materializes different firing technologies in the form of different glaze reactions, resulting in different visual crystalline ornaments. The work “technological ornaments” is thus a map of potential shapes showing the spectrum of crystalline ornamental forms of one single glaze. The work evokes the question of whether this glaze is a yellow or a blue surface. It forces the viewer to think differently about the definition of color for ceramics.



Glaser-Topografie, Rezeptur 292, 2021
Installation, 90 x 150 cm
Porzellan, Glasur

Glaze-Topography, Recipe 292, 2021
installation, 90 x 150 cm
porcelain, glaze

GLASUR-TOPOGRAFIE, REZEPTUR 292

Das Projekt „Glaser-Topographie“ untersucht das Spektrum eines einzelnen Rot-Rezepts, das in 10 unterschiedlichen Öfen gebrannt wurde.

Mich interessierte, wie viele unterschiedliche Farbergebnisse ich unter diesen Bedingungen erreichen konnte.

Die Arbeit „Glaser-Topographie“ ist folglich eine Farbkarte, eine Farbtopographie, repräsentiert durch die unterschiedlichen Glasurreaktionen, die zu unterschiedlichen visuellen Farbergebnissen führten und zeigt somit das Spektrum und das Potenzial eines einzigen Glasurrezepts.

GLAZE-TOPOGRAPHY, RECIPE 292

The project „Glaze topography“ investigates the spectrum of one single red recipe fired in 10 different kilns

I was interested in how many different color findings I could achieve.

Thus the work „glaze topography“ is a color map, a color topography shown through glaze reactions which leads to different color findings, showing together the spectrum and the potential of one single glaze recipe.



Hommage an Anna Kristine Iwersen, 2020
Installation, 60 x 250 cm
Garn

Hommage to Anna Kristine Iwersen, 2020
installation, 60 x 250 cm
yarn



IHOMMAGE AN ANNA KRISTINE IWERSEN

ist es möglich die Biografie einer historischen heute unbekannt Person hinter Museumsobjekten in Form von Fragmenten zu erzählen, um eine Repräsentation für sie und ihr unternehmerisches Wirken zu (er)finden?

Um die Jahre 1836/37, einige Jahre vor Beginn der Frauenbewegung, waren die Möglichkeiten einer Frau eine gesellschaftliche Führungsrolle zu übernehmen (nahezu) nicht gegeben. Die Klöppelhändlerin Anna Kristine Iwersen aus Lögumkloster aus dem Gebiet Vestslesvig hat es geschafft, eine erfolgreiche Unternehmerin zu werden und sich der Frauenrolle des frühen 19. Jahrhunderts widersetzt. Ihr Schaffen und Wirken als Geschäftsfrau mache ich zum Gegenstand dieser Arbeit.

Frau Anna Kristine Iwersen war eine erfolgreiche Klöppelhändlerin. Als historische Quelle für diese Arbeit wurde das Aufkaufsbuch verwendet. Es gibt uns Auskunft darüber, bei welchen Klöpplerinnen Anna Kristine Iwersen ihre Klöppelwaren eingekauft hat. Es gibt den Klöpplerinnen, den Handwerkerinnen hinter den Klöppelwaren, eine Identität und eine Herkunft. Frau Iwersen entwarf und entwickelte die Waren in ihren Mustern, sie suchte geeignete Klöpplerinnen und lehrte diese ihre Muster zu klöppeln. Sie gab den Klöpplerinnen ihre Aufträge und ließ diese die Arbeiten klöppeln. Sie kaufte ihnen die Ware ab. Sie begutachtete die Klöppelwaren und sortierte sie nach Qualität. Anschließend verkaufte sie die Arbeiten der Klöpplerinnen an den Klöppelkrämer. Die Arbeiten gelangten in den Handel und schließlich zum Kunden. Soweit die noch erhaltenden und bewahrten Arbeiten museal archiviert sind, sind diese in der Regel nur durch eine Notiz auf einer Karteikarte im Museumsschrank dem für den Besucher „leeren“ und gänzlich unbekannt Namen Anna Kristine Iwersen zugeordnet. Insoweit verortet die Kenntnis über die Identität und Herkunft der Klöpplerinnen hinter den Anna Kristine Iwersen zugeschriebenen Klöppelwaren auch Anna Kristine Iwersen selbst als Kauffrau in einem Netz der Handelsstrukturen, deren Muster sie als Kauffrau selbst festgelegt hat. Es gibt auch ihr eine Identität. Das interessiert mich.

Die Arbeiten Hommage an Anna Kristine Iwersen

HOMAGE TO ANNA KRISTINE IWERSEN

Is it possible to tell the biography of a historical figure behind museum objects unknown today in the form of fragments to find or discover a representation of them and their entrepreneurial work?

Around the years 1836/37, a few years before the start of the women's movement, there were (almost) no opportunities for women to take on a leadership role in society. The lace dealer Anna Kristine Iwersen from Lögumkloster in Vestslesvig managed to become a successful entrepreneur and to defy the role of women in the early 19th century. Her work as a businesswoman became the subject of this work.

Anna Kristine Iwersen was a successful lace dealer. Her purchase accounts were used as the historical source for this work. They provide us with information about the lace-makers Anna Kristine Iwersen bought her lace goods from. It gives the lace-makers, the craftsmen behind the lace goods, an identity and origins. Anna Kristine Iwersen designed and developed the goods in her patterns, she looked for suitable lace-makers and taught them to make her patterns. She gave the lace-makers their orders and let them do the work. She bought the goods back from them. She examined and sorted them according to quality. Up to then, only women had been involved in this process. She sold the work of the lace-makers to the lace merchant. The work entered the market and finally arrived at the customer. If the maintained and preserved works are archived in a museum, they are usually assigned to the "empty" and completely unknown name Anna Kristine Iwersen by a note on an index card in the museum file. In this respect, the knowledge of the identity and origin of the lace-makers behind the goods attributed to Anna Kristine Iwersen also locates Anna Kristine Iwersen herself as a business woman in a network of trade structures, the pattern of which she herself determined. It also gives her an identity. This interests me.

The works Hommage to Anna Kristine Iwersen represent as a series the development of this trade network, during her work- and lifetime. The base (the stitch pattern) corresponds to the typical basis of Tondern lace, using the technique from which Iwersen's goods were made. The shapes (thread compression) form the

repräsentieren als Serie die Entwicklung dieses Handelsnetzes, während ihrer Wirkens- und Lebenszeit. Der Klöppelgrund (das Maschenmuster) entspricht dem typischen Grund der Tonderner Spitze, mit dessen Technik die Handelsware der Frau Iwersen geklöppelt wurde. Die Formenschläge (Garnverdichtungen) bilden das Muster auf dem Tüllgrund und entsprechen den Herkunfts- und damit den Arbeitsorten der einzelnen Klöpplerinnen, die in ihrem Aufkaufsbuch und den Kirchenbüchern verzeichnet sind.

Jedes Klöppelmuster repräsentiert eine Karte von Anna Kristine Iwersens Handelsnetz zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt, welches durch ihr Wirken selbst entworfen wurde. So entwarf Frau Iwersen dieses Muster allein durch ihr Lebenswerk als Händlerin, wie sie in der Rolle als Händlerin die Muster der Klöpplerinnen entwarf. Indem ich das Handelsnetz in das Muster meiner Arbeit transferiert habe, mache ich es sichtbar.

Da Anna Kristine Iwersen zu einem Wendepunkt der Vestslesvigen Klöppelindustrie wirkte, zeigt die Entwicklung ihres Handelsnetzes gleichzeitig den Rückgang des Klöppelhandwerks in diesem Gebiet, für welches Ihr Wirken exemplarisch war. Die Arbeit Hommage an Anna Kristine Iwersen ist Frau Anna Kristine Iwersen als Hommage gewidmet.

pattern on the tulle base and correspond to the places of origin and thus the places of work of the individual lacemakers, which are recorded in her purchase accounts and church books.

Each lace (bobbin) pattern represents a map of Anna Kristine Iwersen's trade network at a very specific point in time, which was designed by her own work. She designed this pattern solely through her life's work as a trader, just as she designed the patterns of the lacemakers in the role of trader. By transferring the trade network into the pattern of my work, I make it visible.

Since Anna Kristine Iwersen worked at a time when the Vestslesvigen lace industry was changing, the development of her trade network shows at the same time the decline in the lace trade in this area, for which her work was exemplary. Hommage to Anna Kristine Iwersen is dedicated to Ms. Anna Kristine Iwersen.



An die Klöpplerinnen, 2020
Prägedrucke, je 40 x 30 cm
Papier



For the lace-makers, 2020
embossed prints, each 40 x 30 cm
paper

AN DIE KLÖPPLERINNEN

Die Arbeit „An die Klöpplerinnen“ verweist auf das Verhältnis zwischen der Klöppelhändlerin Anna Kristina Iwersen und ihren heute namentlich nicht bekannten Handwerkerinnen, den herstellenden Klöpplerinnen.

Die Klöpplerinnen waren als Subunternehmer für die Klöppelhändlerin Frau Iwersen tätig. Nachdem die Klöpplerinnen von Frau Iwersen ausgesucht wurden, wurden die Klöpplerinnen angelehrt, die Muster zu klöppeln. Die Klöpplerinnen erhielten die Aufträge von Frau Iwersen. Sie erhielten den Klöppelbrief, die Mustervorlage zum Klöppeln, die von Frau Iwersen zeichnerisch entworfen wurde. Nach der Vorlage des Klöppelbriefs klöppelten die Klöpplerinnen die Klöppelware und setzten die gestalterischen Ideen der Frau Iwersen um und gaben diesen eine Form. Anschließend wurden die Arbeiten der Klöpplerinnen durch Frau Iwersen abgekauft, soweit sie im Rahmen einer Qualitätskontrolle für gut erachtet wurden. Die Klöpplerinnen waren – wahrscheinlich – ausschließlich Frauen. Im Jahr 1836/37 klöppelten 359 Klöpplerinnen für Anna Kristine Iwersen.

Der Titel beleuchtet die Wortbedeutung des Klöppelbriefs, der die Mustervorlage zum Klöppeln darstellte. Er wurde von Frau Iwersen entworfen, künstlerisch gestaltet, mathematisch konstruiert und von ihr an die Klöpplerinnen weitergegeben. Die skulpturale Form der Prägedrucke thematisiert die Anonymität der Klöpplerinnen: Erst durch ihre handwerklichen Fähigkeiten wurden die Formideen der Frau Iwersen umgesetzt. Zudem repräsentieren die Prägedrucke einen Ausschnitt derjenigen von unbekanntem Klöpplerinnen umgesetzten Klöppelmustern, die von Anna Kristine Iwersen erfunden wurden und sich heute u.a. im Museumsberg in Flensburg befinden. Die Prägedrucke zeigen subjektive Zitate oder Vergrößerungen von Verkreuzungen, Verknüpfungen oder Verschlingungen. Sie sind ein poetischer Kommentar aus zeitgenössischer Perspektive zu den gestalterischen Fähigkeiten der Frau Iwersen und den handwerklichen Fähigkeiten der Klöpplerinnen. Die Prägedrucke stellen zudem ein haptisches Archiv der skulpturalen Spitzen-Muster der Frau Iwersen dar und verweist auf die Anonymität der formgebenden Handwerkerinnen hinter ihren Mustern.

FOR THE LACE-MAKERS

The work “For the Lace-Makers” refers to the relationship between the lace dealer Ms. Anna Kristina Iwersen and her craftswomen not known by their names today, her lace-makers.

The lace-makers worked as subcontractors for Iwersen. After she had sought and selected her lace-makers, they were trained to make the patterns. The lace-makers received orders from Iwersen. They received the pattern template for the lacemaking, which had been designed by Iwersen herself. Based on the pattern of the template, the lace-makers made the lace and implemented Iwersen’s creative ideas and gave them form. Subsequently, the work of the lacemakers was bought by Iwersen, as far as they were considered good in the context of a quality control. The lace-makers were - probably - exclusively women. In 1836/37, 359 lace-makers made lace for Anna Kristine Iwersen.

The title highlights the meaning of the word of the lace pattern, which was the template for lacemaking. It was conceived, artistically designed, mathematically constructed by Iwersen and given to the lace-makers. The sculptural form of the embossed prints thematises the anonymity of the lace-makers: Iwersen’s ideas for form were only implemented through their technical skills. Furthermore, the embossed prints represent an excerpt from bobbin patterns made by unknown lace-makers, which were invented by Anna Kristine Iwersen and which today are exhibited in the Museumsberg in Flensburg, among other sites. The embossed prints show subjective quotations or enlargements of crossings, links, or interweaving. They are a poetic commentary from a contemporary perspective on the creative skills of Iwersen and the technical skills of the lace-makers. The embossed prints also represent a haptic archive of Iwersen’s sculptural lace patterns and refer to the anonymity of the craftswomen behind her patterns.



Manufacientes, 2020
Installation, 140 x 3000 cm
Fotografie

Manufacientes, 2020
installation, 140 x 3000 cm
photography



Manufacientes, 2020
Detail

Manufacientes, 2020
detail



Manufacientes, 2020
Detail

Manufacientes, 2020
detail

MANUFACIENTES

Die Stadt Jingdezhen wirkt auf den Besucher wie eine einzige große Manufaktur, in der jeder eine Rolle spielt, sei es im Einmann- oder Einfraubetrieb, im Familienunternehmen oder in größeren Organisationen. Diese wirtschaftlich partizipierenden Akteure hängen voneinander ab: Der solo-selbständige Transporteur trägt die geformten und glasierten Gefäße zu einem öffentlichen Ofen. Der Brennmeister brennt die Keramik. Der Verpackungsverkäufer liefert der Keramikmanufaktur passendes Verpackungsmaterial. Für jeden Schritt in den keramischen Prozessen gibt es mindestens einen Akteur, meist ein spezialisierter Kleinbetrieb.

Schaut der kulturschaffende Besucher mit europäischer Prägung auf diese Wertschöpfungskette, ist er fasziniert von der Vielfalt der spezialisierten Fertigkeiten. Gleichzeitig ist er irritiert von der Uniformität der Produkte, die aus dieser Struktur hervorgeht. Produkte aus Jingdezhen sind weltweit bekannt. Die Menschen in der Produktionslinie sind es nicht, sie sind namenlos. Wo der fremde Blick Fabriken und Maschinen vermutet, findet der Besucher vor Ort unzählige Menschen, die mit ihren verschiedenen Fertigkeiten in Kleinbetrieben organisiert diese Massenproduktion bewerkstelligen.

Ich habe meinen Forschungsaufenthalt in Jingdezhen 2019 dazu genutzt die Zulieferer der Keramikindustrie mit ihren Läden, Betrieben und Familien zu dokumentieren. Mich faszinierte die Vielfalt der Tätigkeiten verbunden mit der Vielfalt der Menschen. Ich will die „Gesichter“ hinter den einzelnen Prozessen zeigen. Entstanden sind eine Buchpublikation und eine fotografische Installation. Die Menschen sind in der Reihenfolge der keramischen Prozesse geordnet. In der Reihenfolge, in der man Sie aufsuchen würde, will man als Künstler oder Künstlerin ein keramisches Projekt durchführen. Sie sind mit ihrem „Job“, ihrer „Rolle“ in der Produktionslinie und ihrem Namen präsentiert. Der Name gibt ihnen Ihre Identität in der Manufaktur Jingdezhen und nimmt Ihnen die Anonymität in einer Megastadt, die jährlich mehrere Millionen von keramischen Gefäßen produziert und exportiert.

Das Projekt trägt dazu bei, die Akteure sichtbar zu machen. Sie sind nicht mehr ungesehen.

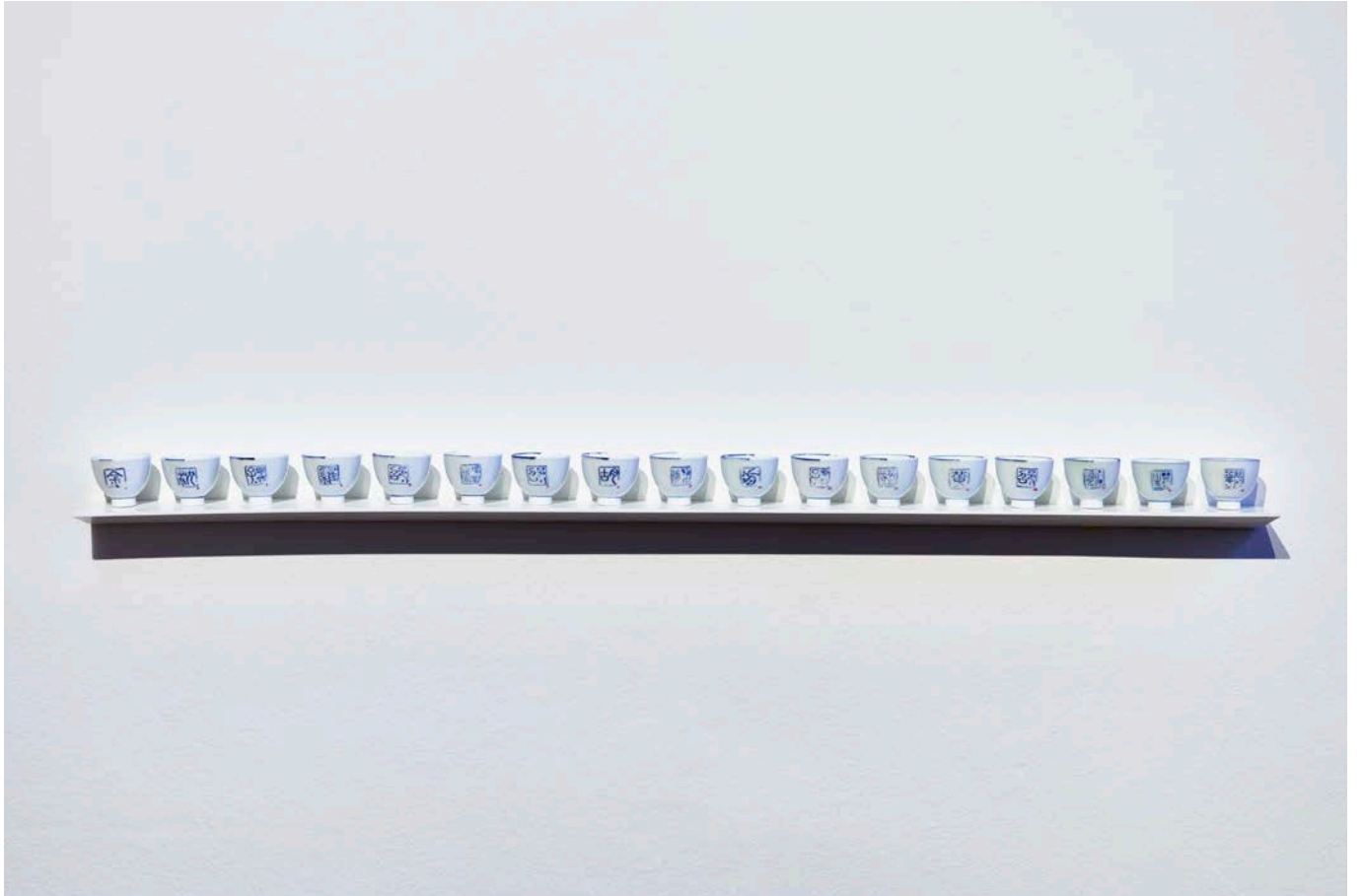
MANUFACIENTES

The city of Jingdezhen to the visitor looks like a single large factory in which everyone plays a role, be it in a one-man or one-woman business, in a family business or in larger organisations. These economic actors depend on one another: the solo self-employed transporter carries the moulded and glazed vessels to a public oven. The master fires the ceramics. The packaging seller supplies the manufacturer with suitable packaging material. For each step in the ceramic process there is at least one actor, usually a specialised small company.

If a creative visitor with a European perspective looks at this value chain, s/he is fascinated by the variety of specialised skills. At the same time, s/he is irritated by the uniformity of the products resulting from this structure. Jingdezhen products are known worldwide. The people on the production line however are not, they are nameless. Where the unfamiliar view suspects factories and machines, the visitor finds countless people on site who, with their various skills, manage this mass production organized in small businesses.

I used my research stay in Jingdezhen in 2019 to document the suppliers of the ceramics industry with their shops, businesses, and families. I was fascinated by the diversity of activities combined with the diversity of people. I wanted to show the “faces” behind the individual processes. The result is a book publication and a photographic installation. The people are arranged in the order of the ceramic processes. As an artist, I wanted to carry out a ceramic project in the order in which they would be visited. They are presented with their “jobs”, their “roles” in the production line and their names. The name gives them an identity in the Jingdezhen factory and takes away their anonymity in the megacity that produces and exports several million ceramic vessels every year.

The project helps to make the actors visible. They are no longer unseen.



Produktionslinie, 2019
Installation, 7 x 120 x 10 cm
Porzellan

ausgezeichnet mit dem Landesschaupreis des
Berufsverbandes Bildender Künstler und Künstlerinnen,
Nachwuchspreis (2019)

Production line, 2019
installation, 7 x 120 x 10 cm
porcelain

awarded with the State Prize of the Professional Association of
Plastic and Graphic Art of Schleswig-Holstein, Promtionaward
(2019)

PRODUKTIONSLINIE

Keramik aus Jingdezhen in China ist weltweit für ihre Qualität berühmt. Eines der bekanntesten Objekte ist die „rice pattern“-Schale, die in der Guangming Porzellanfabrik hergestellt wird. Eine dieser Schalen ist für ungefähr 4 Euro in jedem „Asia Shop“ bei uns erwerbbar. Um zu verstehen, was das bedeutet, musste ich erst nach Jingdezhen kommen.

Jede Schale in der Installation „Produktionslinie“ repräsentiert einen der 17 Meister/*innen, die in 17 Produktionsschritten innerhalb eines Prozesses von nur 97 Sekunden in der Guangming Porzellanfabrik in Jingdezhen in China eine der Reismusterschalen herstellen. Die Schalenform ist an die in der Fabrik hergestellten Schalen angepasst. Jede Schale ist mit dem Namen des Arbeiters gestempelt, um jedem Arbeiter durch die Materialität des Porzellans seine dauerhafte Identität zu geben. Unterhalb des Stempels befindet sich eine kleine Zahl als ein Hinweis auf den Produktionsschritt. Der Rand jeder Schale ist mit der typischen kobaltblauen Linie versehen. Die Länge der blauen Linie repräsentiert die Zeit, um die sich der Prozess durch den Arbeitsschritt des jeweiligen Arbeiters verlängert. Mit dem letzten Arbeiter und dem letzten Arbeitsschritt ist die Linie auf dem Rand der letzten Schale in meiner Serie geschlossen.

Zusammengesehen repräsentieren die Schalen die gesamte Produktionslinie und die Dauer des Herstellungsprozesses verbunden mit den Menschen der 17 Paar Hände, die die Guangming Porzellan Fabrik möglich machen.

Production line

Ceramics from Jingdezhen in China are famous worldwide for their quality. One of the best-known objects is the „rice pattern bowl“, which is manufactured in the Guangming porcelain factory. One of these bowls can be purchased from us for about four euros in every „Asia shop“. To understand what that means, I first had to get to Jingdezhen.

Each bowl in the „Production Line“ installation represents one of the 17 masters who produce one of the rice bowls in the Guangming Porcelain Factory in 17 production steps in a process which lasts just 97 seconds. The shape of the bowl is adapted to the bowls made in the factory. Each bowl is stamped with the name of the worker in order to give each worker his or her permanent identity through the porcelain material. There is a small number below the stamp to indicate the production step. The edge of each bowl is marked with the typical cobalt blue line. The length of the blue line represents the time by which the process is extended by the work step of the respective worker. The line on the edge of the last bowl in my series is finished by the last worker and the last work step.

Together, the trays show the entire production line and process time associated with the people behind the 17 pairs of hands that make the Guangming factory possible.



Ofen-Kartografie, Rezeptur 1301, 2019
Installation, 100 x 500 x 20 cm
Porzellan, Glasur

Mapping the kiln, Rezeptur 1301, 2019
installation, 100 x 500 x 20 cm
porcelain, glaze

OFEN-KARTOGRAFIE, REZEPTUR 1301

Dieses Projekt untersucht das Spektrum eines einzigen keramischen Rot-Rezepts, welches in einem einzigen traditionellen chinesischen Tunnelofen gebrannt wurde. Es ist nahezu unmöglich, an jedem Ort im Ofen die gleiche Atmosphäre und Temperatur zu erreichen. Diese Tatsache wollte ich nutzen. Ich habe nur ein einziges Rot-Rezept verwendet. Aus den Rot-Rezepten, die ich während der Recherche meines Jingdezhen-Aufenthaltes gefunden habe, habe ich mein Lieblingsrezept ausgewählt.

Ich habe Porzellanfliesen hergestellt und diese alle mit der gleichen Rotrezeptur glasiert. Alle Fliesen wurden in demselben Ofen gebrannt, aber an verschiedenen Plätzen innerhalb des Ofens. Auf diese Weise wollte ich ein keramisches Bild der Ofenatmosphäre und der Brennprozesse eines Ofens erhalten. Dieses wird durch die chemischen Reaktionen in der Glasur, die in den verschiedenen Farbergebnissen sichtbar sind, repräsentiert. Mich interessierte, wie viele verschiedene Rot- oder auch andersfarbige -töne ich mit genau einem keramischen Farb Rezept in genau einem Ofen und mit genau einem Brennprogramm erreichen kann. Ich möchte zeigen, wie groß der Einfluss der Technologien auf die Keramik ist. Und wie unterschiedlich die Ergebnisse schon in einem einzigen Ofen herauskommen können.

Ich wollte das enorme Potenzial einer einzigen Glasur zeigen, die in nur einem einzigen Ofen und einem einzigen Brennvorgang gebrannt wurde. Normalerweise sind wir es gewohnt nur einen einzigen Farbton eines Glasurrezeptes zu sehen, genau den, den der Künstler als perfekt bestimmt hat. Die Vielfalt einer Rezeptur mit allen Fehlern und Unfällen bleibt für den Betrachter normalerweise unsichtbar.

MAPPING THE KILN, RECIPE 1301

This project investigates the spectrum of one single red recipe fired in one single kiln. It is nearly impossible to achieve the same atmosphere and the same temperature in every place in the kiln. This fact I want to use. I used only one single recipe of red. I chose my favourite red of the red recipes, which I found during my Jingdezhen stay.

I made porcelain tiles and glazed them all with the same glaze. I fired all of them in the same kiln, but on different levels. By doing this I wanted to achieve a ceramic image of the kilns atmosphere and firing processes represented by the chemical reactions in the glaze, which is visible in the different color findings. I am interested in how many different shades of red I can achieve with exactly one ceramic recipe in exactly one kiln and one single firing while using the same thickness of the glaze. I would like to show how big the influence of the technologies are in ceramics. And how different the results can already come out in one single kiln.

I wanted to show the enormous potential of one single glaze, which has been fired in only one kiln in one single firing. I like these in a contrast to the fact, that you as a spectator normally are used to see only one, the artists „perfect“ shade of one red recipe but never the variety including all „mistakes“ and „accidents“.



Glasur-Topografie, 2019
Installation, 90 x 160 cm
Porzellan, Glasur

Glaze-Topography, 2019
installation, 90 x160 cm
porcelain, glaze

GLASUR-TOPOGRAFIE

Das Projekt „Glaser-Topographie“ untersucht das Spektrum eines einzelnen Rot-Rezepts, das in 15 unterschiedlichen öffentlichen Öfen der Stadt Jingdezhen in China an einem einzigen Tag gebrannt wurde. Die Organisation und die Idee hinter den öffentlichen Brennöfen führt bereits zu unvorhersehbaren Brennergebnissen.

Jeder öffentliche Ofen folgt einem anderen Brennkreis, jeder öffentliche Ofen wird von einem anderen Brennmeister gebrannt, und jeder Ofen enthält Objekte verschiedener Künstler mit unterschiedlichen Glasuren, die die Atmosphäre des Ofens beeinflussen. Mich interessierte, wie viele unterschiedliche Farbergebnisse ich unter diesen Bedingungen erreichen konnte. Auf diese Weise wollte ich eine Farbkarte der Öfen von Jingdezhen erstellen.

Jede der Fliesen repräsentiert einen anderen Ofen der Stadt Jingdezhen, sowie einen anderen Brennvorgang, einen anderen Brennkreis, eine andere Brenn Atmosphäre und einen anderen Brennmeister, der diese Prozesse steuert.

Die Arbeit „Glaser-Topographie“ ist also eine Farbkarte, eine Farbtopographie, repräsentiert durch die unterschiedlichen Glasurreaktionen, die zu unterschiedlichen visuellen Farbergebnissen führten. Alle wurden an einem einzigen Tag in den öffentlichen Öfen von Jingdezhen gebrannt und zeigen somit das Spektrum und das Potenzial eines einzigen Glasurrezepts in Jingdezhen an genau diesem Tag.

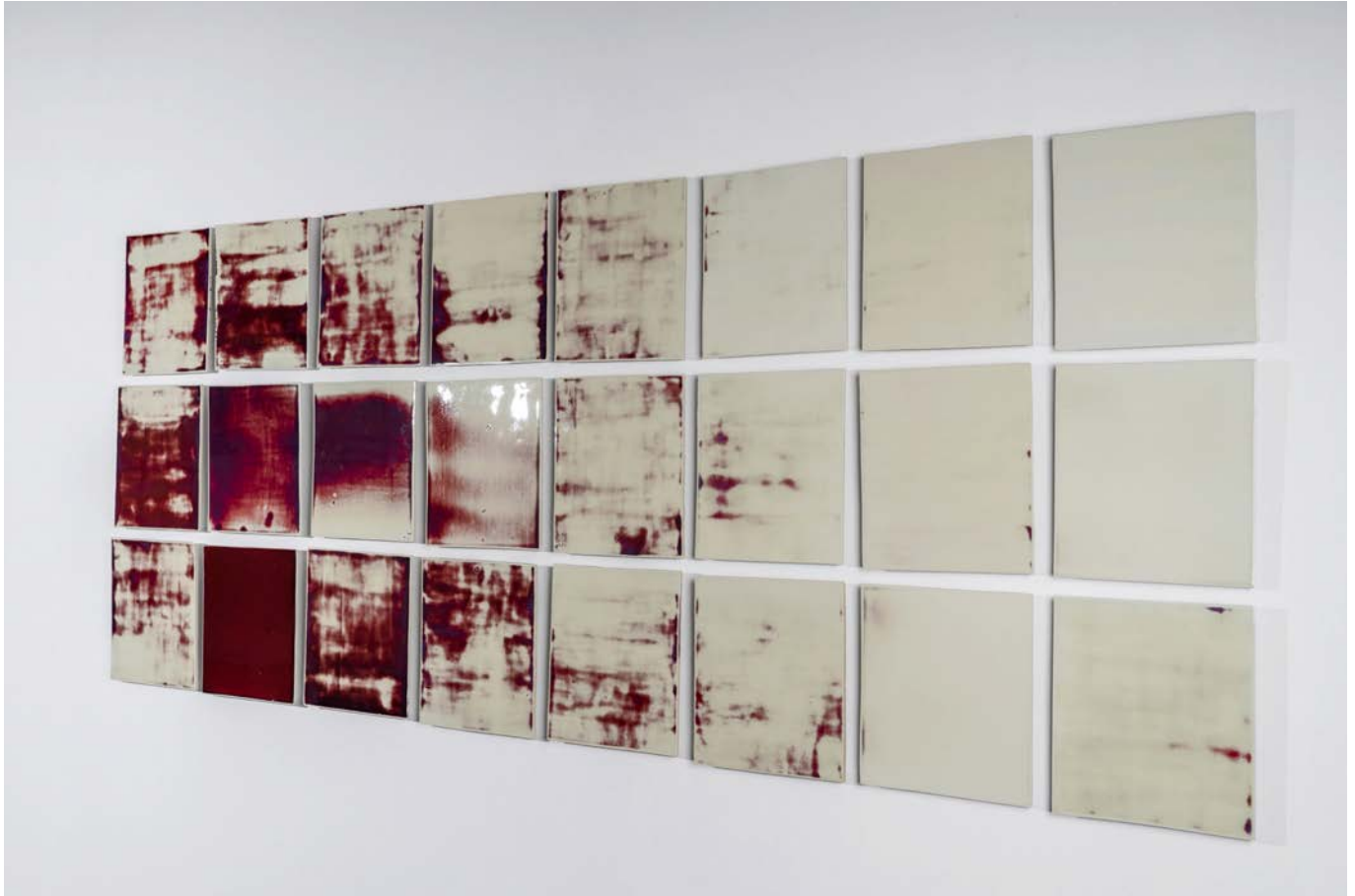
GLAZE-TOPOGRAPHY

The project „Glaze topography“ investigates the spectrum of one single red recipe fired in 15 different public kilns of the city of Jingdezhen.

The Organisation and the idea behind the public kilns leads already to unpredictable firing findings. Each public kiln follows a different firing circle, each public kiln is fired by a different kiln master, and each kiln contains pieces of different artist with different glazes which influence the kilns atmosphere. I was interested in how many different color findings I could achieve under these circumstances. In this way I wanted to create a color map of the kilns from Jingdezhen.

Each tile represents a different public kiln of Jingdezhen as well as a different firing, a different firing circle, a different firing atmosphere and a different kiln master, who controls these processes.

So the work „glaze topography“ is a color map, a color topography shown through glaze reactions which leads to different color findings fired at one single day in the public kilns of Jingdezhen, showing together the spectrum and the potential of one single glaze recipe in Jingdezhen at that day.



Ofen-Kartografie, Rezeptur 292, 2019
Installation, 100 x 500 x 20 cm
Porzellan, Glasur

Mapping the kiln, Rezeptur 292, 2019
installation, 100 x 500 x 20 cm
porcelain, glaze

OFEN-KARTOGRAFIE, REZEPTUR 292

Dieses Projekt untersucht das Spektrum eines einzigen keramischen Rot-Rezepts, welches in einem einzigen traditionellen chinesischen Tunnelofen gebrannt wurde. Es ist nahezu unmöglich, an jedem Ort im Ofen die gleiche Atmosphäre und Temperatur zu erreichen. Diese Tatsache wollte ich nutzen. Ich habe nur ein einziges Rot-Rezept verwendet. Aus den Rot-Rezepten, die ich während der Recherche meines Jingdezhen-Aufenthaltes gefunden habe, habe ich mein Lieblingsrezept ausgewählt.

Ich habe Porzellanfliesen hergestellt und diese alle mit der gleichen Rotrezeptur glasiert. Alle Fliesen wurden in demselben Ofen gebrannt, aber an verschiedenen Plätzen innerhalb des Ofens. Auf diese Weise wollte ich ein keramisches Bild der Ofenatmosphäre und der Brennprozesse eines Ofens erhalten. Dieses wird durch die chemischen Reaktionen in der Glasur, die in den verschiedenen Farbergebnissen sichtbar sind, repräsentiert. Mich interessierte, wie viele verschiedene Rot- oder auch andersfarbige -töne ich mit genau einem keramischen Farb Rezept in genau einem Ofen und mit genau einem Brennprogramm erreichen kann. Ich möchte zeigen, wie groß der Einfluss der Technologien auf die Keramik ist. Und wie unterschiedlich die Ergebnisse schon in einem einzigen Ofen herauskommen können.

Ich wollte das enorme Potenzial einer einzigen Glasur zeigen, die in nur einem einzigen Ofen und einem einzigen Brennvorgang gebrannt wurde. Normalerweise sind wir es gewohnt nur einen einzigen Farbton eines Glasurrezeptes zu sehen, genau den, den der Künstler als perfekt bestimmt hat. Die Vielfalt einer Rezeptur mit allen Fehlern und Unfällen bleibt für den Betrachter normalerweise unsichtbar.

MAPPING THE KILN, RECIPE 292

This project investigates the spectrum of one single red recipe fired in one single kiln. It is nearly impossible to achieve the same atmosphere and the same temperature in every place in the kiln. This fact I want to use. I used only one single recipe of red. I chose my favourite red of the red recipes, which I found during my Jingdezhen stay.

I made porcelain tiles and glazed them all with the same glaze. I fired all of them in the same kiln, but on different levels. By doing this I wanted to achieve a ceramic image of the kilns atmosphere and firing processes represented by the chemical reactions in the glaze, which is visible in the different color findings. I am interested in how many different shades of red I can achieve with exactly one ceramic recipe in exactly one kiln and one single firing while using the same thickness of the glaze. I would like to show how big the influence of the technologies are in ceramics. And how different the results can already come out in one single kiln.

I wanted to show the enormous potential of one single glaze, which has been fired in only one kiln in one single firing. I like these in a contrast to the fact, that you as a spectator normally are used to see only one, the artists „perfect“ shade of one red recipe but never the variety including all „mistakes“ and „accidents“.



54 Farben Yangtse, 2019
Installation, 140 x 210 cm
Folie, Angelschnur

54 Colours of Yangtse
installation, 140 x 210 cm
foil, fishing line

54 Farben Yangtse

Eines der größten Probleme unserer Zeit ist die Wasserverschmutzung. Unser Müll verseucht die Meere und führt zu verheerenden Folgen für die Umwelt und die Artenvielfalt unserer Erde. 90 Prozent des Plastikmülls, der jedes Jahr im Meer landet, wird von gerade mal zehn Flüssen transportiert. Laut „SZ“ spülen sie geschätzte vier Millionen Tonnen Plastik pro Jahr in die Ozeane. Den ersten Platz der dreckigsten Gewässer der Welt belegt der Yangtse in China, erklären die Forscher in der Fachzeitschrift „Environmental Science & Technology“. Dieses belegt auch eine Studie des WWF.

Mich interessiert die Auswirkung dieser Verschmutzung auf das wahrnehmbare, das sichtbare Spektrum der Wasserfarben (Flussfarben), die ich am Yangtse sammeln kann. Die Wasserfarbe kann auch als ein Indikator für Verschmutzung genutzt werden. So z.B. auch in dem Farbmesssystem der Forel Ule Skala.

Daher möchte ich der Arbeit „54 Farben Wasser“ von Laboe eine Arbeit vom Yangtse gegenüberstellen. Wie viele Farbtöne werde ich finden? Wird das von mir gefundene Spektrum, das von uns mit Wasser assoziierte tiefe Blaugrün überhaupt enthalten?

Ich habe das Flusswasser des Yangtses im Verlauf eines einzigen Tages immer aus der gleichen Perspektive, immer in der gleichen Distanz zur Wasseroberfläche und immer mit der gleichen Kameraeinstellung fotografieren, ohne, dass die Wasserbewegung erkennbar ist. Auf diese Weise habe ich ein Farbarchiv, einen Farbfächer des „dreckigsten“ Gewässers der Welt erzeugt.

54 COLOURS OF YANGTSE

The Yangtze in China ranks first in the world's dirtiest water bodies.

I'm interested in the effect of this pollution on the perceptible, visible spectrum of the colours of water, which I can collect at the Yangtze.

The watercolours that I collect on the Yangtze have the same colour biologically. In our perception, however, the water appears blue, grey, greenish, yellowish, green, yellow or brown. The colour is "mixed" by reflection, light, the angle of the Sun, the depth of the sea, the disturbances or movements of water, microbiological particles, the clouding of the sky, the distance and perspective of the observer to the surface of the water and by the perception of the viewer herself.

I wanted to collect these colours and document them with their "recipes." I photographed the river water from the same perspective, always at the same distance from the water surface and always with the same camera settings. This is how a colour spectrum was created which shows the range of Yangtze's colours found one day. Thus, I created a colour archive, a colour spectrum of the world's "dirtiest" water body.



54 Farben Wasser (die Ostsee), 2018
Installation, 140 x 210 cm
Folie, Angelschnur

54 Colours of Water (the Baltic Sea), 2018
installation, 140 x 210 cm
foil, fishing line

54 FARBEN WASSER (DIE OSTSEE)

Können die Farben des Wassers gesammelt werden?

Die von mir zwischen Marina Wendtorf und Laboe gesammelten Meeresfarben haben biologisch gesehen die gleiche Farbe, einen Farbwert von 16 auf der Forel-Ule Skala. Mich interessierte der Kontrast dieser messbaren Meeresfarbe zu unserer Wahrnehmung. Wasser kann blau, grau, grünlich, gelblich, grünbläulich, gelbgrünlich oder braun wahrgenommen werden. Der Farbton wird dabei durch die Reflektion, das Licht, den Einfallswinkel der Sonne, die Meerestiefe, die Stömungen oder Wasserbewegungen, die mikrobiologischen Teilchen, die Bewölkung des Himmels, die Distanz und Perspektive des Betrachters zur Wasseroberfläche und durch die Wahrnehmung des Betrachters selbst „gemischt“.

Diese Farben wollte ich sammeln und mit ihren „Rezepturen“ dokumentieren. Ich habe das Meereswasser immer aus der gleichen Perspektive, immer in der gleichen Distanz zur Wasseroberfläche und immer mit der gleichen Kameraeinstellung fotografiert. So entstand ein Farbfächer, der das von mir an einem Tag gefundene Spektrum an Meeresfarben zeigt.

54 COLOURS OF WATER (BALTIC SEA)

Can the colours of water be collected?

The colours of the sea collected between Marina Wendtorf and Laboe are biologically the same colour, a colour value of 16 on the Forel-Ule scale. I was interested in the contrast of this measurable sea colour with our perception. Water may be perceived as blue, grey, greenish, yellowish, bluish-green, yellow-greenish or brown. The tone is „mixed“ by the reflection, the light, the angle of incidence of the sun, the depth of the sea, the currents or water movements, the microbiological particles, the cloudiness of the sky, the distance and perspective of the viewer to the water surface and by the perception of the viewer himself.

I wanted to collect these colours and document them with their „recipes“. I photographed the seawater from the same perspective, always at the same distance to the water's surface and always with the same camera settings. The result was a colour fan that shows the spectrum of marine colours I found on one day.



Die Weber, 2018
Installation, 250 x 240 cm
Papier, Garn

ausgezeichnet mit dem Landesschaupreis des Berufsverbandes Bildender Künstler und Künstlerinnen Schleswig-Holstein, Nachwuchspreis (2019)

The Weaver, 2018
installation, 250 x 240 cm
paper, yarn

awarded with the State Prize of the Professional Association of Plastic and Graphic Art of Schleswig-Holstein, Promotionaward (2019)

DIE WEBER

Die Lochkarte wurde von Joseph-Marie Jacquard zur Steuerung des gleichnamigen Webstuhls im Jahre 1805 entwickelt. Eine Lochkarte ist ein Speichermedium, das aus einem Pappkarton besteht, in den Löcher gestanzt sind. Diese Löcher stellen eine Art Code dar. Kein Loch bedeutet keine Veränderung des vorhandenen Zustandes; ein Loch in der Lochkarte führt zur Veränderung der Maschinenfunktion. Das bedeutet für den Webstuhl: Trifft die Nadel auf den Pappkarton, folgt eine Fadenhebung, trifft sie auf ein Loch, folgt eine Fadensenkung und der Webstoff wird durchstoichen.

Das Muster meiner Lochkartenreihe repräsentiert den Text des naturalistischen Dramas „Die Weber“ von Gerhardt Hauptmann. Es beschreibt als erstes Theaterstück eine ganze Bevölkerungsschicht, die Weber. Hauptmann thematisiert in seinem Drama, die schlesischen Weberaufstände von 1844, die erstmals eine Öffentlichkeit erreichten und somit erstmals die soziale Frage aufwarfen. Jede Lochkarte entspricht dabei einer Doppelseite des Dramas. Ein Loch bedeutet eine Veränderung, folglich steht es in meiner Arbeit für die Worte, die in Hauptmanns Text die Handlungen der Weber beschreiben, da ihr Handeln während der Weberaufstände zur Veränderung der sozialen Bedingungen führte. So zeigen die Lochkarten mit ihrem Muster aus Löchern und keinen Löchern die Struktur, das Muster des Dramas und stellen wie das Drama selbst ein Schauspiel dar.

Somit verweist die Arbeit sowohl auf die Herkunft der Lochkarte als mechanisches Speichermedium, das erstmalig im Handwerk für den Webstuhl benutzt wurde und zum anderen auf die Bedeutung der Handlungen der Weber in den Weberaufständen. Diese Bedeutung wird durch die Wahl des Mediums der Lochkarte, als historisch erster Datenträger, für die Darstellung dieser historischen Begebenheit unterstrichen. Verfolgt man die in heutigen Großkonzernen angebotene Kleidung und guckt sich die Textilproduktion in Fabriken wie z.B. Bangladesch an, stellt man fest, dass die Ursachen der Weberaufstände, der Kampf um gute soziale Bedingungen in der Textilbranche auch heute noch aktuell sind.

THE WEAVER

The perforated card was developed by Joseph-Marie Jacquard in 1805 to control the loom of the same name. A perforated card is a mechanical memory card made of paper into which holes has been punched. These holes represent a sort of code. No perforation means no change in the current status; a hole in the card leads to changes in the machine's function. This means for the loom: if the needle hits the card, the thread is raised, if it hits a hole, the thread is lowered, and the woven fabric is pierced.

The pattern of my punched cards series represents the text of the naturalistic drama „The Weavers“ by Gerhardt Hauptmann. It was the first play to describe whole population layer, the weavers. In the drama Hauptmann addresses the Silesian Weber Uprisings of 1844, which reached the public sphere for the first time and thus raised social questions for the first time. Each punch card corresponds to a double page of the play. A hole means a change, so in my work it is the words which describe the actions of the weavers in Hauptmann's text, because their actions during the weavers' revolts led to a change in social conditions. Thus, the punch cards, with their pattern of holes and no holes, show the structure, the pattern of the drama and, like the drama itself, a spectacle.

Thus, the work refers both to the origin of the punched card as a mechanical storage medium, which was used firstly used in craftsmanship for the loom, and secondly to the importance of the actions of the weavers in the weavers' revolts. This meaning is underlined by the choice of the medium of the punched card, historically as the first data carrier, for the representation of this historical event.



Handgepäck, 2017
Installation, 70 x 150 x 40 cm
Plastikrolley, Noppenfolie, Steinzeug

Carry-on-luggage, 2017
installation, 70 x 150 x 40
plastic trolley, bubble wrap, handthrown stoneware

HANDGEPÄCK

Hamburg - Tokyo - Hamburg

Wie viele Schalen passen in mein Handgepäck? Für meine Japanreise habe ich mir die Regel gesetzt die Maße des zulässigen Handgepäcks der Fluggesellschaft SAS als Ausgangspunkt für eine Arbeit zu nutzen.

Ziel war es so viele Schalen wie möglich in einander stapelbar für die Maße des Handgepäcks von 35 cm zu drehen, die dabei das exakte Maximalgewicht von 7 kg ausfüllen sollten.

Anschließend habe ich dieses Set geschrübter Schalen von Kiel nach Hamburg und von dort aus nach Tokyo und schließlich zum Arbeitsplatz in Onishi gebracht. Das selbe Schalen-Set habe ich, nachdem es eine Woche in einem traditionellen japanischen Anagamabrand in Onishi gebrannt wurde, von dort nach Tokyo zurück nach Hamburg und wieder nach Kiel gebracht.

Auf diese Weise thematisiert die Arbeit das Reisen selber, sowie die internationale Vernetzung der Künstler und ihrer Arbeitsprozesse.

CARRY-ON-LUGGAGE

Hamburg-Tokyo-Hamburg

How many things fit in my carry-on? For my trip to Japan within an Artist-in-Residence programme I set myself the rule of using the dimensions of an SAS authorised cabin bag as the starting point for my work.

The aim was to make as many bowls as possible, stackable, for the dimensions of a cabin bag of 35 cm, which should be the exact maximum weight of 7 kg.

I then took this set of bisque-fired bowls from Kiel to Hamburg and from there on the airplane to Tokyo, and finally to my workplace in the small town of Onishi. The bowl set was then fired one week long in a traditional Japanese Anagama kiln. After the Artist-in-Residence programme had finished, the cabin bag was taken back to Tokyo, then to Hamburg and back to Kiel.

In this way, the work thematises travelling itself, adapting the general conditions of international goods traffic as well as the international networking of artists and their work processes.



Glaser-Topografie, seit 2017
Installation, 40 x 60 x 8 cm
Porzellan, Glasur

ausgezeichnet mit dem BKW Preis für Junges Kunsthandwerk,
2. Preis (2022)

Glaze-Topography, since 2017
installation, 40 x 60 x 8 cm
porcelain, glaze

awarded with the BKW for Young Applied Art, 2. Prize (2022)



Glasure-Topografie, seit 2017
Installation, 40 x 60 x 8 cm
Porzellan, Glasur

Glaze-Topography
installation, 40 x 60 x 8 cm
porcelain, glaze



Glasur-Topografie, seit 2017
Installation, 40 x 60 x 8 cm
Glasur, Porzellan

Glaze-Topography, since 2017
installation, 40 x 60 x 8 cm
Glaze, Porcelain

GLASUR-TOPOGRAFIE (EDITION)

Das Projekt „Glaser-Topographie“ untersucht das Spektrum eines einzelnen Rot-Rezepts, das in 15 unterschiedlichen öffentlichen Öfen der Stadt Jingdezhen in China an einem einzigen Tag gebrannt wurde. Die Organisation und die Idee hinter den öffentlichen Brennöfen führt bereits zu unvorhersehbaren Brennergebnissen. Jeder öffentliche Ofen folgt einem anderen Brennkreis, jeder öffentliche Ofen wird von einem anderen Brennmeister gebrannt, und jeder Ofen enthält Objekte verschiedener Künstler mit unterschiedlichen Glasuren, die die Atmosphäre des Ofens beeinflussen. Mich interessierte, wie viele unterschiedliche Farbergebnisse ich unter diesen Bedingungen erreichen konnte.

Auf diese Weise wollte ich eine Farbkarte der Öfen von Jingdezhen erstellen.

Jede der Schalen repräsentiert einen anderen Ofen der Stadt Jingdezhen, sowie einen anderen Brennvorgang, einen anderen Brennkreis, eine andere Brenn-atmosphäre und einen anderen Brennmeister, der diese Prozesse steuert.

Die Arbeit „Glaser-Topographie“ ist also eine Farbkarte, eine Farbtopographie, repräsentiert durch die unterschiedlichen Glasurreaktionen, die zu unterschiedlichen visuellen Farbergebnissen führten. Alle wurden an einem einzigen Tag in den öffentlichen Öfen von Jingdezhen gebrannt und zeigen somit das Spektrum und das Potenzial eines einzigen Glasurrezepts in Jingdezhen an genau diesem Tag.

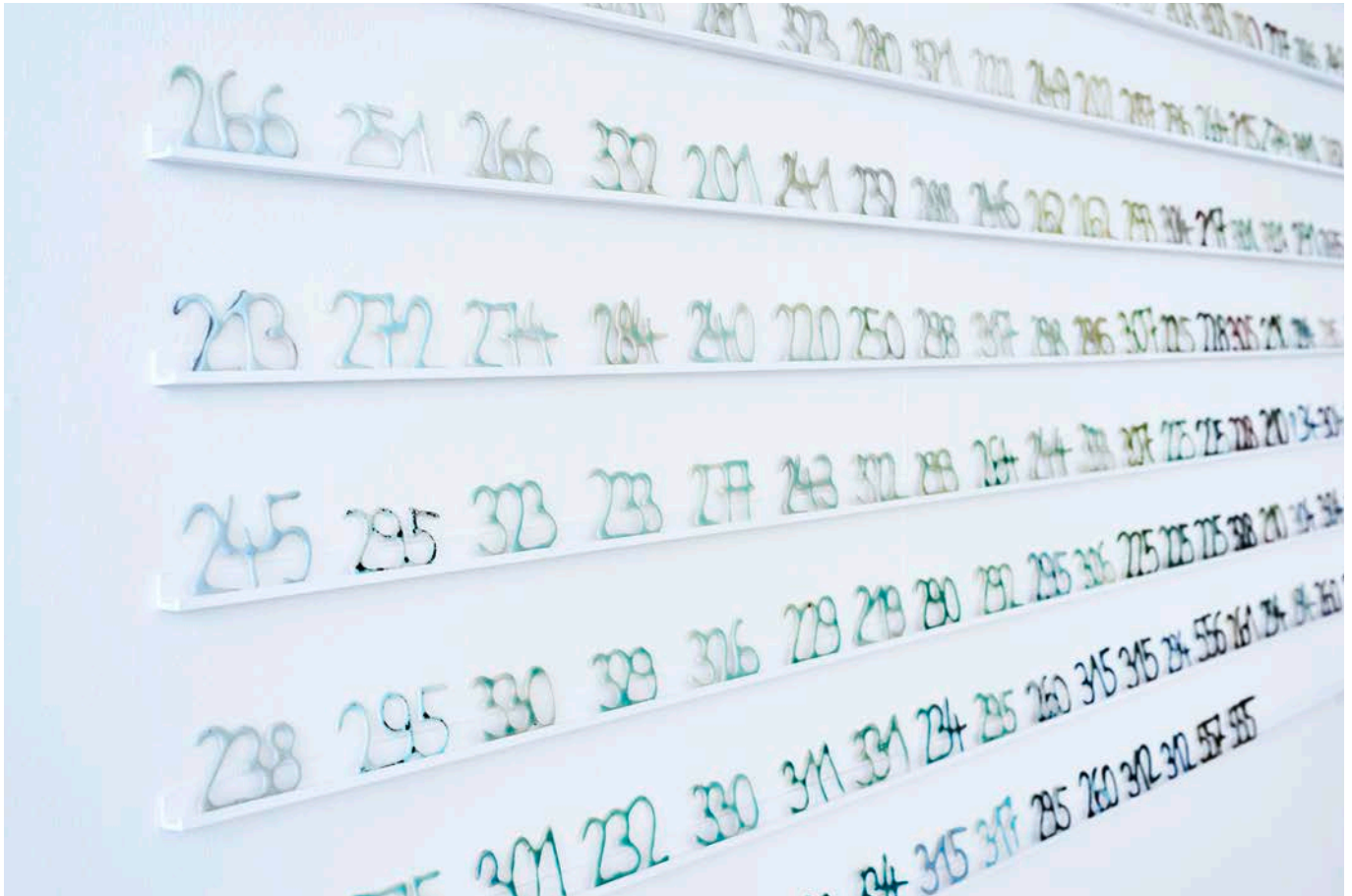
GLAZE-TOPOGRAPHY (EDITION)

The project „Glaze topography“ investigates the spectrum of one single red recipe fired in 15 different public kilns of the city of Jingdezhen. The Organisation and the idea behind the public kilns leads already to unpredictable firing findings. Each public kiln follows a different firing circle, each public kiln is fired by a different kiln master, and each kiln contains pieces of different artist with different glazes which influence the kilns atmosphere. I was interested in how many different color findings I could achieve under these circumstances.

In this way I wanted to create a color map of the kilns from Jingdezhen.

Each bowl represents a different public kiln of Jingdezhen as well as a different firing, a different firing circle, a different firing atmosphere and a different kiln master, who controls these processes.

So the work „glaze topography“ is a color map, a color topography shown through glaze reactions which leads to different color findings fired at one single day in the public kilns of Jingdezhen, showing together the spectrum and the potential of one single glaze recipe in Jingdezhen at that day.



Rot II, 2017
Installation, 200 x 300 cm
Porzellan, Glasur

ausgezeichnet mit dem Keramikpreis der Frechener
Kulturstiftung (2017)

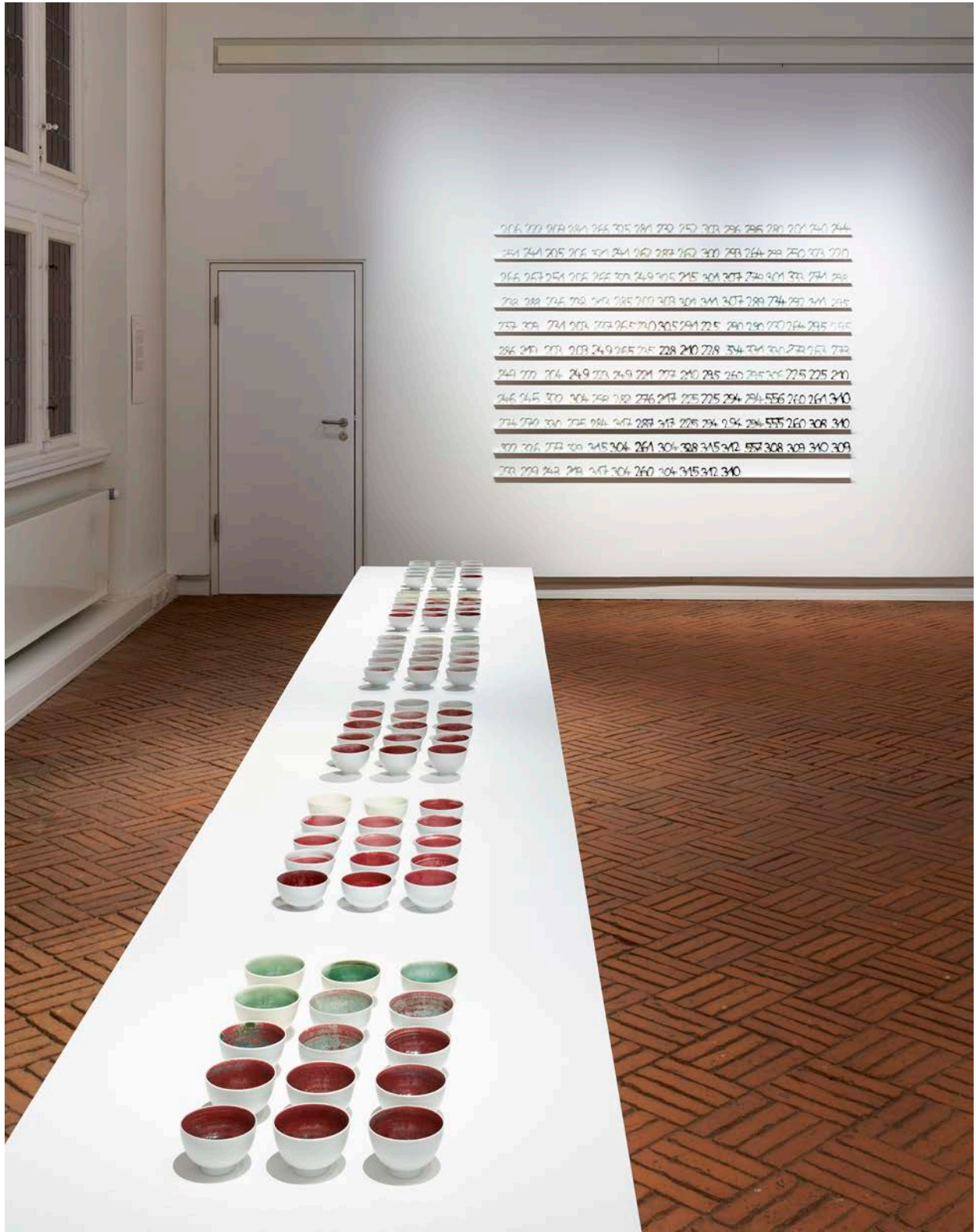
Red II, 2017
installation, 200 x 300 cm
porcelain, glaze

awarded with the Ceramic Prize of the Frechener Kulturstiftung
(2017)



Rot II, 2017
Detail

Red II, 2017
detail



ROT II

Meine Installation Rot II berichtet von meiner künstlerischen Forschung. Es geht um die Keramik selbst, um keramische Farbe.

Während meines Forschungsprojektes zum Thema „die Farbe Rot in den keramischen Technologien“ kam es vor, dass Rotrezepte durch die komplexen Brennvorgänge und die Vielzahl an Faktoren, die keramische Prozesse ausmachen, wider Erwarten nicht rot geworden sind. In meiner Arbeit Rot II nutze ich die wissenschaftliche Recherche aus meinem Forschungsprojekt als Material um damit Kunst zu machen. Jedes meiner Rot-Rezepte wird durch eine handgeschriebene Zahl aus Porzellan repräsentiert, die mit der entsprechenden keramischen Oberfläche gebrannt wurde. Zahlen können dabei öfter vorkommen, da verschiedene Brennprogramme, verschieden Brennkurven, so wie unterschiedlich starke Auftragsdicken zu unterschiedlichen Rots führen können trotz gleichen Rezeptes. So zeigt eine Zahl immer die Variation eines Rezeptes. Die Zahlen spiegeln die Reihenfolge meiner Glasurherstellung und meiner Glasurrecherche wider.

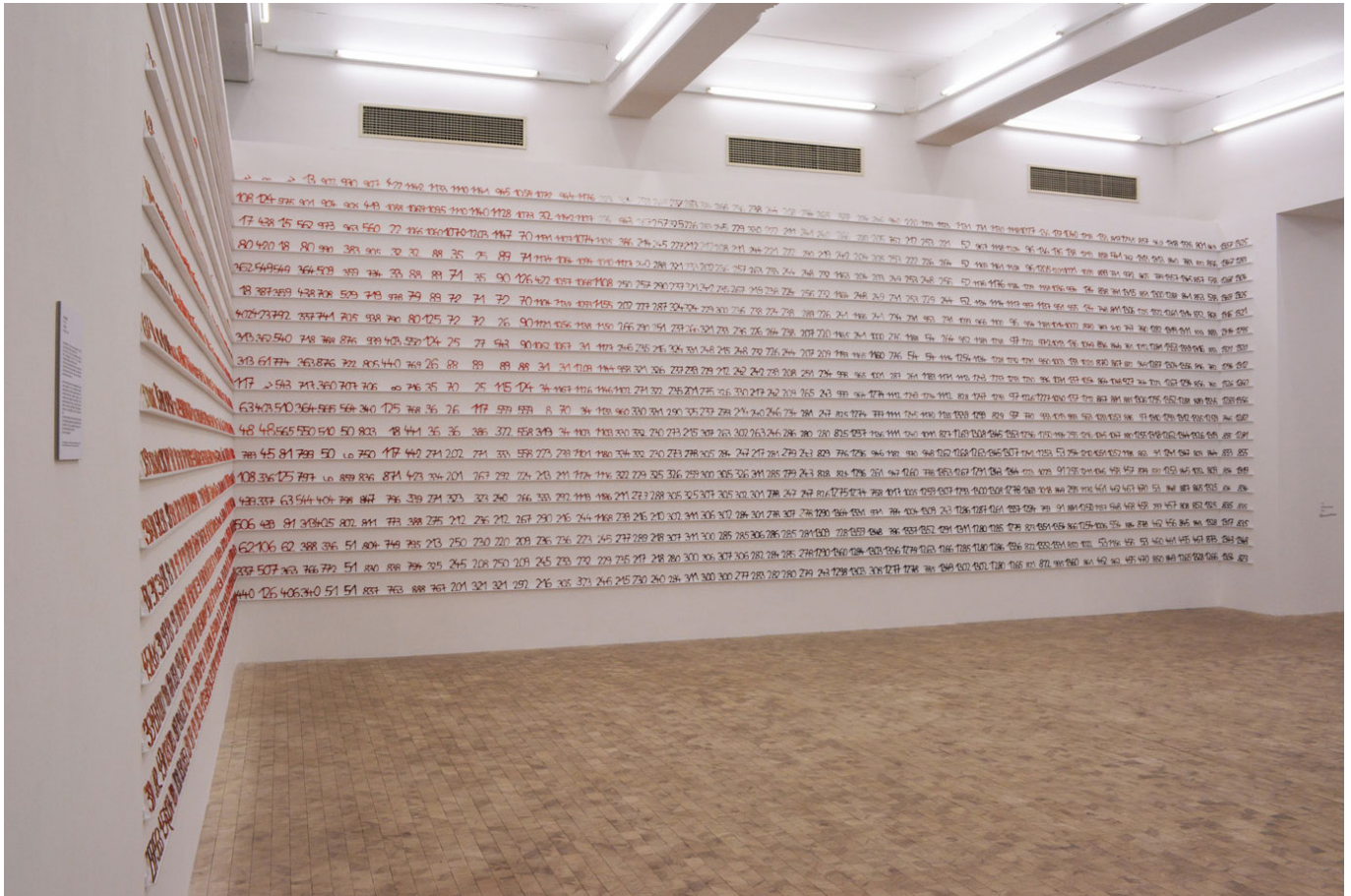
Diese Arbeit zeigt die Rotrezepte, die durch die komplexen Brennvorgänge und die Vielzahl an Faktoren, die keramische Prozesse ausmachen, widererwarten nicht rot geworden sind, sondern blau, hellblau, türkisblau, grünlich, weiß, farblos, bräunlich usw. Als eigene Arbeit reflektiert Sie noch deutlicher wie keramische Farbe funktioniert und nutzt das, was in der wissenschaftlichen Recherche ein Fehlergebnis gewesen wäre.

RED II

My installation Red II reports on my art research. It's about ceramics itself, about ceramic colour.

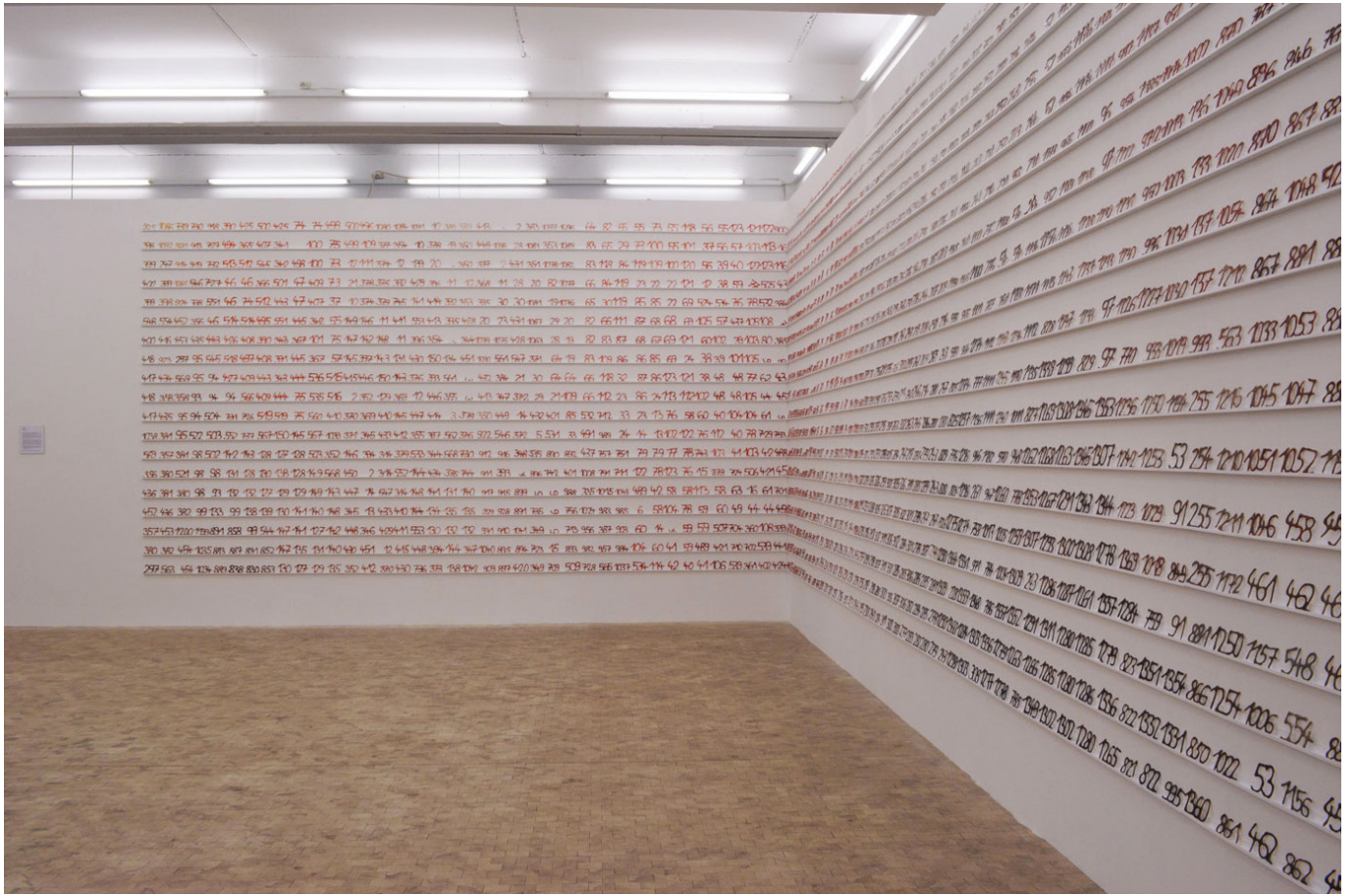
During my research project on „the colour red in ceramic technologies“, contrary to expectation red recipes did not turn red due to the complex firing processes and the large number of factors that make up ceramic processes. In my work Red II, I use scientific investigation from my research project as a material to make art. Each of my red recipes is represented by a handwritten number made of porcelain fired with the appropriate ceramic surface. Numbers can occur more frequently, since different firing programmes, different firing curves, as well as different coating densities can lead to different reds despite the same recipe. Thus, a number always shows the variation of a recipe. The numbers reflect the order of my glaze production and my glaze research.

This work shows the red recipes, which did not become red due to the complex firing processes and the multitude of factors that make up ceramic processes, but became contrary to expectation blue, light blue, turquoise, greenish, white, colourless, brownish, etc. As an individual work, it still reflects more clearly how ceramic paint works and uses what would have been a mistake in scientific research.



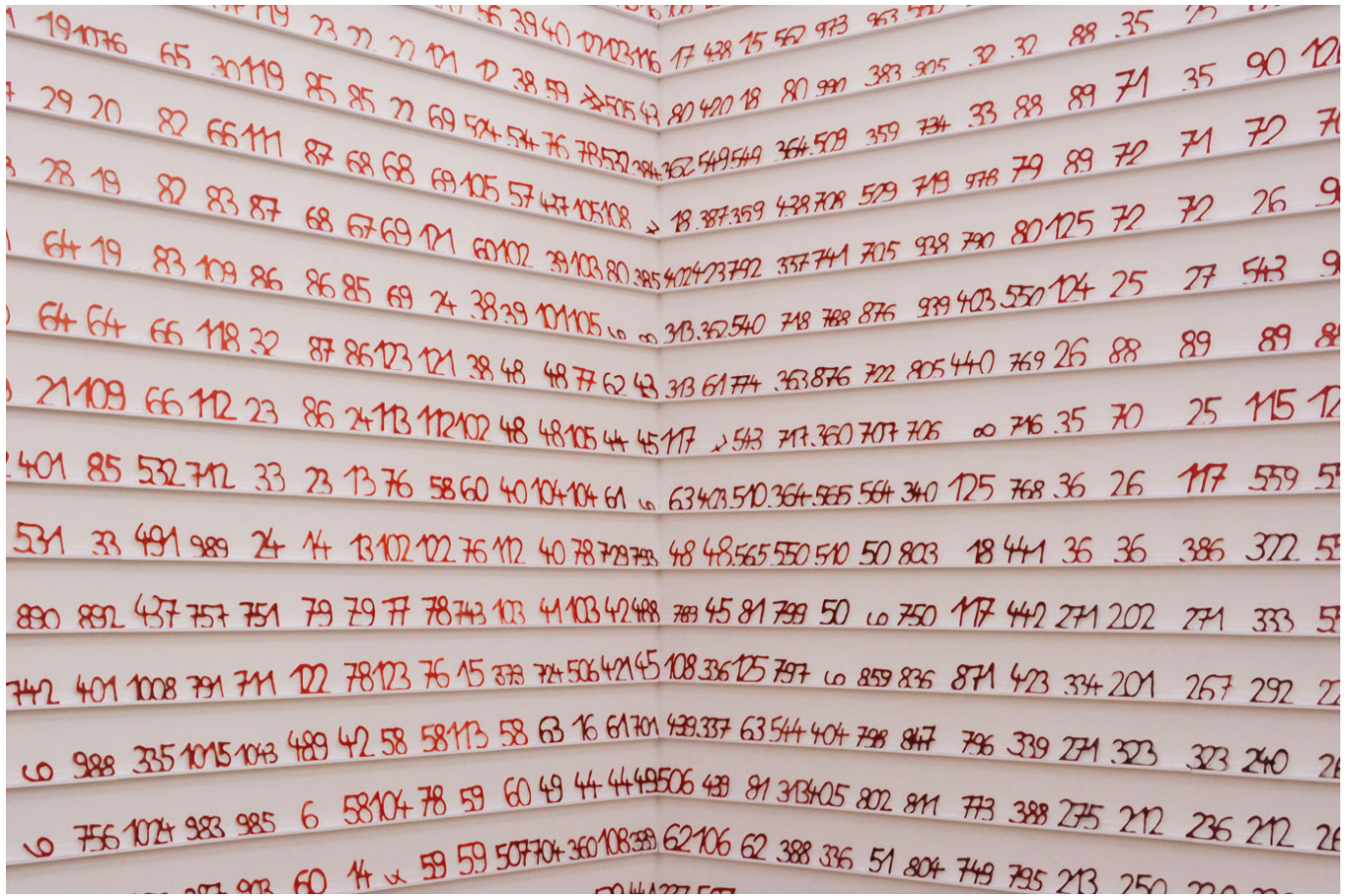
Rot I, seit 2015
 Installation, 300 x 1900 cm
 Porzellan, Glasur

Red I, since 2015
 installation, 300 x 1900 cm
 porcelain, glaze



Rot I, seit 2015
Detail

Red I, since 2015
detail



Rot I, seit 2015
Detail

Red I, since 2015
detail



Rot I, seit 2015
Detail

Red I, since 2015
detail



ROT I

Meine Installation Rot I berichtet von meiner künstlerischen Forschung. Es geht um die Keramik selbst, um keramische Farbe.

In meiner Arbeit Rot I nutze ich die wissenschaftliche Recherche aus meinem Forschungsprojekt „die Farbe Rot in den keramischen Technologien“ als Material um damit Kunst zu machen.

Jedes meiner Rot-Rezepte wird durch eine handgeschriebene Zahl aus Porzellan repräsentiert, die mit der entsprechenden keramischen Oberfläche gebrannt wurde. Zahlen können dabei öfter vorkommen, da verschiedene Brennprogramme, verschieden Brennkurven, so wie unterschiedlich starke Auftragsdicken zu unterschiedlichen Rots führen können trotz gleichen Rezeptes. So zeigt eine Zahl immer die Variation eines Rezeptes. Die Zahlen spiegeln die Reihenfolge meiner Glasurherstellung und meiner Glasurrecherche wider.

Auf diese Weise reflektiert die Arbeit wie keramische Farbe funktioniert und nutzt gleichzeitig alle Ergebnisse der wissenschaftlichen Recherche.

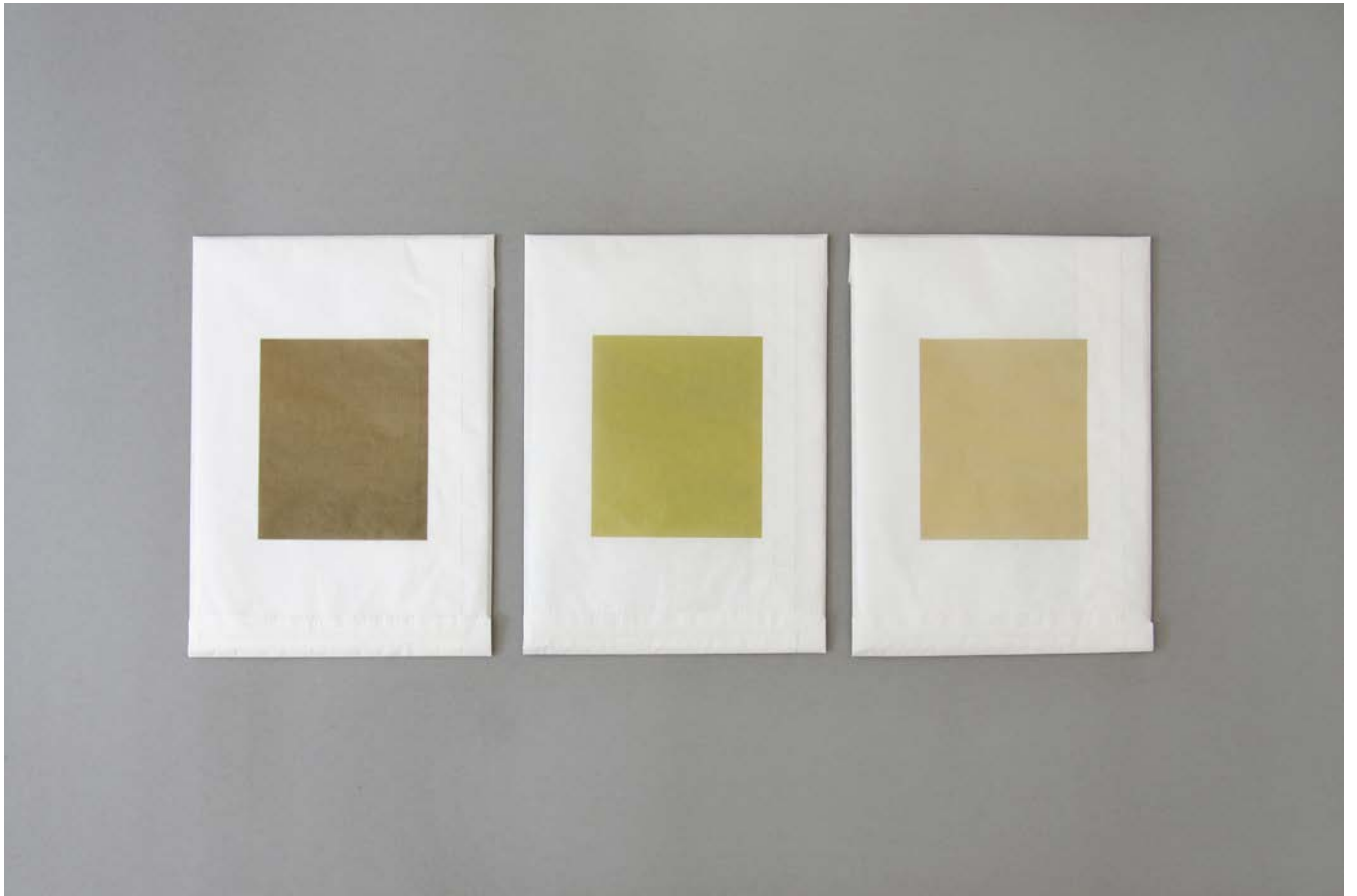
RED I

My installation Red II reports on my art research. It's about ceramics itself, about ceramic colour.

In my work Red I, I use scientific investigation from my research project „the colour red in ceramic technologies“ as a material to make art.

Each of my red recipes is represented by a handwritten number made of porcelain fired with the appropriate ceramic surface. Numbers can occur more frequently, since different firing programmes, different firing curves, as well as different coating densities can lead to different reds despite the same recipe. Thus, a number always shows the variation of a recipe. The numbers reflect the order of my glaze production and my glaze research. In this way, the work reflects how ceramic colour works and at the same time uses all the results of the scientific research.

The installation Red I in a representative selection out of a total of 7,000 different red shades and tones shows the ceramic spectrum of red I have found. It is my research report.



Kunde von draußen, 2015
Künstlerheft, je 210 x 150 cm
Papier, Offset-Druck

Knowledge from outside, 2015
artist booklet, each 210 x 150 cm
paper, offset-print



Kunde von draußen, 2015
Detail

Knowledge from outside, 2015
detail



Kunde von draußen, 2015
Detail

Knowledge from outside, 2015
detail

KUNDE VON DRAUßEN (KÜNSTLERINNEN HEFT)

Lena Kaapke hat ein Jahr in Norwegen studiert und auf ihren Wanderungen Relikte aus der belebten Natur gesammelt.

Verpackt und transportiert wurden die Objekte in mit Fundort, Datum und Name des Naturstückes versehenen Butterbrottüten.

Anschließend hat sie die Fundstücke nach Farbkreisen geordnet und die jeweilige Durchschnittsfarbe ermittelt. Die Ordnung nach Farben ist für die Künstlerin die Repräsentation des schönen Empfindens beim Wandern.

Das Künstlerheft ist ein Archiv bestehend aus drei Heften und drei zugehörigen Plakaten, die je einen Farbkreis mit seinen Fundstücken und deren Farben behandeln – ocker, braun und grün.

KNOWLEDGE FROM OUTSIDE (ARTIST BOOK)

I studied in Norway for a year and collected relics from living nature on my hikes.

The objects were packed and transported in sandwich bags inscribed with the location of the find, the date and name of the natural object.

Then, I ordered the finds into coloured circles and determined the respective average colour. The order of colours is the representation of the wonderful feeling while hiking.

The Artist's Notebook is an archive consisting of these booklets and three accompanying posters each dealing with a coloured circle with its finds and their colours – ochre, brown and green.



Kunde von draußen, 2015
Installation, 400 x 400 cm
gefundene natürliche Relikte, Porzellan

Knowledge from outside, 2015
installation, 400 x 400 cm
found natural relicts, porcelain



Kunde von draußen, 2015
Detail

Knowledge from outside, 2015
detail



Kunde von draußen, 2015
Detail

Knowledge from outside, 2015
detail

KUNDE VON DRAUßEN

Kann es eine Repräsentation meines Naturbildes in anderen Räumen geben? Die Installation Kunde von draußen ist die Materialisierung meiner Naturerfahrung.

Ich habe ein Jahr in Norwegen studiert und bin durch die Natur gewandert, habe draußen gelebt und Dinge gesammelt, die ich schön fand. Alles Relikte aus der belebten Natur, die bereits tot waren. Für jedes dieser Fundstücke habe ich einen Objektträger mit der Hand gedreht. Diese tragen ein handgeschriebenes ewig eingebranntes Etikett und ein gestempeltes Datum, welche den Forschungsbericht meiner Reise darstellen.

Die Etiketten enthalten den wissenschaftlichen lateinischen Namen und den norwegischen Namen des Objektes, als Repräsentation für die natürliche Herkunft, den Fundort für die geografische Herkunft und das Funddatum, als Repräsentation für meine Wanderung. Die Farbe des Etiketts entspricht jeweils der Farbe der Naturrelikte.

Es entsteht eine Ordnung der Objektträger nach Farbe, als Spiegel für das schöne Empfinden beim Wandern.

So bewahren die Objektträger in den Etiketten die Erinnerung an die gesammelten vergänglichen Relikte und machen sie durch die Materialität des Porzellans unbegrenzt dauerhaft.

KNOWLEDGE FROM OUTSIDE

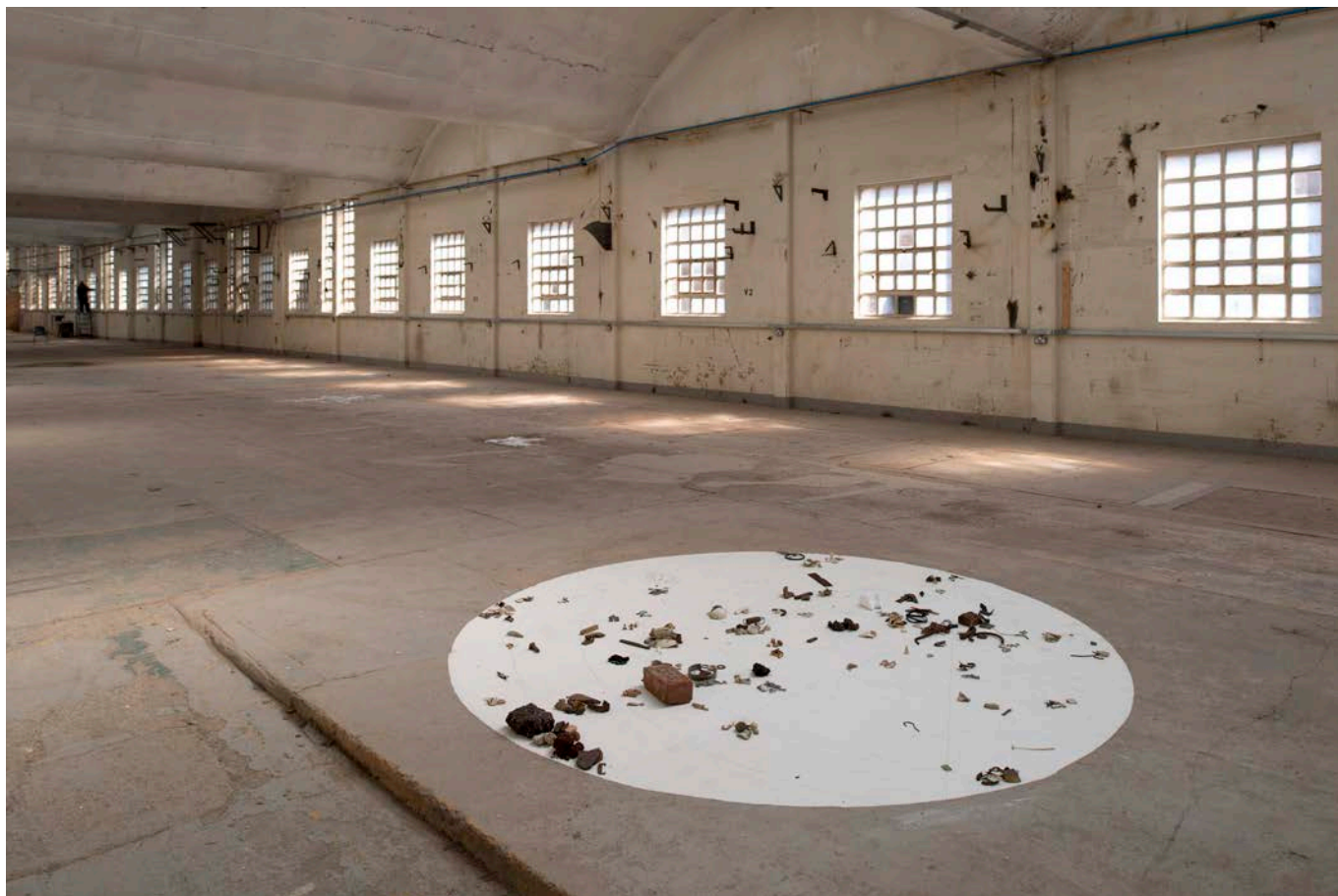
Can there be a representation of my image of nature in other spaces? The installation „Knowledge from outside“ is the materialisation of my experiences with nature.

I spent a year studying in Norway and hiking through nature, living outside and collecting things I found beautiful. All relics of living nature that were already dead. For each of these finds I turned a base mount by hand. These bear a handwritten, eternally branded label and stamped date which represent the research report of my journey.

The labels contain the scientific, Latin names and the Norwegian names of the objects as a representation of the natural origin, the location of the geographical origin and the date of the find as a representation of the hikes. The colour of the label corresponds to the colour of the natural relics. T

his creates an order in the mounts according to colour, as a reflection of the beautiful feeling of hiking.

Thus, the object mounts preserve in the labels the memories of the collected, transient relics and make them indefinitely permanent due to the material of the porcelain.



Feldforschung zu Fuß, 2013
Installation, 300 x 300 x 15 cm
gefundene Relikte, Gießporzellan, Handzeichnung

Fieldinvestigation by foot
installation, 300 x 300 x 15 cm
found relicts, porcelain slip, hand-drawing



Feldforschung zu Fuß, 2013
Detail

Fieldinvestigation by foot, 2013
detail



Feldforschung zu Fuß, 2013
Detail

Fieldinvestigation by foot, 2013
detail

FELDFORSCHUNG ZU FUß

In meinem Projekt geht es um Topographie.

Ich habe draußen gearbeitet. In einem Kreis von zehn Kilometern bin ich durch Stoke-on-Trent gewandert und habe gesammelt. Durch Sammeln wollte ich den Ort Stoke-on-Trent kennenlernen, mir den Ort erschließen.

Was habe ich gesammelt? Ich habe alles gesammelt, was in meinen Augen mit der Fabrik zu tun hat. Dinge, die mich interessierten, die ich automatisch aufsammeln wollte. Wenn ich darüber nachdenken musste, ob ich einen Gegenstand mitnehmen wollte oder nicht, habe ich ihn liegen lassen.

Die gefundenen Dinge habe ich abends in der Fabrik abgeladen, in einem Ordnungssystem, das sich auf das Kartierungssystem unterwegs übertragen lies. Die Gegenstände sind nach Fundorten geordnet. Ich habe die Fundstücke in dem gleichen Kreis in der Fabrik angeordnet, der auch meinem Suchradius, dem Kreis auf meiner Karte entsprach. Die Fabrik befindet sich dort, wo sich die Linien schneiden. Jede Zirkellinie entspricht einem Kilometer.

Die Grundierung ist aus China clay und Kleister hergestellt. Sie stellt den historischen Grund für meine Arbeit dar und ist ein richtiger Malgrund für meine neue Topographie.

Durch dieses Vorgehen beschreibe, vermesse, zeichne ich den Ort Stoke-on-Trent neu und betreibe damit Topographie im wörtlichen Sinne (τόπος „Ort“ und γράφω „schreiben“, „zeichnen“). Topografieren bedeutet auch, einen Ort zeichnen, nicht nur über einen Ort schreiben. Indem ich eine neue Topographie zeichne, zeige ich was heute noch da ist. Das „Veraltete“ spiegelt sich in der früheren Bedeutung des Ortes als Industriezentrum wider.

FIELDINVESTIGATION BY FOOT

This project deals with topography.

I worked outside. Within a circle of ten kilometres I wandered through Stoke-on-Trent and collected things. By collecting, I wanted to get to know Stoke on Trent and open it up.

What did I collect? I collected everything which in my eyes has to do with factories. Things which interested me, which I automatically wanted to pick up. If I had to think about whether I wanted to take an object with me or not, I left it behind.

I dumped the finds in the factory in the evening, in an order system which was transferred to the mapping system while I was out and about. The objects were ordered according to locality. I arranged the finds in the same circle in the factory, which also corresponded to my search radius, the circle on my map. The factory was located where the lines intersected. Each circular line corresponded to one kilometre.

The primer is made of China clay and paste. It represents the historical reason for my work and is a real basis for my new topography.

By working in this way, I describe, survey and redraw the city of Stoke on Trent, and do topography in the literal sense (τόπος „place“ und γράφω „write/draw“). Topography also means sketching a place, not just writing about it. By creating a new typography, I show what still remains today. The „obsolete“ is reflected in the former significance of the location as an industrial centre.



242,814 Liter, 2012
Installation, 200 x 300 x 25 cm
Steinzeug

242,814 Litre, 2012
installation, 300 x 200 x 25 cm
Stoneware



242,814 Liter, 2012
Detail

242,814 Litre, 2012
detail



242,814 Liter, 2012
Detail

242,814 Litre, 2012
detail

242,814 LITER

Ich habe für jedes Land der Erde genau eine Schüssel gedreht deren Volumen so groß ist, wie das Bruttoinlandsprodukt pro Person umgerechnet in Kaufkraft des jeweiligen Landes.

Während in meinem Projekt 1500 Schüsseln die Zahl der Menschen dargestellt ist, die in den Ländern essen müssen, zeige ich in diesem Projekt das für eine Person theoretisch zur Verfügung stehende Geld, um sich in dem jeweiligen Land zu versorgen.

Diese Menge und das damit verbundene statistische Potential für eine einzelne Person, habe ich in ein Volumen übersetzt. Zu lernen, alle Volumina in der exakten Größe und Form an der Töpferscheibe in Handarbeit zu drehen und durch das Einschreiben des Namens jedem Land zuzuweisen, verstehe ich als Geste.

Der obere Rand der Schüsseln ist mit einer feinen schwarzen Linie versehen, die die Fülllinie darstellt, die Grenze des Volumens.

242,814 LITRE

For each country, I threw exactly one bowl whose volume is as large as the gross domestic product per person converted into the purchasing power of each country.

While 1,500 bowls represent the number of people who need to eat in each country, I show in this project the money theoretically available to one person to live on in that country.

I translated this amount and the corresponding statistical potential for a single person into volume. Learning to craft all the volumes in the exact size and form on the potter's wheel by hand and assign them by inscribing the name of each country – I understand as a gesture.

The upper edge of each bowl is given a fine black line which represents the fill line, the limit of the volume.



1500 Schüsseln, 2011
Installation, 400 x 500 x 50 cm
Steinzeug, Tischtuch, Handschrift

1500 bowls, 2011
installation, 400 x 500 x 50 cm
stoneware, table cloth, handwriting



1500 Schüsseln, 2011
Detail

1500 bowls, 2011
detail



1500 Schüsseln, 2011
Detail

1500 bowls, 2011
detail

1500 SCHÜSSELN

Bei Keramikschüsseln bestimmter Größe denkt man zunächst an Gefäße für Essen. Sie können voll oder leer sein. „Voll“ und „leer“ führt zur Geste des Gebens und Nehmens und zu den Assoziationen „viel“ und „wenig.“ Viele Schüsseln - viele Esser.

Die Schüssel ist ein Maßstab. Ich habe gleich große Schüsseln gedreht. Die Schüsselanahl pro Land entspricht dessen Einwohnerzahl pro Quadratkilometer. Eine Schüssel entspricht vierzig Einwohnern.

Jedes Land hat ein gleich großes Quadrat als Grundfläche bekommen. Die Länder sind von unten nach oben aufsteigend nach Bevölkerungsdichte sortiert. Alle Länder der Erde sind in meiner Installation vertreten.

1500 BOWLS

Ceramic bowls of a certain size are often initially thought of as vessels for food. They can be full or empty. „Full“ and „empty“ leads to gestures of giving and taking and to associations of „much“ or „little“. Many bowls – many eaters.

The bowl is a measure. I threw bowls of equal size. The number of bowls per country corresponds to the population density per square kilometre. One bowl equals 40 inhabitants.

Each country has been given an equal square as a surface area. The countries are sorted according to population density from low to high. All the countries of the world are represented in the installation.

Lena Kaapke