




Nabeeld

GEM Museum voor actuele kunst, Den Haag
22/09/2012 – 06/01/2013




AMIE DICKE



Afterimage

GEM, Museum of contemporary art, The Hague
22/09/2012 – 06/01/2013



De Franse romancier Victor Hugo (1802 – 1885) maakte naast vuistdikke boeken, ook vele tekeningen. Of beter gezegd, hij liet de inkt vlekken op een vel papier.

Vervolgens zocht Hugo een voorstelling in de chaos van uitgelopen inkt: een kasteel of een schip op woeste zee. Met pen tekende hij vervolgens een contour, om het beeld dat opdook te benadrukken. Met minimale middelen zette hij zo zijn verbeelding aan het werk.

Bij mijn bezoeken aan het atelier van Amie Dicke moest ik vaak aan het werk van Hugo denken. Zoals hij in de inktvlekken een voorstelling ontdekte, zo verliet ik Amie steeds weer met allerlei associaties die werden ingegeven door de werken die ik had gezien. Nabeelden die werden opgeroepen door waar ze mee bezig was en wat er verder rondslingerde in haar atelier. Zo zag ik een keer een iPhone, waarvan het frontje gebroken was. Het kapotte glas weerkaatste alles gefragmenteerd. Een gebruikt theezakje moest ik op het bovenste vel van een kladblok leggen. De bruine vlekken die er al op zaten, waren van eerdere zakjes en vormden zo een suggestief patroon. Een volgende keer lagen er tientallen vullingen van bicipennen, als gebruikte injectiespuiten in een hoek. Later gebruikte ze deze in EXIT (2012), een werk waar de vullingen naast elkaar gerangschikt doen denken aan plasmaplacaties uit een medisch laboratorium.

Dicke maakt bezielde werken. Haar installaties, snij- en schuurwerken zijn gemaakt van dood materiaal, maar hebben een sterke aanwezigheid. Zelfs als je met je rug naar een beeld toestaat, voel je dat ze zich nog steeds aan je opdringen. Om haar werken die lading te geven, is Dicke lang en secuur op zoek. Het toeval mag zeker meespelen, maar studieus speurt ze daarnaast naar lagen uit de

geschiedenis die hun sporen hebben nagelaten. Zo is ze ook te werk gegaan bij haar eerste museale tentoonstelling in het GEM, museum voor actuele kunst, 'Amie Dicke – Nabeeld'. De geschiedenis van de locatie, de directe samenhang met het Gemeentemuseum Den Haag en eerdere tentoonstellingen die op deze plek zijn georganiseerd, bestudeerde ze intensief.

De foto's die ze vond van het Gemeentemuseum, gemaakt tijdens de Tweede Wereldoorlog toen het gebouw, vijf jaar na de opening, bijna werd afgebroken, maakten grote indruk. De gedachte dat dit wondermooie museum zo kort na voltooiing weer afgebroken zou worden, was een griezelig spook dat door haar hoofd bleef rondwaren. Uiteindelijk hebben de foto's van het ontmantelde museum, met lege zalen waarin opgerolde tapijten lagen en het doorgelekte vocht prachtige kringen in het plafond maakte, niet letterlijk tot een nieuw werk geleid. Wel is de intensiteit waarmee Dicke zich in de geschiedenis van het museumgebouw inleefde, sterk waarneembaar in haar indrukwekkende tentoonstelling. Onvoorzien komt het vlekkenpatroon van het plafond op de foto terug in The Battle of Magenta, een grote installatie, vol met doorlopen afbeeldingen.

Het resultaat van Dicke's aanpak is een tentoonstelling die geen overzicht wil zijn, maar inzicht geeft in haar manier van werken.

Benno Tempel
Directeur

2 VOORWOORD / FOREWORD

French novelist Victor Hugo (1802 – 1885) is famous for his great narrative tomes but he also produced many drawings. Or rather, he made random washes of ink on paper. Then he looked for an image in the ink blotches: a castle or a ship in a stormy sea. A few deft lines with the pen were enough to confirm the outlines of the image that emerged. This technique enabled him to use minimal means to fire his imagination.

I am often reminded of Hugo's work when I visit Amie Dicke's studio. Just as he discovered images in his ink blots, so I leave Amie's studio time and again with my mind full of associations – afterimages evoked by her work in progress and whatever else happens to be lying around. Once, for example, I saw an iPhone with a smashed front. The broken glass fragmented the reflection of everything around it. She told me to put my used teabag on the top sheet of a notepad. The brown blotches left by previous teabags formed an immediately evocative pattern. On another occasion, dozens of ink reservoirs from BIC pens were lying in a corner, looking like used hypodermics. She was later to use them in EXIT (2012), lining up the ink reservoirs in a way reminiscent of blood plasma vials in a medical laboratory.

Dicke creates works with a life of their own. Her installations, cutouts and sanded down images are made of inanimate materials, but have a strong physical presence. Even if you turn your back on them, you can still feel their force. She works long and hard to give her work that emotional charge. Chance may certainly play a part in it, but she devotes much effort to the studious investigation of layers of history that have left their mark. This is also the way Dicke has approached her first ever museum

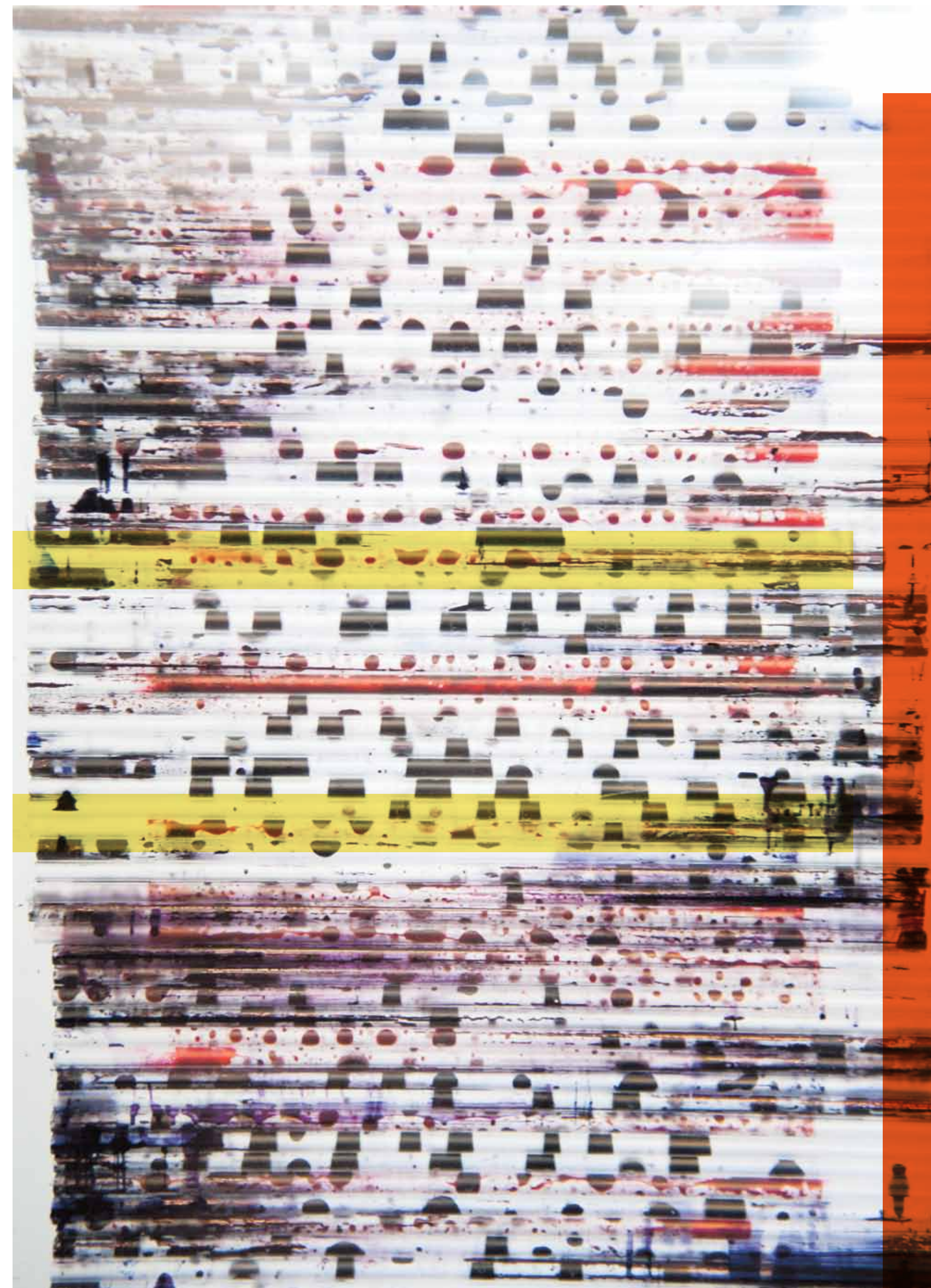
exhibition: 'Amie Dicke – Nabeeld (Afterimage)' at the GEM, museum of contemporary art. She has made an intensive study of the history of the place, its direct links to the Gemeentemuseum Den Haag, and earlier exhibitions held at the venue.

She was particularly impressed by the photographs she found of the Gemeentemuseum during the Second World War, when the building was almost demolished just five years after it opened. The nightmarish idea that this extraordinarily fine museum could have been destroyed so soon after its completion continued to haunt her. In the end, the images of the dismantled museum with its empty galleries, rolled-up carpets and damp-ringed ceilings have not found their way into her new works in any literal way. I do believe, however, that her powerful exhibition conveys a strong sense of the intensity with which the artist has immersed herself in that history. The pattern of damp stains on the wartime ceiling recurs in a completely unforeseeable way in The Battle of Magenta, a large installation featuring a pool of water filled with blurred and cross-staining photographs.

The result of Dicke's approach is an exhibition that does not seek to provide an overview of her oeuvre, but rather to offer insight into her creative process.

Benno Tempel
Director

3



EXIT, 2012, Bicipennen / BIC pens

Interieurdetail van het Gemeentemuseum Den Haag / Detail of interior of the Gemeentemuseum Den Haag ca. 1946, Hendrik Petrus Berlage (1856 – 1935), 1935



4

Ernstige beschadigingen aan het gebouw door het afschieten in de onmiddellijke omgeving van het Museum van de V1 en V2 bommen. Glazen daken en vensters vernield, bronzen sponningen en deuren ontworcht. Gebouw ten prooi aan hevige najaarsregens en zware sneeuwval, algemene verwaarlozing, vervuiling en plundering.

Serious wartime damage to the building, caused by the launch of V-1 flying bombs and V-2 rockets in its immediate vicinity. Glass roofs and windows smashed, bronze frames and doors distorted. Building subject to lashing autumn rain and heavy snowfall, general neglect, squalor and plundering.

Nabeeld — een gesprek met Amie Dicke

Door: Laura Stamps (conservator moderne & hedendaagse kunst Gemeentemuseum Den Haag)

woensdag 25 juli 2012

There is no such thing as empty space. As long as the human eye is looking, there is always something to see. [...] – if only the ghosts of one's own expectations.

Susan Sontag

6

INTERVIEW

Nabeeld (Afterimage) — An interview with Amie Dicke

By: Laura Stamps (Curator of Modern and Contemporary Art, Gemeentemuseum Den Haag)

Wednesday, 25 July 2012

There is no such thing as empty space. As long as the human eye is looking, there is always something to see. [...] – if only the ghosts of one's own expectations.

Susan Sontag

LS Op welke manier markeert *How sweet is the space between my legs* (2000) het begin van jouw oeuvre?

AD Tijdens de jaren op de academie krijg je zoveel mooie voorbeelden van voorgangers. Op het moment van afstuderen, vroeg ik me af: wat heb ik daar aan toe te voegen?, welke positie neem ik zelf in? Meer op intuïtief niveau ontstond toen een schets van de ruimte tussen mijn benen van voeten tot kruis. Met een sculptuur van deze ruimte zou ik mijzelf letterlijk een positie kunnen geven. Omdat ik mijn lichaam als mal wilde gebruiken, bleek suiker uiteindelijk het meest geschikte materiaal. De bakker met wie ik samenwerkte, stelde voor om marsepein te gebruiken. Doordat ik uiteindelijk nog een roze gekleurde laag vloeibare suiker aan het werk heb toegevoegd, leek het wel van keramiek. Mensen wilden het ook heel graag aanraken, gewoon omdat ze niet konden geloven dat het van suiker was. Ineens besepte ik dat ik me met dit beeld wel heel erg bloot gaf. Dichter bij mijn huid kan je niet komen, maar tegelijkertijd was ik ontzettend afwezig in het beeld.

Tijdens de eindexamententoonstelling in de Kunsthal Rotterdam gebeurde iets anders

belangrijks. Het klimaatsysteem had er binnen enkele dagen voor gezorgd dat het werk in elkaar was gezakt en gebarsten. In eerste instantie zag het er superglad uit, een perfecte afdruk van mijn benen waarbij je de huid bijvoorbeeld heel gedetailleerd terug kon zien. Nu waren de enkels ineens uitgezakt. Hoewel ik een teleurstelling voelde, begreep ik ook de interessante kant ervan. Ik had geprobeerd een 'inhoudelijke standplaats' te maken, maar de omgeving en de mensen gaven er hun eigen invullingen aan. Als je een positie hebt ingenomen, hoe kun je die dan behouden? Of verzak je juist als je dat probeert?

LS Hoe heb je toen de stap kunnen zetten naar de snijwerken, foto's uit modetijdschriften waar je met het mes delen weghaalde totdat er alleen een adertekening overbleef?

AD De allereerste snijwerken waren ook een soort ruimtelijke verzakkingen. Het waren papieren sculpturen, die ik aan draadjes in het atelier hing. Pas toen ik in 2001 voor de eerste keer in New York was, begon ik de snijwerken te baseren op de grote billboards daar en werden het meer tweedimensionale werken.

7

INTERVIEW

LS How does *How sweet is the space between my legs* (2000) mark the start of your oeuvre?

AD At art school you get to see so many great examples of work by artists of the past. When I graduated, I asked myself 'What have I got to add to all this?', 'How can I position myself as an artist?' Working more or less intuitively, I produced a sketch of the space between my legs, from feet to crotch. It seemed to me that, by making a sculpture of that negative space, I could quite literally position myself. I wanted to use my body to mould the sculpture, so sugar proved to be the best material for it. The baker who was helping me suggested using marzipan. Because I eventually added a layer of deep pink icing, the piece looked like a ceramic. People couldn't believe it was made of sugar and kept touching it to make sure. I suddenly realised that I was really exposing myself in the work. It could hardly be more intimate, but at the same time I was terribly absent from it.

During the graduation show at the Kunsthal Rotterdam, something else important happened. Within a few days, the climate in the gallery made the piece start to sag and crack. To begin with, it looked super-smooth: a perfect

impression of my legs, showing details like the skin texture very clearly. Now the ankles were suddenly bulging outwards. Despite my disappointment, I could see how interesting this was. I had tried to position myself permanently as an artist but the environment and the people in it had their own influence. You can adopt a position, but how can you maintain it? Is the very attempt doomed by definition to failure?

LS After that, how did you make the transition to your cutouts, those photos from fashion magazines where you sliced away parts of the image until only a tracery of veins remained?

AD The very first cutouts were also a kind of collapsing three-dimensional work. They were paper sculptures, which I suspended from thin cords in my studio. It was only in 2001, when I was in New York for the first time, that I began to base my cutouts on the giant billboards there and they became more two-dimensional. As an outsider, I felt an intense desire to participate in the life of the city. In that sense, the big cutouts are also an attempt to position myself. I was trying to relate to my environment. At first the city seemed overwhelming and I used the

Als buitenstaander voelde ik een intens verlangen mee te doen met die stad. In die zin zijn de grote snijwerken ook weer een soort positionering. Ik probeerde me te verhouden tot mijn omgeving. In het begin fungeerden de onpersoonlijke gezichten van de modellen op de billboards voor mij als markeringspunten, ze hielpen mij te navigeren in die overweldigende stad. Op een gegeven moment werden het bijna een soort vertrouwenspersonen.

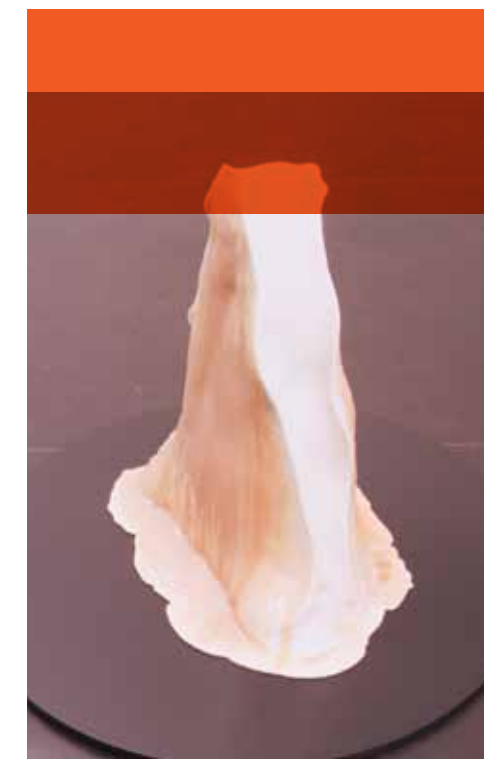
LS Korte tijd daarna verkochten je snijwerken wereldwijd. Hoe ging dat?

AD Diana [Stigter – red.] wilde graag een tentoonstelling met mijn werk maken. Op die eerste tentoonstelling werd - voor mij totaal onverwacht - alles verkocht. Het leek een soort gekte, die steeds heftiger werd. Voor ik het wist, had ik een galerie in Berlijn en Los Angeles [Peres Projects - red.], in New York en zelfs Tokyo. Ik ging de keiharde verkoop in. Al snel bracht dat een heel tweeledig gevoel met zich mee. Ik beleefde grote successen, maar er werd aan de kern van de werken voorbijgegaan. Ik was op zoek naar de belofte die zich achter

de modebeelden schuilhield, maar de snijwerken werden voornamelijk opgevat als een letterlijke aanval op het schoonheidsideaal.

LS Hoewel het laatste snijwerk in 2005 gemaakt is, roepen mensen ze heel gemakkelijk in herinnering. Hoe komt dat, denk je?

AD Enerzijds is er het grafische aspect, de zwarte lijnen tegen een witte achtergrond. Dat wit, dat heb ik niet bewust gekozen. Ze hingen, zoals ik al eerder zei, eerst los in de ruimte, de realiteit zag je er doorheen. Ik heb ze ook wel tussen twee plexiglazen platen geëxposeerd, dat levert een beeld op dat dichterbij de sculpturale oorsprong staat. Uiteindelijk werden ze toch voornamelijk tegen de muur waargenomen en deze is blijkbaar vaak wit. Een andere reden is het modebeeld zelf. Omdat iedereen er in de media en op straat mee wordt geconfronteerd, is het een heel herkenbaar beeld. Daarnaast zitten deze foto's op een bepaald niveau verdomd goed in elkaar. De laatste jaren schuur ik grote delen weg van afbeeldingen uit bladen en dan blijft er toch een veelzeggend restant over. Een laatste verklaring, en dat vind ik minder prettig, is dat



How sweet is the space between my legs, 2000, Marsepein en suiker / Marzipan and sugar

8 INTERVIEW

impersonal faces of the models on the billboards as landmarks to help me find my way around. Eventually, they seemed almost like friends.

LS You were soon selling cutouts worldwide. How did that come about?

AD Diana [Stigter, ed.] was keen to hold an exhibition of my work. To my amazement, that first show was a sell-out. It was like a mania spiraling out of control. Before I knew it, I had galleries in Berlin and Los Angeles [Peres Projects, ed.], in New York and even in Tokyo. It was all about sales. Very soon, I began to feel highly ambivalent about it. My work was extremely successful but its essence was being ignored. I was trying to get at the promise inherent in the fashion images, but the cutouts were usually interpreted as a literal attack on the contemporary ideal of beauty.

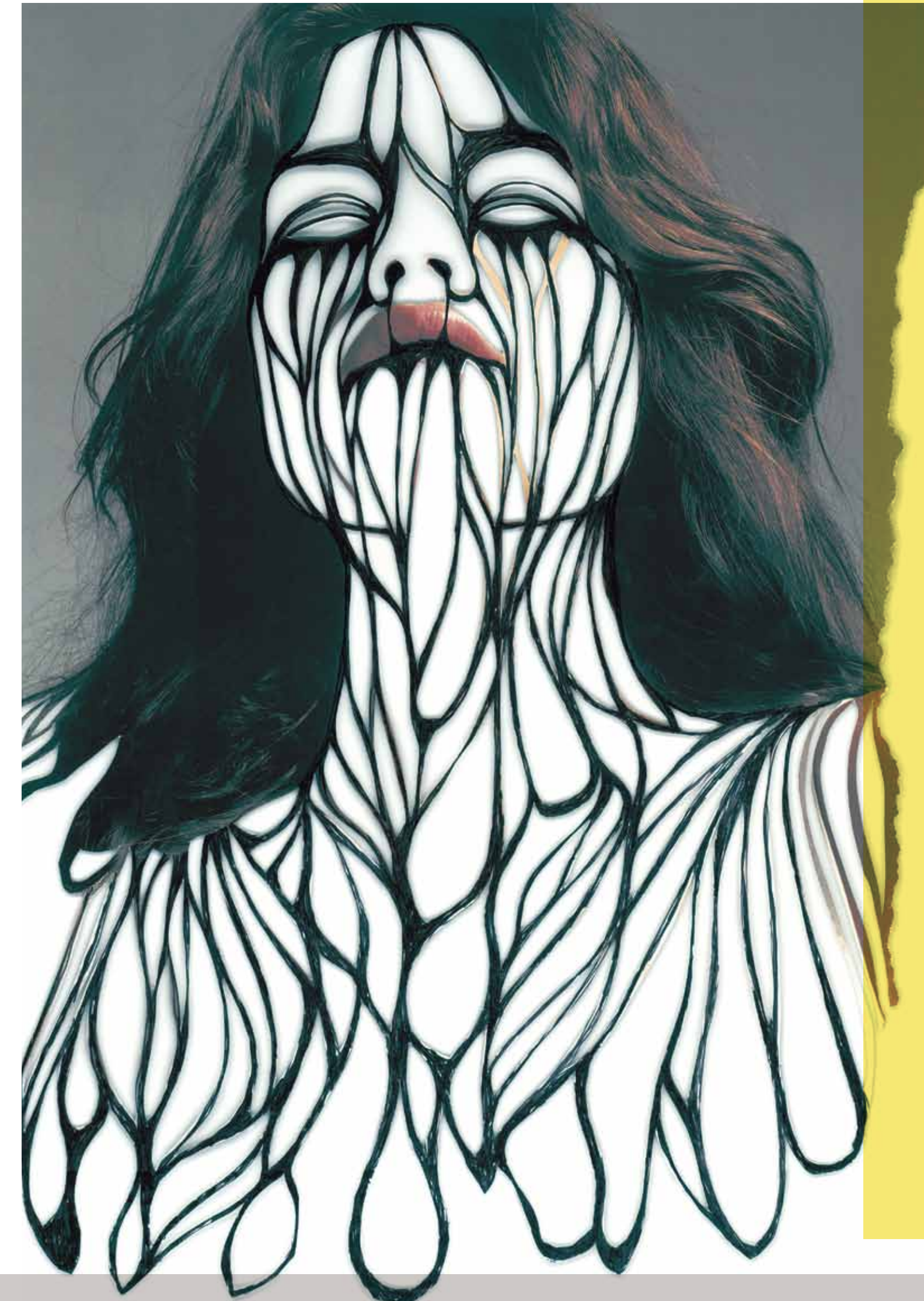
LS You produced your last cutout in 2005 but they still stick in people's minds. Why is that, do you think?

AD First of all, there's their graphic character: the black lines against a white background. That

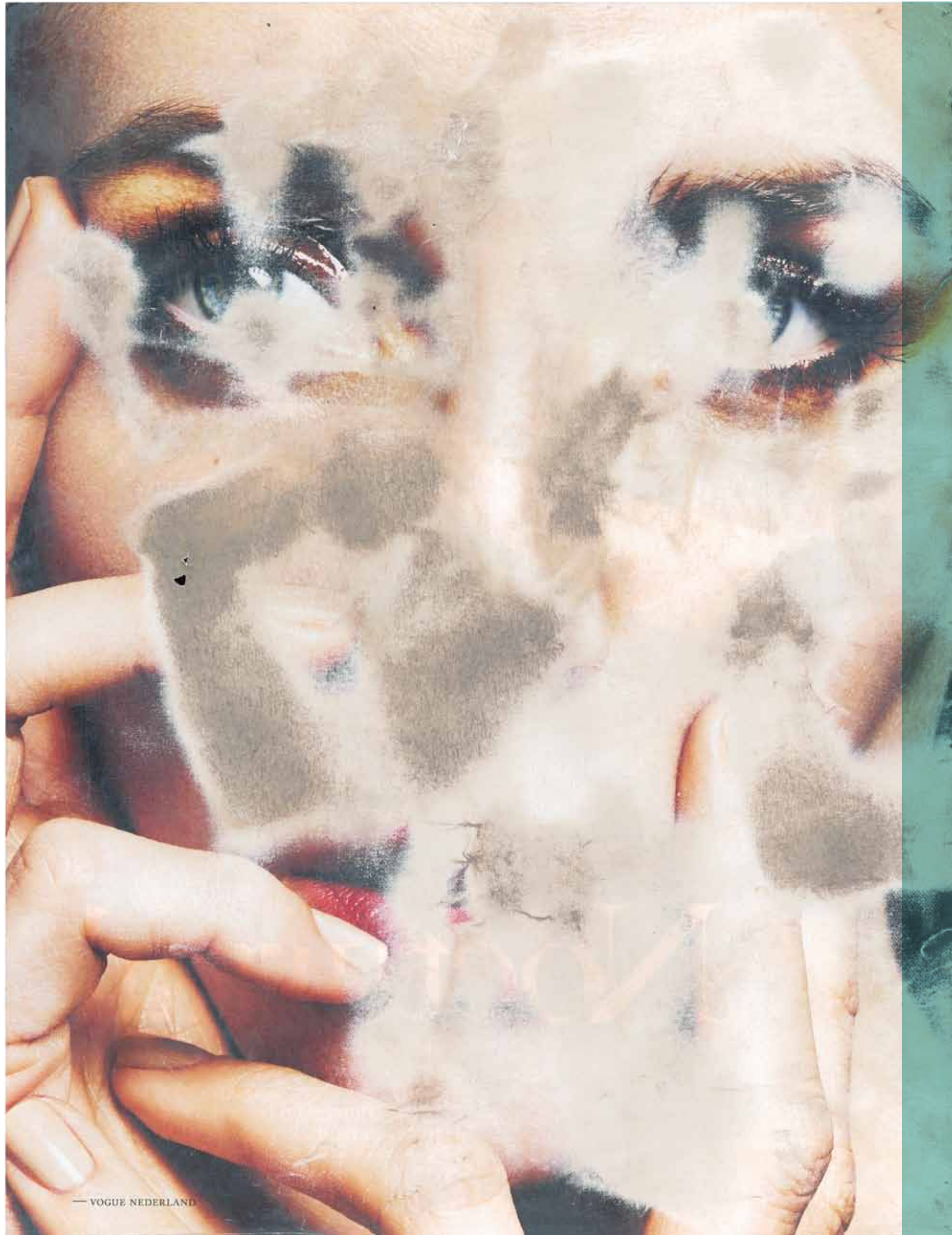
white ground was actually fairly accidental. As I explained earlier, I began by hanging the cutouts in mid-air, so you could see the real world through them. I also tried exhibiting them between two sheets of Perspex, which produced an effect closer to that of the original sculptures. In the end, though, most people saw them displayed against a wall and gallery walls often happen to be white.

Another reason is the fashion image itself. It's very familiar, because everyone sees it in the media and on the streets. Also, at a certain level these photos are just pretty damn good. For the last few years, I've been sanding away large areas of magazine pictures but what remains is still very significant. A final reason, and one that I find less easy to take, is that people associate my work with the contemporary gothic subculture. Personally, I feel closer to the anatomists of the seventeenth century. I'm enormously fascinated by the anatomical specimens of Frederik Ruysch (1638 – 1731). He was one of the first people to inject chemicals into the blood vessels, making it possible to use specimens in other ways than just preserving them in ethanol.

9



Isabelli, 2004, Inkt op print, snijwerk / Ink on print, cut-out, Courtesy Zabłudowicz Collectie / Collection, London



Aesthetic Censorship, 2012, Met foundation (make-up) bewerkte afbeelding uit een tijdschrift / Magazine illustration with foundation, 2012

men mijn werk, conform de tijdgeest, met *gothic* associeerde. Zelf voel ik me meer verwant met de anatomen uit de zeventiende eeuw. De preparaten van Frederik Ruysch (1638 – 1731) fascineren mij enorm. Hij was een van de eersten die gebruikmaakte van een bepaalde substantie die je in de aderen kon spuiten, waardoor je ze niet alleen op sterk water kon zetten, maar ook op allerlei andere manieren kon toepassen.

- LS Ik zie wel parallellen met de *body artists* van de jaren zestig en zeventig, veel van hen speelden ook met de aan- en afwezigheid van het lichaam.
- AD Dat begrijp ik wel. Aanraking en aantasting zijn heel belangrijk voor mij. In elk werk kan ik herkennen waar ik ben geweest, in welk huis ik woonde, in welk atelier ik werkte. Mijn eigen context is altijd aanwezig in het werk. Toch voel ik me in de omgang met het lichaam meer verwant met bijvoorbeeld Francis Bacon. Hij laat in zijn schilderijen ook delen van het lichaam of gezicht weg. Hoe hij zich in zijn atelier omringde met een zee van foto's en afbeeldingen uit tijdschriften en boeken is trouwens ook zeer herkenbaar voor mij.
- LS Na de snijwerken begon je spijkers te slaan,

te schuren en uiteindelijk (mode)beelden te bedekken met foundation. Maar in feite probeer je, net als Francis Bacon, de aandacht te vestigen op dat wat juist niet direct zichtbaar is.

- AD Daarom ben ik ook foundation gaan gebruiken. Het schijnt dat er in de Griekse oudheid al dit soort make-up gebruikt werd door vrouwen. Omdat het op een bepaald moment ging druipen, werd er ook in die tijd de spot mee gedreven. Vooral dat tweeledige karakter van het materiaal fascineert me. Het moet iets verhullen, maar mag niet zichtbaar zijn. Het contrasterende zit al in de term foundation verborgen dat letterlijk vertaald 'fundament' betekent. Het woord suggereert stevigheid, terwijl het bijbehorende materiaal vervliegt.
- Drie jaar geleden begon ik foundation op mode- en interieurfoto's te smeren. Voor de Mode Biënnale Arnhem heb ik zo'n interieurbeeld driedimensionaal uitgevoerd [*Infallible no.200*, 2011]. Met behulp van een sprayinstallatie werd er steeds een extra laag foundation aan het interieur toegevoegd. Hoe meer lagen eroverheen kwamen, hoe meer mensen zich het beeld konden toe-eigenen, zo bleek. Des te meer het beeld vervaagde,

INTERVIEW

- LS I see parallels with the body artists of the 1960s and '70s, many of whom also played with the presence and absence of the body.
- AD I can understand that comparison. Touch and obliteration are very important in my work. When I look at a piece, I can see exactly where I was at the time, which house I was living in, which studio I was using. My own context is always present in the work. But in the way I relate to the body, I feel closer to artists like Francis Bacon. He also leaves out areas of the body or face in his paintings. I also identify very strongly with the way he surrounded himself in his studio with a sea of images taken from magazines and books and photos.
- LS After the cutouts, you started piercing fashion shots and other images with nails, sanding them down and eventually smearing them with skin foundation. But in fact, like Francis Bacon, you are trying to focus attention precisely on what is not immediately visible.
- AD That's why I started to use foundation. Apparently, this kind of make-up was used by women as long ago as in Ancient Greece.

Even then, people made jokes about it because it tended to run. It's the ambivalent nature of the stuff that fascinates me. It's supposed to cover things up, but not be visible itself. The contradiction is inherent in the very term 'foundation'. Think of its use in architecture. The word suggests strength and solidity, whereas the cosmetic is evanescent.

I began smearing foundation on fashion shots and photos of interiors three years ago. And for last year's Arnhem Fashion Biennial, I produced a three-dimensional installation [*Infallible no. 200*, 2011] in which spray-guns constantly applied new layers of foundation to an interior. It turned out that the more layers there were, the more people could identify with the interior. The more blurred the image became, the better people could project images from their own memories onto it.

- LS That obscuring of the image is also a strong feature of the works you have made with BIC pens, like your 2011 work *Butterflies 2006*, (*Corrected Artwork*). Can you say something about that?
- AD In 2009 I started to deface postcards. Not long afterwards, I got a work back from Berlin.



Overview, Claustrophobic Installatie met plastic en tape / Installation with plastic and tape, Foundation Castrum Peregrini, Amsterdam 2009

12



Two Lines and Three Frames, 2011, Print op papier, met schuurpapier bewerkt / Print on paper, with sandpaper abrasion, Particuliere collectie / Private collection



Red Paint and Beer Bottle, 2011, Print op papier, met schuurpapier bewerkt / Print on paper, with sandpaper abrasion, Particuliere collectie / Private collection



13

Untitled (Ansicht), 2010, bic-inkt op ansichtkaart / BIC ink on postcard, Particuliere collectie / Private collection



Butterflies-2006 (Corrected Artwork), 2011, bic-inkt op bestaand ingelijst werk, 437 pennen / BIC ink on existing framed artwork, 437 pens

des te beter bleken mensen in staat er een beeld uit hun eigen herinnering op te projecteren.

- LS Dat vervagen zit ook heel sterk in de werken die je met behulp van de bicpennen hebt gemaakt, bijvoorbeeld *Butterflies-2006, (Corrected Artwork)* uit 2011. Kun je daar iets over vertellen?
- AD In 2009 ben ik begonnen met het wegkrassen van delen van ansichtkaarten. Niet lang daarna kwam er een werk terug uit Berlijn, waar ik ontevreden over was, maar waar wel een hele mooie lijst omheen zat. Omdat het werk me stoorde, maar ik de lijst wilde behouden, ben ik er met bicpennen op gaan krassen. Toen dat niet meteen lukte, haalde ik het puntje van de pen af, waardoor ik de inkt zo op het 'oude' werk kon blazen. Ineens had ik een techniek gevonden om met deze inkt te tekenen, schilderen bijna. De bicpennen-inkt werkt voor mij, net als de foundation, als een correctievloeistof.
- LS De laatste jaren heb je verschillende keren correcties doorgevoerd in ruimtes die een beladen geschiedenis hebben, bijvoorbeeld

bij het onderduikadres Castrum Peregrini in het centrum van Amsterdam. Wat heeft dat voor jouw werk betekend?

- AD Castrum is heel belangrijk voor mij geweest. Daar waar ik altijd gedacht had dat ik gebonden was aan een meubelstuk of het kader van een tijdschrift, begreep ik door het eerste werk dat ik daar maakte [*Claustrophobic*, 2009], dat ook een omgeving of een vertrek mijn raamwerk kan zijn. In 2009 werd het appartement van Claus Victor Bock, een van de onderduikers die daar na de oorlog was blijven wonen, leeggehaald. Door met transparant plastic en tape een afdruk te maken van de meubels waartussen hij altijd had geleefd, probeerde ik de sfeer van het interieur van de overleden bewoner nog even vast te houden. Het enige wat overbleef, waren de contouren van het oorspronkelijke interieur. De interventies die ik bij Castrum gedaan heb zie ik meer als markeringen, niet zozeer als correcties.
- Onlangs heb ik er een subtiele ingreep gedaan, die ook veel van doen heeft met de onzichtbare lading van spullen. Ik heb een stoel uit het interieur verwisseld met een stoel uit het Haus der Kunst in München, een gebouw dat

INTERVIEW

I was dissatisfied with the piece but it was in a very nice frame. Because the work bothered me but I wanted to keep the frame, I started to deface it with BIC pens. When that didn't work straightaway, I took the point off the pen so that I could blow the ink onto the 'old' work. Suddenly I had discovered a way to draw – paint, almost – with BIC pen ink. Now I use it like correcting fluid, the same way I use foundation.

- LS Several times over the last few years you have made corrections in places that have a disturbing history, like Castrum Peregrini, the World War II safe house in the centre of Amsterdam. What has this meant for your work?
- AD Castrum was very important for me. I'd always thought that I needed a piece of furniture or a magazine as my point of departure, but the first work I made there [*Claustrophobic*, 2009] showed me that an environment or architectural space could also provide me with a framework. In 2009, Claus Victor Bock's apartment was being cleared out. He was one of the people who went into hiding there during the Nazi occupation and he continued living there after the war, right up to his death. By using

transparent plastic and tape to produce an impression of the furniture among which he had spent his life, I tried to preserve the atmosphere of his apartment for a little longer. The only thing left was the outlines of the original interior. For me, the interventions I performed at Castrum were more a matter of making marks than of correcting.

Recently I performed a subtle intervention at Castrum that also had a lot to do with the invisible aura surrounding objects. I swapped a chair from Castrum with one from the Haus der Kunst in Munich (a building originally designed by architect Paul Ludwig Troost (1878-1934) on Hitler's orders and intended to be used to display Nazi-approved art). If you put a piece of furniture in a completely different setting, will it still have the same aura?

- LS The works you're making for the *Nabeeld (Afterimage)* exhibition relate to the architectural spaces at the GEM, a 'white cube' gallery with no visible signs of the building's past. How have you approached that?
- AD The images I selected as a basis for the works have features with which I identify and to which

destijds in opdracht van Hitler gebouwd is door de architect Paul Ludwig Troost (1878 – 1934) om ‘voorbeeldkunst’ te kunnen tonen. Als je een meubelstuk in een totaal andere context plaatst, behoudt het dan zijn lading?

LS Voor de tentoonstelling ‘Nabeeld’ verhoud je je tot de ruimte van het GEM, een *white cube* waar geen zichtbare referenties te vinden zijn aan de geschiedenis van het pand. Hoe heb je dat aangepakt?

AD De beelden die ik uitkies om te bewerken, zijn beelden waarin ik iets herken, waartoe ik me wil verhouden, maar waar tegelijkertijd altijd iets in zit wat ik heel storend vind. Het GEM heeft voor mij ook een aantal van die storende aspecten. Het gaat me dan bijvoorbeeld om de vluchtdeur met het groene uitgangslampje in een van de grote zalen. Als oplossing dacht ik in eerste instantie aan een soort ‘corrected corner’; een plexiglazen muur bewerkt met bic-inkt die het zicht op de deur vanuit verschillende hoeken zou wegnemen. Ik heb dat idee nu weer losgelaten, maar de gedachte van de corrigerende ruimtelijke tekening zit heel erg in de tentoonstelling. Ik ga bijvoorbeeld

verschillende plexiglazen platen met inkt van bicipennen tentoonstellen, die als ruimtelijke correcties functioneren [/////, 2012].

Verschillende aspecten van de zalen van het GEM wierpen bij mij een belemmering op. De platen zijn een poging om deze op te heffen, maar zijn daarnaast ook een directe correctie van de witte wanden. Die wanden hebben natuurlijk ook een geschiedenis, maar die wordt steeds weer gewist. Elke keer worden de littekens van een tentoonstelling ‘weggestuct’; met een soort foundation bedekt. Deze keer gebeurt dat niet, ik laat de gaatjes die de schilderijen van Robert Zandvliet hebben veroorzaakt zitten, om ze vervolgens op te vullen met het goudkleurige materiaal waar *emergency blankets* van gemaakt zijn. Dit materiaal is gemaakt om vast te houden, warmte te bewaren en dus heel geschikt voor een verwijzing naar de recente geschiedenis van het museum. Bij Castrum heb ik iets soortgelijks gedaan, daar heb ik de kieren en gaten van de onderduiketage opgevuld met hetzelfde materiaal, niet alleen om te wijzen op de pijnpunten en de fragiele status van de houdbaarheid van die ruimte, maar ook om aan te geven dat het juist de kieren en gaten

16

INTERVIEW

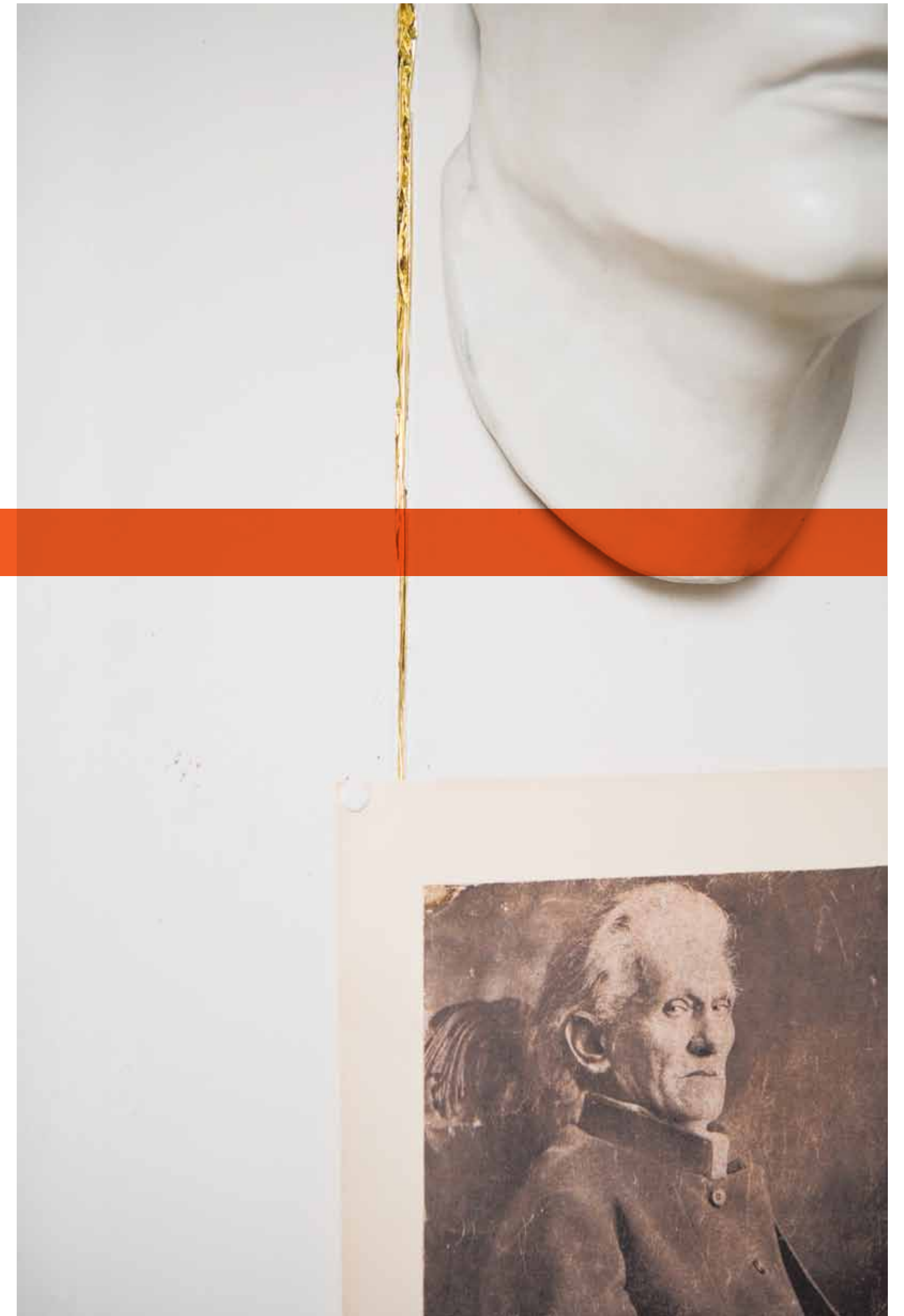
I want to relate, but at the same time they have elements that bother me. The GEM also has a number of these dissonant elements. For example, the emergency exit with its illuminated green sign in one of the main galleries. The first solution I thought of was a kind of ‘corrected corner’: a Perspex wall treated with BIC ink that would obscure the door from various angles. In the end I’ve abandoned that idea but the concept of the corrective drawing in space forms a strong element of the exhibition. For example, I’m going to exhibit various sheets of Perspex treated with BIC pen ink [/////, 2012], which will act as ‘correction pieces’. They are an attempt to resolve the difficulty I felt in relation to various aspects of the galleries at the GEM, but also a direct correction of the white walls.

Those walls also have their history, of course, but it is constantly blanked out. The scars left by each exhibition are immediately plastered over, as if with foundation. This time, that isn’t happening: I’m keeping the holes left by Robert Zandvliet’s paintings and filling them up with the gold-coloured material used to make *emergency blankets*. That material is made to preserve life, to retain heat, so using it is a good way of alluding to the museum’s recent past.

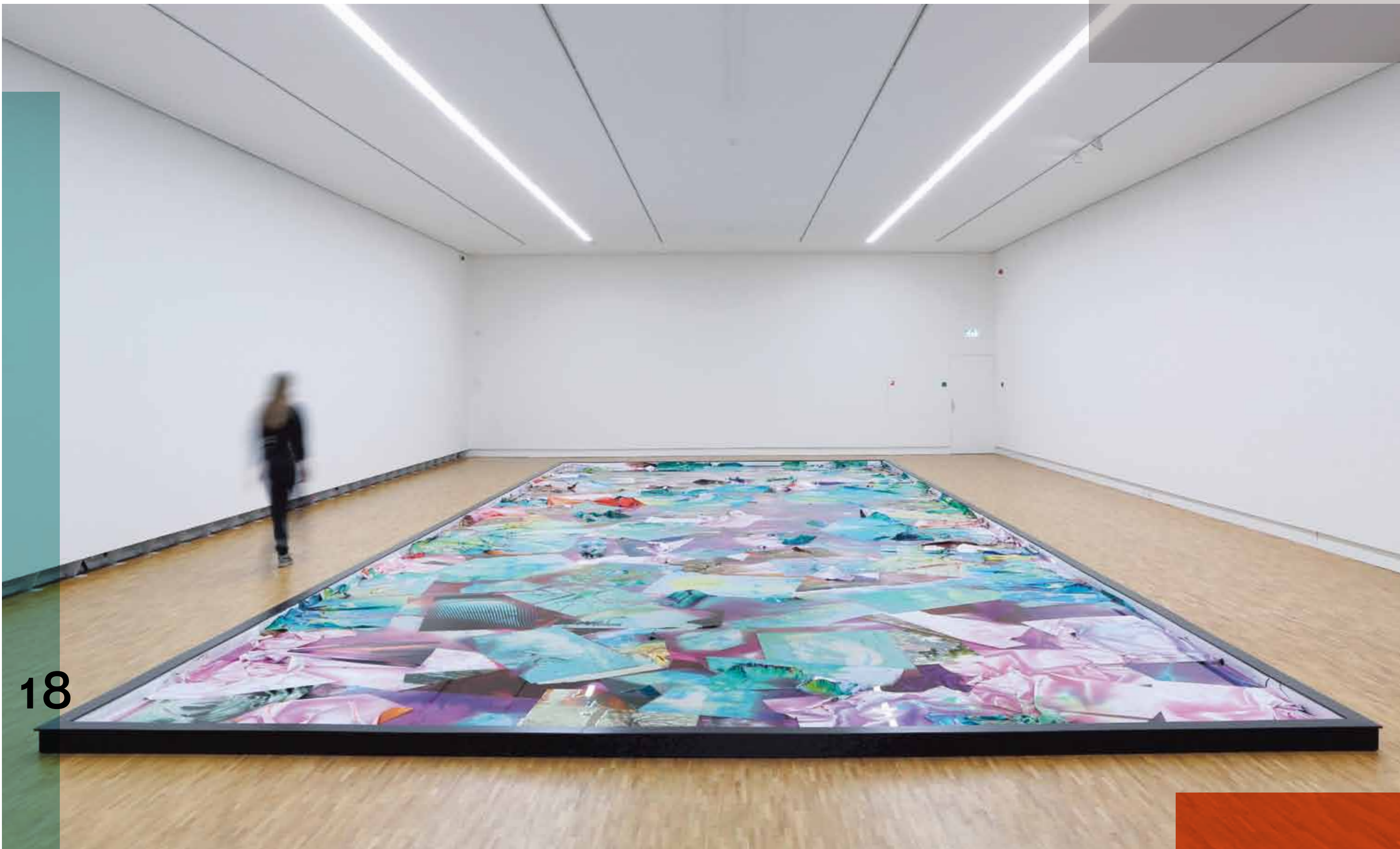
I’ve done something similar at Castrum, where I’ve used the same material to fill up the splits and holes in the part of the building where people hid during the war. The aim is not only to draw attention to the wounds of war and the fragile state of the place, but also to show that it was precisely those cracks and holes that allowed the people in hiding to maintain some sort of contact with the outside world.

The ideas for new work that occurred to me during the run-up to this exhibition all related to the main Berlage building, which houses the Gemeentemuseum. Wondering why that was, I did some research on the history of the building and soon learned that the 1961 wing used since 2002 to house the GEM/Museum of Photography was originally designed by Sjoerd Schamhart as an extension of the Gemeentemuseum. The two buildings were once linked by an upper-floor walkway, removed during the restoration of the late 1990s. I suddenly saw the Schamhart wing as an amputated limb of the main building. As a result of the chair-swapping project, which was going on at the same time, I realised that I could use subtle interventions to reunite the architecture of the Gemeentemuseum and the GEM.

17



Detail: After Goldschmidt, emergency blanket, Foundation Castrum Peregrini, Amsterdam, 2012, emergency blanket (goudkleurig) / emergency blanket (gold-coloured)



The Battle of Magenta, 2012, Bak,
prints, water / Container, prints, water

18



Detail: The Battle
of Magenta, 2012,
Bak, prints,
water / Container,
prints, water



Fragment 1 & 2 (studio afbeelding /
depiction of studio), 2012

waren waardoor de onderduikers toch nog in contact stonden met de buitenwereld.

De ideeën voor nieuw werk die ik had tijdens de voorbereidingen voor de tentoonstelling, verhielden zich allemaal tot het Berlage-gebouw waarin het Gemeentemuseum huist. Ik vroeg me af waarom dat zo was en heb onderzoek gedaan naar de historie ervan. Al snel bleek dat Schamhart, de architect van de vleugel uit 1961 die in 2002 het GEM/Fotomuseum zou worden, dit gebouw had ontworpen als uitbreiding van het Gemeentemuseum. De twee gebouwen waren ooit verbonden door een loopbrug, die tijdens de restauratie eind jaren negentig is verwijderd. Ineens zag ik de Schamhart-vleugel als geamputeerd van het hoofdgebouw. Door de stoelenruil die in dezelfde periode plaatsvond, begreep ik dat ik de ruimte van het Gemeentemuseum in het GEM kon terugbrengen door subtiele ingrepen.

LS Naast de subtiele ingrepen die je doet, maak je voor de tentoonstelling ook een imposant vloerwerk getiteld *The Battle of Magenta*. Kun je hier iets meer over vertellen?

AD Ik kwam op het idee voor dit werk als reactie op de voor mij lastige kleur van de vloeren in het GEM. Het bestaat uit een grote lage bak van vijftien bij zes meter, die refereert aan de Berlagevijver voor het gebouw. Er staat een dun laagje water in, waarin prints van beelden uit mijn eigen archief gecombineerd worden met fotomateriaal uit het archief van het Gemeentemuseum, van het gebouw en de collectie. Doordat die prints in het water liggen, weekt de inkt langzaam maar zeker los, zodat de beelden vervagen en er allerlei kleuren ontstaan.

Wat mij tijdens het testen opviel, was het gedrag van de kleur magenta. Het is de eerste kleur die loslaat van de prints. Tegelijkertijd is het juist deze kleur die sporen nalaat op de andere afbeeldingen. De kleur magenta is ontdekt in 1859 en is vernoemd naar een veldslag die op 4 juni 1859 nabij de gelijknamige stad werd gestreden en deel uitmaakte van de Tweede Italiaanse Onafhankelijkheidsoorlog. De titel van het werk *The Battle of Magenta* komt hier vandaan.

Voor mij gaat het werk over het feit dat we heel veel beelden met ons meedragen, maar dat deze ook weer wegzakken, vervormen

20

INTERVIEW

LS In addition to the subtle interventions you are making, you are also creating a huge horizontal work entitled *The Battle of Magenta* for the exhibition. Can you say something about that?

AD The idea came to me in response to the (for me) difficult colour of the floors at the GEM. The work consists of a large tray measuring 15 by 6 metres and alluding to the Berlage pond in front of the building. The tray contains a skim of water, in which prints of images from my own archive are combined with archive images of the Gemeentemuseum and its collection. Because the prints are under water, the ink is slowly but surely dissolving, so that the images become blurred and their colours seep randomly into the water.

When I was testing out the idea, the first thing that struck me was the behaviour of magenta. It's the first colour to seep out of the prints but also the one most likely to stain other images. The colour magenta was discovered in 1859 and called after a battle that took place on 4 June 1859, as part of the Second Italian War of Independence, near the town of the same name. That is the source of the title *The Battle of Magenta*. For me, the work

is about the fact that our memories contain a multitude of images, but that these become faded, distorted or sometimes even completely lost over time. In that sense, our memories are the result of a battle between different images.

I was immediately fascinated by a number of the photos in the Gemeentemuseum archive and I kept them constantly at hand during the run-up to the exhibition. What I find interesting is that those images are now reflected in my new installations in a way that even I could not have foreseen. For instance, a picture of damp stains on a gallery ceiling is echoed by a similar pattern of stains produced by the prints in *The Battle of Magenta*.

I have chosen the title *Nabeeld (Afterimage)* for the exhibition because I always use an existing image or existing space as the point of departure for my work. I don't find the idea of the 'blank sheet' very interesting.

LS Does that mean that you are always trying to censor yourself? Because you know you're not a blank slate?

AD It's true that censorship plays a major role in my work. It almost always involves blurring,



Network, 2012, Berlage-vitrines, netten / Berlage showcases, nets, Tijdelijke installatie / Temporary Installation

21

/////, 2012 (5 delen / parts), Perspex platen, bic-inkt Perspex, BIC ink





of soms zelfs helemaal verdwijnen. Ons geheugen wordt in die zin gevormd door een veldslag tussen beelden.

Er zijn een aantal foto's uit het archief van het Gemeentemuseum die me direct fascineerden en die ik tijdens de voorbereidingen van de tentoonstelling ook steeds bij me heb gehouden. Wat ik heel boeiend vind, is dat die beelden nu op een manier terugkomen in mijn nieuwe installaties die ik zelf niet had kunnen voorzien. De foto van het plafond van een museumzaal waar door vocht allerlei kringen zijn ontstaan, vindt zijn evenbeeld in een soortgelijk patroon dat de prints in *The Battle of Magenta* veroorzaken.

AD Als titel voor de tentoonstelling heb ik *Nabeeld* gekozen. Ik gebruik namelijk altijd het bestaande beeld of een bestaande ruimte als vertrekpunt voor mijn werk. Voor mij is het concept van het 'onbeschreven blad' niet interessant.

LS Probeer je je zelf daarom continu te censureren? Omdat je weet dat je niet blanco bent?

AD In mijn werk speelt censuur inderdaad een grote rol. Er is bijna altijd sprake van vervagingen, weglatingen of toevoegingen. In de vitrinekasten van Berlage die ik voor een andere nieuwe installatie in het GEM mag gebruiken, plaats ik netten [*Network*, 2012]. Hierdoor werken deze vitrines als een soort ruimtelijke schuurwerken, bezoekers kunnen elkaar door de vitrines heen zien, maar door de structuur van de netten wordt hun aanwezigheid ter plekke aangetast. De netten komen van het Museumplein in Amsterdam, waar ze als basis voor het nieuwe grasveld dienen. Omdat ik daar mijn atelier heb, breng ik tegelijkertijd iets uit mijn eigen context in dit werk. In die zin is het net als bijvoorbeeld *How sweet is the space between my legs* (2000) een positionering.

Al zijn de ideeën voor ruimtelijke correcties als *Network* en *//////* ontstaan in reactie op de ruimtes van het GEM, uiteindelijk kunnen ze in elk ander museum of interieur als corrigerende stukken fungeren. In Castrum ontdekte ik dat een vertrek of een gebouw mijn kader kan zijn, maar in de nieuwe installaties heb ik ook die begrenzing weer kunnen doorbreken.

Een vrijheid onder voorbehoud, realiseer ik me.

INTERVIEW

omitting or adding things. In the Berlage-designed vitrines that I have been allowed to use for another new installation at the GEM [*Network*, 2012], I use nets to partially obscure visitors' view of each other through the glass cases, in much the same way that I use sandpaper to partially erase photographic images. The nets come from the Museumplein in Amsterdam, where they are used as the basis for the new areas of turf. Because the Museumplein is where my studio is located, using the nets introduces something of my own life into the artwork. In that sense, it's a way of positioning myself – just like *How sweet is the space between my legs* (2000).

The ideas for correction pieces like *Network* and *//////* came to me in response to the architecture of the GEM but the works can eventually function as correction pieces in any other museum or interior. The Castrum project showed me that an interior space or building could also serve as my point of departure, but in these new installations I have been able to transcend that limitation too.

It is, I realise, a purely provisional freedom.

Deze krant is verschenen
bij de tentoonstelling
'Amie Dicke – Nabeeld'

GEM Museum voor actuele kunst,
Den Haag, 22/09/2012 – 06/01/2013

Voorwoord
Benno Tempel – Directeur

Interview
Laura Stamps – Conservator

Vertaling
Janey Tucker

Redactie
Esther van der Minne

Fotografie
Anniek Mol, Hans Georg Gaul,
Simon Bosch, Jordi Huisman

Vormgeving
Adriaan Mellegers
www.adriaanmellegers.com

Drukkerij
Wegener Nieuws Druk

Dank aan
Anniek Mol, Rafe Copeland,
Silvia Ulloa, Ellen Rutten,
Michiel van Iersel, Jarrik Ouburg,
Maria Jobse, Rijnja Repro,
Landstra en de Vries,
Maurizio Francesco Tallo,
Han Dicke, Bart van Iersel,
Saskia van Langevelde,
Martien Mellema, Alique,
Dick Tuinder, Diana Stigter,
David van Doesburg,
Juha van 't Zelfde,
Stichting Castrum Peregrini,
Margherita Belaief,
Lorenzo De Rita, Marc Gijzen

Van Museum
Emma van Proosdij,
Ap Gewalt, Frans Stofregen

Sponsor
Zabludowicz Collection



Tentoonstelling en krant zijn
mede mogelijk gemaakt, dankzij

Mondriaan Fonds



www.amiedicke.com

24

This paper has been published
to accompany the exhibition
'Amie Dicke – Nabeeld'

GEM, Museum of contemporary art,
22/09/2012 – 06/01/2013

Introduction
Benno Tempel – Director

Interview
Laura Stamps – Curator

Translation
Janey Tucker

Editor
Esther van der Minne

Photography
Anniek Mol, Hans Georg Gaul,
Simon Bosch, Jordi Huisman

Design
Adriaan Mellegers
www.adriaanmellegers.com

Printing
Wegener Nieuws Druk

Thanks to
Anniek Mol, Rafe Copeland,
Silvia Ulloa, Ellen Rutten,
Michiel van Iersel, Jarrik Ouburg,
Maria Jobse, Rijnja Repro,
Landstra en de Vries,
Maurizio Francesco Tallo,
Han Dicke, Bart van Iersel,
Saskia van Langevelde,
Martien Mellema, Alique,
Dick Tuinder, Diana Stigter,
David van Doesburg,
Juha van 't Zelfde,
Stichting Castrum Peregrini,
Margherita Belaief,
Lorenzo De Rita, Marc Gijzen

From museum
Emma van Proosdij,
Ap Gewalt, Frans Stofregen

Sponsor
Zabludowicz Collection



Exhibition and paper have been
made possible thanks to the financial
support by

Mondriaan Fund



www.amiedicke.com