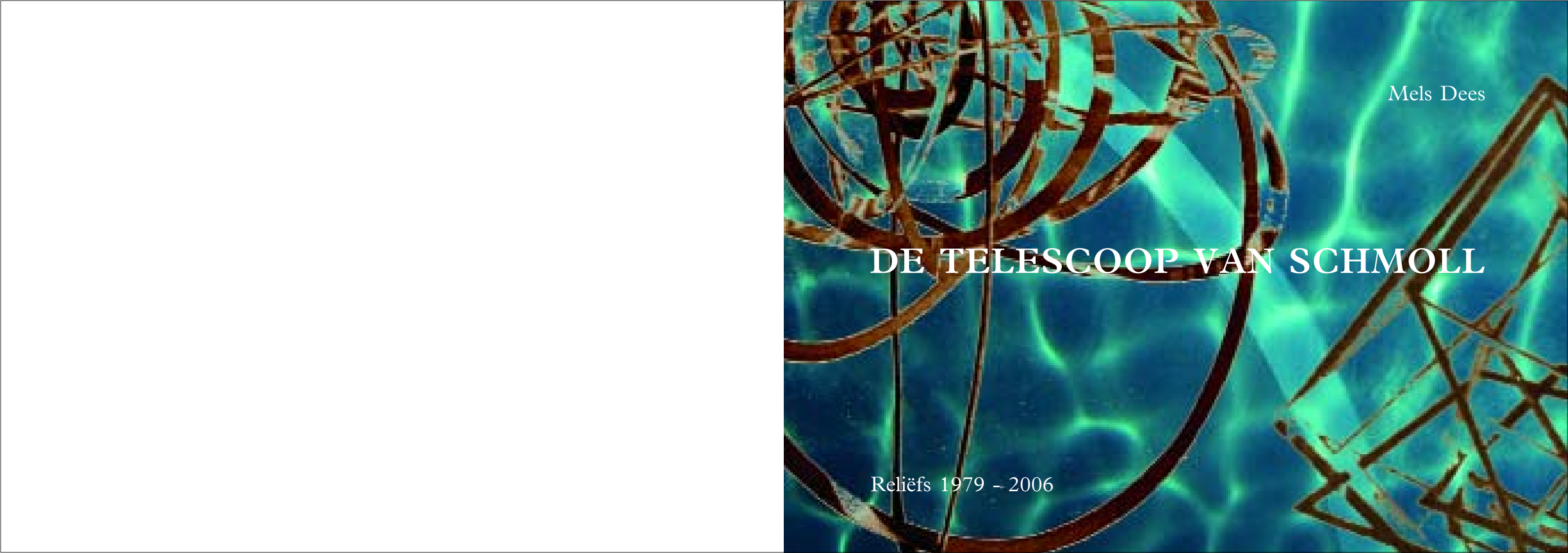




Mels Dees

DE TELESCOOP VAN SCHMOLL

Reliëfs 1979 - 2006



Mels Dees
Musschenbroekstraat 69
5621 EB Eindhoven

Atelier:
Rivierstraat 15A
5615 KA Eindhoven

Telefoon:
+31(0)402454752
+31(0)610857342

www.melsdees.eu
mels@iae.nl

Voorwoord (Van ruim 2 naar bijna 3)

Mijn eerste gevouwen grafische reliëfs stammen al uit de jaren '70. Destijds kwamen ze voort uit een groeiende achterdocht jegens het afbeeldende karakter van de 'platte' grafiek zoals ik die toen maakte. Hoe constructivistisch mijn etsen in die tijd ook waren, altijd leken ze te verwijzen naar een imaginaire ruimte – en dat wilde ik vermijden. Gaandeweg ontwikkelde zich echter een eigen vocabulaire, in net iets meer dan twee dimensies. Ruimtelijke vouwpatronen lagen daarbij als extra laag over steeds complexer wordende kleuretsen en monotypes. Bij veranderende lichtval vormde het reliëf een instabiel, ambigu element. De titels van de werken voorzagen in weer een andere dimensie, en juist doordat al die lagen elkaar niet helemaal dekten of elkaar zelfs weerspraken, ontstond de inwendige spanning waarnaar ik zocht.

Jaren later, na een periode waarin ik me vooral bezighield met ruimtelijke installaties op een veel grotere schaal, zijn er weer papieren reliëfs ontstaan. Ditmaal op basis van digitale prints van op de computer vervaardigde collages, een manier om een heel precieze balans tussen abstractie, verwijzingen en ruimtelijkheid te vinden.

De ambiguïteit van het beeld is gebleven, maar het materiaal is vrijer gebruikt en ruimtelijker gevouwen – bijna ècht driedimensionaal. In de serie 'De telescoop van Schmoll' zijn (gemanipuleerde) beelden van oudere grafiek verwerkt, naast materiaal dat voortkomt uit mijn fascinatie met uiteenlopende zaken als Adolf Woelfli, natuurkunde, behang en de Hollandse horizon.

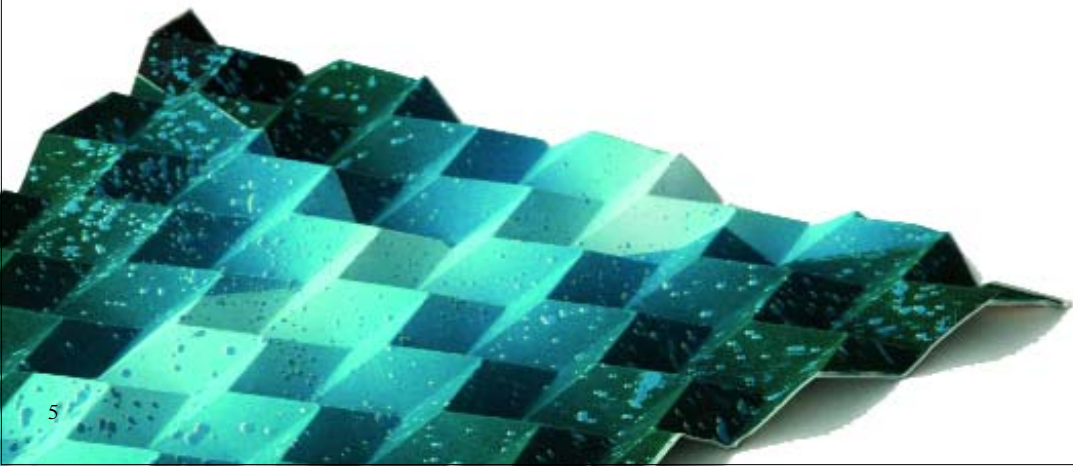
In dit boekje is een deel van mijn ouder werk voor het eerst gedocumenteerd. Dat houdt verband met een overstroming van mijn atelier in 1986, waarbij veel grafische reliëfs en de documentatie ervan verloren zijn gegaan. Door een toeval kreeg ik onlangs weer enige tientallen vroege reliëfs in handen. Ik besloot daarop deze lijn in mijn werk opnieuw door te trekken, ook gestimuleerd door de uitnodiging om deel te nemen aan de 6e Internationale Papierbiënnale in Rijswijk en Apeldoorn.

Naast de fotografische registratie en het interview met Aloys van den Berk, heb ik geprobeerd om het werk - met name de nieuwere reliëfs - te documenteren door een filmische impressie op de bijgesloten DVD. Dat leek me de enige manier waarop ik de gelaagdheid van dit werk, vol verwijzingen naar andere werken, naar literatuur en andere kunstvormen, kan laten zien zonder didactisch te worden.

Door de beelden met de camera af te tasten en de associaties te tonen met ondersteuning van geluid (piano door Angélique Tinnemans) probeer ik het onderliggende netwerk van betekenissen te tonen en mijn werk op die manier weer te ontfouwen.

Mels Dees

Eindhoven, mei 2006



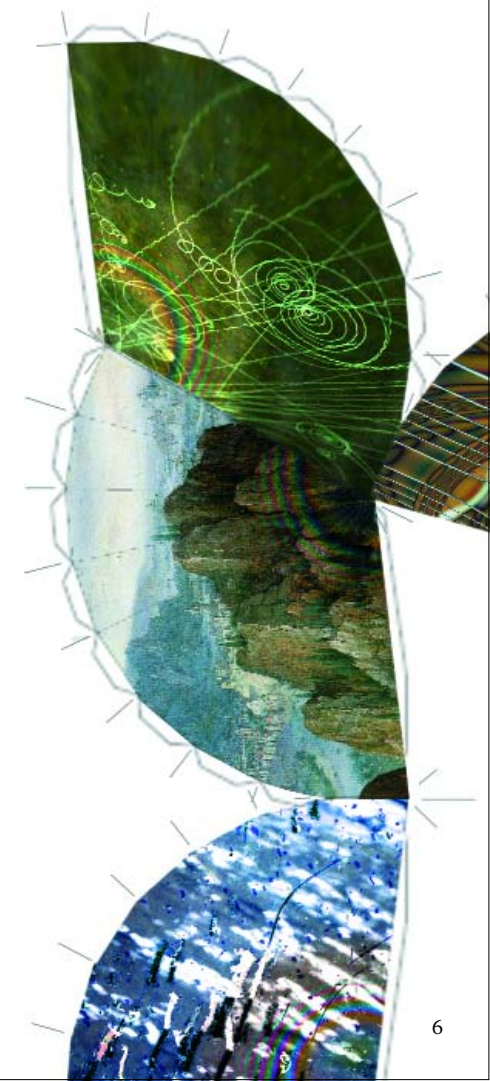
Preface (From a bit over 2 to almost 3)

My first folded graphic reliefs date back to the seventies. They arose from my growing suspicion towards the representative nature of the 'flat' prints I made at the time. No matter how bare and constructivist my prints were, they always seemed to refer to some imaginary space – something I wanted to keep away from.

However, from this a personal vocabulary was developed, using slightly more than two dimensions.. Spatial folding patterns were created as an extra layer over colour etchings of increasing complexity. In changing light the relief constituted a fluid, ambiguous element, The works' titles provided yet another dimension, and exactly because these layers were not quite synchronised or sometimes even contradictory, the kind of inner tension was created which I was looking for.

Quite a few years later, after a period during which I primarily worked on three-dimensional installations on a far bigger scale, I started to make paper reliefs again. This time using digital prints of collages I had created on the computer, which is a good way to find a very precise balance between abstraction, representation and spatial qualities.

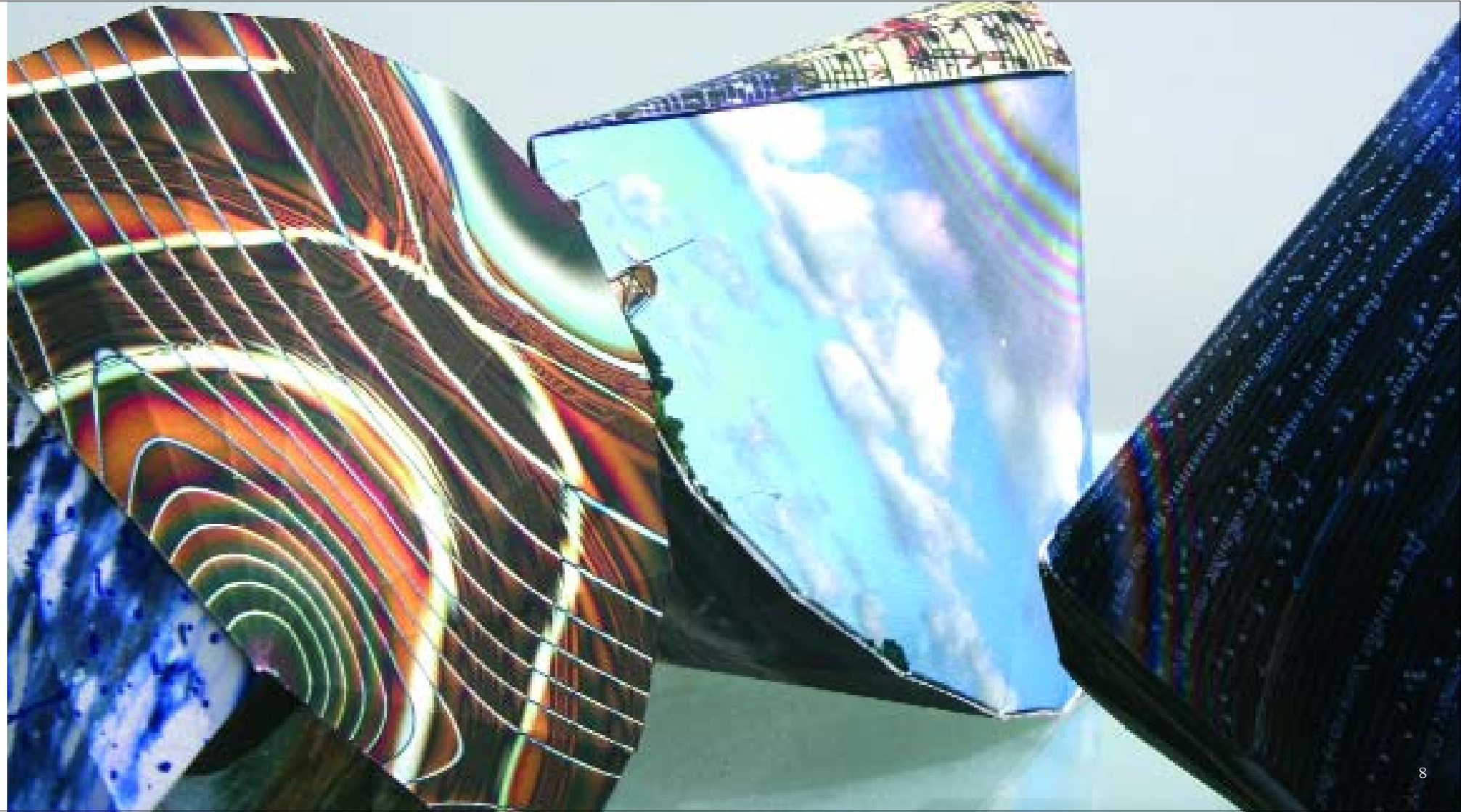
The images' ambiguity has remained, but the way the material is folded became less restricted and almost truly three-dimensional. Processed images from older prints have been incorporated into the new series 'Schmoll's telescope', in addition to images generated by my fascination with such subjects as Adolf Woelfli, physics, wallpaper and the Dutch horizon.

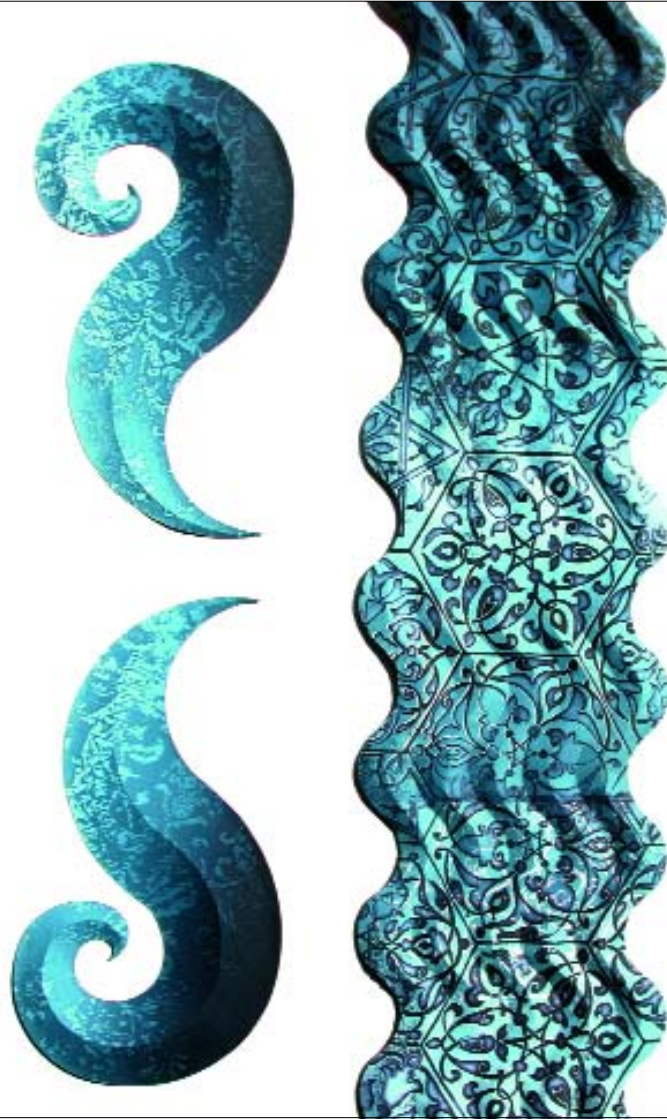


Part of my earlier work has been documented for the first time in this booklet. This is related to an event in 1986, when my workshop was flooded and many graphic reliefs were lost, as well as the accompanying documentation. By accident I recently re-obtained a few dozens of these early reliefs and decided to pick up this line of work again, with the added stimulus of my participation in the 6th International Paper Biennale in Rijswijk and Apeldoorn (Holland).
Apart from the photographic records and the discussion with Aloys van den Berk, I tried to document my work - in particular the most recent reliefs - by making a short film which is included in this book. It seemed to me the only way in which I can demonstrate the work's many layers, full of references to other works, literature and other art forms, without being didactical. By exploring the surface with the camera and showing the accompanying associations, supported by a soundtrack (piano by Angélique Tinnemans), I try to reveal the underlying network of meanings, and thereby unfold my work again.

Mels Dees

Eindhoven, the Netherlands, May 2006





Tussen beeld, materiaal en betekenis

Een gesprek met Aloys van den Berk

Ik ken je werk vooral door je installaties, maar je zegt altijd dat je van origine graficus bent – daar ben je in opgeleid?

Nee, ik heb bouwkunde gestudeerd, aan de TU in Eindhoven. De bedoeling is dat je daar ontwerpen leert te maken – toen nog echt grafisch, keurige lijntekeningen in twee dimensies – die vervolgens worden opgeblazen tot een driedimensionaal project. Ik had daar moeite mee.

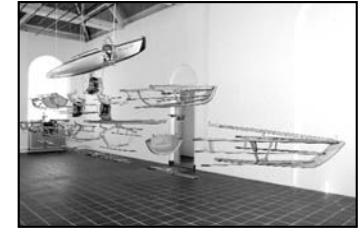
Hoezo?

Nou, niet technisch, niet met het tekenen, maar eh... moreel. Met een simpele pennenstreek bepaal je of iemand een wolkenlucht of een blinde muur als uitzicht krijgt. En je werkt in zo'n rare, onbepaalde ruimte. Toen deed zich al een probleem voor waar ik in mijn grafiek ook weer tegenaan zou lopen, dat onbestemde van een vlak.

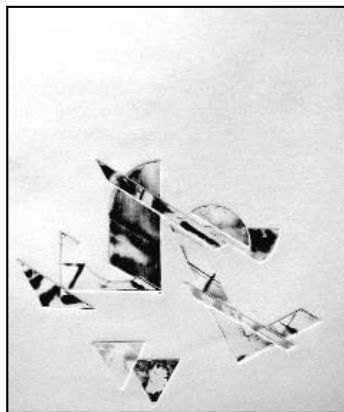
Maar, te oordelen naar de kwaliteit van je kleuretsen, ben je wel uitermate diep in de grafische techniek gedoken.

Nou ja, ik heb veel zelf ontdekt, in het begin ook veel samengewerkt met anderen, zoals Pieter Alewijns. Met hem heb ik ook grafiekmappen gemaakt.

Hier in Eindhoven, in grafisch atelier Daglicht?



*Demontage, 900 x 240 x 300 cm,
Kano en kano-onderdelen, film loops
Mels Dees, 2004*



*Spring, 50 x 40 cm
Ets, Mels Dees 1979*

Nee, toen bestond Daglicht nog niet eens. Dat was eind de jaren '70. Ik heb ook veel aan mijn exacte opleiding gehad, natuurlijk, bijvoorbeeld de colleges vormleer van Jan Slothouber. Maar heel veel technieken die ik in de grafische reliëfs gebruik, zowel in het oudere werk als de nieuwe, heb ik zelf ontwikkeld.

Bij je papieren reliëfs gaat het dus om twee groepen: de werken die je het laatste jaar gemaakt hebt, en de reliëfs die je onlangs herontdekt hebt. Waarom was je zo verrast, toen je die weer in handen kreeg?

Ik was vooral verbaasd over de hoeveelheid – ik was domweg vergeten dat ik sommige dingen had gemaakt – en wat mij ook opviel was de complexiteit ervan. In mijn herinnering was dat vroege werk tamelijk eenvoudig.

De complexiteit van toen heeft wel veel te maken met die van je recente werk.

Ja, maar er zijn ook verschillen. Het vertrekpunt is anders, al kom ik wel weer op vergelijkbare resultaten uit.

Precies. Aanvankelijk was het platte vlak je uitgangspunt en ging je voorzichtig de ruimte in, en nu zijn het sculpturen waarbij je gebruik maakt van beelden die zich in het platte vlak afspelen.

Nou ja, sculpturen... Kijk, als kunstenaar ben ik begonnen als graficus, en vanuit die discipline heeft mijn werk zich in allerlei richtingen ontwikkeld. De grafiek die aan de reliëfs voorafging was heel kaal, constructivistisch.

Je bedoelt constructivistisch in de abstracte, geometrische zin.

In de traditie van Rodchenko, El Lissitzky uit de jaren '20 – niet het soort seriële geometrie dat in de jaren '60 werd gemaakt. Vrijer, en nogal leeg, eigenlijk. Maar wat mij stoorde was...kijk, zelf ben je voortdurend met materiaal, kleur, reliëf bezig – al etsend maak je tenslotte een vorm van reliëf – en toch opende zich in de afdruk telkens weer een soort onbepaalde, imaginaire ruimte waarin dingen zweven. Dat vond ik uiteindelijk storend.

Misschien was het je te weinig? Misschien zaten er meer mogelijkheden in die je niet kon...vastleggen?

Ja, dat ook. Ik kan dat nu niet helemaal meer navoelen, maar ik weet nog goed dat ik toen echt het gevoel had dat ik iets moest bestrijden. Ik ben toen vanuit het materiaal, het papieren vlak, veranderingen gaan aanbrengen. Uit ontevredenheid. Ik scheurde het niet doormidden, maar ik ging het vouwen, en nog een vouw, en nog één. En toen realiseerde ik me dat er iets ontstond dat wel interessant was.

Wat was dat?

Op een gegeven moment ontdekte ik dat door dat vouwen verschillende lagen kon maken en dat je die onderling kunt verschuiven, kunt laten interfereren. En dat vond ik leuk. Overigens was dat ongezoekt, hoor. Een vondst, een cadeautje.

Je kunt je werk ook als een vorm van collage beschouwen. In feite voeg je verschillende soorten ruimtelijke werking samen, waardoor er iets nieuws ontstaat.

Ja, zonder meer.



*Omslag bundel haiku-vertalingen
J. van Tooren, 1971*



*Merzbau
Environment,
Kurt Schwitters, ca. 1933*

Voel je je verwant met iemand in de kunstgeschiedenis, wat dat collage-aspect betreft?

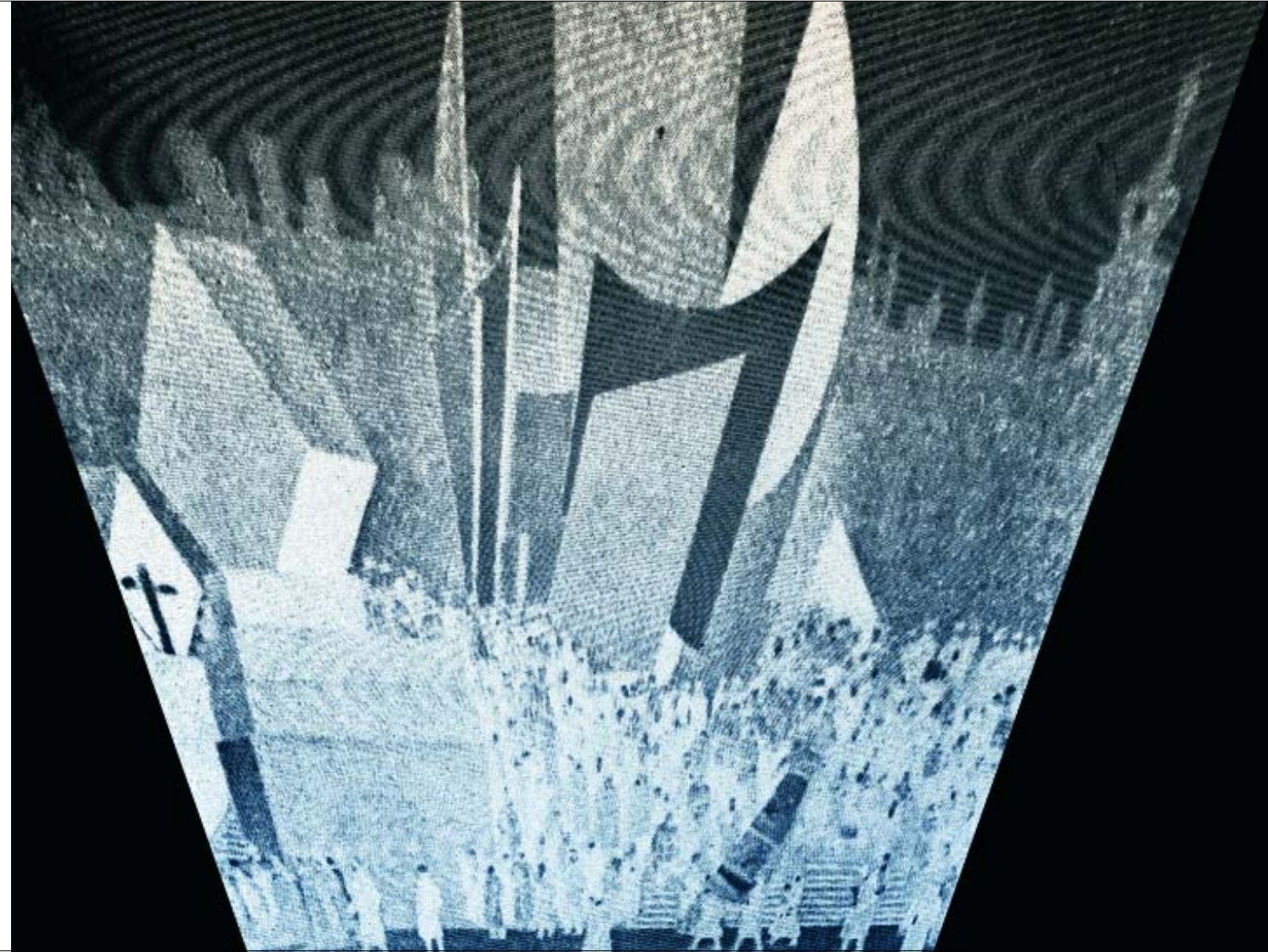
De eerste die bij me opkomt is Kurt Schwitters, met zijn Merzbau en zijn reliëfs. Dat herken ik onmiddellijk, wat hij doet. Nou ja, dat is natuurlijk achteraf - ik werk zelf op een heel andere manier.

Niet Picasso, of Braque? Die had ik – vanuit mijn kunsthistorische invalshoek – eerder verwacht. Of mankeert het hen aan materialiteit, zoals Schwitters die als eerste gebracht heeft?

Dat klopt wel, zeker voor mijn vroege reliëfs. Die zijn echt vanuit het vlak en de kleur en het materiaal ontstaan. Bij de recente reliëfs ben ik veel meer uitgegaan van papier als drager van externe betekenissen, afbeeldingen en tekst. Papier als de 19e-eeuwse beelddrager uit boeken, manuscripten, foto's...en mijn persoonlijke relatie daarmee, en mijn eigen geschiedenis.

Maar ook de oudere werken hebben met je persoonlijke geschiedenis te maken, vermoed ik. Ik zie verwijzingen naar Rusland, niet-westerse culturen...en die komen zeker niet alleen uit de kunst.

Nee. Om maar eens wat te noemen: ik heb in de jaren '70 anderhalf jaar door Zuid-Amerika getrokken en Indiaans weefwerk gefotografeerd en bestudeerd. Dat is niet direct in mijn werk terechtgekomen, omdat ik me, nadat ik in Nederland terugkwam, aanvankelijk nogal afzette tegen de gangbare oneerlijke, idealiserende visie op culturen van de Indigenas. Toen ontstonden dan ook die kale geometrische prenten – ik wilde terug naar de westerse werkelijkheid. Pas nadat ik de vouwpatronen ging



ontdekken die ik in de reliëfs gebruikte, kwamen ook die niet-westerse patronen en vormen weer naar boven. En daarna heb ik nogal wat gereisd, naar Griekenland, Egypte, Azië, een paar keer naar Afrika.

Ook naar Japan?

Nee, in Japan ben ik nooit geweest. De Japanse cultuur en literatuur heeft me heel lang wel sterk aangesproken, vooral vroeger. Die ken ik ook behoorlijk goed, maar van origami weet ik bijvoorbeeld weinig. Mevrouw van Tooren...

De Eindhovense haiku-vertaalster...

Precies...zij vond altijd heel directe Japanse invloeden in mijn vroege werk, maar ik zie dat niet zo. Als het er Japans uit ziet, is dat er via een omweg erin geslopen. Ik voel me ook niet verwant met de reizende kunstenaars als Jan Montijn of Sjoerd Bakker, die jij noemde, al kan ik hun werk wel waarderen. Zij werken sterk afbeeldend binnen die oosterse traditie, terwijl dat vouwen bij mij een constructivistisch element blijft – en dat maakt het juist spannend, voor mij.

En Rusland?

Ook in Rusland ben ik nooit geweest – sommige Russische invloeden zijn vermoedelijk te danken aan mijn vriend Sacha Koulitchov (een van oorsprong Russische kunstenaar), die je ook wel kent. En aan de revolutiekunst en vooral ook de literatuur.

Ik realiseer me nu, dat teksten voor jou heel erg belangrijk zijn.



Chuspa (cocatasje)
Peru, ca. 1960

Ja, dat klopt. Papier en teksten hangen sterk samen voor mij. Ik ben niet van de generatie voor wie beeld of tekst abstract is, voor wie ze zijn losgekomen van de ondergrond. Een schrijver op de televisie, of een schilderij dat is afgebeeld op een computerscherm of T-shirt blijft voor mij toch een beetje vreemd – gênant zelfs. Het boek blijft voor mij het belangrijkste.

De titels zijn ook van belang. Sommige werken lijken zelfs een verbeelding vanuit een tekst. Bij tijd en wijle met een merkwaardig soort humor, wat me erg veel plezier deed.

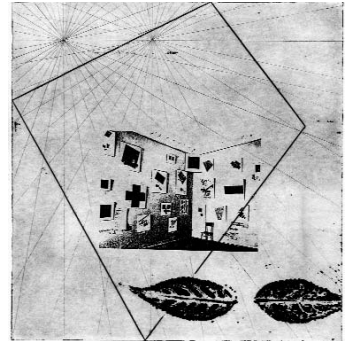
De titels zijn onmisbaar. Ze voegen een extra laag toe, hè. Maar vaak dient de humor of de ironie om het idee te versterken dat je gewoon naar een stukje papier staat te kijken.

Nog even over de techniek. Maakte je voor de vroege series de kleuretsen met het uiteindelijke reliëf voor ogen? Hoe was je werkwijze?

Nou, de eerste reliëfs ontstonden uit onvrede en dat was niet erg gestructureerd. Maar al gauw had ik een soort strategie ontwikkeld.

Hoe werkte dat dan?

Meestal ontstonden vormen en vouwpatronen vanuit het experimenteren met stukjes papier. Ik maakte dan één of meer etsplaten in de gekozen vorm en op de achterkant van de platen kraste ik het vouwpatroon met de droge naald. Die drukte ik lichtjes af op het achterkant van het papier voor ik de eigenlijke prent – wat je ziet, dus – ging drukken. Voor al die drukgangen had je wel oersterk papier nodig – ik gebruikte bijna altijd Arches Velin.



Zonder titel, 25 x25 cm
Ets,
Mels Dees 1988



Je maakte de reliëfs dus ook in oplage?

Heel kleine oplages, hoor, meestal niet meer dan vijf. Het drukken en vouwen is ontzettend arbeidsintensief en na de derde of de vierde hield ik het meestal voor gezien. Bij kartondrukken waren het er nog minder en van de monotypes was de oplage uiteraard één. Maar in die periode heb ik toch een stevige etspers helemaal versleten. En op een gegeven moment ging het niet meer.

Hoezo?

Ik kreeg last van de zuren en de oplosmiddelen die je moet gebruiken. Huidproblemen, allergie, enzo. Ik werd het drukken in oplage ook wel beu. Vanaf het einde van de jaren '80 heb ik nauwelijks meer etsen gemaakt en concentreerde ik me op installaties. Maar nu ik heb een nieuwe pers en binnenkort ga ik weer voorzichtig beginnen.

Over naar het nieuwe werk, waar je nu mee bezig bent. Het lijkt of je daarmee tot hetzelfde soort beeldtaal, hetzelfde soort complexiteit komt als in het oudere werk.

Vaak tot mijn eigen verbazing. Sommige elementen gebruik ik bewust opnieuw, maar andere overeenkomsten ontdek ik pas na verloop van tijd. Zo zag ik opeens dat een in een recent werk dezelfde combinatie van 'water', een sterrenhemel en een gespleten oosters, decoratief patroon terugkomt als in een vergeten reliëf van meer dan twintig jaar geleden.

Vreemd is dat.

Ja, maar in het nieuwe werk grijp ik ook opzettelijk terug op oudere etsen



*Pagina uit 'Bezette Stad'
Paul van Ostayen, 1921*

en reliëfs. Zo zie je in een van de vlakken van deze kubus een fotografische verwerking van een ets uit het einde van de jaren '80. Daar zit weer een foto in verwerkt van een vroege Malewitsch-tentoonstelling, met dat perspectivische schilderij waar de vorm van 'Sentimental Pool' van is afgeleid. En dat vroege reliëf komt weer terug in de fototransparant die de ondergrond vormt. Enzovoort.

Hoe heet dit werk?

Het heeft nog geen titel, maar de serie papieren reliëfs waar ik nu mee bezig ben gaat de 'De telescoop van Schmoll' heten.

Wie is Schmoll?

Geen sterrenkundige of fysicus of zo. Het was schrijver van een serie leerboeken, nogal ouderwets, voor piano. Toonladders, eenvoudige oefeningen. Ik ben ermee geplaagd, in mijn jeugd. En Paul van Ostayen, je weet wel, de Vlaamse dichter van bijna een eeuw geleden, dat was een jeugdheld van mij. Hij heeft boeken vol wilde, expressionistische en constructivistische poëzie geschreven. Maar uit zijn latere, simpele en intuïtieve gedichten wilde hij een bundel samenstellen die hij 'Het Eerste Boek van Schmoll' zou noemen. Het is er nooit van gekomen, omdat hij jong aan TBC overleed, zoals het een dichter toen betaamde. Maar ik ben nog steeds dol op z'n werk, en Schmoll heeft voor mij een magische klank.

En die telescoop?

Ik probeer in deze serie werken een soort bescheiden kosmologie te



*Rivier in het Amazonegebied,
Gevonden 35 mm film, 2006*

schetsen. Een kleine kosmologie, een samenvatting van invloeden, van werk van vroeger en van de manier waarop ik tegen de wereld aankijk.

Hoe heb je dat verbeeld?

Niet zo letterlijk, hoor. Op een ander vlak van één van die kubussen staat bijvoorbeeld een foto van een rivier in Zuid-Amerika. Ik heb daar lang gezeten, zoals ik al zei, en veel gefotografeerd. Maar dit is geen foto van mij – het is een afdruk van een zwaar beschadigd negatiefstrookje dat ik zomaar bij het atelier op straat vond. Geen idee waar het vandaan komt... Het gaat dan ineens niet meer over een plaats of een land, maar over brede categorieën als tijd en toeval... Toch zijn die kubusvormen weer geïnspireerd op simpele driedimensionale kinderpuzzels, je kent ze wel, van die houten blokjes waarmee je verschillende taferelen kunt maken.

Boeiend...dat is iets dat veel kunstenaars kunnen – het verbinden van het meest private en het meest algemene in hun eigen universum.

Iemand die dat bij uitstek deed, dat is Adolf Woelfli. Een van mijn helden. Hij was natuurlijk mesjogge, en niet helemaal ongevaarlijk. In de inrichting waar hij zat kreeg hij dan ook alleen potloden en papier in handen, maar daarmee kon hij alles. Niet alleen tekenen, maar een opgerold stuk papier was voor hem ook een verrekijker, een megafoon, een trompet, een hoorapparaat... Deze foto heeft altijd in mijn ateliers gehangen.

Zijn er meer van die lui, met zo'n private kosmologie? Malewitsch heb je genoemd, wie nog meer?



*Adolf Woelfli aan zijn
werktafel
Irrenanstalt Waldau,
Zwitserland, ca. 1925*



Ach, er zijn er zo veel – Schwitters, Man Ray – eigenlijk heeft iedere goeie kunstenaar dat.

Nou ja, kunstenaars met een vloeiend wereldbeeld, vaak ook mensen die heel gemakkelijk tussen twee en drie dimensies heen en weer schakelen, die zich niet zo gemakkelijk vastleggen.

Ja, ik kan niet zeggen dat ik een vastomlijnd beeld heb van wat mijn wereld is. Ik ben niet het soort monolithisch kunstenaar dat zich één thematiek toeëigent en daar de rest van zijn leven genoeg mee neemt. Daar ben ik te nieuwsgierig en te springerig voor.

Ook in je manier van werken, want dit is weer een heel andere techniek.

Dat klopt. Voor dit nieuwe werk maak ik collages op de computer, die ik bij een fotolab laat afdrukken. Dat gaat heel goed – digitaal bestand inleveren en een speciale printer doet de rest. Ik heb daar mijn eigen rollen papier, vergelijkbaar is met mijn favoriete diepdrukpapieren. Zwaar, heel mat lompenpapier. Ik houd van papier waarbij je het oppervlak blijft zien. Het is niet te vergelijken met normaal foto- of printpapier, waarbij het wel lijkt of de afbeelding een abstractie is die achter het papier ligt.

Dood materiaal?

Precies. En doordat dat papier meestal glanst kun je ook nooit tegelijkertijd de driedimensionale vorm en alle beelden tegelijk zien. En dat is toch waar het mij in formele zin om gaat, bij dit werk.

Wat de vormen betreft: die doen ook wel sterk aan je installaties denken. Van die

scherpe, kantelende, uit het lood staande vormen. Heb je er ooit over nagedacht om je nieuwe werk op zeer groot formaat uit te voeren?

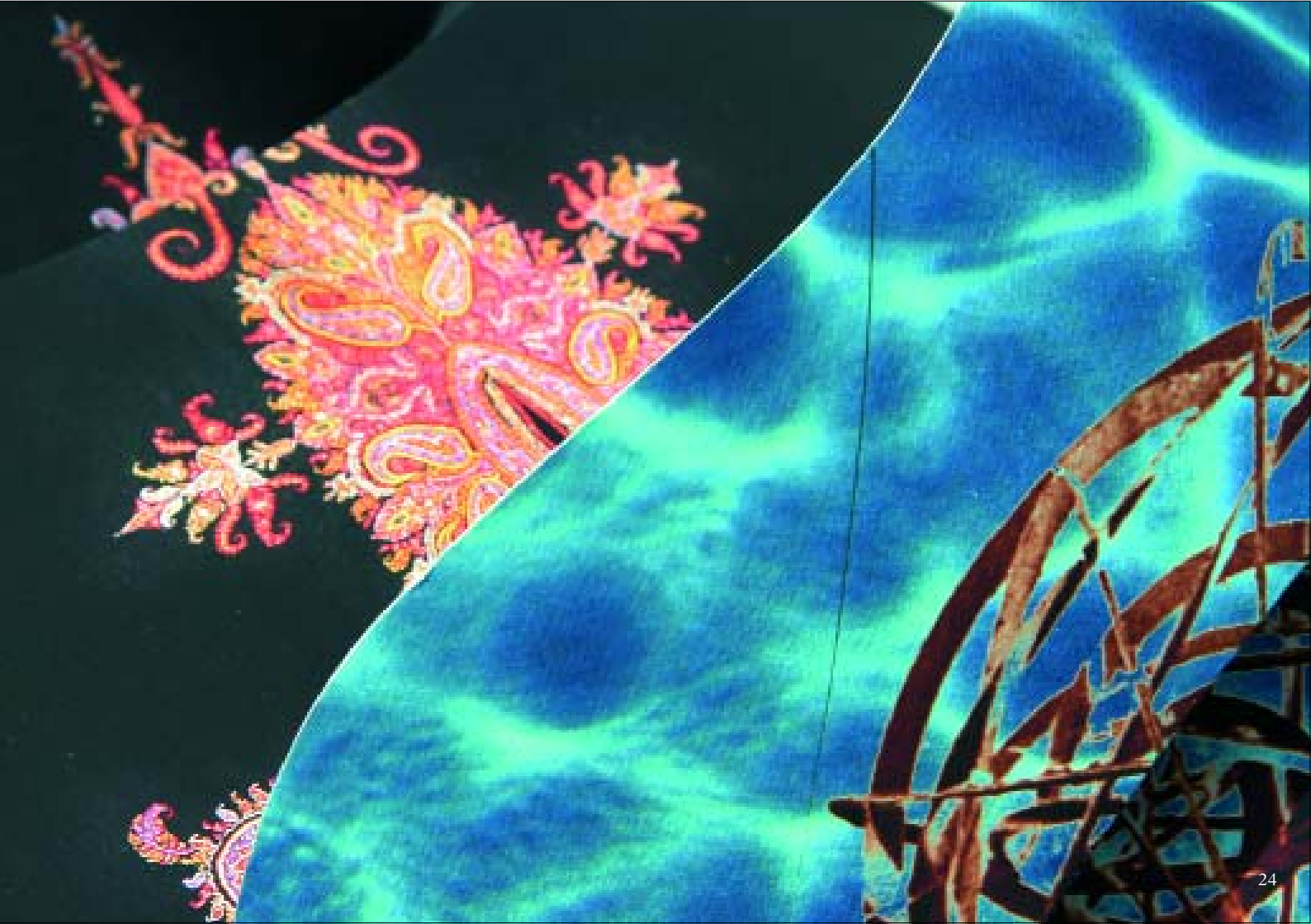
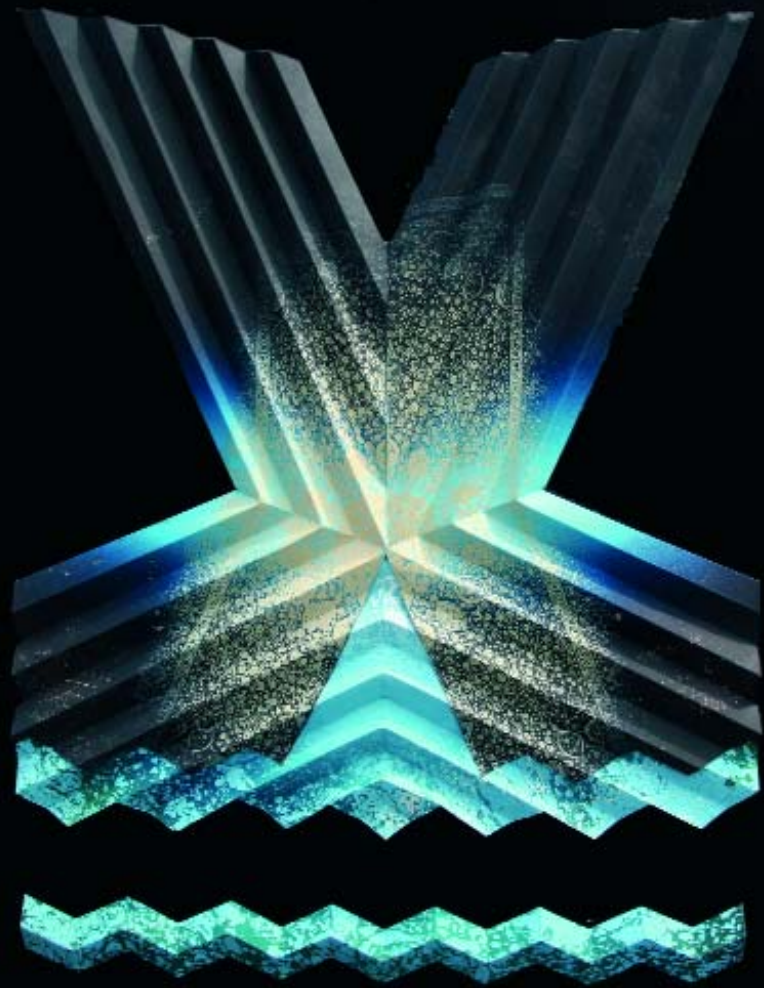
Ja en nee. Weet je, de vormen die ik gebruik zijn voor een deel bepaald door het materiaal en de schaal waarin ze zijn uitgevoerd. In papier is het moeilijk om veel groter te werken – en bij metaal, kunststof of hout kom je weer heel andere mogelijkheden en beperkingen tegen. Dan zou ik waarschijnlijk tot andere vormen komen, andere beelden gebruiken.

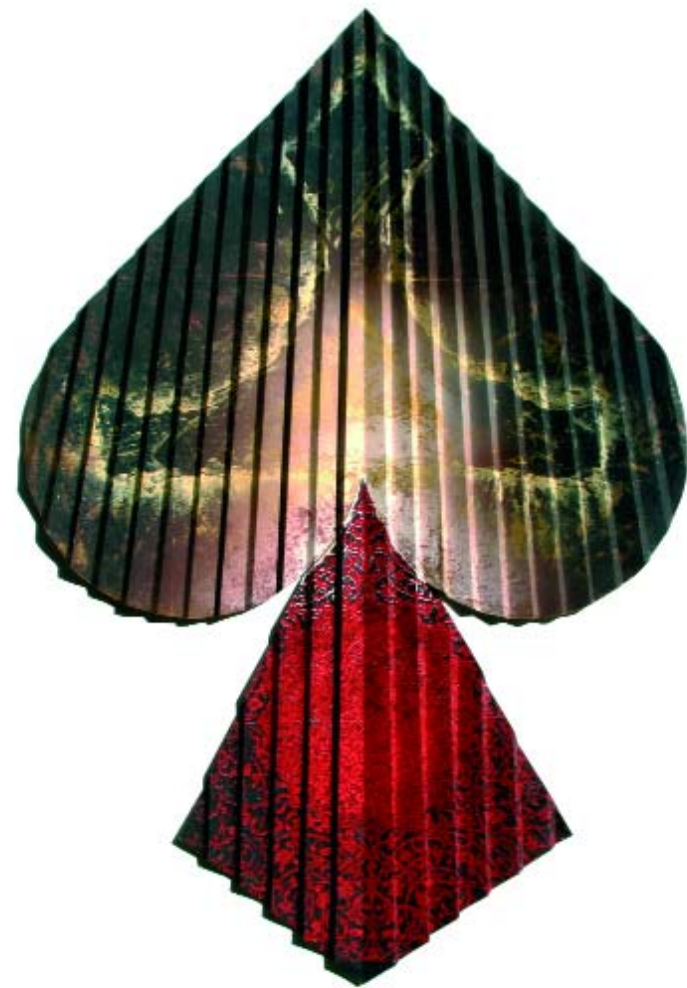
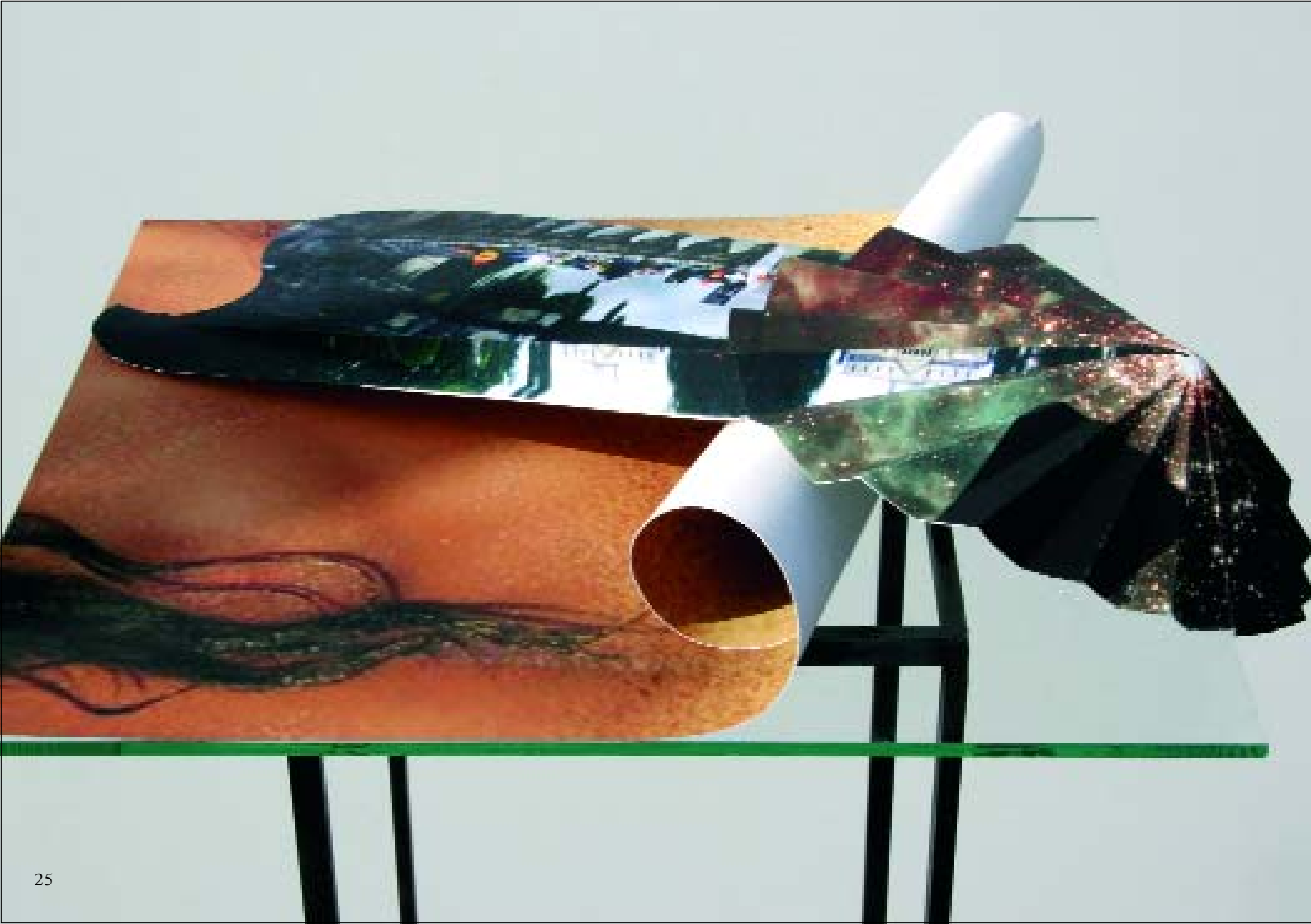
Papier oefent dus wel een heel grote aantrekkingskracht op je uit...

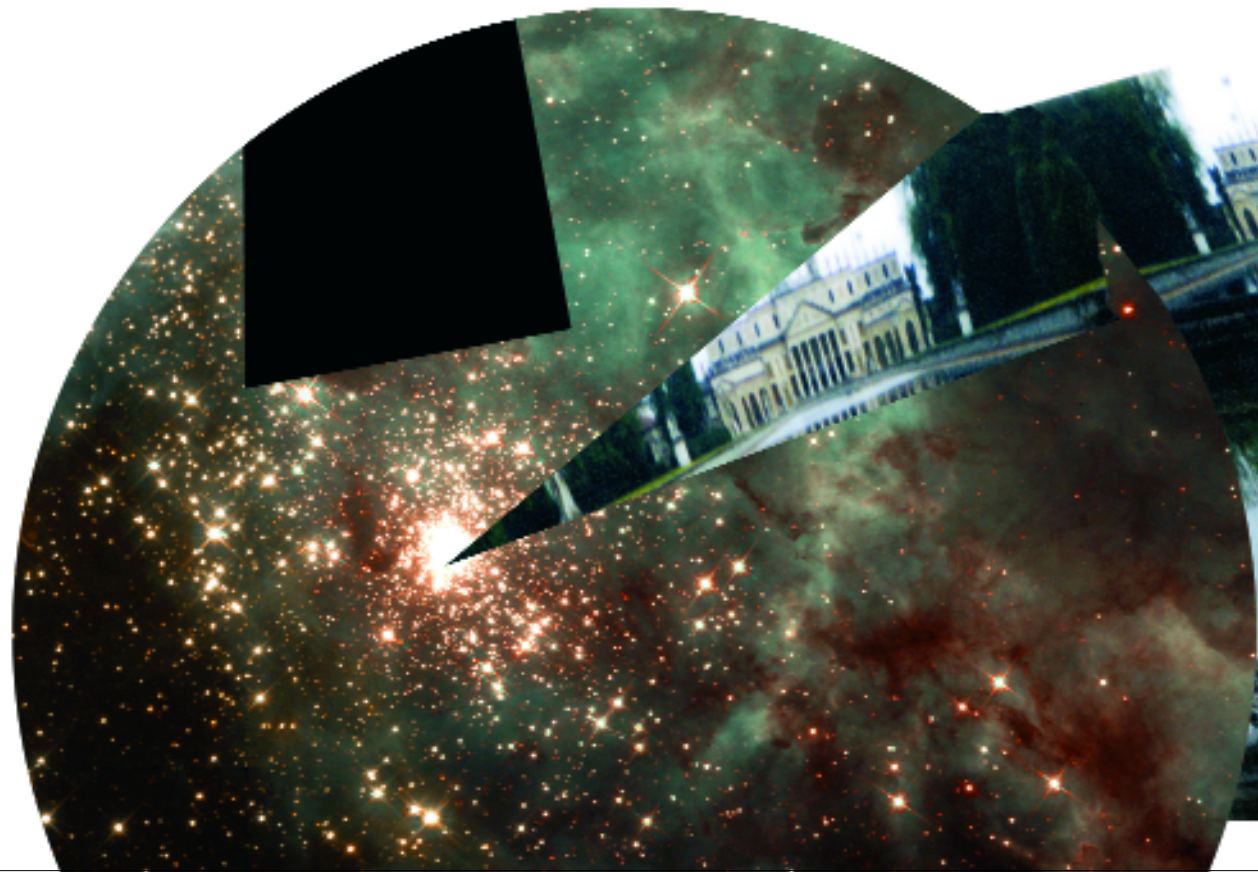
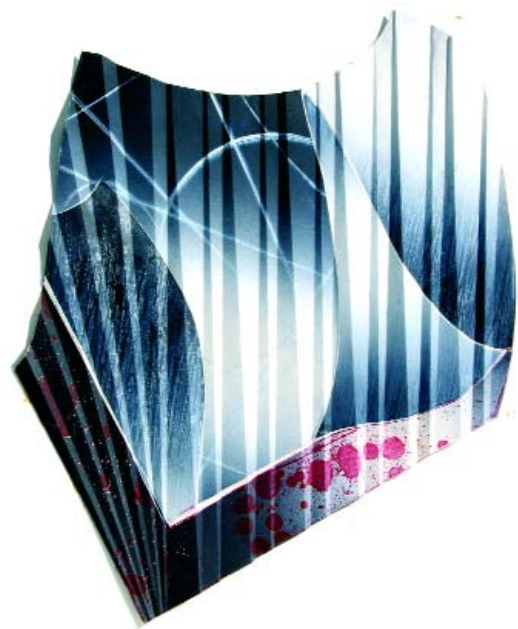
Ja, door het ambigue karakter. Enerzijds is het een materiaal als een ander, met een heel eigen geur, structuur, flexibiliteit, noem maar op. Een vriendelijk, warm materiaal met verrassende eigenschappen. En aan de andere kant is papier de drager van betekenissen – ik denk nooit aan glas of steen als materiaal voor beelden of teksten – het kan natuurlijk wel, maar het is niet in het materiaal verankerd. Papier is gewoon onze cultuur.

Dit gesprek vond plaats op 30 april 2006, in het atelier van Mels Dees te Eindhoven.

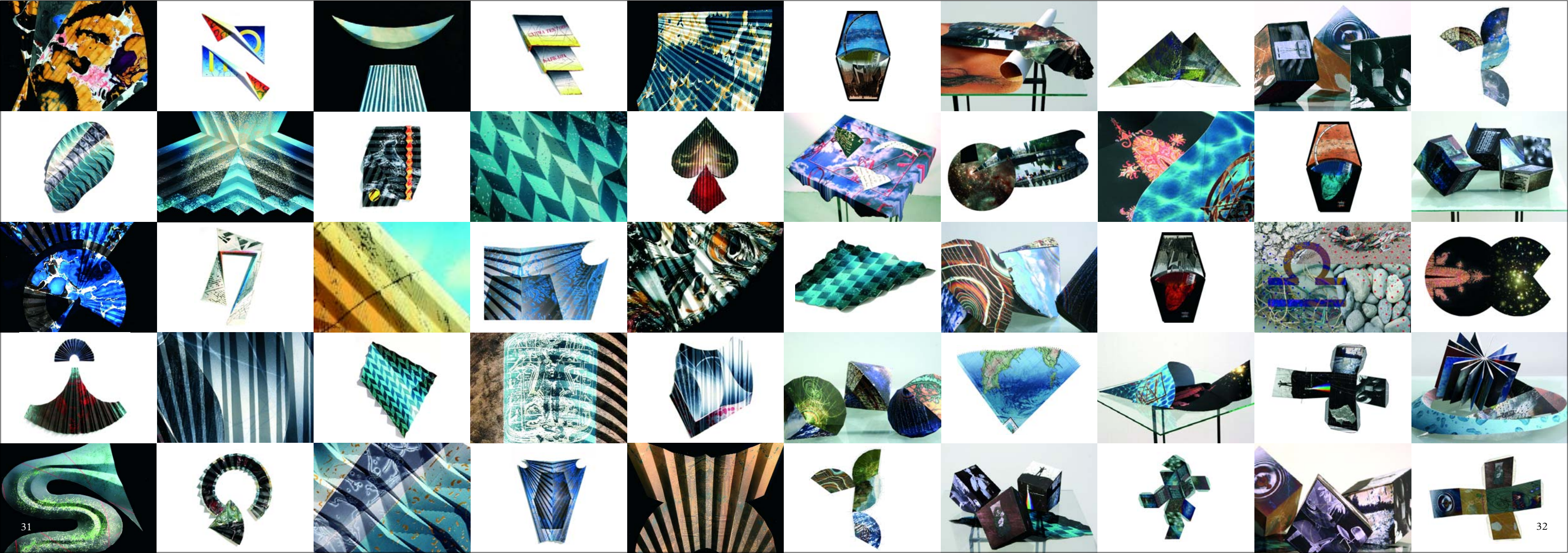


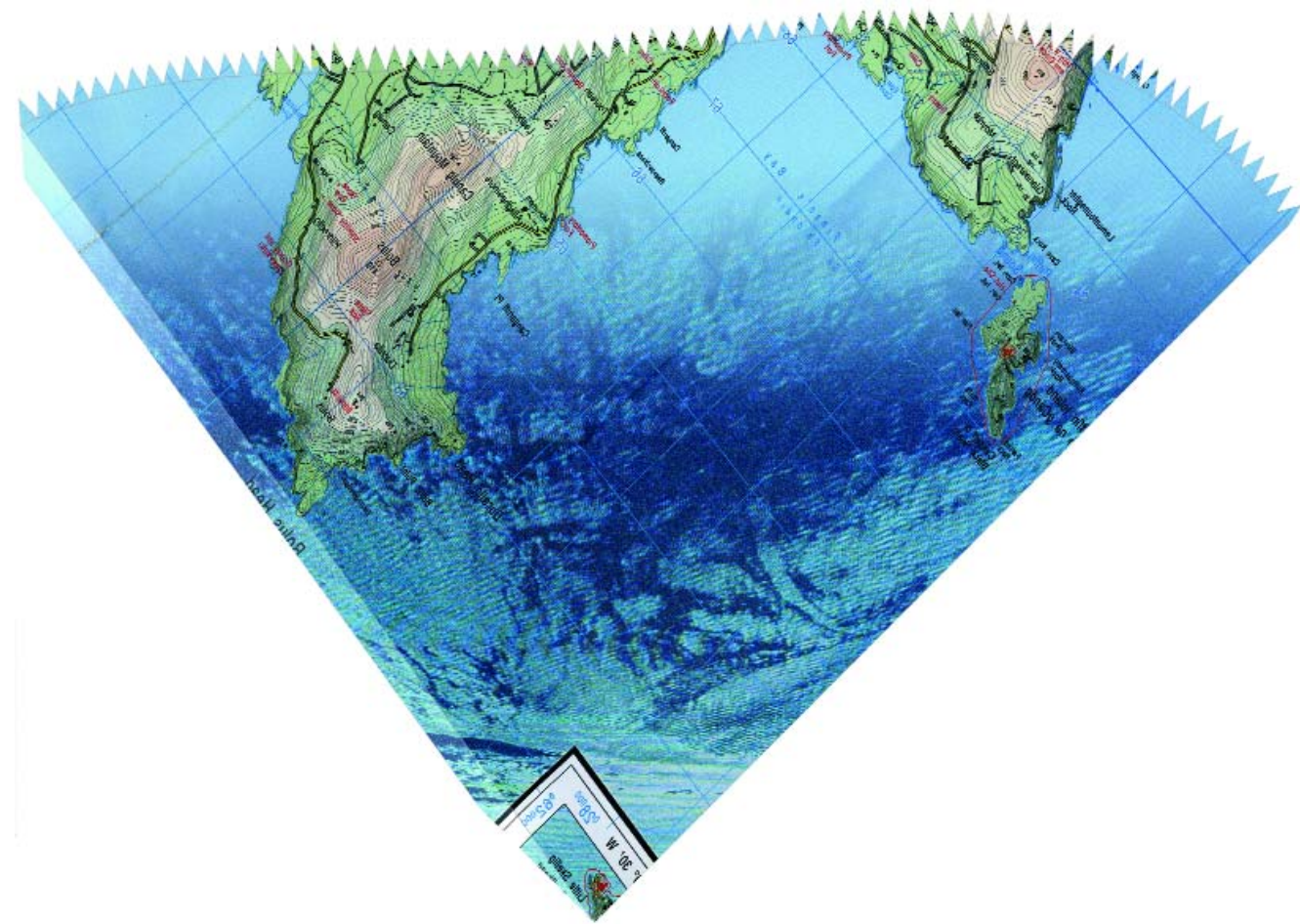
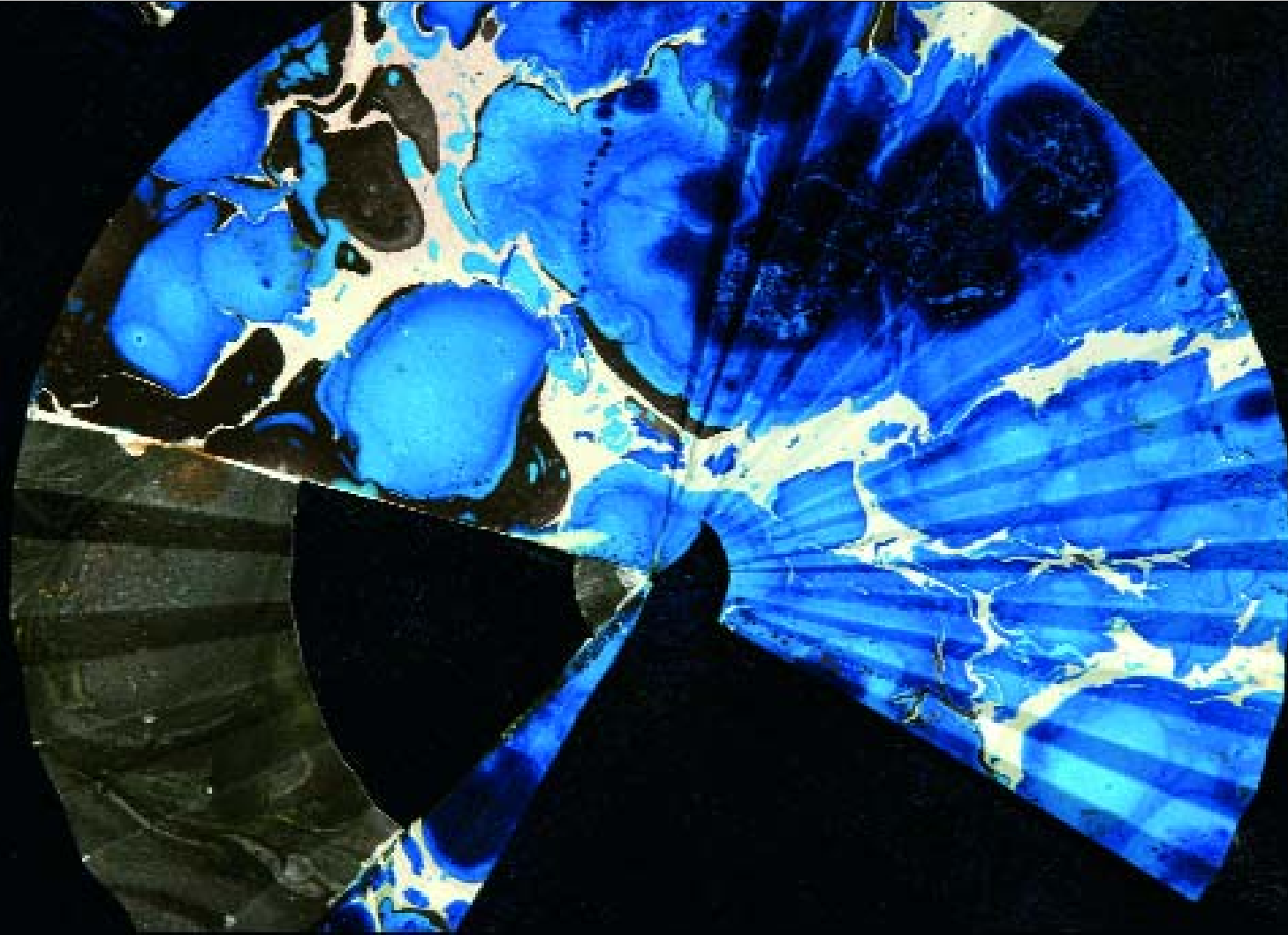


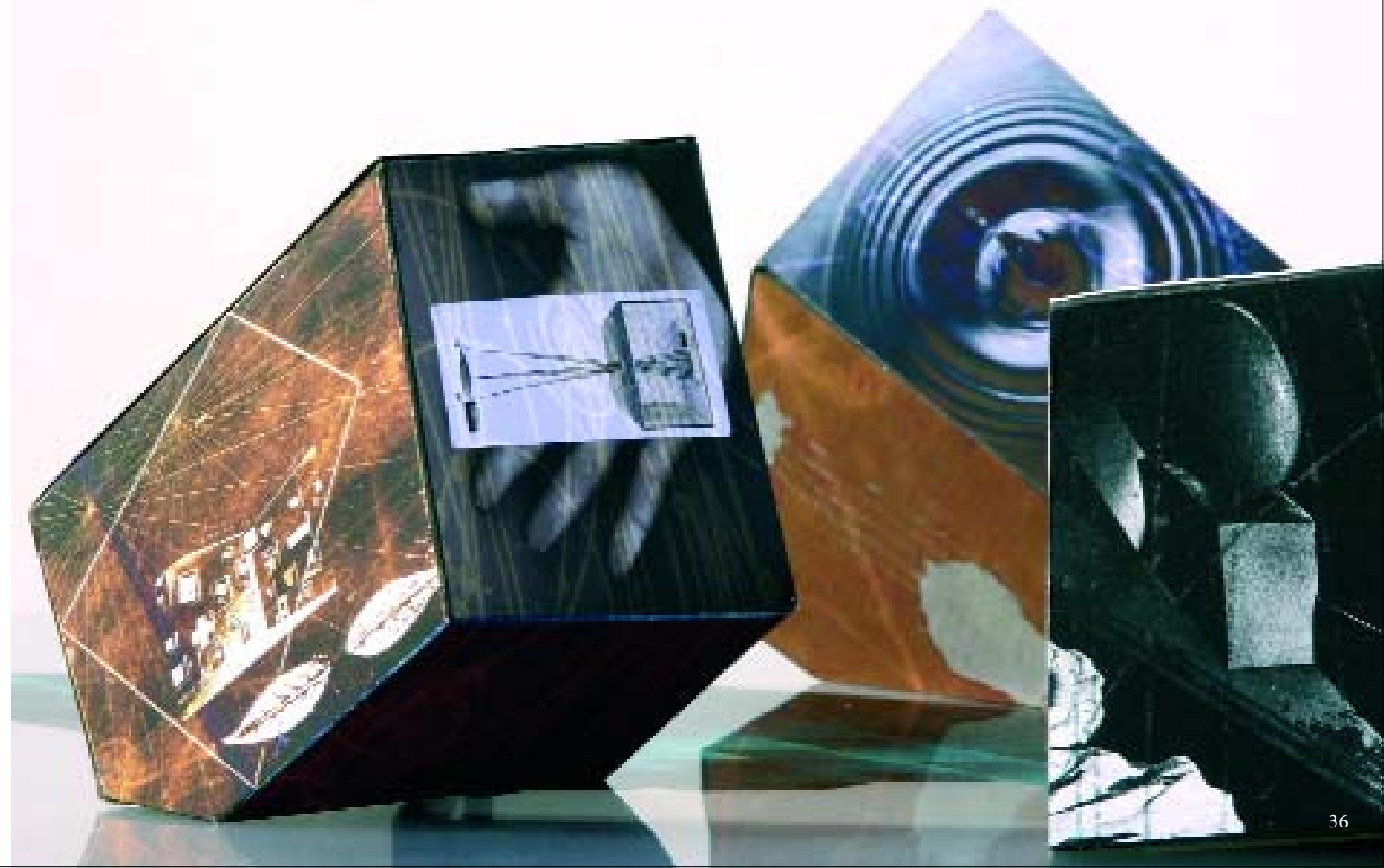
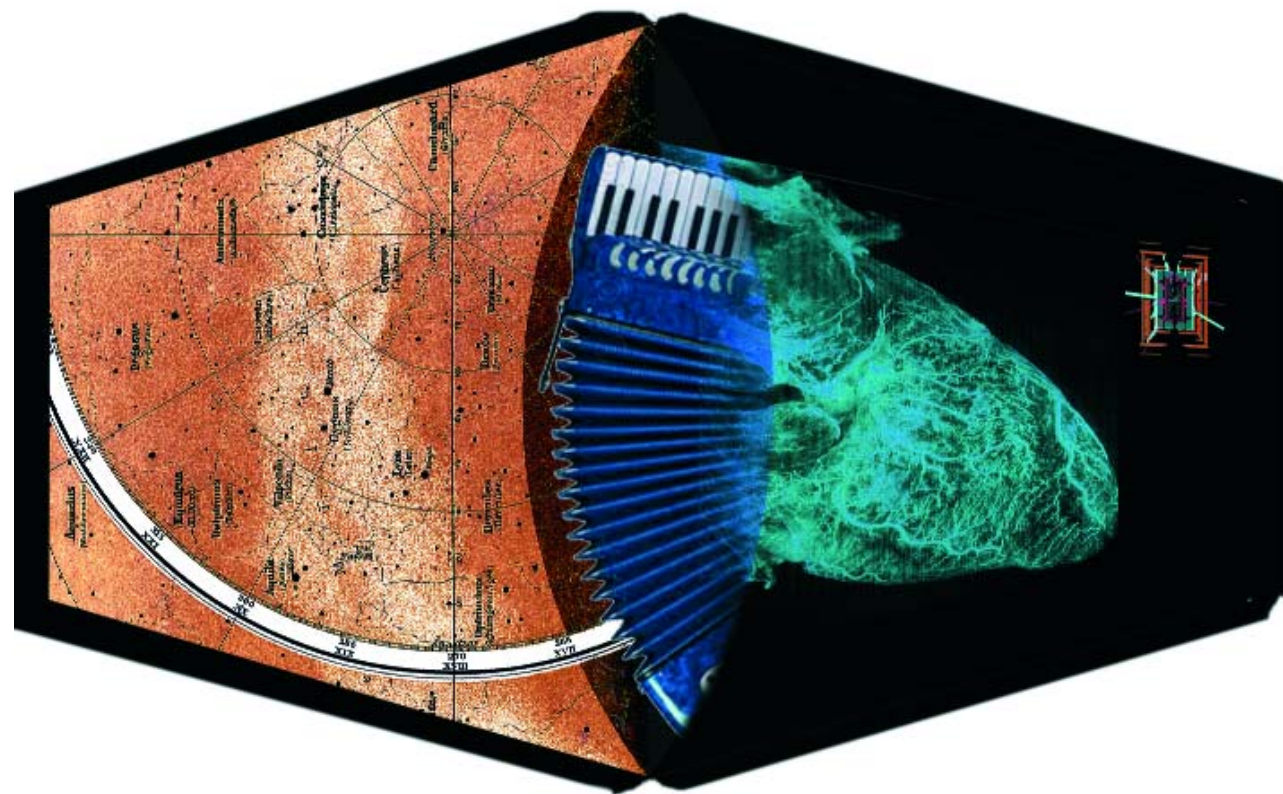


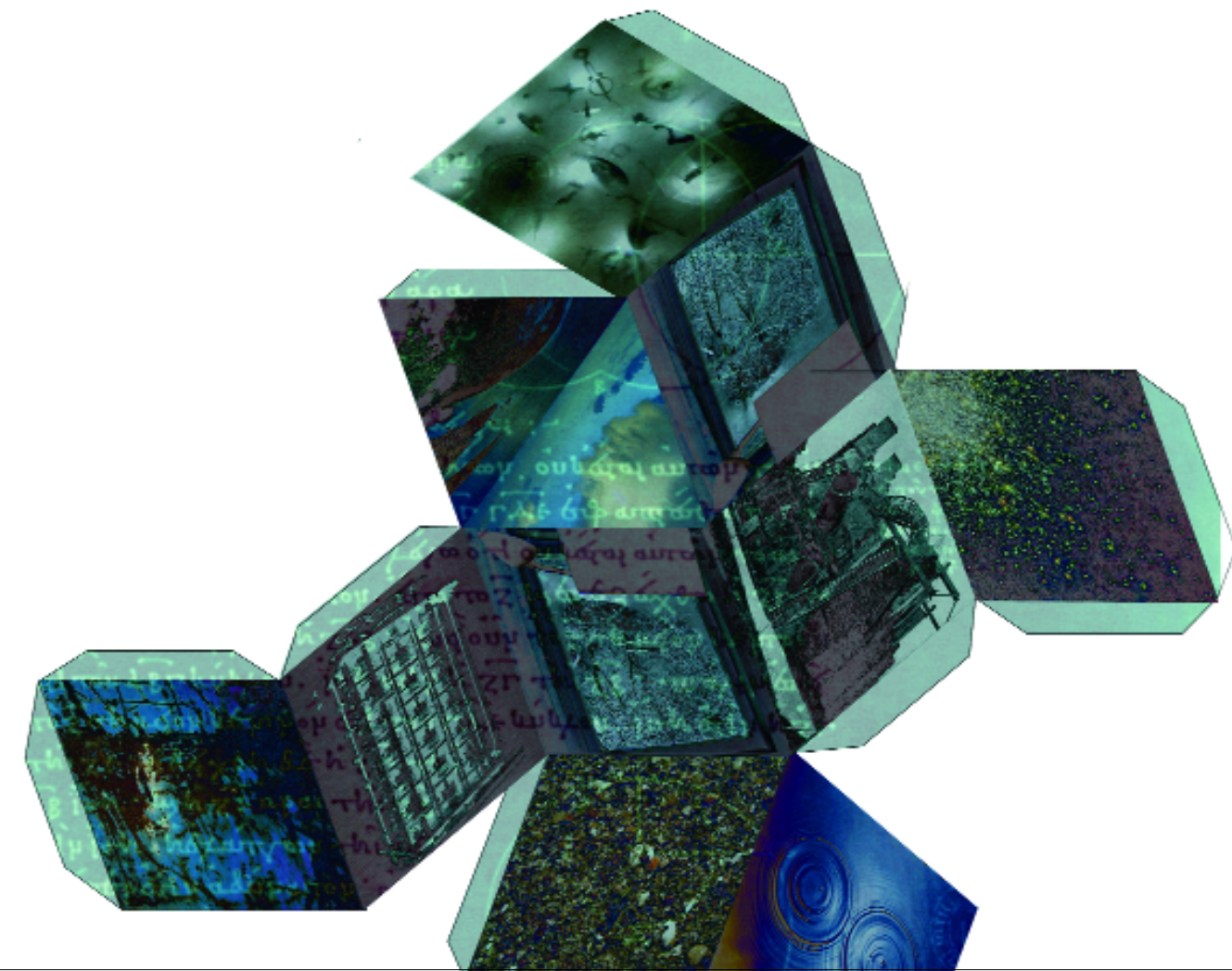


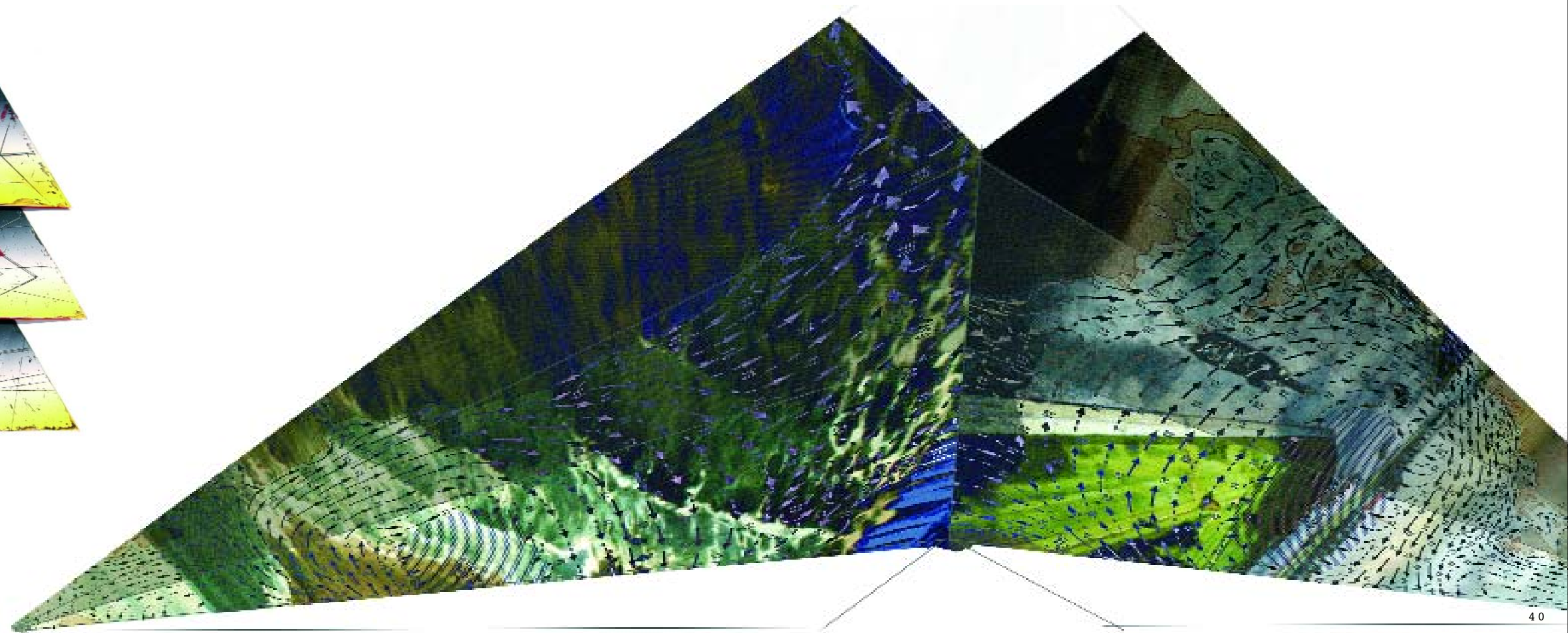


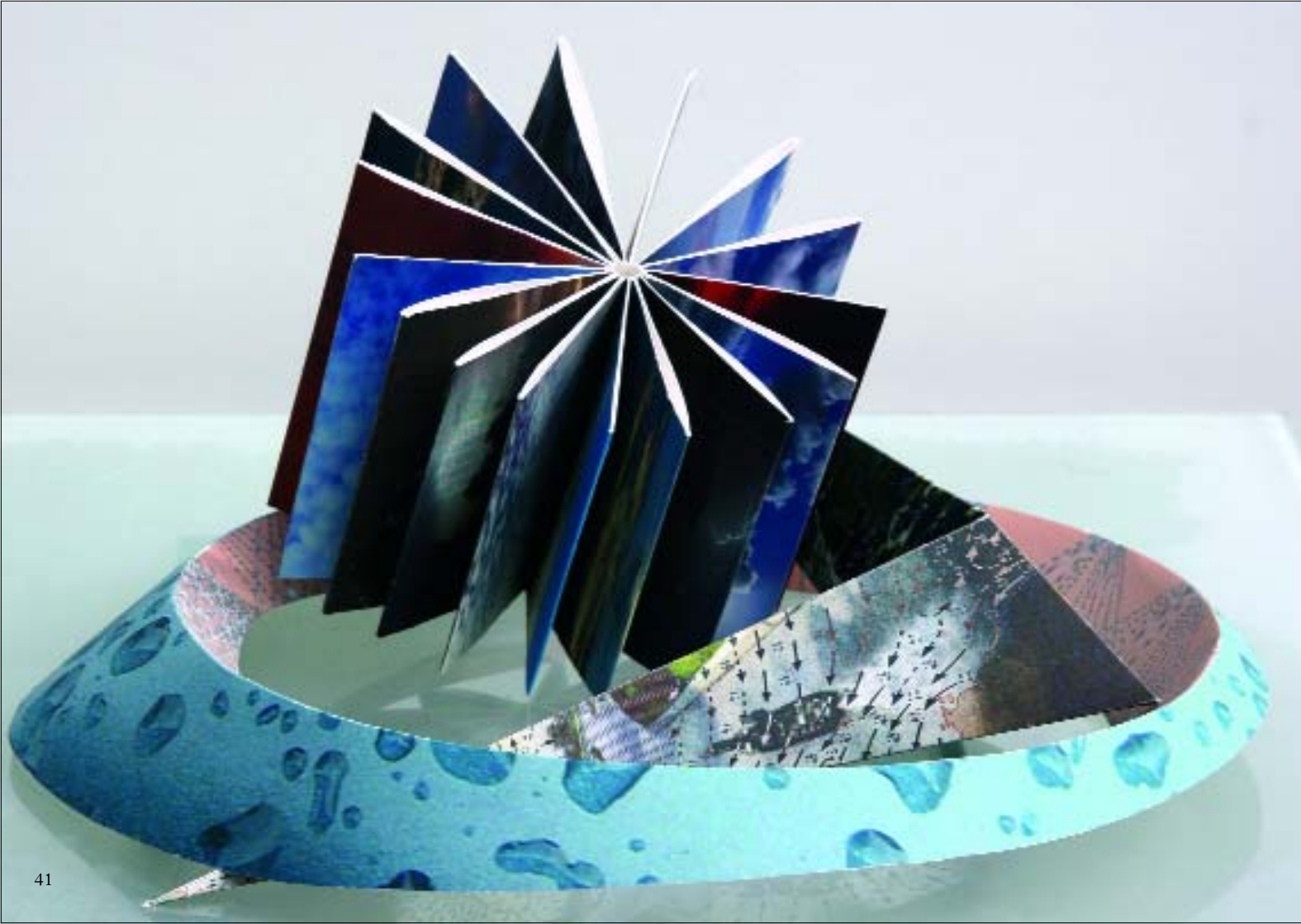












Between image, meaning and material

A discussion with Aloys van den Berk

I know your work mainly because of your installations, but you always say that you're a graphic artist – were you educated as a graphic artist?

No, I studied architecture, at the Technical University in Eindhoven, Holland. You're supposed to learn how to design architecture there. At that time it was actually still graphic art, tidy line drawings on paper in two dimensions, which were meant to be blown up into a three-dimensional project. I wasn't happy with that.

How do you mean?

Well, not technically, not the drawing itself, but ...morally. With a simple line you could dictate whether someone's view would include a bit of sky or just a blind wall. And you would work in this odd, undetermined space. Then I already encountered the problems which I would run across in my graphic work, the indeterminacy of a plane.

But judging from your colour etchings' quality, you've certainly immersed yourself into graphical technique.

I discovered a lot myself, and in the beginning I co-operated a lot with others, people like Pieter Alewijn. We also made portfolios together.



*Demontage, 900 x 240 x 300 cm,
Kayak and kayak parts, film loops
Mels Dees, 2004*

In Eindhoven, at the graphic workshop Daglicht?

No, at that time Daglicht didn't exist yet. That was in the late seventies. Of course I profited a lot from my technical training, for instance the course on theory of forms by Jan Slothouber. But a lot of techniques I use in making the graphic reliefs, the early ones as well as my recent work, I developed myself.

So there are two groups of paper reliefs: the work you made during the last year and the reliefs you recently rediscovered. Why were you surprised when you got back the works?

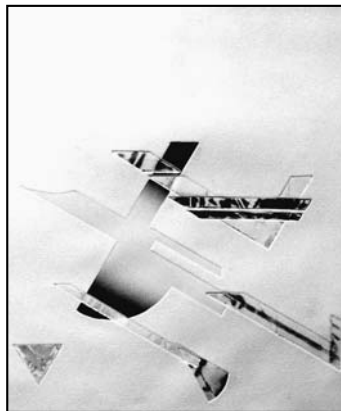
I was mainly surprised at the amount of works – I had simply forgotten some of the things I had made – and what struck me too was their complexity. In my mind the early stuff was rather uncomplicated.

The complexity of your early work has a lot to do with your more recent work.

Yes, but there are differences as well. The point of departure is different, even if I ended up with similar results.

Exactly. In the beginning the plane was the point of departure from which you cautiously started to explore space, and now you're working on sculpture, using two-dimensional images.

Yes, well, sculptures... Look, I started out as a graphical artist, and from there my work developed in various directions. The prints which preceded the reliefs were very bare and constructivist.



*Flight, 50 x 40 cm
Etching, Mels Dees 1979*

You mean constructivist in the abstract, geometrical sense.

In the tradition of Rodchenko, El Lissitzky, their work from the twenties – not the kind of serial geometry people made in the sixties. Less restricted, and rather empty, really. But what annoyed me...well, as an artist you're continuously working with materials, colour, relief – when etching you make a kind of relief, don't you – and still the prints kept revealing a kind of indeterminate, imaginary space in which things are floating. I didn't like that.

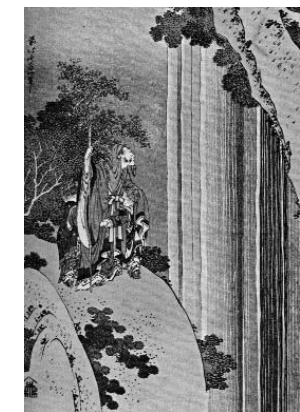
Maybe it was too little? Maybe there were more possibilities available which you couldn't... capture?

Yes, that too. I can't quite evoke the feeling anymore, but I remember quite well that I really had the sense of having to fight something. So I went to make changes, starting from the material, the paper plane. Out of annoyance. I didn't rip it, but I folded it, folded it again, and again. And then I realised that something had happened that was interesting.

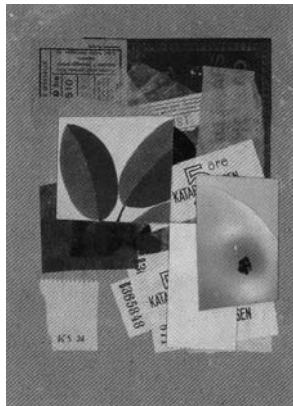
What was it?

At a certain moment I discovered that you could create different layers by folding and that you could create a kind of interference by moving these layers. And I liked that. I never looked for it, but it happened. It was a real find, a present.

You could look upon your work as a kind of collage. In fact, you put together different types of spatial effect, creating something new.



*The poet Li Po
Wood block print, Hokusai,
1830*



Ohne Titel
Collage,
Kurt Schwitters, 1930

Yes, undoubtedly.

Do you feel any affinity with artists from the past, regarding the collage aspect of your work?

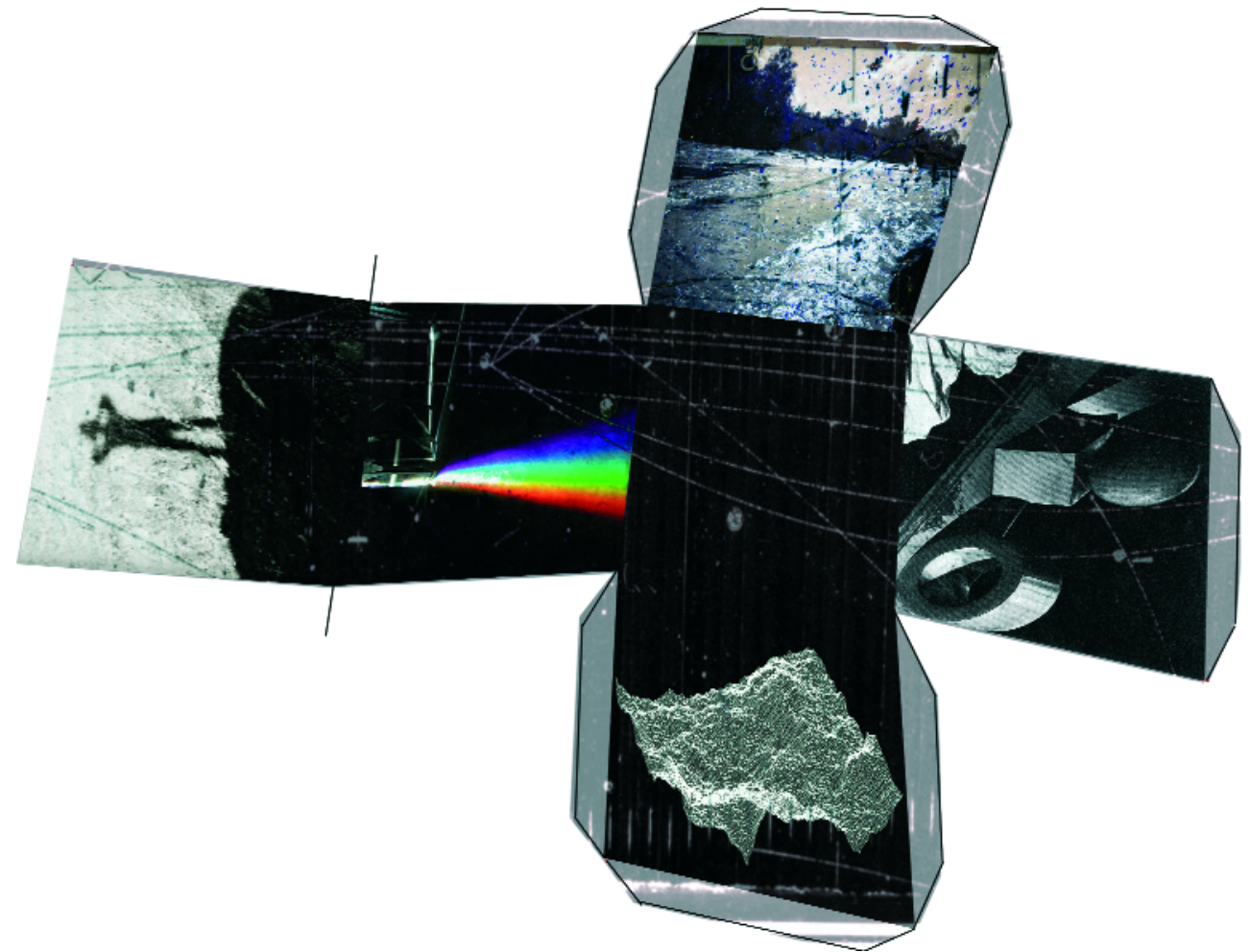
The first name that comes up is Kurt Schwitters, with his Merzbau and relief works. I immediately recognise whatever he does. I mean, that's in retrospect – I work in an entirely different way, of course.

Not Picasso, or Braque? From my point of view as an art historian, I'd rather expect those artists. Or do they lack the tactile sense, the feeling for materials which Schwitters introduced?

Exactly, well, at least as far as my early reliefs are concerned. They evolved from the plane and the colour and the material. In the recent relief works my point of departure was paper as a substrate of external meaning, images and text. Paper as a 19th century support for images, books, manuscripts, photographs... and my own relation with them, and my private history.

But I suspect that these early works are also influenced by your personal history. I see references to Russia, non-western cultures... and they're certainly not all derived from artistic sources.

No, you're right. For instance: during the seventies I spent a year and a half travelling through South America, studying and photographing native Indian weaving. It never turned up in my work directly, because, when I returned to Holland, I initially revolted against the fashionable, dishonest and idealising view of indigenous cultures. So at that time I started to



make the bare geometric prints you saw – I had to get back to my western reality. Only after I discovered the folding patterns I used in the first reliefs, these non-western forms and patterns started to emerge again. After that, I travelled quite a bit – to Greece, Egypt, Asia, I visited Africa a few times.

Japan too?

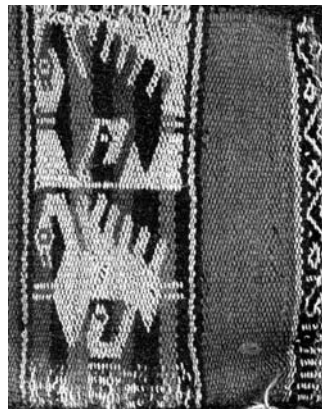
No, I've never been to Japan. But I've been interested in Japanese culture and literature for a long time. I know quite a bit about it, too – except, for instance, about origami. Mrs. Van Tooren...

The famous Dutch haiku translator...

Right... she kept discovering Japanese influences in my early work, but I never agreed with her. If it happens to resemble Japanese art, the influence was smuggled in indirectly, in a roundabout way. I don't really feel any affinity with the travelling artists you mentioned, Jan Montyn or Sjoerd Bakker, even if I'm quite able to appreciate their work. Their work is strongly representative, within the eastern tradition, while in my work the folding remains a constructivist element – which makes it exciting to me.

And Russia?

I've never been to Russia either – some Russian influences are probably due to Sacha Koulitchov (an artist of Russian descent), who you know well. And to the revolution art and Russian literature in particular.



*Tarabuqueño weaving pattern
Bolivia, around 1950*

Now I realise that texts are quite important to you.

Correct. To me, paper and texts are strongly related. I don't belong to the generation for whom images or texts are abstract items, which have been separated from their substrate. A writer on television, or a painting depicted on a computer screen or a T-shirt remains a bit strange to me – even slightly embarrassing.

The titles are important too. Some works even appear to be representations of a text. Now and then with a strange sense of humour, which I liked a lot.

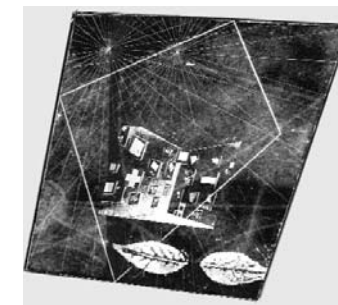
The titles are indispensable. They add an extra layer, don't they. But in many cases the humour or irony is there to reinforce the idea that you're just looking at a piece of paper.

Now a bit more about the technical side. Did you create the colour etchings for the early series with the relief in mind? What was your working method?

Well, the first reliefs were prompted by annoyance and that wasn't a very structured activity. But I soon developed a kind of strategy.

How did that work?

More often than not the forms and folding patterns came into being by experimenting with bits of paper. Then I made one or more etching plates in the form I had chosen and on the reverse side I drew the folding pattern in dry point. I would print it lightly on the back of the paper before I started printing the visible side. You need a very sturdy paper to get it through all these printings – I always used Arches Velin.



*Manipulated etching (1988)
Photo print, Mels Dees 2006*



So you also made reliefs in an edition?

Quite small editions, really, usually no more than five. Printing and folding them takes a tremendous amount of time and usually I had quite enough of it after three or four prints. Even less in the case of cardboard relief prints, and when I used monotype there was of course only a single print. But during that period I actually wore out a sturdy etching press completely. And then came a time when I just couldn't do it anymore.

How come?

The acid and solvents you have to use started to bother me. Skin problems, allergies, that sort of thing. And I also got tired of printing editions. From the late eighties onward I hardly made any more etchings and I concentrated on doing installations. But now I've got a new etching press and one of these days I will try it again, carefully.

Let's move over to the new stuff, the things you are working on. You seem to arrive at the same kind of visual idiom, the same kind of complexity as in your earlier work.

Often to my own surprise. Some elements I use again consciously, but I discovered other correspondences only after some time. For instance, I suddenly saw that in a recent work the same combination of 'water', a starry sky and a split oriental decorative pattern recurred which I had used in a forgotten relief I made than twenty years earlier.

That's odd.



*Cover of the collected poetry
Paul van Ostayen, around
1970*

Yes, but in the new work I also deliberately reuse older etchings and reliefs. In one of the sides of this cube you'll see an edited photograph of an etching I made at the end of the eighties. It includes a photograph of an early Malewitsch exposition, you know, the one with perspective painting on which the contour of 'Sentimental Pool' is based. And this early relief is reflected in the transparency on which the work is placed. Et cetera.

What's the name of this work?

It hasn't got a title yet, but the series of paper reliefs which I'm working on will be called 'Schmoll's telescope'.

Who's Schmoll?

Not an astronomer or a physicist or someone like that. It's someone who wrote a series of piano exercise books, rather old-fashioned. Scale practice, simple exercises, things like that. They've used them to torment me in my youth. And Paul van Ostayen, you know, the Flemish poet of about a hundred years ago, was one of my heroes when I was young. He wrote books full of wild, expressionist and constructivist poetry. But from his later, simple and intuitive poems he wanted to compile a volume of poetry which he would name 'Schmoll's first exercise book'. It was never published, because he died of tuberculosis when he was young, as a poet should in those days. But I'm still fond of his work, and Schmoll has a magical sound to me.

What about the telescope?



*Amazonian river
Found 35 mm film strip, 2006*

I try to sketch a kind of modest cosmology in this series of works. A small cosmology, summing up influences, trying to include some early work and the way I see the world.

How did you put that into images?

Not in a literal way, really. For instance, on another side of one of those cubes you'll find a picture of a river in South-America. I've been there for a long time, as I said, and I made a lot of photographs. But this is not a picture I took – it's a print of a heavily damaged film strip I just found in the street, close to my studio. I haven't got the faintest idea where it came from...And suddenly the picture is not about a location or a country anymore, but about broad categories like time and coincidence... At the same time, the forms of these cubes are inspired by simple three-dimensional puzzles for little children, you know, the kind with wooden cubes from which you can create different images.

Fascinating...that's something a lot of artists are able to do – connecting utterly private items and the most general ideas in their personal universe.

Someone who really went into that, was Adolf Woelfli. He's one of my heroes. Of course he was nuts, and he certainly wasn't quite harmless. So in the institution where he was locked up, he was trusted with paper and pencils only, but that was all he needed. He didn't just draw, but a rolled-up piece of paper in his hands could turn into a telescope, a megaphone, a trumpet, a hearing apparatus... This picture has always been on display in my studio.



*Adolf Woelfli at work
Irrenanstalt Waldau, Switzerland,
around 1925*



Are there any other people like that, with a private cosmology? You already mentioned Malewitsch, who else?

Oh, there are lots of them – Schwitters, Man Ray – every good artist has it, really.

Well, artists with a fluid world view, often they are also people who're able to switch easily between two and three dimensions, who keep their options open.

Yes, I can't say that I have a well-defined view of the world. I'm not the kind of monolithic artist who appropriates a single theme and remains satisfied with it for the rest of his life. I'm too curious and volatile for that.

In your working methods as well, because this is quite a different technique.

That's right. For this new work I make collages on the computer, and then I have them printed at a photo lab. That works very well – I just hand in my digital file and it's printed on a special machine. I have my own rolls of paper there, comparable to the kind of paper I like to print etchings on. Heavy, very matt rag paper. I like papers with a visible surface. Not at all comparable to the usual photo or printing papers – they make the image look like an abstraction floating behind the paper.

It's dead material?

Right. And because most of those papers are glossy, it's impossible to see the three-dimensional form and all of the images at the same time. And that's what my work is about, in a formal sense.

About the forms: they remind me strongly of your installations. The same sharp, tilting, off-balance shapes. Did you ever think about carrying out your new work on a very large scale?

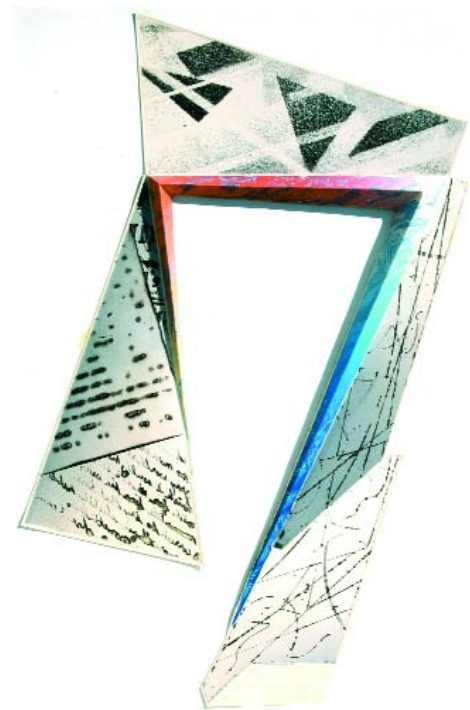
Yes and no. You know, the forms I use are determined to some extent by the material and the scale on which they are executed. You can't work on a much larger scale in paper – and when you use metal, plastic or wood, you'll run into quite different possibilities and restrictions. In that case I'd arrive at different forms, other images.

So paper holds a tremendous attraction for you...

It does, because of its ambiguous nature. On the one hand it's a material like any other, with its own special smell, texture, flexibility, you name it. A friendly, warm material with surprising properties. On the other hand paper is the medium to transfer meaning – I never think of glass or stone as the substrate for images or text – of course it's possible to do it, but it's not embedded in the material. Paper simply is our culture.

This discussion took place on April 30, 2006, at Mels Dees' studio in Eindhoven, Holland





Lijst van werken/*List of works*

Pagina/*page*

Omslag/*cover* *Meeresleuchten, 2006*

- 2 *Pirate collection, 2006*
- 4 *Sentimental pool, 1980*
- 5 *Musica nova, 2006*
- 7 *Musica nova, 2006*
- 8 *In fear of his symmetry, 1986*
- 13 *Raisons d' être, 2006*
- 16 *Private views, 2005*
- 20 *Unmapping memories, 2006*
- 21 *Elusive iteration, 2006*
- 22 *Water sign, 1983*
- 23 *Meeresleuchten, 2006*
- 24 *Arte di vivere, vivere d'arte, 2005*
- 25 *Into the heart, 1986*
- 26 *Vaudeville, 1980*
- 27 *Arte di vivere, vivere d'arte, 2005*
- 28 *Sign from the animal kingdom #1, 1984*
- 29 *Arte di vivere, vivere d'arte, 2005*
- 32 *Fan study #9, 1984*
- 33 *Pirate collection, 2006*
- 34 *Raisons d' être, 2006*
- 35 *L'enigmista, 2005*
- 36 *Slightly paranoid wall paper sample, 1982*
- 37 *Private views, 2005*
- 38 *Geology, 1979*
- 39 *Elusive iteration, 2006*
- 40 *Elusive iteration, 2006*
- 45 *L'enigmista, 2005*
- 48 *No nippon, 1981*
- 52 *In praise of her symmetry, 1985*
- 53 *Sad party, 1984*
- 54 *The art of circumlocation, 1979*
- 53 *Pirate collection, 2006*

Colofon /*colophon*

Uitgave/ <i>publication</i>	2006
Teksten en vertalingen/ <i>texts and translations</i>	Mels Dees
Interview/ <i>interview</i>	Aloys van den Berk
Fotografie/ <i>photography</i>	Mels Dees
Productie/ <i>production</i> dvd	Mels Dees
Ontwerp/ <i>design</i>	Hans van Asch
Druk/ <i>printing</i>	Creanza, Eindhoven
Oplage/ <i>edition</i>	100

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door/
This publication has been made possible by

Stichting Materiaalfonds voor Beeldende Kunst en
Vormgeving, Amsterdam

Met dank aan/*thanks to*

Mariëlle van den Bergh
Paul Legeland

© Mels Dees



SCHMOLL'S TELESCOPE Mels Dees Paper reliefs 1979-2006