



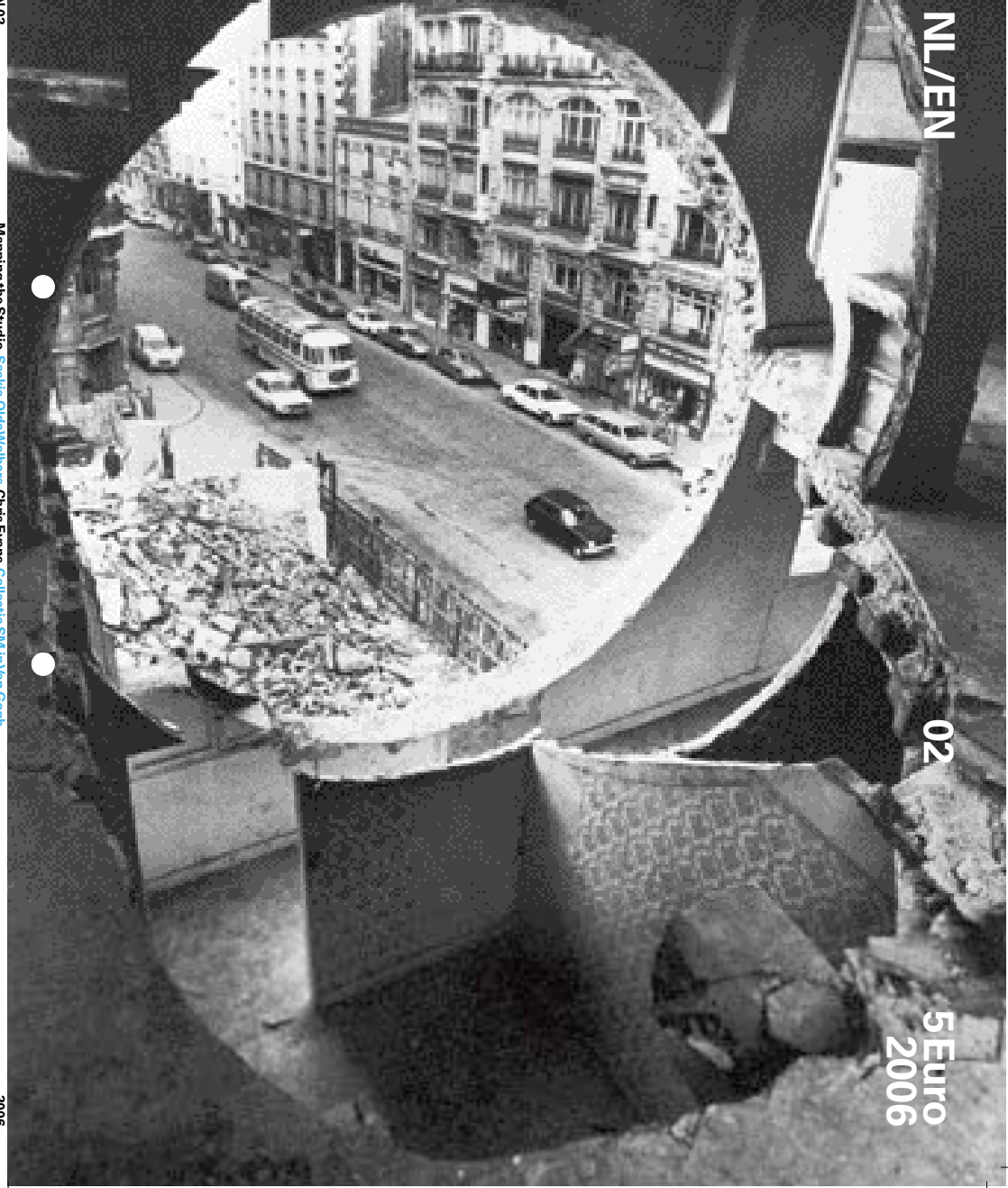
Stedelijk Museum BULLETIN 02

Mapping the Studio Saskia Oldewolbers Chris Evans Collectie SM in Van Gogh

2006

Stedelijk Museum

# BULLETIN



NL/EN

02

5 Euro  
2006



Ons land kent vele toneelgezelschappen. Miljoenen landgenoten maken muziek. Daarnaast zijn er talloze monumenten die bezocht, bewoond en bewonderd kunnen worden. Zo'n kleurrijke cultuur moet gekoesterd worden. En dat lukt niet alleen met overheidsgeld. Gehukkig springt het Prins Bernhard Cultuurfonds vaak bij. Per jaar steunen wij bijna 4.000 culturele projecten, groot en klein. Onze donateurs zorgen dat cultuur toekomst heeft. Word ook donateur, voor 25 euro per jaar geeft u cultuur de kans.

# 1 Mapping the Studio



Gordon Matta-Clark  
*Untitled (Bronx Floors)*, 1972  
Museum Moderner Kunst Stiftung  
Ludwig Wien





Gregor Schneider  
Atelier uit de installatie / from the  
installation *Totes Hause u r*, 2001  
Courtesy of the artist





Jan Dibbets  
*Perspective Correction –  
My Studio II*, 1969  
zwart-witfoto op doek / black and  
white photo on canvas  
Collectie / Collection Stedelijk  
Museum Amsterdam



John Bock  
*Salon de béton*, 2005  
installatie / installation  
Courtesy Klosterfelde Berlin &  
Anton Kern, New York



Bruce Nauman  
*Mapping the Studio I – All Action  
Edit (Fat Chance John Cage)*, 2002  
installatie / installation  
Courtesy Friedrich Christian Flick  
Collection





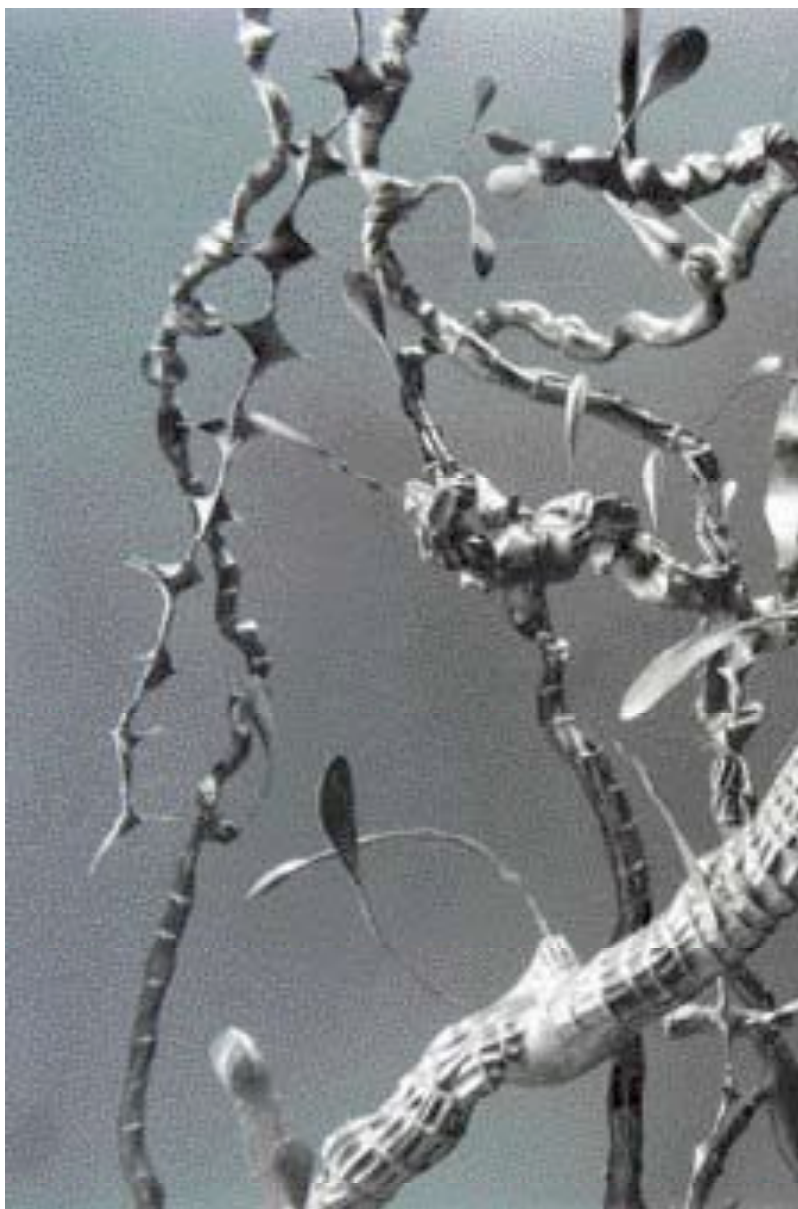
## 8 Saskia Olde Wolbers



Saskia Olde Wolbers  
Still uit / from *Trailer*, 2005  
video, 10 min.  
Courtesy Diana Stigter Galerie,  
Amsterdam & Maureen Paley,  
London



Saskia Olde Wolbers  
Still uit / from *Trailer*, 2005  
video, 10 min.  
Courtesy Diana Stigter Galerie,  
Amsterdam & Maureen Paley,  
London



Saskia Olde Wolbers  
Still uit / from *Interloper*, 2003  
video, 6 min.  
Courtesy Diana Stigter Galerie,  
Amsterdam & Maureen Paley,  
London





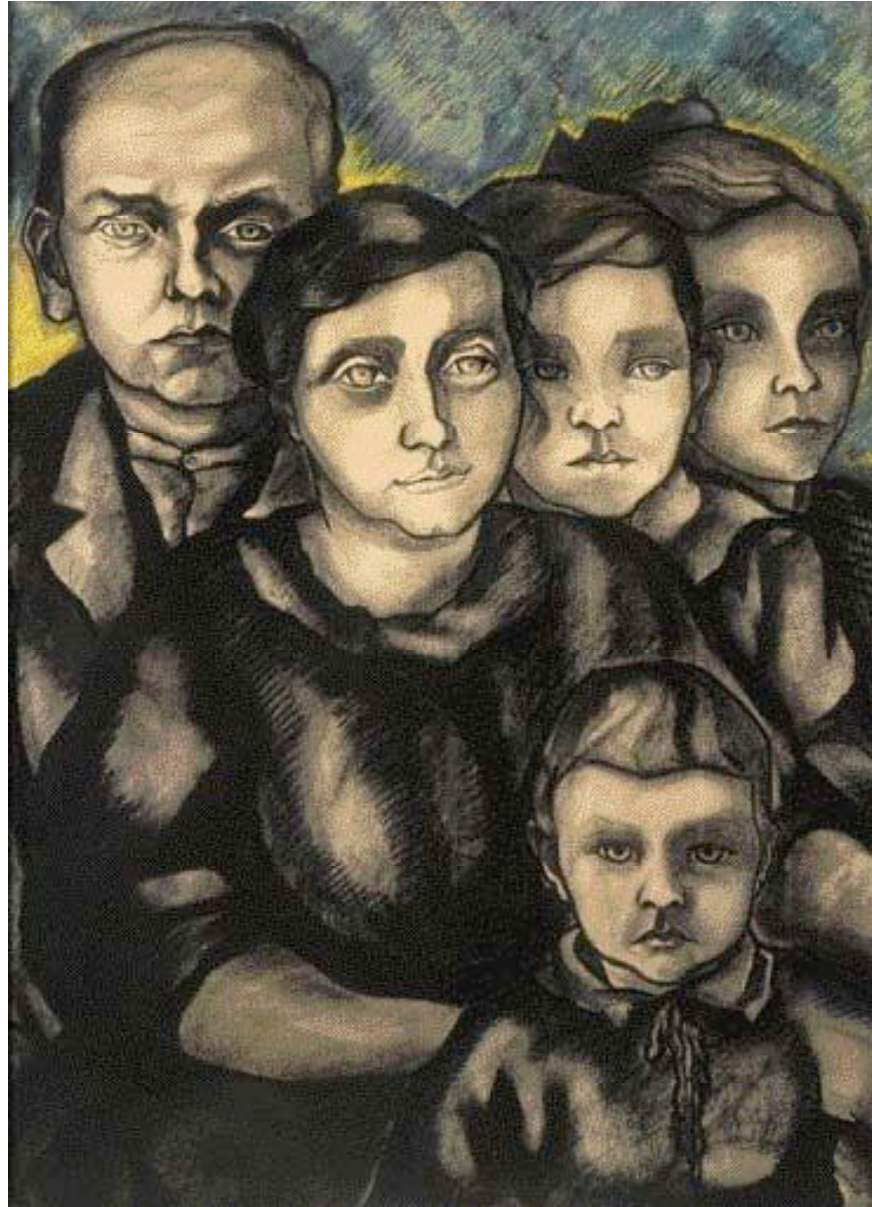
## 12 Collectie SM in Van Gogh



Vincent van Gogh  
*De armen en het geld*, 1882  
Krijt, transparante waterverf, pen  
in inkt / Pastel, transparent water-  
colour, pen in ink, 56 x 37 cm  
Collectie / Collection Van Gogh  
Museum, Amsterdam



George Hendrik Breitner  
Soepuitdeling, 1882  
Waterverf op papier / Water-colour  
on paper, 30 x 53 cm  
Collectie / Collection Stedelijk  
Museum Amsterdam



Charley Toorop  
*De familie Arie Klomp te Bergen, 1921*  
tekening / drawing  
Collectie / Collection Stedelijk  
Museum Amsterdam





Georges Rouault  
*Paysans*, 1905 – 1909  
Waterverf en krijt op papier /  
Watercolour and pastel on paper,  
58,8 x 83,8 cm  
Collectie / Collection Stedelijk  
Museum Amsterdam

## 16 SMBA / Chris Evans



Chris Evans  
*Radical Loyalty (impressie /  
impression)*, 2006  
acryl op doek / acrylic on canvas,  
110 x 140 cm  
Courtesy STORE, London  
& Galerie Juliette Jongma,  
Amsterdam

17 Inhoud

# MAPPING THE STUDIO SASKIA OLDE WOLBERS • CHRIS EVANS COLLECTIE SM IN VAN GOGH

• Wat betekent het atelier voor kunstenaars van vroeger en nu? Het is een vraag die in dit nummer meerdere malen aan de orde komt. Allereerst in het artikel van curator Leontine Coelewijn, waarin zij de tentoonstelling 'Mapping the Studio' in Stedelijk Museum CS bespreekt, en de veranderende verhouding van kunstenaars tot hun atelier. Dat de studio zeker niet is afgeschaft door hedendaagse kunstenaars, maakt vervolgens dr. Wouter Davidts op overtuigende wijze duidelijk. De relatie van de kunstenaar tot zijn atelier komt op een andere manier naar voren in de tekst van conservatoren Suzanna

Héman en Jurrie Poot naar aanleiding van hun tentoonstelling 'Aspecten van Arbeid' in het Van Gogh Museum: kunstenaars brachten het motief van de werkende mens anders in beeld toen ze - in de tweede helft van de negentiende eeuw - het atelier verlieten en de natuur introkken.

Verder is er in dit nummer onder meer aandacht voor het werk van Saskia Olde Wolbers en dat van Chris Evans naar aanleiding van hun solotentoonstellingen in respectievelijk het Stedelijk Museum CS en het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam.

Pagina 18  
**Mapping the Studio**  
Leontine Coelewijn

Pagina 27  
**De mythe van het post-studio  
tijdperk**  
Wouter Davidts

Pagina 30  
**Concrete fictie**  
Arjan Reinders

Pagina 34  
**Authentiek onvervalst oprecht  
eerlijk**  
Maxine Kopsa

Pagina 37  
**Aspecten van arbeid**  
Suzanna Héman en Jurrie Poot

Pagina 40  
**In Memoriam: Jeroen de Rijke  
(1970 – 2006)**  
Martijn van Nieuwenhuizen

Pagina 42  
**De stinkende, maar zo zoete geur  
van geld**  
Laura van Grinsven

Pagina 44  
**De Best Verzorgde Boeken**

Pagina 46  
**Boek over Sandberg wint prijs**

**Stedelijk Museum Info**  
Agenda 47  
Vrienden 50  
Colofon 52  
Engels / English 53





# MAPPING THE STUDIO



# 20 Mapping the Studio

## Leontine Coelewij

*Naar aanleiding van de tentoonstelling 'Mapping the Studio' in het Stedelijk Museum CS licht curator Leontine Coelewij het thema van de tentoonstelling toe en beschrijft de verhouding van de deelnemende kunstenaars tot hun atelier.*

In zijn monumentale video-installatie *Mapping the Studio* (2002) laat Bruce Nauman ons nachtelijke opnames zien van zijn atelier. Het is een schaars verlichte, chaotische ruimte; met stapels papieren op de tafels, rommel op de vloer en overblijfselen van verschillende onafgemaakte projecten. De enige actie is die van een kat die een muis achterna zit. De kunstenaar is buiten beeld; verdwenen uit het atelier.

Al vele decennia lang onderhouden kunstenaars een haat-liefde relatie met hun studio. Eind jaren zestig was er een generatie kunstenaars voor wie het atelier als een van de buitenwereld geïsoleerde werkplek om schilderijen en beeldhouwwerken te produceren niet meer voldeed. Zij wensten af te rekenen met de modernistische mythe van de solitaire genie in zijn gesloten atelier en kozen voor andere werkplekken – variërend van een verlaten flat in de New Yorkse Bronx of in Parijs, een zoutmeer in Utah tot een zandafgraving in Emmen. De tentoonstelling 'Mapping the Studio' wil laten zien hoe kunstenaars uit die radicale periode 1965-1975, waarin ze het kunstobject ter discussie stelden, aankeken tegen hun eigen studio-praktijk. Daarnaast wil de tentoonstelling onderzoeken wat het atelier voor kunstenaars van nu betekent. Welke modellen ontwikkelden kunstenaars in de jaren zestig en zeventig als alternatief voor het traditionele atelier en hoe verhoudt een jongere generatie kunstenaars zich tot de eigen werkplek?

'Mapping the Studio' pretendeert allerm minst een encyclopedisch overzicht te geven van alle mogelijke antwoorden op deze vragen. Zij wil eerder een parcours uitzetten dat door de verschillende kunstenaarsgeneraties heenloopt, en de bezoeker langs een aantal significante thema's van de hedendaagse kunstpraktijk voert: de relatie tot de architectonische ruimte (het bouwen, verbouwen en afbreken), de rol van het individu en het collectief, en de politieke en maatschappelijke betekenis van arbeid.

Een van de vroegste cruciale momenten in de transformatie van het atelier zijn Bruce Naumans studiofilms (1967/1968). Bij Nauman zie je de overgang van het atelier als mythisch 'heiligheid' naar een vrij alledaagse werkruimte. De uitspraken van Nauman uit die tijd zijn kenmerkend voor een laconieke houding ten opzichte van zijn eigen activiteiten in de studio:

'It turned out that I was pacing around the studio a lot. So that was an activity that I did so I filmed that, just this pacing.'<sup>1</sup> De studio was niet de omgeving waar een object werd vervaardigd; voor Nauman was zijn lichaam het materiaal. Eenvoudige handelingen zoals het stuiteren van een bal of het spelen van enkele noten op een viool vormen het onderwerp van zijn vroege films. En soms verdwijnt de kunstenaar uit beeld. Dan is de lege stoffige studio niet louter het decor voor de handeling, maar verschuift het naar het middelpunt van de aandacht. Wanneer Nauman ruim dertig jaar later in een interview zijn recente werk *Mapping the Studio* becommentarieert, valt een vergelijkbare benadering van het atelier op: 'I was sitting around the studio being frustrated that I didn't have any new ideas, and I decided that you just have to work with what you've got. What I had was the cat and the mice, and I happened to have a camera in the studio that had infrared capability. So I set it up and turned it on at night and let it run when I wasn't there just to see what I'd get.'<sup>2</sup> In dezelfde jaren als Naumans vroege New Yorkse studiofilms, experimenteert Jan Dibbets in zijn Amsterdamse atelier met film en fotografie. Hij brengt op een droge, feitelijke manier zijn atelier in beeld in de fotocollage *Panorama – My Studio* (1971). In de 16 mm film *Venetian Blinds* (1971) richt hij zijn blik op het raam en het invallende licht en in zijn eerste perspectief correcties (*Perspective Correction – My Studio I en II*, beide uit 1969) rekent hij af met de ruimtelijke illusie van het fotografische beeld. Terwijl Nauman en Dibbets eind jaren zestig het atelier ontdoen van diens mythische aura, vatten sommige andere kunstenaars het op als een archaische, achterhaalde productieplek. In de optiek van Robert Smithson moest het atelier verlaten worden om af te kunnen rekenen met traditionele opvattingen over het artistieke vakmanschap en genie. Hij gaat het land als materiaal en werkplek gebruiken; productie en presentatieplek vallen samen. *Spiral Jetty* (Utah, V.S., 1970) en *Broken Circle* (Emmen, Nederland, 1971) zijn hier duidelijke voorbeelden van.

Een van de meest uitgesproken posities is die van Daniel Buren die in 1971 zijn essay *Fonction de l'Atelier* schrijft. Hij bekritiseert het traditionele atelier als een oord voor de productie van 'plaatsloze' kunst. Het atelier is een omgeving waar het kunstwerk thuis is, afgeschermd van de rest van de wereld. Maar als het kunstwerk 'publiek' wordt gemaakt, wordt het uit deze oorspronkelijke context gehaald en raakt het als het ware ontheemd. In zijn artikel pleit hij ervoor de ruimte van de productie en de presentatie samen te laten vallen. Zijn werk, zo stelt hij, is gebaseerd op de afschaffing van de studio. Hij heeft geen atelier meer nodig en richt een kantoor in. Zijn werk maakt hij alleen nog maar *in situ*. Al in het voorjaar van 1968 had hij zijn werkterrein verplaatst naar de straten van



Gordon Matta-Clark  
Restaurant *Food*, 1971

● Parijs, toen hij er op een nacht tweehonderd vellen papier met verticale strepen ophing, willekeurig over bestaande affiches en reclameborden heen. Hij noemde deze wildplakactie *Affichages sauvages*, waarmee hij benadrukte dat hij zijn actie anoniem uitvoerde en zonder de toestemming vooraf van een galerie, museum of wat voor officiële instantie dan ook.<sup>3</sup> Een vergelijkbare guerilla-achtige manier van werken zien we bij de vroege *cuttings* van Gordon Matta-Clark. Hij werkte in verlaten panden in vervallen buurten van New York, zoals de Bronx (*Bronx Floors*, 1972-1973). Vlak voor de gebouwen neergehaald, werden trok hij erin om de wanden, vloeren en plafonds te gebruiken als het ruwe materiaal voor zijn 'sculpturen': 'In regard to the many condemned buildings in the city that are awaiting demolition, it seems possible to me to put these buildings to use during this waiting period...As an artist, I make sculptures using the by-products of the land and people.'<sup>4</sup> Matta-Clark zaagde rechthoekige delen uit de vloeren, en plaatste ze rechtopstaand in de alternatieve galerie 112 Greene Street (1972). Dat het werkproces en de architectonische herkomst van het materiaal voor hem net zo belangrijk waren als het object wordt duidelijk wanneer we de foto's van zijn acties bekijken, die bij de *Bronx Floors* worden getoond. Ook het werk van Gregor Schneider bevindt zich op het snijvlak van de architectuur en de beeldhouwkunst, maar dan op een obsessieve manier die zeer nauw samenhangt met zijn persoonlijke leven. Al sinds zijn tienerjaren werkt Schneider in zijn ouderlijk huis in Rheydt; een ogenschijnlijk doodnormaal rijtjeshuis in het Duitse Ruhrgebied dat hij in de

loop der jaren transformeerde tot het *Haus u r*. Vanaf circa 1985 bouwt hij in de bestaande woning – in volledige afzondering – een labyrintisch complex van gangen, kamers en kelders. Hij construeert deze ruimtes met meerdere lagen gipsplaat, glaswol, steenwol, lood en andere (geluiddempende) isolatiematerialen. De kamers hebben alle een eigen karakter en een eigen naam; soms functioneel, zoals *Küche*, *Toilet*, *Korridor*, soms met een sterke psychologische of seksuele lading *Liebeslaube*, *Das letzte Loch* of *Total isoliertes Gästezimmer*. Voor *Mapping the Studio* verplaatst hij het *Atelier* van *Haus u r* naar het Stedelijk Museum CS.

Matta-Clark neemt in meerdere opzichten een belangrijke positie in wanneer we kijken naar de transformatie van het atelier rond 1970. Niet alleen zijn *site-specific* benadering van het productieproces en de vervalg van de grenzen tussen architectuur en kunst waren baanbrekend, maar ook het verruilen van een gesloten privé-atelier voor een publiek restaurant. Met het opzetten van het restaurant *Food* in 1971 in het New Yorkse SoHo gaf hij een enorme impuls aan een wijk die op dat moment nog armoedig en vervallen was en aan een kunstenaarsgemeenschap die er bijeen kwam om te koken en te eten. Keith Sonnier, Robert Rauschenberg en Donald Judd zouden er – volgens overlevering – in de keuken hebben gestaan en Matta-Clark organiseerde er performances en *food-events*.<sup>5</sup> *Food* was een sociale ontmoetingsplek die in niet geringe mate bijdroeg aan de mythevorming van SoHo als avant-gardistisch kunstcentrum in de zeventiger jaren.



Ook bij Andy Warhol en Otto Mühl zien we een transformatie van het gesloten atelier naar een radicale woon-, werk- en leefgemeenschap. Warhols *Factory* is een van de beroemdste studioruimtes van de jaren zestig en zeventig, misschien wel door de vele films die er werden opgenomen en de foto's die Billy Name er maakte van Warhol en zijn entourage. Billy Name was ook degene die begin 1964 de oude fabrieksruijmt aan de East, 47th Street met zilverfolie en zilverkleurige verf veranderde in *The Silver Factory*: 'Het zal wel door de amfetamine zijn gekomen, maar het was de perfecte tijd voor zilver. Zilver was de toekomst, het was ruimtevaart – de astronauten...en zilver was ook het verleden – de oude glans... En misschien was het bovenal het narcisme – spiegels hadden zilver.'<sup>6</sup> De *Factory* werd een cultureel Mekka en fungeerde als filmstudio, experimenteel theater en als een soort 'Leger des Heils voor alle kunstenaars en kunstenaars in spe die nergens anders onderdak konden vinden.' Iedereen die langskwam werd gefilmd (*Screentests*), niet alleen sterren als Edie Sedgwick, Dennis Hopper, Nico en Baby Jane Holzer, maar ook de *wanna be* sterren die nooit naam hebben gemaakt in de show-bizz.

Een leef- en werkgemeenschap die veel minder hedonistisch en 'glamorous', maar eerder idealistisch en politiek getint was, was de commune *Friedrichshof* (nabij Wenen), die in 1972 door de Wiener Aktionist Otto Mühl werd opgezet. De groep rond Mühl verbrak alle banden met de burgerlijke maatschappij en begon een sociaal experiment gebaseerd op een anti-materialistische levenshouding, collectief eigendom, freudiaanse

therapie en – vooral – veel vrije seks. 'Wij waren de avant-garde van de maatschappij; wij brachten in de praktijk waar anderen alleen over praatten', zei een van de communeleden later in een interview.<sup>8</sup> *Friedrichshof* werd in de jaren zeventig razend populair en groeide uit tot een leefgemeenschap van ruim 300 mannen, vrouwen en kinderen, met Mühl als onbetwiste leider. Maar wat begon als een anti-burgerlijke utopie van jonge mensen die vooral vrij wilden zijn, veranderde in de jaren tachtig in een hiërarchische, gesloten inrichting geleid door een autoritaire, wereldvreemde en door seks geobsedeerde bohemiën, die tenslotte – wegens misbruik van jonge meisjes – achter de tralies belandde.

In de hedendaagse kunst van de laatste vijftien jaar zien we verschillende vormen van collectieve productie. Samenwerkingsverbanden worden voor kortere of langere tijd aangegaan als alternatief voor het traditionele solitaire kunstenaarschap. Het is een zoeken naar een grotere autonomie; een poging om een grotere invloed uit te oefenen op de randvoorwaarden voor de productie, distributie en presentatie van kunst. En soms ook een verlangen om kunst en leven meer te laten versmelten, niet zozeer vanuit een radicaal anti-maatschappelijke houding van de bohemiën maar vanuit een bewuste omgang met globalisering en kapitalisme, en de nieuwe productieverhoudingen die daaruit voortkomen. Deze houding is bepalend voor de verschillende ateliers van hedendaagse kunstenaars.

In 1998 kocht Rirkrit Tiravanija een stuk land in het noorden van Thailand (in de buurt van Chiang Mai), en richtte daar samen



Mierle Laderman Ukeles  
*Washing/Track/Maintenance:*  
*Outside*  
 Performance, Wadsworth  
 Atheneum, Hartford, CT, 23 juli  
 1973 / July 23, 1973  
 Courtesy Ronald Feldman Fine  
 Arts, New York



met Kamin Lertchaiprasert een kunstenaarsgemeenschap op; The Land Foundation. Kunstenaars van over de hele wereld worden uitgenodigd om daar een tijd te wonen en projecten op te zetten, die niet zozeer als 'kunst' bedoeld zijn, maar juist ook een functionele waarde hebben. Lertchaiprasert licht toe: 'It's about finding new ways of being together. That's how it started, and that's the real significance of what's going on here. A group of artists has come together to find out if there are other ways of working together and producing things. Not just art, but more important, things to eat like fruit, herbs, greens, and other vegetables.'<sup>9</sup>

Er wordt gewerkt op The Land door lokale boeren en handwerkslieden, door studenten van de Universiteit van Chiang Mai (die onderzoek doen naar nieuwe vormen van rijstooft) en door internationaal gerenommeerde kunstenaars en -collectieven als Tobias Rehberger, Superflex, Philip Parreno, Fischli/Weiss en Alicia Framis.

Voor The Land is het atelier in de eerste plaats een plek voor ontmoeting en discussie, die ook tijdelijk op andere locaties kan worden opgezet. Voor 'Mapping the Studio' is een speciaal project ontwikkeld, dat niet alleen documentatie van de activiteiten in Thailand omvat, maar ook bestaat uit een discussie met het publiek op de openingsdag van de tentoonstelling. De Berlijnse kunstenaar John Bock werkt in zijn recente performances ook regelmatig samen met anderen, zoals in zijn video-installatie *Salon de Béton* (2005). Gekleed in extravagante kostuums voert John Bock, samen met zijn medespelers Anne Brochet en Andreas Schlegel, een uitbundige performance op

met uit oude spullen opgebouwde constructies, machines en muziekinstrumenten. Bock transformeerde een ondergrondse betonnen kelder tot een duister en grotesk universum waar alles voortdurend in beweging is.

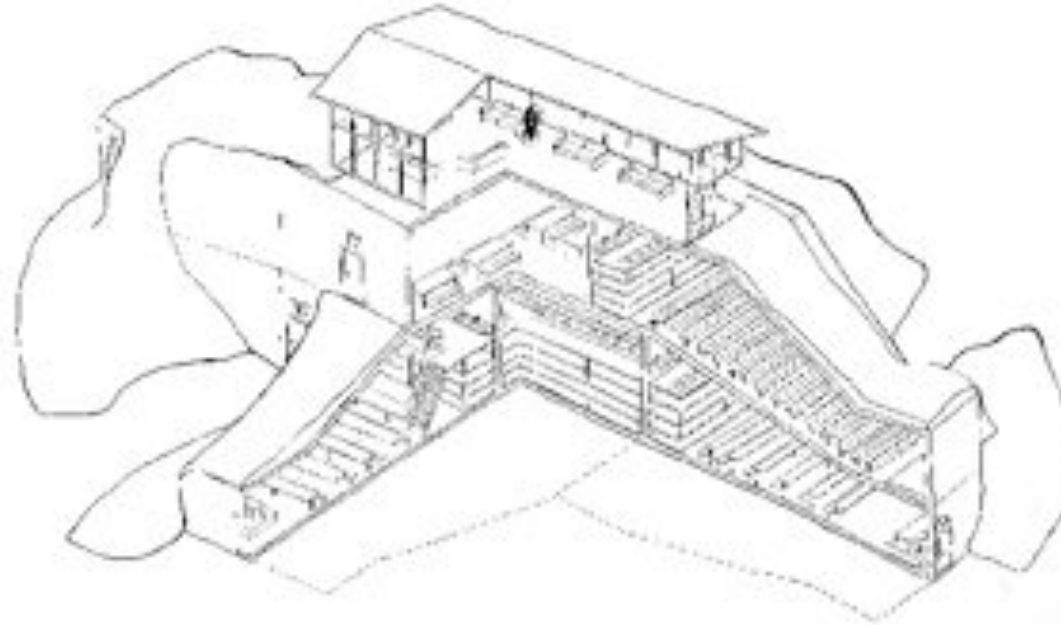
Begin jaren zeventig probeerden veel kunstenaars de artistieke arbeid te ontdoen van het romantische aura en adopteerden productieprocessen die leken op die van de fabrieksarbeider (Judd, Serra, Morris) of de kantoorbeambte (Buren). Martha Rosler en Mierle Laderman Ukeles richtten zich in die tijd op typische vrouwelijke vormen van arbeid, zoals het onbetaalde werk van huisvrouwen. Het waren de hoogtijdagen van de tweede feministische golf en zij gaven de conceptuele kunst van die tijd een sterk feministische impuls.

In de video *Semiotics of the Kitchen* (1975) zien we Rosler achter het aanrecht staan. Ze demonstreert – van A tot Z – de ingrediënten van het dagelijks leven van de huisvrouw. Wild zwaaiend met keukengerei vormt zij de letters van het alfabet; 'de taal van de onderdrukking van de vrouw'.<sup>10</sup> Voor haar *Maintenance Art Performances* (1973) maakte Mierle Laderman Ukeles dagen lang de trappen, vloeren en vitrines van het Amerikaanse Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford schoon. Zij legde de nadruk op de saaie, monotone arbeid van (huis)vrouwen en onderbetaalde schoonmaaksters.

De projecten van Atelier Van Lieshout (het Rotterdamse collectief dat in 1995 door Joep van Lieshout werd opgericht) verhouden zich expliciet tot hedendaagse opvattingen over



## 25 Mapping the Studio



Martha Rosler  
*Semiotics of the Kitchen*, 1975  
Courtesy Electronic Arts Intermix  
(EAI), New York

Martha Rosler  
*A Budding Gourmet*, 1974  
Courtesy Electronic Arts Intermix  
(EAI), New York

Atelier Van Lieshout  
Schetsontwerp *Slave University*  
(*Female*), 2006

arbeid en technologie in een mondiale, kapitalistische context. Een van de meest recente projecten is *Slave City*, waar *Call Centre*, een reusachtig werkkamp, deel van uit maakt. *Call Centre* biedt plaats aan zo'n 200.000 werknemers (slaven) die zeven dagen in de week, acht uur per dag ICT- en helpdesk-functies verrichten. Hier wordt gestreefd naar maximale winst door disciplineren, controle en efficiëntie. De utopie van het milieubewuste ondernemen (het *Call Centre* is een 'zero energy'-stad die geen energie importeert en geen afval produceert) wordt hier gecombineerd met nieuwste management-inzichten (zoals het continue controleren van de output van de slaven). 'Mapping the Studio' toont een onderdeel van het *Call Centre*; de *Slave University (Female)*, 2006. Het bestaat uit een twaalfstal auditoria, die op elkaar gestapeld zijn en ontsloten worden door taluds. Bovenop de *Slave University* bevindt zich een ontmoetingsruimte voor de professoren, die als enige binnen het gebouw worden betaald voor hun werkzaamheden. De overige vertrekken zijn voor slaven die opgeleid worden om goed en efficiënt te functioneren binnen de doelstellingen van het *Call Centre*. De *Slave University* is geschikt voor 1896 studenten en heeft 632 werkplekken, 632 slaapplekken en 124 wc's die aangesloten zijn op een milieuvriendelijke biogas-installatie.

Voor een jongere generatie kunstenaars kan het atelier zich overal ter wereld bevinden. De uitspraak van Daniel Buren uit de jaren zeventig, 'mijn atelier is waar ik mij bevind'<sup>11</sup>, wordt tegenwoordig meer dan ooit in praktijk gebracht. Dat de studio de gedaante kan aannemen van een kantoor, een filmset, een boerderij of alleen nog in virtuele vorm hoeft te bestaan,

is tegenwoordig welhaast vanzelfsprekend geworden. Deze voor de kunst zo cruciale plek voor contemplatie, ontwerp en productie heeft in de afgelopen veertig jaar een enorme transformatie ondergaan, zoals Jeff Wall het treffend omschreef: 'the place once so rigorously controlled by precedent and formula, [...] was in the process of being reinvented once more as theatre, factory, reading room, meeting place, gallery, museum and many other things.'<sup>12</sup> 'Mapping the Studio' hoopt van die ontwikkelingen een veelzijdig beeld te geven.

*Leontine Coelewijn is curator van het Stedelijk Museum en heeft de tentoonstelling 'Mapping the Studio', die tot en met 19 augustus 2006 te zien is in het Stedelijk Museum CS, mede samengesteld.*

### Noten

- 1 Bruce Nauman, interview by Lorraine Scierra (1972) in: *Please Pay Attention Please: Bruce Naumans Words; Writings and Interviews*, ed. Janet Kraynak, gecompileerd door Helen Molesworth in *Work Ethic*, Baltimore 2003, p. 127.
- 2 Michael Auping, 'A thousand words: Bruce Nauman talks about mapping the studio', in: *Artforum*, March 2002.
- 3 Anne Roitman, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London, 2001, p. 247.
- 4 Gordon Matta-Clark gecompileerd door Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge/London, 2000, p. 73.
- 5 *Ibid.*, p. 71.
- 6 Andy Warhol gecompileerd door Victor Bockris, *Warhol Biografie*, Baarn, 1989, p. 119.
- 7 *Ibid.*, p. 121.
- 8 *Slaves in Paradise*, videodocumentaire, Soul Productions/Channel Four.
- 9 Lertchaiprasert gecompileerd door Daniel Birnbaum, in: 'The Land, an experiment in art and community in Thailand', *Artforum*, summer 2005, p. 271.
- 10 Zie o.a. Rosler op de website van Electronic Arts Intermix, [www.eai.org](http://www.eai.org)
- 11 Daniel Buren: 'Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve', in: [Daniel Buren en Jean-Marc Poissot (eds.), Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990), Tome 1 : 1965-1976, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, pp. 195-204.
- 12 Jeff Wall, 'Marks of indifference: aspects of photography in or as, conceptual art', in: *Reconsidering the object of art 1965-1975*, 1995, p. 254.

## 26 Mapping the Studio



# DE MYTHER VAN HET POST-STUDIO TIJDPERK

## Wouter Davidts

*Naar aanleiding van de tentoonstelling 'Mapping the Studio' in Stedelijk Museum CS schrijft dr. Wouter Davidts een artikel over het atelier, waarin hij duidelijk maakt dat de ruimte springlevend is in de hedendaagse kunstpraktijk.*

Veel kunst van het laatste kwart van de twintigste eeuw heeft een vreemde verhouding met de plaats waar ze gemaakt wordt. Het traditionele kunstenaarsatelier of de 'studio' verliest vanaf het eind van de jaren 1960 immers de vanzelfsprekende rol en mythische status die het in de moderniteit kende.<sup>1</sup> Zo bestempelt de Amerikaanse kunstenaar Robert Smithson in de paragraaf 'The Dislocation of Craft – And the Fall of the Studio' van de tekst *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* uit 1968 het atelier als een gedateerd keurslijf van vakmanschap en creativiteit: 'Deliverance from the confines of the studio frees the artist to a degree from the snares of craft and the bondage of creativity.'<sup>2</sup> Om 'het werkelijke land als medium te gebruiken' wendt hij andere en nieuwe technieken aan en verlaat hij het atelier als unieke en artisanale productieruimte. Smithson hanteert diverse strategieën en verspreidt zijn artistieke productie over verschillende 'plekken' en 'producenten' die niet langer geïdentificeerd kunnen worden met een centrale, autoritaire bron. Hij gaat zowel in het museum als in de woestijn aan de slag, hanteert zowel een bulldozer, een typemachine, een fotooestel als een camera, en produceert uiteindelijk zowel sculpturen, foto's, teksten als films. Drie jaar later eindigt de Franse kunstenaar Daniel Buren het essay *Fonction de l'atelier* met de stelling dat hij door zijn *in situ*-praktijk gedwongen werd het atelier te verlaten en te slopen. Doordat studio-kunst op voorhand bedacht en gemaakt is, kan ze nooit een 'werkelijke' relatie aangaan met de plek waar ze belandt en getoond zal worden. Het atelier is het uitgelezen oord voor de productie van plaatsloze kunst: 'L'atelier est [...] un boutique [où] l'on trouve le prêt-à-porter à exposer.'<sup>3</sup> Vijf jaar voordien ruilt hij zijn atelier in voor een kantoor, en zijn schilderkunstige arbeid voor een *in situ* praktijk. Hij reduceert zijn visueel gereedschap tot een voorschrift – het systematische gebruik van een patroon van verticale strepen, alternerend wit of gekleurd, 8,7 centimeter breed – dat hij toepast op de plaatsen waar zijn werk getoond wordt. Zijn studio is niet langer een vaste werkplaats, maar een verplaatsbare

ruimtelijke conditie, een artistieke werksituatie. Dit betekent niet dat Buren *atelier* onbestaand, leeg of fictief is. Het is 'verinnerlijkt'. Hij 'belichaamt' en 'bewoont' het in hoogst eigen persoon: 'Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve.'<sup>4</sup>

De afzwering van de studio heeft zich radicaal doorgezet in de hedendaagse kunst. Het is weliswaar een boutade, maar veel sterren aan het hedendaagse kunstfirmament spenderen meer tijd in het vliegtuig dan in het eigen atelier, als ze er al een hebben. Veel kunstenaars vermelden zelfs meerdere steden als de plaats waar ze 'leven en werken'. Rirkrit Tiravanija steelt op dit vlak ongetwijfeld de show. Tiravanija is geboren in Buenos Aires, Argentinië, maar woont en werkt in New York, Berlijn en Thailand; een ontegensprekelijk bovenmenselijke opgave. Kunstenaars zijn nog nooit zo mobiel geweest, hun ateliers evenzeer. De kunstwereld is uitgegroeid tot een alsmar groter netwerk van tentoonstellingsruimtes en evenementen, maar ook van tijdelijke werkplaatsen en 'residences' waar kunstenaars voor korte of lange duur verblijven en werken. Zowel de oudere pioniers als de jongste generatie van 'site-specific' kunstenaars zijn nomaden die de wereld rondvliegen en op telkens nieuwe plekken, instituten of steden overeenkomstig hun eigen artistieke idioom of 'praktijk' interveniëren. Het gros van de hedendaagse artistieke betekenisproductie verspreidt zich over meerdere plekken en is het product van een netwerk van zowel artistieke, institutionele en socio-politieke 'actoren'. Betekent dit echter dat het kunstenaars-atelier totaal is voorbijgestreefd? Langs alle kanten wordt ons immers verteld dat we in een zogenaamd *post-studio* tijdperk verkeren – een tijdvak *voorbij* of *na* het atelier, waarin het kunstenaarsatelier definitief verleden tijd is. Deze stelling botst echter niet enkel met de dagdagelijkse kunstpraktijk – het gros van de hedendaagse kunstenaars heeft nu eenmaal nog steeds een atelier – maar omvat tegelijkertijd een terminologisch misverstand.

Hoewel Smithson en Buren vaak als de protagonisten van het zogenaamde *post-studio*-tijdperk worden beschouwd, heeft geen van beiden de term ooit gebruikt. In haar boek *The Machine in the Studio* beweert Caroline A. Jones aanvankelijk dat Smithson 'de ambitie had om de eerste *post-studio*-kunstenaar te worden', om wat verder toe te geven dat noch 'post-studio' noch 'postmodern' tot zijn vocabularium





Robert Smithson  
*Spiral Jetty*, 1970  
 Stills uit / from video, 36 min.  
 32 sec.  
 Coll. Stedelijk Museum  
 Amsterdam

behoorden.<sup>5</sup> John Baldessari van zijn kant, gebruikte de term 'post-studio' voor zijn atelier aan de California Institute of the Arts (Valencia), begin jaren zeventig. Maar in een interview met Christopher Knight uit 1992 geeft hij toe dat hij niet wist waar hij de term precies vandaan haalde – 'wellicht van Carl Andre' luidt zijn vermoeden. De ontstaansgeschiedenis van het begrip *post-studio* is al even dubieus als die van de notie 'institutionele kritiek'. In een briljant essay, opgenomen in het septembernummer 2005 van *Artforum*, constateert Andrea Fraser dat geen enkele protagonist van de institutionele kritiek – ook niet Smithson of Buren – de term ooit gebruikt had.<sup>7</sup> Hoewel de termen 'post-studio' en 'institutionele kritiek' een cruciale plaats innemen in het kritische en artistieke jargon van de laatste drie decennia, is er niemand die ze kan of wil autoriseren. Men weet zelfs niet waar ze vandaan komen. Bovendien dient de term 'post-studio' zich aan als het product van de totale uitholling van datgene waar de institutionele kritiek gemeenzaam voor staat, met name de kritische lectuur en doorlichting van het institutionele kunstregime en zijn paradigmatische ruimtes – de studio, de galerie, het museum en de woning van de verzamelaar. De studio is immers de enige ruimte die vandaag met het prefix 'post' wordt bedeed. Is de studio het geprivilegieerde doelwit geworden van het bataljon 'kritische werkers' die op zijn minst één schakel van de institutioneel systeem wilden liquideren?

Het begrip *post-studio* wordt gebruikt om een historische conditie aan te duiden die zijn intrede doet met de conceptuele kunst van eind jaren zestig. Wanneer de idee belangrijker is dan de uitvoering van een werk, of wanneer die uitvoering aan anderen wordt overgelaten, is het voor de kunstenaar overbodig om over een eigen werkplek te beschikken. Interessant is echter dat niet alle critici van de conceptuele kunst hieruit concluderen dat de studio dood is. In hun befaamde *The Dematerialization of Art* (1969) stellen Lucy R. Lippard en John Chandler wel dat het kunstobject 'verdamp't, maar niet dat de studio verdwijnt. Deze laatste ondergaat volgens hen eerder een transformatie: '[the] studio is becoming

a study again.<sup>8</sup> De uitspraak van Lippard en Chandler is meer dan een goedkope woordspeling. Ook het bijwoord 'opnieuw' is niet zonder betekenis: het herinnert aan de historische dimensie van het moderne kunstenaarsatelier, en aan de historische relatie tussen de werkplaatsen van kunstenaars en geleerden. De conceptuele kunst vindt geen nieuwe werkplaats uit. Zij grijpt terug naar een ouder model: de studeerkamer.

Het begrip *studio* is historisch veel meer dan een afgesloten ruimte van genialiteit en creativiteit – datgene waarvoor ze binnen het *post-studio* discours wordt versleten. Het begrip representeert de graduele transformatie van het vroegmoderne kunstenaarsatelier van manuele tot intellectuele werkplaats, of de graduele vervaging van het onderscheid tussen de artistieke en de wetenschappelijke werkplaats.<sup>9</sup> Het courante gebruik van de Engelse term *studio* voor het vroegmoderne kunstenaarsatelier, is historisch onjuist. In het Engels komt de term *studio* pas vanaf de negentiende eeuw in die betekenis voor; in Italië noemt men het kunstenaarsatelier tot ver in de zeventiende eeuw *bottega* of simpelweg *stanza* (kamer). Het Italiaanse woord *studio* (of *studiolo*) verwees naar de kamer of zelfs enkel het meubel van de geleerde. Sinds de vijftiende eeuw beschikten ook kunstenaars steeds vaker over een studeerkamer, waar ze boeken en allerlei curiosa verzamelden en zich terugtrokken voor private, artistieke reflectie, weg van de drukke, publieke werkplaats of *bottega*. Daarnaast signaleert de studio een belangwekkende verschuiving in de traditionele kunstproductie in de renaissancewerkplaats, ten gevolge van de opkomst van 'revolutionaire' technieken zoals het tekenen of schetsen 'naar het leven'. Traditionele beeldprocedures – zoals het kopiëren en reproduceren van bestaande tekeningen – verliezen vanaf de vijftiende eeuw aan geloofwaardigheid. Kunstwerken worden steeds meer beschouwd als artistieke vertalingen van observaties van de wereld. Zoals de wetenschapper legt de kunstenaar zich toe op de studie van de natuur. Ofwel trekt hij daartoe de wijde wereld in, ofwel brengt hij 'stukken van die wereld' – natuurlijke objecten, stenen, dode dieren, het menselijk lichaam – in ensceneringen samen, om er



betekenis uit te putten. De 'studio' benoemt én kadert letterlijk en figuurlijk deze praktijk. Zij is met andere woorden zowel een handeling als een plaats waar de werkelijkheid ervaren en onderzocht wordt, om die ervaring vervolgens in een werk te vertalen.

De studio staat voor een virtuele conditie van persoonlijke artistieke reflectie of 'studieuze activiteit' die het artistieke maken 'doordrenkt'. Het geloof dat de zogenaamde *post-studio*-kunst met de moderne studio afrekent door een virtuele plaats van intellectuele arbeid te betrekken, getuigt dus van historische kortzichtigheid. Met de studio dumpst men precies het begrip dat de intellectuele dimensie van de vroegmoderne werkplaats weergeeft. Het (latere) gebruik van het begrip studio bezegelde de transformatie van de artistieke werkplaats in een oord van manuele én intellectuele inspanning. Dat zowat iedereen in de kunstwereld vandaag aan 'research' meent te doen, impliceert dus juist dat de studio *niet* weg is. De ontegensprekelijke voortzetting van de rijke traditie van 'representaties' van de artistieke werkplaats in de decennia na 1970 wijst daar evenzeer op. Het klassieke genre van het zelfportret in de studio is allerm minst verdwenen. Het is niet langer het privilege van de schilderkunst – met Rembrandts *De kunstenaar in zijn studio* (1629) of Vermeers *De kunst van het schilderen* (1666) als de klassiekers – maar tevens een zaak van de fotografie en video, zoals in Jeff Walls *Picture for Women* (1979) of Ian Wallace's *At Work* (1983); van de performance, zoals in Bruce Naumans video's *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1967-68) of *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (1967-68); en van veel recente installatiekunst. In de jongste jaren verschenen talloze maquettes, schaalmodellen, kopieën en gehele of gedeeltelijke (re)constructies van ateliers, gaande van Ross Sinclairs *Studio Real Life* (1995), Rirkrit Tiravanija's *Tomorrow is Another Day* (1996) Paul Mc Carthy's *The Box* (1999), Bik Van der Pol's *Kitchen, Shower en Bookshop Piece* (1994-97), Mike Nelsons *Triple Bluff Canyon* (2004), Gregor Schneiders *Totes Haus u r* (1986-) of de *Denkmal*-series

van het Atelier Jan De Cock. In al deze werken 'figureert' het atelier of de studio in de meest uiteenlopende gedaanten. Ze bewijzen eens te meer dat de studio niet verdwenen is. De studio is een fabuleus, veelkoppig monster dat, net als het museum, elke radicale aanval overleeft. Met de conditie van de studio kan men nooit afrekenen. Men kan er alleen mee omgaan, door een kritisch en diepgaand engagement met haar geschiedenis.

*Wouter Davids (Antwerpen) is ir.-architect en verbonden als doctor assistent aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent. Hij doceert Architectuurtheorie aan de Vakgroep Architectuur van de Vrije Universiteit Brussel. Zijn huidige onderzoek spits zich toe op de verschuivingen in naoorlogse artistieke attitudes ten opzichte van architectuur en op de architecturale status en identiteit van het hedendaagse kunstenaarsatelier.*

#### Noten

1. Voor een historische duiding van de rol en betekenis van het moderne kunstenaarsatelier, verwijs ik graag naar Frank Reijnders, 'De tussenkomst van het atelier', in: De Witte Raaf nr. 94, november-december 2002, p. 17-20. Zie tevens Oskar Bättschmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Köln, DuMont Buchverlag, 1997, p. 93-106.
2. Robert Smithson, 'A Sedimentation of the Mind': Earth Projects (1968), in: Jack D. Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 107.
3. Daniel Buren, *Fonction de l'Atelier* (1971), in: Daniel Buren en Jean-Marc Poinsot (reds.), *Daniel Buren. Les Ecrits 1965-1990, Tome 1 : 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 195-204. Voor een kritische lectuur van de tekst van Buren, zie mijn artikel '«Mijn atelier is waar ik me bevind.» Daniel Buren en de afschaffing van de studio' in: De Witte Raaf nr. 113, p. 14-15.
4. *Ibid.*
5. Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1996, p. 270.
6. Interview met John Baldessari, gevoerd door Christopher Knight in het atelier van de kunstenaar in Santa Monica, California, op 4 april 1992; Smithsonian Archives of Modern Art; <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/baldes92.htm>
7. Andrea Fraser, 'From the Critique of Institutions to the Institution of Critique', in: *Artforum*, nr. September, 2005, p. 278-283.
8. Lucy R. Lippard & John Chandler, 'The Dematerialization of Art', in: *Art International* 12, nr. 2 (Februari), 1968, p. 31-36.
9. Zie hiervoor het brijante boek: Michael Wayne Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005; met artikelen van Christopher S. Wood, Walter S. Melion, H. Perry Chapman en Marc Gotlieb.

## 30 Saskia Olde Wolbers



Saskia Olde Wolbers  
Still uit / from *Interloper*, 2003  
video, 6 min.  
Courtesy Diana Stigter Galerie,  
Amsterdam & Maureen Paley,  
London

# CONCRETE FICTIE

## Arjan Reinders

*'The Falling Eye' is de eerste solotentoonstelling van Saskia Olde Wolbers in het Stedelijk Museum CS, en een vervolg op haar debuut eind 2000 in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, beide samengesteld door curator Martijn van Nieuwenhuizen. Haar nieuwste videowerk Trailer (2005), onlangs aangekocht door het Stedelijk Museum, staat centraal in de tentoonstelling. Kunstsriticus Arjan Reinders duikt in haar werk.*

'I left the cinema in a daze. Here is a building, I thought with curious contempt... that is rudely broadcasting the secret of my existence every night. Something that, up till now had been unknown to me.' (Algar Dalio in *Trailer*, 2005)

Het werk van Saskia Olde Wolbers (Breda, 1971 – woont en werkt in Londen) dompelt je vrijwel direct onder in een science-fictionachtige wereld van vreemde landschappen en ruimtes, een wereld die vanzelfsprekend lijkt, maar evengoed volstrekt onwaarsachtig is. De korte films die ze maakt, spelen zich stevast af op één of soms twee specifieke locaties, artificiële sets die in de verte doen denken aan vroegere film- en televisiedecors. In deze ruimtes is de mens opvallend afwezig. De locaties worden door de camera behoedzaam afgetast, als beschouwer lijk je erin rond te dwalen. Soms bewegen de sets in de films zelf, waardoor ze bijvoorbeeld van uiterlijk veranderen of op levende organismen gaan lijken. Telkens vertelt een voice-over met een monotone stemgeluid, in het Engels met vaak een buitenlands accent, over onwaarschijnlijke en dramatische gebeurtenissen die hem of haar zijn overkomen.

Hoewel soms nauwelijks voor te stellen, neemt Olde Wolbers haar films op in maquettes onder water, die ze bouwt van allerhande eenvoudige materialen. In de spectaculaire ruimtes, die veelal doen denken aan bizarre droomlandschappen, kan de oplettende kijker zo nu en dan een alledaags gebruiksvoorwerp herkennen. Haar werkwijze komt overeen met die van de pioniers van special effects voor film en televisie; met vakmanschap en precisie werkt ze maandenlang aan het vervaardigen van ingenieuze maquettes, om deze uiteindelijk van binnenuit met een minicamera te filmen. Dit verleent haar werk een ambachtelijke kwaliteit; een kwaliteit die tegenwoordig niet meer zo vanzelfsprekend is en daardoor sterk tot de verbeelding spreekt. De personages waarover de films verhalen, worden doorgaans slachtoffer van hun eigen fantasie en verliezen zich in het niemandsland tussen droom en werkelijkheid. Zo ontdekte de hoofdpersoon in Olde Wolbers' nieuwste film *Trailer* (2005) dat hij niet is wie hij dacht dat hij was. In de film, die onlangs door het Stedelijk Museum is aangekocht en nu centraal staat in de tentoonstelling, vertelt hij, een man van middelbare leeftijd, hoe hij erachter komt dat hij geadopteerd is. Zijn echte ouders, die hij nooit heeft gekend, waren in de jaren dertig zogenoemde *c-list* acteurs. Kijkend naar een filmtrailer in een bioscoop in Wadena, Ohio, komt hij langzaam te weten dat zijn ouders op locatie ergens in de Amazone jungle zijn verdwenen, terwijl ze de opnames aan het afwachten waren van wat hun eerste film in kleur had moeten worden.

Uit een gesprek met de mysterieuze, oudere caissière van de bioscoop, wier identiteit hij aan het einde kan raden, leert de hoofdpersoon dat zijn ouders bij een vliegtuigongeluk in het Amazonegebied aan de dood zijn ontsnapt en rond het wrak zijn gaan leven. Later zijn twee zeldzame, giftige planten naar hen vernoemd: een eeuwenoude boom, Ring Kittle, naar de vader, en een vleesetend plantje naar de moeder, Elmore Vella. Dit plantje stierf uit door toedoen van zijn naamgever; de moeder was verslaafd aan de hallucinerende nectar die eraan kon worden onttrokken. Een nachtvlinder die van het plantje zijn woning maakte, raakte bijgevolg eveneens uitgestorven. De hoofdpersoon in *Trailer*, die ons dit alles op neutrale toon en met licht Amerikaans accent vertelt, werd naar de vlinder vernoemd: Algar Dalio. Geen toeval: beide verloren hun 'thuis' als gevolg van het handelen van de moeder, met grote gevolgen voor de aard van beider existentie.

Ondertussen glijden oogstrelende beelden voorbij van een scharlaken rood interieur van een bioscoopzaal en een ondefinieerbare donkere, vochtige omgeving met close-ups van helder groene, tropisch aandoende planten. De camera tast traag beide sets af, verplaatst zich van de haast sprookjesachtige filmzaal naar de ondoorgroendelijke jungle en weer terug. De beelden leveren nauwelijks aanvullende informatie bij het verhaal dat wordt verteld. Het lijken eerder visualisaties van de gemoedstoestand van Dalio, die heen en weer wordt geslingerd tussen verwachting en bevestiging, tussen wat hij weet en wat hij denkt te weten. De toeschouwer die meedeint op zijn psychische schommelingen wordt erdoor aan het twijfelen gebracht: is het allemaal misschien slechts een droom, een gevolg van overmatige verbeelding of lijdt deze Dalio aan een psychische stoornis? Olde Wolbers heeft een neus voor dit soort intrigerende, ietwat verontrustende verhalen. Stuk voor stuk zijn ze in de verte aan de realiteit ontleend, waarna een langdurig proces van schrijven en herschrijven volgt. Aan de basis van *Trailer* lag een documentaire over ene Judy Lewis, dochter van de actrice Loretta Young. Hoewel Young wel degelijk haar biologische moeder is, kreeg Judy haar hele leven van haar te horen dat ze was geadopteerd. Wat al haar vrienden wel wisten, maar wat de diepgelovige moeder voor Judy probeerde te verbergen, was dat zij in werkelijkheid de liefdesbaby was van haar en Clark Gable (de twee ontmoetten elkaar ooit tijdens opnames voor een film). De schone schijn ophouden, Olde Wolbers heeft er duidelijk een fascinatie voor. Dit valt in meer of mindere mate ook af te lezen aan de andere drie films in de tentoonstelling, *Kilowatt Dynasty* (2000), *Placebo* (2002) en het vervolg hierop, *Interloper* (2003). *Placebo* ontstond vanuit een interesse voor de psychische stoornis pseudologica phantastica, waarvan verschillende vormen bestaan. Bij één daarvan creëert de patiënt een schijnpersoonlijkheid die hij in stand weet te houden door zijn hele leven bij elkaar te liegen, op een manier die geen argwaan wekt. Olde Wolbers stuitte op het verhaal van de Fransman Jean Claude Romand, die zijn familie en vrienden achttien jaar lang wist wijs te maken dat hij werkte voor de World Health Organisation (WHO). Hij liet zijn vrouw weten niet op zijn werk gestoord te willen worden, wat zij braaf gehoorzaamde. In achttien jaar belde ze hem er nooit, stuurde alleen nu en dan een

## 32 Saskia Olde Wolbers

boodschap op zijn 'pager' (in die tijd waren er nog geen mobiele telefoons). Dan belde hij terug, maar niet vanaf zijn kantoor. In het WHO-gebouw viste hij alleen briefpapier uit de prullenbakken en deed hij zijn bankzaken. Uiteindelijk liep het allemaal slecht af: nadat hij op eenvoudige manier was ontmaskerd (iemand van de school van zijn kinderen belde naar zijn 'werk') vermoordde Romand bijna zijn hele gezin.

*Placebo* speelt zich af in een ziekenhuis, dat overkomt als een mentale ruimte; de imaginaire wereld van de leugenaar die van zijn eigen leven een fictie heeft gemaakt. Aan het woord is de minnares van een man die zich altijd voor heeft gedaan als getrouwde arts. Ze vertelt hoe ze er langzaam achterkwam dat hij loog, dat hij wel in kostuum door het ziekenhuis liep, maar dat niemand hem kende, dat zijn naam op geen enkele deur stond. Nu liggen ze samen op de intensive care; de man heeft zichzelf en zijn minnares met de auto tegen een boom gereden. De beelden in de film tonen een prachtig spel van witte verfloorders in een ziekenhuisvertrek en cel-achtige structuren die vallen door een duister heerval.

*Interloper* is welhaast nog beklemmender. De camera glijdt langs een buizenstelsel, bellen en lianen, alles in koel metallic, met als enig herkenbaar element een van bovenaf gefilmd ziekenhuisbed. Hier komt de man aan het woord, hij ontwaakt na een maandenlange coma in een ziekenhuis en ziet zichzelf van bovenaf in bed liggen. Gewoon een bijna-dood-ervaring, denkt hij bij zichzelf. Hij ziet zijn andere ik opstaan, in een doktersjas door de gangen lopen en een keizersnede uitvoeren. Tegelijk beseft hij dat hij helemaal geen dokter is. Je hoort hem denken: 'I am beginning to fear that part of me has become fiction.' Het is deze relatie tussen realiteit en fictie die centraal staat in het werk van Olde Wolbers. Hoe hallucinerend haar beelden af en toe ook zijn, wat je in haar films ziet is echt, geen 'virtual reality'. In *Kilowatt Dynasty*, dat verhaalt over de ontvoering van een populaire Chinese tv-ster die programma's presenteert vanuit een studio op de bodem van een immens stuwmeer, komen boomtwijgen voorbij en een waterfles bedrukt met houdbaarheidsdatum. Wat echt is, transformeert Olde Wolbers in haar maquettes tot fictie, wat ooit concreet herkenbaar was wordt bij haar fantasie. Beide vloeien naadloos in elkaar over, waarmee ze ons wijst op de onbetrouwbaarheid van ons perceptievermogen, zowel ten opzichte van de wereld om ons heen, als met betrekking tot onszelf. Geobsedeerd en in de hoop zijn ouders terug te zien, keert Dalio in *Trailer* keer op keer terug naar de bioscoop. Als een vlinder aangetrokken tot het licht van de projectie, zoekt hij naar aanknopingspunten omtrent zijn eigen bestaan in films, al weet hij eigenlijk dat hij deze alleen in het duister van de jungle zou kunnen vinden. Zijn ouders spelen alleen minieme filmrollen en worden zelden vermeld op de aftiteling. In een tijd dat de wereld zoals we die kennen steeds virtueel wordt, toont Olde Wolbers ons wat het kan inhouden wanneer je de werkelijkheid steeds verder uit het oog verliest.

Arjan Reinders is freelance schrijver over hedendaagse kunst.

'The Falling Eye' is van 23 juni tot 23 september 2006 te zien in het Stedelijk Museum CS.



Saskia Olde Wolbers  
Still uit / from *Placebo*, 2002  
video, 6 min.  
Courtesy Diana Stigter Galerie,  
Amsterdam & Maureen Paley,  
London





# 34 SMBA / Chris Evans

# AUTHENTIEK

## Maxine Kopsa

*Naar aanleiding van Chris Evans' solotentoonstelling in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam laat freelance curator en criticus Maxine Kopsa haar gedachten gaan over de vraag waarom het werk van Evans haar zo fascineert en neemt ons mee op een reis langs zijn projecten.*

Ik mocht het woord samenwerking niet gebruiken, en evenmin collectief. In ieder geval, dat dacht ik. Het plan was om Chris Evans (Eastrington, 1967) te interviewen zonder een van die termen te gebruiken. In werkelijkheid bleek het nogal moeilijk om überhaupt een gesprek met Chris te regelen – hij woont in Berlijn en is niet makkelijk vast te pinnen, en met mij is het niet veel beter gesteld. Dus mislukten onze wederzijdse pogingen om een geschikt moment te vinden herhaaldelijk. 'Waarom schrijf je geen tekst?' vroeg hij. Beide hadden we genoeg van de situatie. Ik had erop gestaan hem te interviewen, en wel om twee redenen, al weet ik niet of het geldige redenen zijn. De ene was dat ik al eerder over zijn werk had geschreven toen ik in 2005 een tentoonstelling met hem maakte in de Amsterdamse galerie Juliette Jongma. Tweemaal over dezelfde persoon schrijven is, excuseer, *kan* nogal saai zijn. De andere reden heeft te maken met mijn gevoelens ten aanzien van Chris' werk in het algemeen. Hoe ik me voelde sinds dat eerste bezoek aan zijn studio. In één woord: verward. In vijf: merkwaardig in de knoop geraakt, – en ik kan er nooit helemaal wijs uit worden of ik in de knoop geraakt ben, of het werk waar ik recht voor sta.

Zo beschreef ik mijn gevoelens anderhalf jaar geleden, toen ik schreef over een nieuw werk dat Chris had ontwikkeld. Ik gebruik het woord 'ontwikkeld' om niet 'samenwerking' te noemen, en toch een soort samenwerking te suggereren. Maar het voelt, in alle eerlijkheid, verkeerd om dit woord te gebruiken. Het was en is geen samenwerking in de zin dat twee of meer mensen een vergelijkbare hoeveelheid betrokkenheid investeren, of er evenveel voor terugkrijgen. Het betreft ook geen samenwerking waarbij het eindresultaat van weinig belang is, of in ieder geval veel minder belangrijk dan de omgang met menselijke verhoudingen binnen de groep. Het is een *werk* of een project en bij toeval zijn er anderen bij betrokken. Hoe dan ook, ik omschreef het als volgt: 'Er is hier veel om herinnerd te worden. Of in ieder geval om te ontmaskeren en in overweging genomen te worden. Er is een politiemacht, een rechter, de steen, een airbrush, de studentenvereniging, en een beeldenpark gebaseerd op Raymond Roussels *Locus Solus* (1916). Maar het komt allemaal netjes bij elkaar als je er even afstand van neemt en het laat voor wat het is. *The Rock and the*



*Judge*, Chris Evans' eerste solotentoonstelling in Nederland, komt over als een surrealistische ontmoeting met een tot-manager-en-tot-alternatieve-rockster-omgeturnde-kunstenaar én een perfect engelachtige maar ook ergens demonische muze (zoals het konijn in Donnie Darko); deze twee komen er 's nachts, na te lang op een toevallig feestje met te veel drank te zijn, achter dat ze dezelfde taal spreken, brengen vergelijkbare ervaringen, die ze nooit dachten te hebben, met elkaar in verband, en vinden onverwachte oplossingen voor zo ongeveer alles. En ze vragen zich af, als ze de volgende ochtend wakker worden, of ze alles hebben gedroomd.'

# OPRECHT

# ONVERVALST



Tot op zekere hoogte ben ik het niet meer met mezelf eens. Ik weet niet of ik het nu nog een dromerige kwaliteit zou toeschrijven. Ik denk dat ik zou kiezen voor een meer gegronde beschrijving. En dit is belangrijk. Het werk van Chris mag dan wel ingewikkeld zijn, gezien het feit dat normaliter meer mensen dan enkel hijzelf erbij betrokken zijn, maar het is ook complex omdat het erin slaagt tenminste twee dingen tegelijk te doen, ja, het werk doet zelfs twee verschillende dingen op exact hetzelfde moment: het is buitengewoon echt en oprecht subversief.

Een paar voorbeelden. In zijn al enige jaren lopende project *Radical Loyalty* (begonnen in 2002) slaagt hij erin om een

Chris Evans  
Still uit / from *Militant Bourgeois*  
(the film), 2006  
Video, 10 min.  
Courtesy STORE, London  
& Galerie Juliette Jongma,  
Amsterdam

serie van sobere interviews af te nemen met verschillende managers van internationale bedrijven, om zo sculpturen voor de publieke ruimte te ontwikkelen die hun individuele overtuigingen met betrekking tot loyaliteit symboliseren. Hij maakt schetsen voor deze monumenten en koopt een stukje grond in Estland, in het industriestadje Järvakandi, met de bedoeling om een beeldenpark te maken. Hij vraagt niet zomaar iemand om de beeldhouwwerken te realiseren, hij vraagt een collectief van Estse kunstenaars, dezelfde die verantwoordelijk waren voor de communistische staatsmonumenten uit de Sovjet-tijd.

Een minder recent werk (al is het misschien lichtelijk misleidend om het een 'werk' te noemen – feitelijk even misleidend of waarheidsgetrouw als het werk zelf) is zijn niet-helemaal-fictieve bureau *The UK Arts Board Agency* (1999). De opdracht van de *UK Arts Board Agency* was om initiële concepten te vertalen en voorstellen te schrijven voor kunstenaars die financiële ondersteuning nodig hadden. Een jaar lang verfiende Chris talloze subsidieaanvragen, ervoor zorgdragend dat de juiste 'officiële subsidietaal' werd gebruikt – in alle oprechtheid. Er was één voorwaarde: alle voorstellen moesten het onderwerp bomen bevatten. Geen van de voorstellen werd gehonoreerd.

*Is My Work Too Commercial?* (2005) gaat op een vergelijkbare voet voort, maar het is misschien opzettelijk en qua toon veel serieuzer. Een dag lang waren 'tutors' – autoriteiten uit de kunstwereld – beschikbaar om advies te geven aan elke kunstenaar die geïnteresseerd was te praten over de vraag of hun werk al dan niet te commercieel was. Dit vond plaats bij STORE, een commerciële galerie in Oost-Londen. Onder de tutors bevonden zich de uitgever van *Frieze* Matthew Slotover, de freelance criticus Tom Morton, Mark Sladen van de Barbican Art Gallery en de verzamelaar Vicky Hunter.

Het is Evans' manier van werken dat hij soms kan beginnen met een persoonlijke ontmoeting, die zich dan ontwikkelt tot een visuele verwerking ervan en zich gaandeweg conceptueel vormt. Om een voorbeeld te geven: jaren geleden ontmoette hij een wat oudere parttime student op de kunstacademie – een politieagent met een interesse in tekenen. Toen de agent op een dag de ruimte had verlaten, was Evans niet in staat om zijn nieuwsgierigheid te bedwingen, keek snel in diens schetsboek en zag portret na portret van verschillende rechters. *The Rock and the Judge* (2005) is een serie van werken waaronder een beeldhouwwerk en een tekening, gemaakt in opdracht van politieagenten van over de hele wereld. De 'rock' (steen) – een autonoom object, waarlijk een sculptuur – is zo geplaatst als stond het terecht voor het

# EERLIJK



Chris Evans  
*Militant Bourgeois*, 2005  
muurschildering / wall painting  
Courtesy STORE, London  
& Galerie Juliette Jongma,  
Amsterdam

verhoogde kathedraal van de rechter, en kan worden gelezen als een metafoor, met de nodige ironie, voor de winst/verlies situatie waar zoveel esthetisch discours en zoveel beoordelingen zich mee bezig houden.

Dit onderzoek van de bestaande condities, zonder stevige morele vooroordelen en daaropvolgende oordelen, is voor Evans een terugkerend uitgangspunt. Toen hij, nieuwsgierig en betrokken, net in Amsterdam aankwam om te beginnen met zijn eenjarige *residency* van de Scottish Council, ging Evans op zoek naar de toekomst van het land, en de mensen die het uiteindelijk zouden leiden en vond ze, zo geloofde hij, bij de beruchte Rotterdamse studentenvereniging Hermes. Evans wilde, niet zonder een knipoog, de traditionele verbintenis tussen weldoener en kunstenaar nieuw leven inblazen, door zelf – serieus – voor kunstenaar te spelen. En dat is wat hij deed. Op een vlekkeloos witte achtergrond beeldde hij twee kaarsen af, in silhouet, alsof ze juist waren uitgeblazen. De rook vormde een glorieuze, bijna Griekse boog en het geheel werd tot een klassiek logo, zou je kunnen zeggen. Hij lijkte het werk in, presenteerde het aan de studentenvereniging en fotografeerde de toekomstige leiders van Holland trots staande naast hun zojuist verworven kunstwerk.

De hiërarchie die de onbestendige samenstelling van 'de Macht' voedt, en de heersende *law and order* die haar succesvolle continuering mogelijk maakt; in essentie gaan veel van Evans werken daarover. Zoals de schrijver en curator Will Bradley stelde: 'Evans is uiterst begaan met de onmogelijkheid om het kunstwerk te scheiden van de sociale en politieke condities waarin het bestaat, maar anders dan de politiek gemotiveerde kunstenaars van de vorige generatie, eist hij niet dat de kunst haar connecties met het voorstellingsvermogen, of met persoonlijk en poëtisch onderzoek opgeeft.'

Opnieuw wordt de dubbele toegang opgeroepen en dit wist elk spoor van de lieflijke samenwerking uit. Evans' werk is te kunstig, hij houdt de touwtjes dusdanig strak in handen dat de toeschouwer niet naar een land van gelukkige, afgeronde einden kan worden geleid. *Militant Bourgeois: An Existential Retreat* is zo'n werk. Het is voor mij wellicht veilig te zeggen dat het Chris' meest ambitieuze project tot op heden is. Hij werkt weer met een aantal verschillende componenten als een initiële discussie, een sculptuur als resultaat, tekeningen, ontwerpen, een korte film; onderwerpen zoals macht, liefdadigheid en de mythe van het eenzame kunstenaarsgenie worden aan de orde gesteld. Chris benaderde Baron Jan Six, de heer van Hillegom en directeur van de Six-verzameling, om met hem te praten over kwesties als weldoenerschap, erfenis, en meer specifiek over de beperkingen van nalatenschappen en geboorterecht. Op dit punt wordt het existentialisme van belang. Welke rol kan de

vrije wil spelen als je moet gehoorzamen aan de beperkingen van een opgelegd maatschappelijk dogma? Pas je je aan? Kun je werkelijk jezelf zijn? Door het existentialisme (een filosofie die begon met de geschriften van Søren Kierkegaard en Fjodor Dostoevski, later breder verspreid via Martin Heidegger en vooral door de literatuur van Jean-Paul Sartre en Albert Camus) op te pikken en het letterlijk in een schuurtje bij de Amsterdamse Ring te plaatsen, dwingt Evans een onderzoek af naar het 'maken' in het algemeen, en naar de geschiedenis en morele (ethische) positie ervan in onze huidige samenleving. Maar, opnieuw, niet zonder humor of ironie. Er ontstaan vragen die specifiek voor Nederland gelden: is het Nederlandse subsidiesysteem werkelijk te vrijgevig? Leidt het inderdaad tot een middelmatige output? Maken kunstenaars beter werk onder moeilijke omstandigheden?

*Militant Bourgeois: An Existential Retreat* zal een soort testlaboratorium zijn, maar niet een dat sociale impasses probeert op te lossen, of claimt existentialistische theorieën te herschrijven. 'Ik ben geïnteresseerd in het eindresultaat', zegt Chris 'uiteindelijk moet er naar het werk worden gekeken om zijn esthetische en sociale functie en niet als een soort altruïstische poging tot gemeenschapsvorming.'

In zijn beroemde lezing *Existentialisme is een humanisme*, uitgesproken in de Club Maintenant in Parijs op 29 oktober 1945, stelde Sartre, ter verdediging van het Existentialisme deze vraag, en gaf het antwoord: 'Wat bedoelen we als we zeggen dat existentie voorafgaat aan essentie? We bedoelen dat de mens eerst existeert, zichzelf ontmoet, de wereld in komt en zichzelf achteraf definieert.' Als ik me iets minder bewust zou zijn van hoe pretentius het klinkt, zou ik kunnen zeggen dat *Militant Bourgeois: An Existential Retreat* al existeert, en binnenkort zal worden ontmoet, de wereld in zal komen, en alleen achteraf zal worden gedefinieerd.

*Maxine Kopsa is redacteur bij Metropolis M, docent aan de Werkplaats Typografie in Arnhem, en freelance curator en criticus.*

Chris Evans' tentoonstelling 'Militant Bourgeois: An existential retreat' is van 26 mei tot 2 juli 2006 in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam te zien. In de nieuwsbrief #92 van SMBA is een artikel over Chris Evans van Alex Farquharson opgenomen.

# 37 Collectie SM in Van Gogh

# ASPECTEN

# VAN ARBEID

## Suzanna Héman en Jurrie Poot

*Tijdens de verbouwing van het Stedelijk Museum is in het Van Gogh Museum jaarlijks een presentatie te zien van werken op papier uit de collectie van het Stedelijk Museum. Van 31 maart tot 11 juni is er de tweede presentatie, een veertigtal tekeningen en prenten uit de periode 1885-1925, die aspecten van arbeid laten zien. Conservatoren Suzanna Héman en Jurrie Poot beschrijven de ontwikkeling in het afbeelden van de werkende mens aan de hand van de werken in deze tentoonstelling.*

'Moed houden en stevig doorwerken.' (Vincent van Gogh, 1886)

De werkende mens is door de eeuwen heen vaak afgebeeld. In vroegere eeuwen was de manier waarop dat gebeurde vaak anekdotisch of illustratief van karakter. Denk bijvoorbeeld aan de manier waarop de kunstenaar Jan Luycken de bakker, de smid en de molenaar in beeld bracht. In de tweede helft van de negentiende eeuw veranderde dit, omdat veel kunstenaars het atelier verlieten en direct in de natuur gingen werken. Ze raakten geïnspireerd door de noeste arbeid van boeren en landarbeiders en besloten deze op hun tekeningen en schilderijen van landschappen af te beelden. Ook de maatschappelijke gevolgen van de Industriële Revolutie gingen niet ongemerkt aan de kunstenaars voorbij. Op een zeer realistische manier portretteerden ze werklieden, die op de tekeningen en schilderijen echt met hun werktuig in de weer lijken te zijn en dit niet langer puur tonen om het uitgebeelde beroep voor de beschouwer herkenbaar te maken.

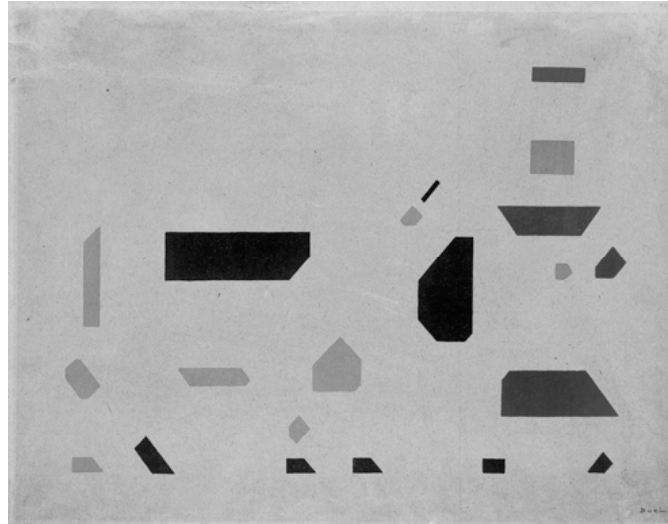
Aanvankelijk was er sprake van een romantische blik op het arbeidersleven, zoals in de tentoonstelling te zien is op tekeningen van Geo Poggenbeek (1853-1903), Max Liebermann (1847-1935) en op de tekening *De Herder* van Jozef Israëls uit 1880. In tegenstelling tot zijn collega's schilderde en tekende Israëls (1824-1911) voornamelijk mensen, en dan vooral vissers en herders. Hij was in zijn tijd een gevierd kunstenaar. Ook Van Gogh bewonderde hem enorm, wat blijkt uit zijn brieven. Daarin schreef hij over Israëls 'nobeles' onderwerpen, zijn 'gezonde en degelijke manier van schilderen' en zijn 'ernstig sentiment', wat in de ogen van Van Gogh een zeer positieve kwalificatie was.

Onder invloed van het Realisme in de literatuur – in Frankrijk waren dat vooral de romans van Emile Zola, in Nederland nagevolgd door de schrijvers van de beweging der Tachtigers – kwam er aan het eind van de negentiende eeuw verandering in de manier waarop de werkende mens werd geportretteerd. Het harde leven en werk van arbeiders werd het centrale onderwerp voor menig kunstenaar, zoals te zien is op

bijvoorbeeld de werken van George Breitner (1857-1923), Isaac Israëls (1865-1934) en Vincent van Gogh (1853-1890). Het werk van Isaac Israëls, zoon van Jozef Israëls, wordt met dat van George Breitner tot het belangrijkste van het Amsterdams Impressionisme gerekend. Isaac Israëls beeldde veel vrouwen uit de werkende klasse af, zoals dienstbodes en naaisters. Ook Breitners werk kenmerkt zich door een grote aandacht voor de eigentijdse mens en diens dagelijkse activiteiten. Hij begaf zich in zijn Amsterdamse jaren vaak met fototoestel op straat om het toen moderne stadsleven in al zijn aspecten vast te leggen. De foto's gebruikte hij als studiemateriaal voor zijn tekeningen en schilderijen. Breitner wilde naar eigen zeggen een 'schilder van het volk' zijn. Dit komt zeker tot uitdrukking in Breitners weergave van een soepuitdeling. Deze vroege aquarel en ook het hieraan verwante blad van Van Gogh – uit de collectie van het Van Gogh Museum en in de tentoonstelling naast de Breitner getoond – ontstonden in de tijd dat beide kunstenaars er in Den Haag samen op uit trokken om geschikte onderwerpen voor hun werk te vinden. De werkende mens was voor Vincent Van Gogh eveneens één van zijn favoriete onderwerpen, vooral aan het begin van zijn kunstenaarsloopbaan. Hij gaf vaak de slechte omstandigheden van het arme en door het harde werken getekende volk weer. De sociaal betrokken Van Gogh hoopte met deze kunstwerken 'troost' te bieden. Hij kreeg navolging van veel kunstenaars, die zich tot op de dag van vandaag, uitspreken over de invloed van Van Gogh op hun werk; zowel wat de thematiek betreft als in het gebruik van bepaalde beeldende middelen. Een voorbeeld waarop zijn invloed te zien is, is de tekening met een voorovergebogen werkende vrouw van Suze Robertson (1837-1922).

De grote ellende onder de bevolking van de Haute Savoie ging de Franse kunstenaar Georges Rouault (1871-1958) zeer aan het hart, toen hij daar rond 1910 voor een retraite was. Rouault maakte hen tot onderwerp van zijn kunst uit die tijd. Elementen uit het Expressionisme en het Fauvisme gaan gepaard met de voor hem zo kenmerkende donkere contouren en benadrukken de melancholieke uitstraling. Het werk van de Duitse kunstenaar Käthe Kollwitz (1867-1945) getuigt ook van een grote sociale betrokkenheid. Haar werk is puur sociaal-realistisch en nogal somber van aard. Kollwitz en haar echtgenoot, die huisarts was, werkten onder en voor de arbeiders in Berlijn, een stad waarin de ellende door de industrialisatie enorme proporties had aangenomen. In de kunst werd de registratie daarvan ingezet om kritiek te uiten op de slechte omstandigheden. Zo brengt Kollwitz de uitgeputte gezichten van vrouwen in beeld die, naast het moederschap, zware taken vervulden op het land of in fabrieken. Aangrijpend in die zin, maar vooral ook al door de titel *Ruggemergstering*, is de tekening in gekleurd krijt van Marie de Roode-Heijermans. Haar werk was eveneens bedoeld als





Bart van der Leek  
Compositie, z.j. / without date  
litho, 35,5 x 45,8 cm  
Collectie / Collection Stedelijk  
Museum Amsterdam

Georges Rouault  
*Paysans*, 1905 – 1909  
Waterverf en krijt op papier /  
Water-colour and pastel on paper,  
58,8 x 83,8 cm  
Collectie / Collection Stedelijk  
Museum Amsterdam

een aanklacht tegen de misère van de arbeiders – net als haar broer, de schrijver Herman Heijermans, dat deed met onder andere zijn toneelstuk *De meid*. Rond 1900 begon de internationale socialistische beweging vruchten af te werpen, ook al kwamen de voormannen en -vrouwen nog lang veelal uit de betere stand. Een voorloper in het tekenen en schilderen van arbeidsprocessen is Herman Heijenbrock, die zich daar rond 1900 al mee bezighield. Door zijn socialistische opvattingen besteedde hij veel aandacht aan de omstandigheden waaronder gewerkt werd. Daarnaast was hij geboeid door de dynamiek van de in die tijd sterk opkomende zware industrie, waarin men mogelijkheden zag voor de vooruitgang van de arbeiders.

In latere jaren ontwikkelden zich andere visies, die uiteindelijk zover gingen dat het motief, van bijvoorbeeld de arbeidende mens, slechts nog met moeite in het werk herkend kan worden. Neem het werk van Bart van der Leek (1876-1958) dat ook nog eens de abstracte titel *Compositie* draagt en waarin nog maar net een boerin met een koe te onderscheiden is. Van der Leek maakte, in navolging van George Breitner en Isaac Israëls, aan het begin van de eeuw in de Amsterdamse Jordaan veelvuldig schetsen van het straatleven en van fabrieksarbeiders. In 1917 raakte hij nauw betrokken bij de oprichting van het tijdschrift *De Stijl*. Hij bleef de werkende mens uitbeelden, maar nu in geometrische vormen en met gebruikmaking van de primaire kleuren. De figuratie heeft hij nooit helemaal los willen laten: de werkelijkheid diende door de abstracte vormen heen altijd zichtbaar te blijven.

Al rond 1910 leerden Russische kunstenaars de moderne kunst uit West-Europa kennen door enkele Russische particuliere verzamelingen. De jonge kunstenaars, zoals Kazimir Malevich (1878-1935), zochten naar een nieuwe Russische stijl, waarin zij elementen uit West-Europese avant-gardestromingen,

zoals Kubisme en Futurisme, verwerkten. Motieven kozen deze kunstenaars echter vooral uit hun eigen, eenvoudige achtergrond of uit hun directe omgeving. Later zouden volkse motieven gebruikt worden voor vervormingen en abstrahering, zoals in de prenten van El Lissitzky (1890-1941). Na de revolutie van 1917 zetten El Lissitzky en andere Russische avant-gardisten zich vol idealisme en enthousiasme in voor de vorming van het volk. Zij maakten onder andere gebruik van (straat)toneel, waarvoor zij de decors, de belettering en de kostuums ontwierpen. El Lissitzky wilde de toneelspelers door mechanische poppen laten vervangen. Deze zogenaamde *Figurinen* moesten elk een bepaald 'type' voorstellen, als een eigentijdse variant op het oeroude volkstheater.

De verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog (1914-1918) hadden tot gevolg dat het (Duitse) Expressionisme veel invloed kreeg op de kunst in heel West-Europa. Dit komt tot uitdrukking in het werk van Henri Le Fauconnier (1881-1945), die oorspronkelijk in Parijs kubistisch had gewerkt. Rond 1920 woonde en werkte Le Fauconnier een tijd in Nederland. Daar ontwikkelde hij een geheel eigen stijl waarin hij kubistische en expressionistische elementen combineerde. Het Expressionisme kreeg in kleur en uitbeelding uiteindelijk toch de overhand, zoals te zien is op de tekening *Oude vrouw met bloemen*, waarop een oude, vermoeide vrouw eindelijk even tot rust lijkt te kunnen komen. Jonge kunstenaars als Herman Kruijder (1881-1935) en Leo Gestel (1881-1941) zagen in het werk van Le Fauconnier een goed voorbeeld voor een eigentijdse figuratieve stijl. Gestel experimenteerde met de zich elkaar snel opvolgende avant-gardestromingen van het begin van de twintigste eeuw, om uiteindelijk een eigen robuuste en wat bonkige stijl te ontwikkelen. Zijn onderwerpen zijn sociaal-realistisch van karakter. Kenmerkend voor zijn werk uit de jaren dertig zijn de sculpturale koppen op langgerekte halzen van *Drie Spakenburgers*. Het tragische lot en de uitzichtloosheid



van het bestaan komt tot uitdrukking in de holle ogen van deze mannen. Gestel heeft een duidelijke voorkeur voor het werken met pastel en krijt, in sombere tonen. Intiemmer van karakter zijn de kleine tekeningen van Kruyder. In zijn werk ziet men elementen uit de avant-garde gepaard gaan met de eeuwenoude (Hollandse) traditie van de met verdunde inkt gehoogde pentekening. Zijn in gedeformeerde vormen zwaar aangezette gestalten van arbeiders en boeren lijken door hun somberte het lijden, het isolement en de eenzaamheid van deze mensen te vertolken; een geestesgesteldheid die de kunstenaar niet vreemd was.

Enigszins vergelijkbaar is een tekening van Jean Brusselmans, *Homme à la scie* uit 1930. Brusselmans (1884-1952) leefde in grote armoede en zocht, net als Van Gogh, een uitdrukingsmiddel voor het lot en de emoties van de individuele, werkende mens. Zijn beeldtaal ging bestaan uit enigszins onbeholpen aandoende, maar zeker ook liefdevolle vormen. Zijn oeuvre laat een duidelijke ontwikkeling zien van figuratie naar een meer abstracte verbeelding van maatschappelijke veranderingen.

Charley Toorop (1891-1955) en Carel Willink (1900-1983) worden op grond van de sobere kleuren en de gedetailleerde verstillings in hun werken wel ingedeeld bij het magisch realisme, dat een belangrijke rol speelde in de Nederlandse kunst van de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw. Het werk van beiden kenmerkt zich echter ook door een strikt persoonlijke stijl. In navolging van Van Gogh trok Toorop rond 1920 naar de Borinage, om daar de plaatselijke bevolking van deze Belgische mijnstreek te portretteren. Zij concentreerde zich een tijdlang op het schilderen en tekenen van mensen uit het arbeidersmilieu. Een voorbeeld is de tekening *De familie Arie Klomp te Bergen NH*, het gezin van de aannemer van haar huis. De gezichten van de geportretteerden dragen sporen van

het harde leven, maar stralen ook een zekere fierheid uit die voortkomt uit het groeiende zelfbewustzijn van de werkende klasse. Dit komt ook tot uitdrukking in het indringende portret, dat Carel Willink in 1919 maakte van *Christien*, een vriendin, die hij naar eigen zeggen bewust onder de werkende stand had gezocht. Daarna experimenteerde Willink, in het Berlijn van de jaren twintig van de vorige eeuw, even met een aantal van de toen gangbare avant-gardestromingen. Zijn aquarel van *De terpentijnman* is een voorbeeld van hoe een motief bijna geheel verdwijnt door abstrahering en vervorming. Vrij snel zou hij daarna tot het realisme terugkeren en een zeer persoonlijke stijl ontwikkelen, die de dreiging van de jaren voor de Tweede Wereldoorlog in zich zou lijken te dragen.

De tentoonstelling richt zich met werk uit de jaren 1885 – 1925 op de afbeelding van arbeid en van de arbeider, en laat daarin de ontwikkeling zien van rustiek element tot fiere eigenwaarde, opgaand met de maatschappelijke ontwikkelingen van die tijd. Het mag duidelijk zijn dat ook na die tijd het thema 'de werkende mens' deel is blijven uitmaken van de beeldende kunst. In de eigentijdse vormen zijn veelal meer hedonistische trekken te ontdekken dan in de kunstwerken die te zien zijn op 'Aspecten van arbeid'. Deze brengen voornamelijk de ellende van de arbeiders en hun erbarmelijke en miserabele omstandigheden in beeld – in vormen die zich in die jaren hebben ontwikkeld van romantisch naar (bijna) abstract.

*Suzanna Héman is conservator van het Stedelijk Museum en Jurrie Poot was er conservator. Samen hebben ze de tentoonstelling 'Aspecten van arbeid' samengesteld, die nog tot 11 juni 2006 in het Van Gogh Museum te zien is.*

# IN MEMORIAM: JEROEN DE RIJKE (1970 – 2006)

## Martijn van Nieuwenhuizen

Op 22 februari 2006 overleed Jeroen de Rijke onverwachts in de kustplaats Takoradi in West-Ghana. De Rijke vormde met Willem de Rooij (1969) het kunstenaarsduo De Rijke / De Rooij. Een samenwerking die een internationaal gerespecteerd oeuvre opleverde van 35mm en 16mm films, foto's, objecten, installaties en teksten.

Jeroen de Rijke en Willem de Rooij ontmoetten elkaar begin jaren negentig op de Rietveldacademie in Amsterdam. Hun eerste gezamenlijke werk was de film *Chun Tian* in 1994. De dynamiek en toegevoegde waarde van het gedeelde kunstenaarschap beviel hen zo goed, dat ze vanaf die tijd besloten als duo verder te gaan. De Rijke en De Rooij zijn daarnaast ook onafhankelijk van elkaar werk blijven maken.

Nadat ze samen hun opleiding aan het Sandberg Instituut hadden vervolgd, studeerden De Rijke en De Rooij in 1997 en 1998 aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Sinds hun deelname aan de internationale kunstmanifestatie *Manifesta 2* in Luxemburg (1998) ging het snel. Ze kregen galeries in Keulen, Los Angeles, Parijs en New York en exposeerden in groeps- en solotentoonstellingen in musea en kunstcentra in Europa, de Verenigde Staten, Australië en Azië.

Het artistieke project van De Rijke en De Rooij kenmerkt zich vanaf het begin door een analytische omgang met beeld en betekenisgeving en door het onderzoek van het spanningsveld tussen maatschappelijk geëngageerde en autonome beeldproductie. De kunstenaars hebben ooit gezegd werk te willen maken dat '...èn zijn eigen vorm en logica heeft, én zich uitsprekt over de wereld van nu'. Een sprekend voorbeeld

is de 35 mm film *Bantar Gebang* (2000): een van een grote afstand gefilmd, statisch shot van een dorpje in West-Java dat op een vuilnishoop gebouwd is. In de tien minuten dat deze kleurenfilm duurt, breekt een nieuwe dag aan en komt het dorp tot leven. De zon klimt snel naar de hemel en mensen en dieren zwermen uit over de vuilnishoop. De 'afstandelijke' wijze waarop de kunstenaars hun onderwerp benaderen, de afwezigheid van een verhalende structuur en de minimalistische ruimtelijke presentatie van het filmbeeld – dat direct op de muur wordt geprojecteerd – zetten de spanning tussen esthetische kwaliteiten (het steeds rijker wordende kleurenpalet dat zich in het felle zonlicht ontvouwt) en de ethische dimensie van de in beeld gebrachte realiteit (het leven op de vuilnishoop) op scherp.

Aan de basis van de artistieke discussie die De Rijke en De Rooij onderling voerden, staan de omvangrijke beeldarchieven die zij voortdurend uitbreidden. In deze archieven zijn reeksen dia's te vinden die de kunstenaars tijdens hun reizen in het buitenland maakten, evenals beeldmateriaal dat zij aan kranten en tijdschriften onttrokken. De kleine, documentaire tentoonstelling *Together* die de kunstenaars eind 2004 in Magasin 4 in Bregenz samenstelden, gaf een goede impressie van de discussie tussen de kunstenaars over betekenisgeving, ordening, selectie en presentatie van beeld. In de tentoonstelling lieten ze, op een aantal tafels en onder glazen platen, een keuze van affiches, uitnodigingen en pagina's uit brochures en catalogi zien die de afgelopen jaren in relatie tot hun eigen werk waren verschenen. Het materiaal was uitgelegd volgens specifieke patronen en ordeningen. Hierdoor ontstond als het ware een nieuwe, abstracte *over all* compositie: het materiaal kwam ver van de oorspronkelijke context af te staan en nieuwe



Jeroen de Rijke in Venetië, 2005

betekenisamenhangen ontwikkelden zich. De Rijke toonde in Bregenz een aantal diareeksen met beelden van zijn reizen en De Rooij presenteerde *Index of Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002)*; achttien monumentale panelen met krantenfoto's van protestacties, stille tochten, opstanden en andere bijeenkomsten waarin mensen massaal uiting geven aan hun emoties.

Het Stedelijk Museum heeft zich vanaf een vroeg moment met het werk van De Rijke en De Rooij geëngageerd. In 2000 organiseerde Stedelijk Museum Bureau Amsterdam hun eerste Nederlandse solotentoonstelling en daarna werd op verschillende momenten in de Stedelijk-programmering aandacht aan het werk van het duo besteed. Voor de collectie kocht het museum de 35 mm films *Bantar Gebang* (2000) en *The Point of Departure* (2002). Begin dit jaar nog was in Stedelijk Museum CS de 16 mm film *Mandarin Ducks* (2005) te zien, in de context van een door de kunstenaars gemaakte keuze uit de collectie. *Mandarin Ducks* werd door De Rijke en De Rooij in opdracht van de Mondriaan Stichting en in samenwerking met het Stedelijk Museum / Bureau Amsterdam gemaakt als Nederlandse inzending voor de 51ste Biënnale van Venetië in 2005. De film had – tot verrassing van velen – een verhalende vorm. In *Mandarin Ducks* richt de camera zich niet op een verstilld beeld uit de 'werkelijkheid', maar wordt de kijker geconfronteerd met een turbulente collage van verhalende elementen uit theater, cinema en televisie, en een opeenstapeling van referenties aan schilderkunst, design en architectuur. De Biënnale-presentatie bracht de kunstenaars kritiek en lof. Met name in de internationale kunstpers werd op een levendige manier gediscussieerd over de nieuwe perspec-

tieven die de film voor hun oeuvre opende.

Na de Biënnale maakten De Rijke en De Rooij in november 2005 samen met de Amerikaanse kunstenaar Christopher Williams een tentoonstelling in de Secession in Wenen. In januari 2006 lieten ze nieuwe fotowerken en objecten zien in de Friedrich Petzel Gallery in New York. Jeroen de Rijke vertrok daarna voor een tijd naar Ghana waar hij de totale zonsverduistering zou filmen die zich eind maart in dat land zou voordoen. Willem de Rooij verbleef enkele maanden in Los Angeles voor research. Het bericht van het plotselinge overlijden van Jeroen de Rijke in Ghana, begin maart, kwam als een grote schok voor zijn naasten, maar ook voor zijn vele vrienden in de Nederlandse en internationale kunstwereld. De Rijke is op 24 maart in familiekring gecremeerd en diezelfde dag op een speciale bijeenkomst in Amsterdam herdacht. In de pers werd zijn intense, hartelijke persoonlijkheid gememoreerd, evenals de kritische precisie die De Rijke en De Rooij bij het maken van hun werk tentoonspreidden. *De Volkskrant* citeerde een treffende uitspraak van Jeroen de Rijke: 'Als de wereld vol is met slechte beelden, dan ligt het niet aan ons.' Willem de Rooij is door de Deutscher Akademischer Austausch Dienst DAAD uitgenodigd een jaar in Berlijn te komen wonen en werken. Daarnaast vervult hij vanaf zomer 2006 een docentschap aan de Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt.

*Martijn van Nieuwenhuyzen is curator hedendaagse kunst in het Stedelijk Museum en heeft meerdere malen met De Rijke / De Rooij samengewerkt: in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, ICA London, op de laatste Biënnale van Venetië (2005) en in het Stedelijk Museum CS.*



Olav Velthuis (l), Marc Spiegler (r)

# DE STINKENDE, MAAR ZO ZOETE GEUR VAN

## Laura van Grinsven

Het auditorium van de Lutherse Kerk op het Spui was opvallend leger dan bij de voorgaande lezingen in de serie *Right About Now – Art Theory since the 1990s*. Veel kunsttheoretici en vooral kunstenaars lieten het deze keer afweten. Het thema van de avond, 'money', moet hen afgeschrikt hebben, zo leek het. Zijn we de moderne hypocrisie van serieuze kunstenaars of kunsttheoretici die zich verre van het geld moeten houden niet al tijden voorbij? Hebben de roerige jaren tachtig met sterren als Jeff Koons, Julian Schnabel en Jean-Michel Basquiat het taboe op de commerciële aspecten van kunst niet doorbroken, of in ieder geval bespreekbaar gemaakt?

De eerste spreker van de avond, Olav Velthuis – auteur van *Talking prices* (2005) en *Imaginaire economie* (2004), voormalig gastdocent aan Princeton University en aan Columbia University, en momenteel economisch redacteur van *de Volkskrant* – meent van niet. Op de kunsthandel rust nog altijd een taboe. Opvallend is, aldus Velthuis, dat de kritiek op de markt vooral komt vanuit de kunstmarkt zelf. Het lijkt wel alsof de interne kritiek tot een status in de kunstwereld uitmond: hoe meer kritiek op de handel, des te meer waardering. Hij vindt dit een opvallend gegeven, omdat de handelaren en galeriehouders toch de eerste zouden moeten zijn die zich realiseren dat zij, net als ieder ander die zich tegenwoordig in de kunstwereld begeeft, deel uitmaken van de markt. Kunst is nu eenmaal handelswaar waarvan de waarde een sociale afspraak is, zo pleit Velthuis.

Aan de hand van een schema toont Velthuis hoe de kunsthandel zich laat onderscheiden in goed en fout, zuiver en onzuiver. Velthuis begint ermee de 'foute' kunst-'scene' van de jaren tachtig, waarin kunst en handelswaar vermengd

werden en de kunstenaar tot ster werd, tegenover de preutse, hedendaagse handel te zetten, die zichzelf ontkent. Ondanks dit verschil ziet hij ook overeenkomsten met de jaren tachtig in de enorme groei van de kunstmarkt en de extremiteit van de prijzen.

Daarna volgt een vergelijking tussen veilinghuizen, waar het kunstwerk enkel handelswaar is, en galleries die een lange termijnrelatie met kunstenaars aangaan. In zijn schema maakt Velthuis vervolgens een onderscheid tussen galleries die alleen werken met gevestigde kunstenaars, zoals de Gagosian Gallery, en galleries die op zoek gaan naar jong talent en in hun kunstenaars investeren.

Uitgaande van de 'goede' galerie, die investeert in jonge kunstenaars, presenteert Velthuis een aantal regels die helpen de scheiding tussen kunst en handel te waarborgen. Zo behoort een 'goede' galerie zelf ook onderverdeeld te worden in een goede en foute ruimte: in de goede voorruimte wordt de kunst getoond, in de foute (en voor het bezoek verborgen) achterruimte wordt handel gedreven. Regel is dat deze twee ruimtes van elkaar gescheiden blijven.

Een laatste onderscheid dat Velthuis aan de hand van zijn schema duidelijk maakt is dat tussen de goede en de foute koper. De goede koper is de verzamelaar die zijn eigen collectie opbouwt, betrokken is bij de galerie en oprechte interesse toont in het werk van de kunstenaar. Daartegenover staat de foute koper, de Charles Saatchi's, die werk kopen en weer verkopen om winst te maken.

Velthuis pleit voor het doen vervagen van de scheiding die de kunstwereld tussen kunst en handel aanbrengt. Alleen op die manier kan er een sterke economische draai ontstaan in de kunsthandel. De scheiding, waarover hij het heeft, is in praktijk echter vrijwel nooit zo zwart-wit. Daarnaast spreekt Velthuis niet of nauwelijks over de reden waarom de kunst zich sterk van de handel probeert te scheiden. Daarmee schildert hij de kunstwereld af als naïef voor moderne ontwikkelingen.





# GELD

Hij vergeet dat veel kunst enkel kan functioneren vanuit een kritische positie en zich afzet tegen instituties.

Waar Velthuis de kunsthandel wil zien groeien, vraagt de tweede spreker van de avond zich af of de 'bubble' van de kunsthandel niet al sterk en groot genoeg is. Marc Spiegler, voormalig politiek verslaggever, momenteel schrijver voor tijdschriften als *Artnews*, *ArtReview* en *The Art Newspaper*, meent dat we moeten oppassen de 'bubble' niet zover op te blazen dat deze knapt. Ook Spiegler begint met het verhaal van de jaren tachtig, waarin de kunstwereld enorm groeide en vervolgens ineens stortte en stelt de vraag in hoeverre de jaren negentig en de hedendaagse kunstmarkt op deze periode lijken. Gaan we een soortgelijke val van de kunstwereld meemaken?

De 'nieuwe economie' van begin jaren negentig, die teweeg werd gebracht door de opkomst van de IT, zorgde voor een gekte in de kunstwereld die vergelijkbaar is met de situatie nu. Er is in de kunsthandel geen logica meer te ontdekken. De hedendaagse ontwikkelingen zijn niet het gevolg van een verandering in de kunstmarkt, maar van een speculatieve 'bubble' die beetje bij beetje wordt opgeblazen. De enorme groei van kunstbeurzen zorgt hier bijvoorbeeld voor. Denk aan Art Basel Miami Beach, dat in een paar jaar tijd tot een mega-evenement is uitgegroeid en waar absurde bedragen voor kunstwerken worden gevraagd en ook worden betaald. Zo is de prijs van werken van gevestigde kunstenaars in geen enkele verhouding meer tot die van jonge, vaak nog niet eens afgestudeerde kunstenaars, die vaak vele malen hoger zijn. De oorzaak van de snelle groei van de kunstmarkt legt Spiegler bij het feit dat kunst door een steeds groter wordend publiek als investering wordt gezien. Speculatie in kunst is ook een veel voorkomend fenomeen, waardoor de prijzen worden opgedreven. Net als de ineenstorting van de 'nieuwe economie' eind jaren negentig, verwacht Spiegler een uiteen-

spatting van de 'bubble' van de hedendaagse kunstmarkt. Dat het gaat gebeuren is zeker, wanneer is echter de vraag.

Beide sprekers zetten de economische aspecten van de kunstwereld erg duidelijk, maar helaas vaak te eenzijdig uiteen. Spiegler laat ons zien hoe extreem de kunsthandel tegenwoordig is, maar naast de beschrijving van zijn observaties geeft hij geen verdere interpretaties of analyses. Ook Velthuis houdt zijn betoog vaak binnen de grenzen van het economische, ondanks het pleiten voor een opheffing van de scheiding tussen kunst en handel. Zijn claim dat de terugkeer van de schilderkunst enkel te wijten is aan de brede vraag op de markt, door het feit dat mensen die weinig van kunst weten toch kunst gaan verzamelen als status of investering en schilderkunst als toegankelijk ervaren, is natuurlijk niet geheel onwaar, maar zet vele andere belangrijke culturele, artistieke en sociologische aspecten van dit fenomeen geheel buiten spel. Een andere claim van Velthuis, dat de waarde van een kunstwerk enkel een sociale afspraak is, doet af aan het feit dat een kunstwerk een bron van kennis en inzichten kan zijn. Met deze stelling reduceert hij het kunstwerk tot enkel handelswaar en een modeverschijnsel.

Kunstenaars en kunsttheoretici willen nog steeds weinig van de kunstmarkt weten, zo bevestigt de opkomst bij deze lezing. De kop-in-het-zand-houding van de contemporaine markt is misschien hypocriet, zoals Velthuis aantoont. Toch heeft de scheiding van kunst en markt ook een duidelijke functie ter bescherming van de kritische positie van kunstenaars. Want waar eindigt de kunst en blijft er enkel handelswaar over?

*Laura van Grinsven is Master student Hedendaagse Kunstgeschiedenis en Wijsbegeerte aan de Universiteit van Amsterdam, en werkt bij Galerie Fons Welters te Amsterdam.*

Alija (63) Kovačević Admir Husejin (80) Sudić Sadik Bejo (50) Latićević Almir Husejin (70) Husić Fazil Behadil (72) Muminović Izudin (53) Avdić Ibrahim Jusuf (70) Dedić Alija (7) Jakubović Ekrem Husejin (55) Ibrahimović Salih Selman (53) Mujalović Ramiz (68) Nukić Senasudin Asen (65) Muminović Munib Mujo (64) Smajić Dževada Salih Alif (71) Smajlović Senahid Alif (71) Nanković Sead Alim (74) Hodžić Sulejman Alif (74) Karić Murić Alim (79) Haraćević Alif (64) Bekić Omer Ibrahim (74) Osmanović Ibrahim Smail (54) Salihović Refik Redžo (70) Mujić Redžo Alif (37) Mušić Džemal Alija (70) Suljić Osmo (52) Dedić Selim Mujo (55) Mujčinović Jusuf Selim (43) Omerović Hasan (75) Isaković Sujo Memis (75) Isaković Hasan (7) Vilić Nazif Ibrahim (25) Ademović Osman (72) Palalić Mevlid Adem (62) Gabejić Alim (58) Mehmedović Saleh Hasan (7) Muhic Huso Bekir (70) Osmanović Sabah Alif Halil (38) Mujčinović Husejin Alija (52) Muhic Senad Sumbul (68) Muhic Sabahudin Sulej (67) Muhic Cazim Redžo (60) Muhic Alim Halil (40) Salkić Saban Alija (40) Begić Saban (72) Salkić Smail Saban (74) Omerović Husejinović Alija Avdo (56) Begović Sulej Fikret Mujo (70) Abdićović Kazim Saban Alif (55) Osmanović Muhidin Osman (63) Husejinović Nasir Alija (53) Gusić Mersad Nasir (75) Mujić Redžo Muhic (70) Husejinović Mehmed



# DE BEST VERZORGDE BOEKEN 2005

Sinds 1926 vindt er in Nederland jaarlijks de jurering plaats van *De Best Verzorgde Boeken*. De aanduiding 'best verzorgd' is in al die jaren behouden gebleven, omdat deze het duidelijkst aangeeft waar het de jury bij de beoordeling van de boeken om gaat: om een interessante ontmoeting tussen inhoud en materiaal, om een geslaagd resultaat van de samenwerking tussen opdrachtgever (meestal de uitgever), ontwerper en de grafische industrie. Een verschil met voorgaande jaren is dat de maximaal toegestane omvang met ingang van het jaar 2005 is teruggebracht van 50 naar 33.

De jury van het afgelopen jaar bestond uit Nikki Gonissen (ontwerper, Thonik, Amsterdam), Joost Nijsen (uitgever, Podium, Amsterdam), Kees Schuurman (drukker, De Maasstad, Rotterdam), Brigitte Slangen (ontwerper, Nijmegen) en Julius Vermeulen (adviseur Kunst & Vormgeving, TPG Post, Den Haag). Zij selecteerde *De Best Verzorgde Boeken 2005* uit 403 ingezonden boeken; 32 boeken die zich in hun ontwerp, beeldbehandeling, typografie, materiaalkeuze en technische uitvoering in het bijzonder onderscheidden. De complete selectie van deze *Best Verzorgde Boeken 2005* werd begin dit jaar ingezonden naar de jury van *Schönste Bücher aller Welt* in Leipzig, waar maar liefst zeven boeken een prijs

wonnen. De hoofdprijs, de Gouden Letter, werd toegekend aan de Nederlandse oeuvrecatalogus van de graficus Jakob Demus, een uitgave van de Hercules Segers Stichting.

Van 19 mei tot en met 18 juni zijn *De Best Verzorgde Boeken 2005* op een tentoonstelling in het Stedelijk Museum CS te zien, waarbij tevens een tweetalige catalogus verschijnt met teksten over en beelden van de boeken. Daarnaast presenteert het Stedelijk Museum een door haar geselecteerd overzicht van de beste fotoboeken en -tijdschriften van de laatste achttien maanden.

De selectie van *De Best Verzorgde Boeken 2005* is op een later tijdstip te zien in Museum Meermanno te Den Haag en bij drukkerij LenoirSchuring te Amstelveen, op de Frankfurter Buchmesse en in de Neue Hauptbücherei te Wenen. Complete sets van *De Best Verzorgde Boeken* worden opgenomen in de collecties van de Universiteitsbibliotheek, Amsterdam (afdeling Zeldzame en Kostbare Werken), Museum Meermanno in Den Haag en de Deutsche Bibliothek (Deutsches Buch- und Schriftmuseum) in Leipzig.

Voor nadere inlichtingen: Stichting De Best Verzorgde Boeken, Just Enschedé, 020 626 4971 of [www.bestverzorgdeboeken.nl](http://www.bestverzorgdeboeken.nl)

# BOEK OVER SANDBERG WINT PRIJS



Het boek *Expressie en ordening, het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, 1945-1962* uit 2004 krijgt een prijs. Het is door de Nederlandse kunstcritici van de AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) gekozen tot 'beste publicatie op het gebied van de beeldende kunst van de laatste drie jaar'. De auteur van het boek, Caroline Roodenburg-Schadd, zal hiervoor op 2 juni a.s. tijdens een bijeenkomst in het Amsterdamse Lloyd Hotel de officiële AICA-oorkonde krijgen uitgereikt.

Roodenburgs vuistdikke boek, dat dertien hoofdstukken en een catalogus van alle aanwinsten bevat, behandelt de opbouw van de museumcollectie in de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog. Directeur Willem Sandberg maakte het Stedelijk in die tijd – toen het fenomeen 'museum voor moderne kunst' wereldwijd nog in opkomst was – tot een bruisend, internationaal instituut. Dat deed hij onder andere door het museum modern in te richten, met een groot restaurant als centrale ontmoetingsplek, door er spraakmakende tentoonstellingen te organiseren, en door een veelzijdige museumverzameling op te bouwen. Sandberg had wel zijn eigen ideeën over de opbouw van de Stedelijk Museum-collectie. Zo streefde hij niet naar de perfecte collectie, die door aanwinsten steeds volmaakter werd en tot een afgerond geheel zou leiden. Sandberg zag de museumverzameling meer als een dynamisch geheel, waarbinnen telkens – afhankelijk van de koers van de eigentijdse kunst – andere invalshoeken konden worden

gekozen. Afwisselend legde hij het accent op de expressionistische, of op de ordenende, constructivistische kunst. Het boek is meer dan een *case study* van het Stedelijk Museum. Ook het tijdsbeeld van de betrokken periode wordt opgeroepen. Zo blijkt onder andere dat het polaire model dat Sandberg en zijn conservator, de kunsthistoricus Hans Jaffé, hanteerden, waarbij de kunst werd ingedeeld in een 'expressie'- en een 'ordening'-kant, destijds algemeen aanvaard was. Inmiddels is die visie nogal verouderd. De AICA-oorkonde is een bekroning van deze vorm van kunsthistorisch onderzoek bij een museum. Grondig archiefonderzoek leverde een schat aan materiaal op, dat vervolgens in een bredere context is geplaatst. Het resultaat is een goed geschreven boek met een belangwekkend, leesbaar verhaal en een nieuwe visie op Sandberg.

Caroline Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, 1945-1962*  
Stedelijk Museum / NAI Uitgevers, Rotterdam 2004  
941 pp. / ISBN 90-5662-316-8 / € 42,-  
Vormgeving Bureau Piet Gerards  
Met steun van de Mondriaan Stichting  
Verkrijgbaar in de winkel van het Stedelijk Museum CS

# SMCS AGENDA

## Michel Quarez

17 februari – 21 mei 2006

Grafische ontwerpen. Quarez' kleurrijke affiches lijken de begrenzing van het papierformaat van het affiche te negeren. De thematiek vindt hij in zijn directe omgeving, de Parijse voorstad Saint-Denis, met een overwegend allochtone bevolking.

## Michel Quarez

February 17 – May 21, 2006

Graphical designs. Quarez' colourful posters seem to ignore the edges of the paper on which they are printed. He finds his themes in his immediate neighbourhood, the Paris suburb of Saint-Denis, with its mostly immigrant population.

## Gespot. Aanwinsten vormgeving

17 februari – 21 mei 2006

Voor het eerst wordt in Stedelijk Museum CS een keuze uit de aanwinsten van de afgelopen tijd getoond met werk van relatief jonge kunstenaars en ontwerpers uit binnen- en buitenland.

## Spotting. Recent Acquisitions: Objects of Craft and Design

February 17- May 21, 2006

For the first time at SMCS, a selection from the recent acquisitions will be shown, including work by relatively young artists and designers from The Netherlands and abroad.

## Next Level. Art, Games & Reality

10 maart – 18 juni 2006

Werk van kunstenaars en ontwerpers die zich het gamevocabulaire eigen hebben gemaakt en hun persoonlijke reflectie hierop weergeven.

## Next Level. Art, Games & Reality

March 10 – June 18, 2006

Work by artists and designers who make the vocabulary of games their own, and provide us with their personal reflection on it.

## Eberhard Havekost: Harmony 2. Schilderijen 1997-2005

10 maart – 28 mei 2006

Deze tentoonstelling met ongeveer tachtig schilderijen is de eerste presentatie van deze omvang in Nederland. Havekosta's schilderijen kenmerken zich door een 'coole' stijl, waarin hij diverse visuele onderwerpen uit de moderne media gebruikt en omzet in beelden die in eerste instantie realistisch overkomen.

## Eberhard Havekost: Harmony 2. Paintings 1997-2005

March 10 – May 28, 2006

This exhibition, showing about eighty paintings, is the first presentation in the Netherlands of this scale. Havekost's paintings are characterized by a 'cool' style. He uses various visual subjects from the modern media and transforms these into paintings.

## Mapping the Studio

12 mei – 20 augustus 2006

Deze tentoonstelling wil inzicht geven in bepaalde aspecten van de moderne en hedendaagse kunstpraktijk, met name in de activiteiten van kunstenaars in relatie tot hun werkomgeving. Centraal in deze expositie staat het werk *Mapping the Studio* van Bruce Nauman, waaraan de titel van de tentoonstelling is ontleend.

## Mapping the Studio

May 12 – August 20, 2006

This exhibition wants to provide insight into several aspects of the modern and the contemporary art practice, especially the activities of artists relating to their 'Studio'. The attention is focused on a work by Bruce Nauman titled *Mapping the Studio*, which is also the title of the exhibition.

## De Best Verzorgde Boeken 2005

19 mei – 18 juni 2006

Naast de best verzorgde boeken van 2005, toont het Stedelijk Museum voor het eerst een selectie van bijzondere fotoboeken en -tijdschriften van de laatste anderhalf jaar.

## The Best Dutch Book Designs

May 19 – June 18, 2006

The exhibition not only consists of the best Dutch book designs of 2005, but also shows a selection of special photo books and -magazines of the last 18 months.

## Saskia Olde Wolbers

23 juni 2006 – 23 september 2006

In deze tentoonstelling staat het nieuwe werk *Trailer* (2005) centraal, dat onlangs door het Stedelijk Museum werd verworven.

## Saskia Olde Wolbers

June, 23 – September 23, 2006

*Trailer* (2005), a new work by the artist and recently acquired by the Stedelijk Museum, is the centre of this exhibition.

## Airworld. Design & Architectuur voor de Luchtvaart

21 juli – 5 november 2006

Groot overzicht over vormgeving in de luchtvaartwereld, vanaf het begin tot nu. De tentoonstelling is samengesteld door het Vitra Design Museum, Weil am Rhein (D).

## Airworld. Design & Architecture for Air Travel

July 21 – November 5, 2006

Major overview of design in the airworld, from the beginning until now. The exhibition was made by the Vitra Design Museum, Weil am Rhein (D).

48

# STEDELIJK ELDERS/ ELSEWHERE

**Stedelijk te gast in het Van Goghmuseum**  
Aspecten van arbeid (1885-1925), een keuze  
uit de collectie van het Stedelijk Museum  
31 maart – 11 juni 2006

Circa veertig werken op papier uit de  
collectie van het Stedelijk, met onder andere:  
Malevich, Jozef en Isaac Israëls, Kollwitz,  
Gestel, Lissitzky en Willink

**Stedelijk as guest in the Van Goghmuseum**  
**Aspects of labour (1885-1925)**

Around 40 works on paper from the Stedelijk  
Museum's Collection, with among others:  
Malevich, Jozef and Isaac Israëls, Kollwitz,  
Gestel, Lissitzky and Willink  
March 31 – June 11, 2006

#### **Stedelijk Museum Bureau Amsterdam**

**Chris Evans: Militant Bourgeois**  
25 mei – 2 juli, 2006

**Chris Evans: Militant Bourgeois**  
May 25 – July 2 2006

#### **Zomertentoonstelling**

16 juli – 3 september 2006  
Zoals elk jaar wordt ook deze zomerepositie  
in Bureau Amsterdam door een gastcurator  
verzorgd.

#### **Summer exhibition**

July 16 – September 3, 2006  
As every year this summer exhibition in  
Bureau Amsterdam will also be made by a  
guest curator.



# SMCS OP 11/ SMCS ON 11

## SMCS OP 11

SMCS op 11 is het programma van lezingen, debatten, film- en videovertoningen van Stedelijk Museum CS. Het actuele programma is te vinden op [www.stedelijk.nl](http://www.stedelijk.nl). Hier kunt u zich ook aanmelden voor de wekelijkse nieuwsbrief.

## SMCS ON 11

SMCS on 11 is the programme of lectures, discussions, film and video presentations of Stedelijk Museum CS. The up-to-date program is on the website [www.stedelijk.nl](http://www.stedelijk.nl), where you also can subscribe to the regular SMCS newsletter.

## Claude Closky / Mieke Gerritzen

27 april / April 27, 2006  
Filmvertoningen van 'Journal' en 'Beautiful World' en aansluitend discussie met o.a. / Film screenings of 'Journal' and 'Beautiful World', and a discussion with a.o. Henk Oosterling, Bas Vroege, Elly Stegeman.  
Georganiseerd i.s.m. / Organised together with Museum De Beyer, Breda.

## Close Connections

4 mei / May 4, 2006  
Videopresentaties door internationale curatoren in het kader van de KunstRai / Video presentations by international curators in connection with the Amsterdam Art Fair.

## Internationaal / international symposium Art in the City

11 mei / May 11, 2006  
Nieuw werk van, en toelichtingen door Jacob Boeskov, Erik van Lieshout en Marc Bijl. i.s.m. Lectoraat Kunst & Publieke Ruimte / New work by Jacob Boeskov, Erik van Lieshout and Marc Bijl, which they will comment upon. In cooperation with Lectoraat Kunst & Publieke Ruimte.

## Mapping the Studio

18 mei / May 18, 2006  
Lezingen door / Lectures by Wouter Davidts en / and Jon Wood.

## Petra Blaisse

24 mei / May 24, 2006  
Boekpresentatie i.s.m. NAI Uitgevers / Book presentation in cooperation with NAI Publishers.

## Mapping the Studio

1 juni / June 1, 2006  
Lezingen door / lectures by Caroline Jones en / and Frank Reijnders.

## RIGHT ABOUT NOW

Right About Now is een lezingenreeks geïnitieerd door W139 en Stedelijk Museum Bureau Amsterdam en georganiseerd door W139, SMBA, Stedelijk Museum Amsterdam en de Universiteit van Amsterdam. De lezingen hebben betrekking op kunst en kunsttheorie sinds de jaren negentig. Verdere informatie kunt u vinden op [www.rightaboutnow.nl](http://www.rightaboutnow.nl)

Right About Now is a lecture series initiated by W139 and Stedelijk Museum Bureau Amsterdam and organized by W139, SMBA, Stedelijk Museum Amsterdam and the University of Amsterdam. The lectures consider art and art theory since the 1990s. You can find more information on [www.rightaboutnow.nl](http://www.rightaboutnow.nl)

## Lezing/Lecture 7: Engagement

7 juni/June 7, 2006  
Sprekers/Speakers: Hal Foster (USA), Sven Lütticken (DE/NL)  
Leidt een toenemende globalisering tot een hernieuwde kennismaking met de wereld om ons heen? Wat is precies onze relatie tot de Ander? En hoe komt dit tot uitdrukking in de kunst? Hal Foster betoogt in *The Return of The Real. The Avant-Garde at The End of the Century* (1996), dat er na het paradigma van kunst-als-simulacrum (Baudrillard) uit de jaren tachtig, in de jaren negentig een zogenaamde terugkeer naar de werkelijkheid, het echte leven, valt waar te nemen.

Does increasing globalisation lead to a renewed acquaintance with the world around us? Has the post-modern paradigm of 'art-as-simulacrum' (Baudrillard) of the 1980s, shifted in the 1990s towards a focus on daily reality in the arts – a 'return of the real'? An increasing number of artists currently explore socio-political issues, and so the notion of the artist as anthropologist/ethnographer/social worker seems one of the dominant elements in the discourse of the late 1990s.

50

# WORDVRIEND PROGRAMMA

Steun het Stedelijk Museum met uw vriendschap. Vriend zijn kent zijn voordelen!

U kunt kiezen uit twee categorieën:  
Belangstellende of Donateur

**Belangstellende**

- / gratis toegang tot het museum
- / gratis toegang tot de bibliotheek
- / gratis abonnement op het Stedelijk Museum Bulletin
- / kortingsacties
- / speciale aanbiedingen
- / activiteiten bij de tentoonstellingen

**U wordt uitgenodigd voor**

- / openingen
- / rondleidingen
- / middag- en avondontvangsten
- / museumcursussen
- / excursies naar musea in binnen- en buitenland

**Donateur**

- / alle bovenstaande voordelen
- / gratis toegang voor een introduc e
- / 20% korting in de museumwinkel op publicaties en artikelen uitgegeven door het Stedelijk Museum
- / gratis internationale ArtPass

**Aanmelden**

dagelijks tijdens kantooruren  
T (020) 57 32 788  
F (020) 57 32 789  
E vrienden@stedelijk.nl

**Kosten jaarlidmaatschap**

Belangstellende € 37,50  
Donateur vanaf € 75,-

**Uitgebreide informatie**

www.stedelijk.nl

**Nog geen  
Vriend?  
U kunt al  
Vriend worden  
vanaf  
€ 37,50  
per jaar**

**Bel  
020-5732788  
of e-mail naar  
vrienden@  
stedelijk.nl**

## Is uw bedrijf geïnteresseerd in moderne kunst?

Word dan lid van de Stedelijk Museum Business Club!

SMBC biedt u een uitstekende mogelijkheid om een inspirerende relatie met het Stedelijk Museum aan te gaan.

Het lidmaatschap kunt u benutten voor imago-ondersteuning, relatiemarketing en corporate communicatie.

De mogelijkheden en de tegenprestaties vormen het uitgangspunt voor samenwerking.

SMBC op SMCS betreft uw bedrijf bij de nationale en internationale kunstwereld.

Voor meer informatie neemt u contact op met:

Stedelijk Museum Business Club

telefoon 020 57 32 710

e-mail smbc@stedelijk.nl



# PROGRAMMA

## WORDVRIEND

- **Museumcursus**  
3 en 4  
mei t/m juli op  
woensdag,  
donderdag  
en zaterdag  
tijd:  
9.45-11.00  
kosten: € 60,-  
vijf lessen per  
cursus
- **Zondagochtend-  
rondleidingen**  
mei t/m juni op  
de  
laatste zondag  
van de maand  
tijd:  
11.00-12.00  
kosten:  
€ 4,50
- **Algemene leden-  
vergadering**  
en  
**Avondontvangst**  
woensdag  
24 mei  
tijd:  
19.30-20:30  
**Algemene leden-  
vergadering**  
20.30-22.00  
**Avondontvangst**  
kosten: geen
- **Buitenlandse  
excursies**  
6 dagen  
**Bilbao & Madrid**  
20 t/m 25 juni  
kosten:  
€ 925,-  
  
10 dagen  
**Sjanghai &  
Peking**  
29 september  
t/m 8 oktober  
kosten:  
€ 1895,-

# 52 Colofon / Colophon

# STEDELIJK

# INFO

**Uitgave van**  
**Published by**  
Stedelijk Museum Amsterdam  
Verschijnt 6 maal per jaar / Yearly 6 issues  
Volume nr. 23, nr. 2, mei 2006 / May 2006  
ISSN 0921-6189

**Abonnementen**  
**Subscriptions**  
Via [www.stedelijk.nl/nieuws](http://www.stedelijk.nl/nieuws)  
of stuur een kaartje t.a.v. 'Bulletin',  
naar Postbus 75082, 1070 AB Amsterdam  
€ 24,95 (6 nummers / 6 issues)  
Outside The Netherlands € 29,95  
Please write to PO BOX 75082,  
NL-1070 AB Amsterdam

**Redacteur**  
**Editor**  
Roos Gortzak  
Roy Cremers (assistentie beeldmateriaal)

**Redactiecommissie**  
**Editorial committee**  
Jan van Adrichem, Jelle Bouwhuis,  
Suzanna Héman, Marten Jongema

**Vertaling**  
**Translations**  
Don Mader en HoldenTexts &Translations  
(NL/E), ArieAltena (E/NL)

**Fotografie**  
**Photography**  
MUMOK (p. 1), Christina Zück (p. 5, 54), Martijn  
van Nieuwenhuizen (p. 41), Cassander Eeftinck  
Schattenkerk (p. 42, 43), Fotodienst Stedelijk  
Museum (Karin Balog, Moncef Ben Arfa,  
Dennis Hogers, Rob Versluys). The various  
institutes and artists and those specifically  
mentioned.

**Grafisch ontwerp**  
**Graphic design**  
Mannschaft, Amsterdam, i.s.m.  
Klaartje van Eijk

**Basisontwerp**  
**Basic design**  
Experimental Jetset, Amsterdam

**Druk & Distributie**  
**Printing & Distribution**  
Die Keure, Brugge

**Stedelijk Museum CS**  
Oosterdokskade 5  
Amsterdam  
(bij Centraal Station / near Central Station)

**Post**  
PO BOX 75082  
NL-1070 AB Amsterdam

**Openingstijden**  
**Opening hours**  
Dagelijks 10.00 – 18.00  
1 januari gesloten  
Daily 10 a.m. – 6 p.m.  
Closed January 1st

**Toegangsprijzen**  
**Entrance fees**  
Volwassenen / Adults € 9,00  
Gereduceerd / Concs. € 4,50  
Museumkaart / Vrienden gratis

**Kantoren & Bibliotheek**  
**Offices & Library**  
Deccaweg 26, Amsterdam Westpoort  
Bibliotheek open ma – vr 10.00 – 17.00  
Library open Mon – Fri 10 a.m. – 5 p.m.

**Algemene info:**  
**General info:**  
+31 (0)20 57 32 911  
Infolijn / Information line  
+31 (0)20 57 32 737  
[www.stedelijk.nl](http://www.stedelijk.nl)  
[info@stedelijk.nl](mailto:info@stedelijk.nl)

Van werken van kunstenaars aangesloten  
bij een CISAC-organisatie zijn de  
publicatierechten geregeld met Beeldrecht,  
Amsterdam / For works of artists affiliated  
with a CISAC-organization, the copyrights  
have been settled with Beeldrecht, Amsterdam  
(c) 2005 c/o Beeldrecht, Amsterdam

**Stedelijk Museum CS**  
is mede mogelijk gemaakt door /  
has been made possible by  
Gemeente Amsterdam.  
en / and:  
Ansorg B.V.  
Bouwbedrijf van den Hengel BV  
Lensvelt / Moooi  
Moroso  
Stedelijk Museum Business Club  
Zwarts & Jansma architecten

**Omslag**  
**Cover**  
Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975

**Backcover**  
Bruce Nauman, *Playing a note on the violin  
while I walk around the studio*, 1967/1968, still,  
10 min. 28 sec., courtesy Stedelijk Museum  
Amsterdam

**Partner**



# 53 Mapping the Studio

# ENGELS

## Editorial

How has the artist's relationship to the studio altered over time? It's a question that recurs throughout this issue. First in the article by curator Leontine Coelewijn, in which she discusses the exhibition 'Mapping the Studio' in Stedelijk Museum CS, and artists' changing relationship with their workspace. Dr. Wouter Davidts goes on to convincingly assert that contemporary artists are clearly far from abandoning the studio. In their exhibition 'Aspecten van Arbeid' ('Aspects of Labour') in the Van Gogh Museum, curators Suzanna Héman and Jurrie Poot explore the artist-studio relationship from a different perspective: artists began to depict the theme 'people at work' quite differently when - in the latter part of the nineteenth century - they left the studio and took to the countryside. This issue also features articles on the work of Saskia Olde Wolbers and Chris Evans, which accompany their solo exhibitions in Stedelijk Museum CS and the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, respectively.

## Mapping the Studio

Leontine Coelewijn

*In connection with the exhibition 'Mapping the Studio' in Stedelijk Museum CS, curator Leontine Coelewijn amplifies the theme of the exhibition and describes the relationship of the participating artists to their ateliers.*

In his monumental video-installation *Mapping the Studio* (2002) Bruce Nauman shows us nocturnal shots of his atelier. It is a dimly lit, chaotic space, with piles of papers on the tables, a messy floor, and remains of various unfinished projects. The only action is that of a cat chasing down a mouse. The artist is out of the picture; he has disappeared from his studio.

For many decades artists have had a love-hate relationship with the studio. The late 1960s saw a generation of artists who were no longer satisfied with the atelier, as a place isolated from the outside world for producing paintings and sculptures. They wished to do away with the modernist myth of the solitary genius shut up in his atelier, and chose for other places to work – ranging from deserted apartments in New York's Bronx to the streets of Paris, from a salt lake in Utah to a sandpit in Emmen. 'Mapping the Studio' will show how artists from the radical period 1965-1975, in which they were calling the art object into question,

looked upon their own studio practice. In addition, the exhibition will investigate what the atelier means to artists today. What models did artists in the 1960s and 1970s develop as an alternative to the traditional atelier, and how does a younger generation of artists relate to their workplaces?

'Mapping the Studio' in no way pretends to provide an encyclopaedic survey of all the possible answers to these questions. Rather, it intends to set out a course that runs through the various generations of artists, carrying the viewer along a number of significant themes in contemporary art practice: the relation to architectonic space (building, rebuilding and demolishing), the role of the individual and the collective, and the politics of labour and its social significance.

Bruce Nauman's studio films (1967-1968) mark one of the earliest crucial moments in the transformation of the atelier. With Nauman you see the atelier's transition from the mythic 'shrine' into a rather ordinary workspace. The statements Nauman made in that period are characteristic of his laconic attitude toward his own activities in the studio. 'It turned out that I was pacing around the studio a lot. So that was an activity that I did, so I filmed that, just this pacing.'<sup>1</sup> The studio was not an environment in which an object was produced; for Nauman, his body was the material. Simple actions such as bouncing a ball or playing several notes on a violin were the subject of his early films. Sometimes the artist disappears from the picture. Then the empty, dusty studio is not merely the backdrop for the action, but becomes the centre of attention. When, over thirty years later, in an interview Nauman commented on his recent work *Mapping the Studio*, the similarity in the approach to the atelier is striking: 'I was sitting around the studio being frustrated that I didn't have any new ideas, and I decided that you just have to work with what you've got. What I had was the cat and the mice, and I happened to have a camera in the studio that had infrared capability. So I set it up and turned it on at night and let it run when I wasn't there just to see what I'd get.'<sup>2</sup>

In the same years as Nauman's early New York studio films, Jan Dibbets was experimenting with film and photography in his Amsterdam atelier. He visualises his atelier in a dry, objective manner in the photo collage *Panorama – My Studio* (1971). In the 16mm film *Venetian Blinds* (1971) he turns his gaze onto the window and the light entering through it, and in his first perspective corrections (*Perspective Correction – My Studio I and II*, both from 1969) he does away with the spatial illusion of the photographic image. While Nauman and Dibbets were stripping the atelier of its mythic aura in the late 1960s, some other artists regarded it as an archaic, outmoded production site. In the view of Robert Smithson, the atelier must be abandoned in order to do away with the traditional views of artistic craftsmanship and



Gordon Matta-Clark, *Conical Insect*, 1975

# 54 Mapping the Studio ENGLISH

genius. He began to use the land as both his material and workplace; the place of production and presentation coincide. *Spiral Jetty* (Utah, U.S., 1979) and *Broken Circle* (Emmen, The Netherlands, 1971) are clear examples of this.

One of the most outspoken positions was that of Daniel Buren. In his essay *Fonction de l'Atelier* of 1971, he criticised the traditional atelier as a place for the production of 'placeless' art. The atelier is a place where the artwork is at home, protected from the rest of the world. But when the artwork is made public, it is taken out of this original context, and becomes homeless, as it were. In his article he argues for having the place of production and the place of presentation coincide. His work, he says, is based on the abolition of the studio. He no longer needs an atelier, and has replaced it with a desk. From now on he only makes his work *in situ*. As early as the spring of 1968 he had moved his studio to the streets of Paris, when one night he hung up 200 sheets of paper with vertical stripes, randomly pasting them over existing posters and advertisement. He termed these unauthorised postings *affichagees sauvages*, emphasising that he was carrying out his action anonymously and without the prior permission of a gallery, museum, or any official institution whatsoever.<sup>3</sup>

A similar guerrilla manner of working is to be seen in the early 'cuttings' by Gordon Matta-Clark. He worked in abandoned buildings in slum neighbourhoods of New York, such as The Bronx (*Bronx Floors*, 1972-1973). Not long before the buildings were to be demolished he entered them to use the walls, floors and ceilings as raw material for his 'sculptures': 'In regard to the many condemned buildings in the city that are awaiting demolition, it seems possible to me to put these buildings to use during this waiting period...As an artist, I make sculptures using the by-products of the land and people.'<sup>4</sup> Matta-Clark sawed rectangular sections out of the floors, and placed them standing up vertically in the alternative gallery at 112 Greene Street (1972). As one looks at the photographs of his actions that were shown with *Bronx Floors*, it becomes clear that the work process and the architectonic origin of the material were just as important for him as the object.

The work of Gregor Schneider also moves between architecture and sculpture, but in this case in an obsessive manner that relates very closely to his personal life. Since he was a teenager Schneider has been working in his parents' home in Rheydt, originally an ordinary row house in the German Ruhr that over the years he has been transforming into the *Haus u r*. Beginning around 1985, working entirely by himself, he constructed a labyrinthine complex of corridors, rooms and cellars in the existing dwelling. He constructed these spaces with multiple layers of plasterboard, Fiberglas, rock wool, lead and other soundproof insulating materials. The rooms each have their own character and name; sometimes these names they are



John Bock, *Salon de béton*, 2005, installatie / installation, courtesy Klosterfelde Berlin & Anton Kern, New York

functional, such as *Küche*, *Toilet* or *Korridor*, and sometimes have a strong psychological or sexual charge, such as *Liebeslaube*, *Das letzte Loch* or *Total isoliertes Gästezimmer*. For 'Mapping the Studio' he has moved the *Atelier* from *Haus u r* to Stedelijk Museum CS.

In several respects the position of Matta-Clark is important when we look at the transformation of the atelier around 1970. Not only were his site-specific approach to the production process and the blurring of the boundaries between architecture and art pioneering, but also his exchange of a closed, private atelier for a public restaurant. By setting up the restaurant *Food* in 1971 in Manhattan's SoHo neighbourhood, he gave an enormous impulse to a district that was at that time still poor and seedy, and to an artists' community who gathered there to cook and eat. Legend has it that Keith Sonnier, Robert Rauschenberg and Donald Judd took their turn in the kitchen, and Matta-Clark organised performances and 'food-events'.<sup>5</sup> *Food* was a social meeting place that contributed in no small measure to shaping the myth of SoHo as the centre of avant-garde art in the 1970s. With Andy Warhol and Otto Mühl we also see the transformation from the closed atelier to a radical living and working commune. Warhol's *Factory* was one of the most famous studio spaces of the 1960s and '70s, perhaps primarily for the many films that were shot there and the photographs that Billy Name made of Warhol and his entourage. Billy Name was also the one who, with aluminium foil and silver paint, in early 1964 changed an old factory loft on East 47<sup>th</sup> Street into *The Silver Factory*: 'It could well have been a result of amphetamine, but it was the perfect time to think silver. Silver was the future, it was spacey – the astronauts... silver was also the past – the Silver Screen... and maybe more than anything else, silver was narcis-

sism – mirrors were backed with silver.'<sup>6</sup> The *Factory* was a cultural Mecca and functioned as a film studio, experimental theatre, and a sort of Salvation Army for all artists and struggling artists who couldn't find anywhere else to crash.<sup>7</sup> Everyone who came along was filmed (*Screenests*), not just stars like Edie Sedgwick, Dennis Hopper, Nico and Baby Jane Holzer, but also the wannabe stars who never made a name in show-biz.

A community that was much less hedonistic and glamorous, but instead idealistic and politically tinted, was the Friedrichshof commune, near Vienna, established by the Vienna Aktionist Otto Mühl in 1972. The group around Mühl broke off all ties with bourgeois society and began a social experiment based on an anti-materialistic attitude toward life, collective property, Freudian therapy and – especially – lots of free sex. 'We were the avant-garde of society, we put into practice what others only talked about,' one of the members of the community said later in an interview.<sup>8</sup> In the 1970s Friedrichshof was wildly popular, and grew into a commune of about 300 men, women and children, with Mühl as its undisputed leader. But during the 1980s what had begun as an anti-bourgeois utopia of young people who more than all else wanted to be free turned into a hierarchic, closed institution ruled by an authoritarian, other-worldly, sex-obsessed bohemian, who ultimately ended up in prison for sexually abusing young girls.

In contemporary art of the last fifteen years, we have seen various forms of collective production. Collaborations of longer or shorter duration come into being as an alternative for the traditional solitary artist's practice. These can involve a search for greater autonomy, an attempt to exercise greater influence on the basic conditions for the production, distribution and presentation



# 55 Mapping the Studio ENGELS

of art. Sometimes there is also a desire to have life and art merge into one another, but not so much from the bohemian's radical stance against bourgeois society, as from a conscious response to globalisation and capitalism, and the new production relationships that arise from them.

This attitude has defined the various ateliers of contemporary artists. In 1998 Rirkrit Tiravanija bought a parcel of land in northern Thailand, near Chiang Mai, and together with Kamin Lertchaiprasert established an artist's community, The Land Foundation. Artists from all over the world were invited to live there for a period of time and set up projects, which were not so much intended to be 'art' as to also have a functional value. As Lertchaiprasert explains: 'It's about finding new ways of being together. That's how it started, and that's the real significance of what's going on here. A group of artists has come together to find out if there are other ways of working together and producing things. Not just art, but more important, things to eat like fruit, herbs, greens, and other vegetables.'<sup>2</sup> Local farmers and craftsmen, students from the University of Chiang Mai (researching new ways of growing rice), and internationally known artists and artist collectives such as Tobias Rehberger, Superflex, Philip Parreno, Fischli/Weiss and Alicia Framis all work at The Land. For The Land, an atelier is first of all a place for encounter and discussion, which can also be set up temporarily at other locations. A special project has been started for 'Mapping the Studio', which will not only include documentation on the activities in Thailand, but also consists of discussion with the visitors to the exhibition's opening.

In his recent performances, the Berlin artist John Bock has also worked together regularly with others, such as his video installation *Salon de Béton* (2005). Clad in extravagant costumes, Bock presents a lavish performance together with his fellow actors Anne Brochet and Andreas Schlegel, using structures, machines and musical instruments constructed of discarded objects. Bock transformed an underground concrete cellar into a dark and grotesque universe where everything is perpetually in motion.

In the early 1970s many artists sought to strip artistic labour of its romantic aura, and adopted production processes that resembled those of a factory worker (Judd, Serra, Morris) or an office worker (Buren). In that same period Martha Rosler and Mierle Laderman Ukeles focused on typical 'women's work', such as the unpaid work of housewives. Second-wave feminism was at its height, and at the time gave conceptual art a strong feminist impulse.

In Rosler's video *Semiotics of the Kitchen* (1975), we see Rosler standing behind a kitchen counter. She demonstrates the ingredients of the daily life of a housewife, literally from A to Z. Waving cooking utensils like semaphore flags, she forms the letters of

the alphabet – 'the language of the oppression of women'.<sup>10</sup> For her *Maintenance Art Performances* (1975), for days on end Mierle Laderman Ukeles cleaned the stairs, floors and display cases of the Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford, Connecticut, in America. She emphasised the boring, monotonous labour of women (home or at work), and underpaid cleaning staff.

The projects of Atelier Van Lieshout, the Rotterdam collective that was founded in 1995 by Joep van Lieshout, relate very explicitly to current views on labour and technology in a global, capitalist context. One of the most recent projects is *Slave City*, of which *Call Centre*, a gigantic work camp, is part. *Call Centre* offers places for about 200,000 employees (slaves) who work seven days a week, eight hours a day, performing ICT and helpdesk functions. Here an effort is made to maximise profit through discipline, control and efficiency. The utopia of environmentally conscious enterprise – *Call Centre* is a 'zero energy' city that imports no energy and produces no refuse – is here combined with the latest management insights, such as continuous control over the output of the slaves.

'Mapping the Studio' shows one element of *Call Centre*, the *Slave University (Female)*, 2006. It is comprised of a dozen auditoriums, which are stacked on one another and accessed by ramps. On top of the *Slave University* there is a meeting room for the professors, the only ones in the building who are paid for their work. The other rooms are for slaves who are trained to function smoothly and efficiently within the purposes of the *Call Centre*. The *Slave University* is suitable for 1896 students, and has 632 work-places, 632 sleeping quarters and 124 wc's that are connected to an environmentally-friendly biogas installation.

For the younger generation of artists, an atelier can be anywhere in the world. The statement of Daniel Buren in the 1970s, 'my studio is wherever I am'<sup>11</sup> reflects practice now, more than ever before. That the studio can take on the form of an office, a film set, a farm, or even exist in only a virtual form, is presently almost self-evident. This place, so crucial for contemplation, planning and production, has undergone an enormous transformation over the past four decades; as Jeff Wall aptly put it, 'the place once so rigorously controlled by precedent and formula, ... was in the process of being reinvented once more as theatre, factory, reading room, meeting place, gallery, museum and many other things.'<sup>12</sup> 'Mapping the Studio' hopes to present a multifaceted picture of these developments.

*Leontine Coelewijn is a curator at the Stedelijk Museum and has co-curated the exhibition 'Mapping the Studio', on display until 19 August 2006 in Stedelijk Museum CS.*

## Footnotes

- 1 Bruce Nauman, interview by Lorraine Sciarrà (1972) in: *Please Pay Attention Please; Bruce Naumans Words; Writings and Interviews*, ed. Janet Kraynak, cited by Helen Molesworth in *Work Ethic*, Baltimore 2003, p. 127.
- 2 Michael Auping, 'A thousand words: Bruce Nauman talks about mapping the studio', in: *Artforum*, March 2002.
- 3 Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London, 2001, p. 247.
- 4 Gordon Matta-Clark, cited by Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge/London, 2000, p. 73.
- 5 *Ibid.*, p. 71.
- 6 Andy Warhol, cited by Victor Bokris, *Warhol Biography*, Baarn 1989, p. 119.
- 7 *Ibid.*, p. 121.
- 8 *Slaves in Paradise*, video documentary, Soul Productions/Channel Four.
- 9 Lertchaiprasert, quoted by Daniel Birnbaum, in: 'The Land, an experiment in art and community in Thailand', *Artforum*, Summer 2005, p. 271.
- 10 Among other sources, see Rosler on the website of Electronic Arts Intermix, [www.eai.org](http://www.eai.org)
- 11 Daniel Buren: 'Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve', in: Daniel Buren en Jean-Marc Poinsot (reds.), Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990). Tome 1: 1965-1976, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, pp. 195-204.
- 12 Jeff Wall, 'Marks of indifference; aspects of photography in or as conceptual art', in: *Reconsidering the object of art 1965-1975, 1995*, p. 254

## The Myth of the Post-Studio Era

Wouter Davidts

*On the occasion of the exhibition 'Mapping the Studio' in Stedelijk Museum CS, dr. Wouter Davidts has written an article on the studio, in which he convincingly explains that the space is far from dead in contemporary art practice.*

A good deal of the art from the last quarter of the 20<sup>th</sup> century has a curious relationship with the location where it was made. After the late 1960's the traditional artist's atelier or 'studio' lost the self-evident role and mythic status that it had in modernity.<sup>1</sup> For instance, in the section 'The Dislocation of Craft – And the Fall of the Studio', in his 1968 text *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, the American artist Robert Smithson called the atelier a dated straightjacket of craftsmanship and creativity: 'Deliverance from the confines of the studio frees the artist to a degree from the snares of craft and the bondage of creativity.'<sup>2</sup> In order 'to use the actual land as medium', he employed new and different techniques, abandoning the atelier as the unique and artisanal production space. Smithson utilised diverse strategies and spread his artistic production across various 'spots' and 'producers' that could no longer be identified with a central, authoritarian source. He worked in both the museum and the desert, used a bulldozer, a typewriter and still and motion picture cameras, ultimately producing sculptures, photographs, texts and films. Three years later the French artist Daniel Buren ended his essay *Fonction de l'atelier*

# 56 Mapping the Studio

# ENGLISH

with the statement that because of his *in situ* practice he had been forced to abandon his studio and demolish it. Because studio-art has been conceived and created a priori, it can never have a 'real' relationship with the place where it will land and be presented. The studio is the perfect location for the production of art that is not site-specific: 'L'atelier est... un boutique [où] l'on trouve le prêt-à-porter à exposer.'<sup>3</sup> Five years before that he had exchanged his atelier for an office, and his practice as a painter for an *in situ* practice. He reduced his visual tools to a precept – the systematic use of a pattern of vertical stripes, alternately white or coloured, 8.7 centimetres wide – that he applied to the places where his work was to be shown. His studio was no longer a fixed place to work, but a moveable spatial condition, an artistic work situation. That did not mean that Buren's atelier was non-existent, empty or imaginary. It was internalised. He 'embodies' and 'inhabits' it in his own particular person: 'Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve.'<sup>4</sup>

The renunciation of the studio has continued even more radically in contemporary art. It is perhaps a snide remark, but many stars of the contemporary art firmament spend more time in aeroplanes than in their own atelier – if indeed they have one. Many artists list several cities as the place where they 'live and work'. Rirkrit Tiravanija undoubtedly steals the show. Tiravanija was born in Buenos Aires, Argentina, but lives and works in New York, Berlin and Thailand – unquestionably a super-human assignment. Artists have never before been so mobile – and their ateliers every bit as much so. The art world has grown into an ever larger network of exhibition spaces and events, but also of temporary workplaces and 'residencies' where artists can lodge and work for shorter or longer periods of time. Both the older pioneers and the younger generation of 'site-specific' artists are nomads who fly around the world, constantly pausing in ever new places, institutions or cities, consonant with their own artistic idiom or 'practice'. The bulk of the current attribution of significance in art is spread across many places and is the product of artistic, institutional and socio-political 'actors' alike. Does that mean, however, that the artist's atelier has been outstripped? From all sides we hear that we are indeed in the 'post-studio' era, a time beyond or after the atelier, in which the artist's atelier is definitively history. However, this assertion conflicts not only with contemporary art practice – the majority of contemporary artists do still have an atelier – but at the same time entails a terminological misunderstanding.

Although Smithson and Buren are often seen as the pioneering figures in what is being called the post-studio era, neither of them ever used the term. In her book *The Machine in the Studio*, Caroline A. Jones initially claimed that Smithson 'aspired to become the first post-studio artist', only to

acknowledge a bit further on that neither 'post-studio' or 'post-modern' belonged to his vocabulary.<sup>5</sup> For his part, John Baldessari used the term 'post-studio' for his atelier at the California Institute of the Arts, Valencia, in the early 1970s. But in an interview with Christopher Knight in 1992, he admitted that he didn't recall where he got the term from – 'perhaps from Carl Andre' was his guess.<sup>6</sup> The history of the origins of the 'post-studio' idea are as uncertain as those of the idea of 'institutional critique'. In a brilliant essay, included in the September, 2005, issue of *Artforum*, Andrea Fraser establishes that not a single one of the leading actors of 'institutional critique' – including Smithson or Buren – had ever used the term.<sup>7</sup> Although the terms 'post-studio' and 'institutional critique' have played a crucial role in the critical and artistic jargon of the last three decades, there is no one who can or will claim to be their author. Nobody knows where these terms came from. Moreover, the term 'post-studio' presents itself as the product of the total negation of that which institutional critique commonly stands for, particularly critical literature and the investigation of the institutional art regime and its paradigmatic spaces, the studio, gallery, museum and the home of the collector. After all, the studio is the only space that today is endowed with the prefix 'post'. Has the studio become the privileged target of the battalion of 'critical workers' who wish to liquidate at least one link in the institutional system?

The term 'post-studio' is used to indicate an historical condition that emerged with the conceptual art of the late 1960s. Whenever the idea is more important than the realisation of the work, or whenever the execution is left to others, it is unnecessary for the artist to have a workplace of his own at his disposal. It is interesting, however, that not all critics of conceptual art conclude that therefore the studio is dead. In their famous *The Dematerialization of Art* (1969) Lucy R. Lippard and John Chandler do argue that the art object is 'dematerializing', but not that the studio is disappearing. According to them, the latter is undergoing a transformation: the 'studio is becoming a study again'.<sup>8</sup> This assertion by Lippard and Chandler is more than a cheap play on words. The adverb 'again' is not without its significance: it reminds one of the historical dimension of the modern artist's atelier, and of the historical relation between the workplaces of artists and scholars. Conceptual art is not inventing a new workplace, but reaching back to an older model: the study.

Historically, the term 'studio' is more than an enclosed space for genius and creativity – that which it is taken to mean in the 'post-studio' discourse. The term represents a gradual transformation of the early-modern artist's atelier from a manual to an intellectual workplace, or the gradual blurring of the distinction between the artistic and

academic workplace.<sup>9</sup> The current use of the English word 'studio' for the early-modern artist's atelier is historically incorrect. In English the word 'studio' does not appear in this meaning until into the 19<sup>th</sup> century; in Italy, until far into the 17<sup>th</sup> century, people called the artist's atelier a *bottega*, or simply a *stanza* (room). The Italian word *studio* (or *studiolo*) refers to the room, or even only to the furniture of a scholar. Since the 15<sup>th</sup> century artists more often also had a *studio*, where they collected books and all sorts of curiosities and could withdraw for private, artistic reflection, away from the busy, public workshop or *bottega*. In addition, the studio signalled an important shift in the traditional art production in the Renaissance workplace, a consequence of the rise of 'revolutionary' techniques such as drawing or sketching 'from life'. Beginning in the 15<sup>th</sup> century traditional procedures of visualisation, such as the copying and reproduction of existing drawings, lose their authority. Artworks increasingly come to be regarded as artistic translations of observations of the world. Like the scientist, the artist devotes himself to the study of nature. Either he goes out into the wideness of the world to do so, or he brings pieces of that world – natural objects, stones, dead animals, the human body – together in staged settings, in order to explore their significance. 'Studio' designates, and literally and figuratively provides the context for this practice. In other words, it is both an act and a place where reality is experienced and investigated, in order to subsequently translate the experience into work.

The studio stands for a virtual condition of personal artistic reflection or 'studious activity' that permeates artistic creation. Thus the belief that what is termed post-studio art eliminates the modern studio by occupying a virtual place of intellectual labour testifies to a sort of historic myopia. With the studio one dumps precisely the idea that represents the intellectual dimension of the early-modern workplace. The later use of the term studio sealed the transformation of the artistic workplace into a place of manual and intellectual effort. That just about everyone in the art world claims they are doing 'research' thus implies precisely that the studio is not dead. The undeniable continuation of the rich tradition of 'representations' of the artist's workplace in the decades after the 1970s likewise is an indication. The classic genre of the self-portrait in the studio has anything but disappeared. It is no longer the privilege of painting – with Rembrandt's *Artist in his studio* and Vermeer's *Art of painting* as the classics – but is also a matter for photography and video, as in Jeff Wall's *Picture for Women* (1979) or Ian Wallace's *At Work* (1983); of performance, as in Bruce Nauman's videos *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1967-68) or *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (1967-68); and of a considerable amount of recent installation art.

# 57 Saskia Olde Wolbers

# ENGELS



Bik van der Pol (met / with Peter Fillingham), *The Kitchen Piece*, installatie / installation shot 'Peiling 5', Stedelijk Museum, Amsterdam, 1996

In recent years numerous maquettes, scale models, copies and entire or partial reconstructions of studios have appeared, including Ross Sinclair's *Studio Real Life* (1995), Rirkrit Tiravanija's *Tomorrow is Another Day* (1996) Paul McCarthy's *The Box* (1999), Bik Van der Pol's *Kitchen*, *Shower* and *Bookshop Piece* (1994-97), Mike Nelson's *Triple Bluff Canyon* (2004), Gregor Schneider's *Totes Haus u r* (1986-), or the *Denkmal*-series by Atelier Jan De Cock. The studio or atelier 'figures' in all these works in the most diverse forms. They prove once more that the studio has not disappeared. The studio is a fabulous, hydra-headed monster that like the museum survives every radical attack. One cannot dispense with the condition of the studio. One can only deal with it through a critical and profound engagement with its history.

*Wouter Davids (Antwerp) is an architect and engineer, and is a doctoral assistant in the faculty of Architecture and Urban Planning at the University of Ghent. He teaches architectural theory in the Department of Architecture at the Vrije Universiteit, Brussels. His present research focuses on the shifts in post-war artistic attitudes regarding architecture, and the architectural status and identity of the artist's atelier today.*

1. For a historical reading of the role and meaning of the modern artist's studio, I would like to make a reference to Frank Reijnders, 'De tussenkomst van het atelier', in: *De Witte Raaf* nr. 94, November-December 2002, p. 17-20. Also see Oskar Bütchmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Köln, DuMont Buchverlag, 1997, p. 93-108.
2. Robert Smithson, 'A Sedimentation of the Mind': *Earth Projects* (1968), in: Jack D. Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 107.
3. Daniel Buren, *Fonction de l'Atelier* (1971), in: Daniel Buren and Jean-Marc Poinso (reds.), *Daniel Buren. Les Écrits 1965-1990*, Tome 1: 1965-1976, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 195-204. For a critical interpretation of Buren's text, see my article 'Mijn atelier is waar ik me bevind.' Daniel Buren en de afschaffing van de studio' in: *De Witte Raaf* nr. 113, p. 14-15.
4. *Ibid.*
5. Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1996, p. 270.

6. Interview with John Baldessari, conducted by Christopher Knight at the artist's studio in Santa Monica, California, April 4, 1992; Smithsonian Archives of Modern Art; <http://www.saa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/baldes92.htm>
7. Andrea Fraser, 'From the Critique of Institutions to the Institution of Critique', in: *Artforum*, nr. September, 2005, p. 278-283.
8. Lucy R. Lippard & John Chandler, 'The Dematerialization of Art', in: *Art International* 12, nr. 2 (February), 1968, p. 31-36.
9. See the excellent publication: Michael Wayne Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005; with articles by Christopher S. Wood, Walter S. Melton, H. Perry Chapman en Marc Gotlieb.

## Concrete fiction

Arjan Reinders

*'The Falling Eye' is the first solo exhibition of Saskia Olde Wolbers in Stedelijk Museum CS, and a sequel to her debut in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam in 2000. Both exhibitions have been curated by Martijn van Nieuwenhuyzen. 'The Falling Eye' focuses on her latest videowork *Trailer* (2005), recently acquired by the Stedelijk Museum. Art critic Arjan Reinders dives into her work and discusses the exhibited videos.*

'I left the cinema in a daze. Here is a building, I thought with curious contempt... that is rudely broadcasting the secret of my existence every night. Something that, up till now had been unknown to me.' (Alfgar Dalio in *Trailer*, 2005)

Almost instantly, the video works of Saskia Olde Wolbers (Breda, 1971 – lives and works in London) suck you into a science fiction realm of disquieting landscapes and spaces, a seemingly unambiguous yet deeply duplicitous world. The short films she makes are invariably set in one, sometimes two, specific locations, artificial sets vaguely reminiscent of early film and television decors. Spaces mysteriously bereft

of any human presence. The camera circum-spectly navigates the locations giving us, as viewers, a sense of roaming the set. At times the filmed stage set seems to move, transforming or mutating into living organisms. A monotonous voice – often in accented English – narrates improbable, dramatic events he or she has experienced.

Although it may seem hard to imagine, Olde Wolbers' films are all filmed in scale models constructed from the simplest of materials, and submerged in water. In the spectacular spaces that evoke bizarre dreamscapes, perceptive viewers will recognise every-day objects. Olde Wolbers' methods seem very like those of special effects pioneers in the film and television industry; months spent skillfully and carefully hand-constructing ingenious miniature sets which she then films using a miniature camera. This lends the work a distinct craftsmanship; a quality not so self-evident these days, which conjures up poetic images that invoke the imagination.

The characters in Olde Wolbers' films are often victims of their own fantasies, adrift in a no-man's land between dream and reality. The protagonist in Olde Wolbers' latest film *Trailer* (2005) learns that he is not the person he thought he was. In the film, recently acquired by the Stedelijk Museum and a central piece in the exhibition, he, a middle-aged man, describes his discovery that he is adopted. His real parents, whom he never knew, were c-list actors in the thirties. While watching a trailer for a film in a cinema in Wadena, Ohio, he gradually learns that his parents disappeared in the Amazon jungle shooting their latest film while waiting for the footage of what would have been their first full-colour feature. In conversation with the mysterious older lady working in the box office, whose identity he guesses at the end, the protagonist discovers that his parents survived a plane crash in the Amazon and managed to live among the wreckage. Two species of rare, venomous plants are later named after them: an ancient tree, Ring Kettle, after his father, and a species of flytrap after his mother, Elmore Vella.

# 58 Saskia Olde Wolbers ENGLISH



Saskia Olde Wolbers, Still uit / from *Placebo*, 2002  
video, 6 min., courtesy Diana Stigter Galerie, Amsterdam & Maureen Paley, London

However, his mother's addiction to the flytrap's narcotic nectar eventually caused its extinction. A moth that became homeless when the flytrap died similarly became extinct. The film's main character, who even, and with a slight American accent, recounts the tale, is named after the moth: Alfgar Dalio. There could hardly be a more fitting name: both became 'homeless' as a result of his mother's conduct, at enormous cost to both their lives. Throughout, the camera pans across the opulent crimson interior of an empty cinema and an inky, torrid world with close-ups of acid green tropical plant life. The camera traverses both sets, alternating from the fantastical auditorium to the impenetrable jungle and back. Adding little to the voiceover the images are perhaps visualisations of Dalio's mood see-sawing between expectation and confirmation, between what he knows and what he thinks he knows. Following Dalio's mental oscillations only casts the viewer into doubt: is it all a dream, the concoction of a fervid imagination, is Dalio emotionally unbalanced? Olde Wolbers has a taste for stories that intrigue and unsettle, each of which is loosely based on reality. *Trailer* has its origins in a documentary about Judy Lewis, daughter of actress Loretta Young. Although Young

was most certainly her biological mother, Judy was brought up to believe that she was adopted. What all her friends knew, but her deeply religious mother attempted to conceal from her, was that Judy was the love child of herself and Clark Gable (the two once crossed paths while filming).

The façade of pretense is evidently one of Olde Wolbers' preoccupations. As the three other films in the exhibition, *Kilowatt Dynasty* (2000), *Placebo* (2002) and its sequel, *Interloper* (2003) clearly demonstrate. *Placebo* and *Interloper* are an exploration of the psychological disorder *pseudologica phantastica*, which takes a number of forms. In one variant, the patient creates a fictitious personality, sustaining the fantasy by fabricating a tissue of plausible lies.

Olde Wolbers came across the story of Frenchman Jean Claude Romand who, for eighteen years, led family and friends to believe that he worked for the World Health Organisation (WHO). He instructed his wife not to disturb him at work, with which she duly complied. For eighteen years, she never phoned, only contacting him now and then via his 'pager' (this is in the days before mobiles) and he returned her calls, although not from the office. Romand visited the WHO building from where he stole letterheads

from the wastepaper basket and conducted his banking transactions. But the deception was to end in tragedy. Unmasked by accident (when someone at his children's school phoned him at 'work'), Romand killed almost all members of his family.

*Placebo* is set in a hospital, the visualised mindscape of a con-man who has transformed his own life into a work of fiction. The woman narrating the story is the mistress of a man she believed to be a doctor, married and with a family. She tells how she gradually uncovered his masquerade, that – white-coated – he walked through the hospital yet no-one greeted him, and had no office with his name on the door. Now they lie side by side in intensive care; in a panic, the 'doctor' drove their car into a tree. Images of hospital interiors made of an extraordinary white viscous substance quivering and slowly dissolving; cell structures fall through a dark universe like effervescent pills.

Possibly more suffocating is *Interloper*. The camera glides past a system of tubes, bells and lianas in cool metallic shades; the only recognisable element is a hospital bed filmed from above. We hear the comatose man's mental journey; unconscious and hospitalised for months, he looks down on his prone self. It's a near-death experience, he notes. He looks on in shocked amazement as his other self gets up, dons a doctor's coat, roams the hospital corridors and performs a caesarean section, while fully aware that he is not a doctor. Thinking aloud, he murmurs: 'I am beginning to fear that part of me has become fiction.' It is this relationship between reality and fiction that is at the core of Olde Wolbers' work.

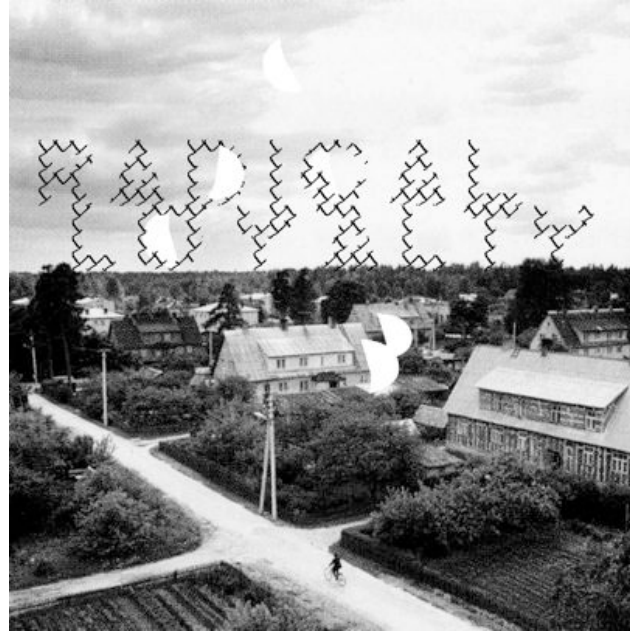
However hallucinatory her images may be, the visuals in her films are real, not 'virtual reality'. In *Kilowatt Dynasty*, about the abduction of a popular Chinese TV star who presents programmes from a studio at the bottom of an immense reservoir, the camera pans across floating twigs and a water bottle printed with a sell by date. In her miniature models, Olde Wolbers transforms the real into fiction, metamorphosing the once concretely familiar into the fantastic. Blurring the boundaries between the two, Olde Wolbers pointedly questions not only our perceptions of the world, but of ourselves.

In *Trailer*, obsessed and desperate to see his parents again, Dalio haunts the cinema. Like a moth drawn to the light of the projection, he hunts for clues to his own life in films, all the while knowing that they can be found only in the murk of the jungle; his parents play bit-parts in films and are seldom mentioned in the credits. As our world becomes ever more virtual, Olde Wolbers reveals what can happen when we lose our grip on reality.

*Arjan Reinders is a freelance writer in contemporary art.*

Saskia Olde Wolbers' exhibition 'The Falling Eye' runs from 23 June to 23 September in Stedelijk Museum CS.

# 59 Chris Evans ENGELS



Chris Evans, Template of the signage for *Radical Loyalty*, 2003  
litho, courtesy STORE, London & Galerie Juliette Jongma, Amsterdam

## Authentically unadulterated sincerely frank

Maxine Kopsa

*On the occasion of Chris Evans' solo show at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, freelance curator and critic Maxine Kopsa wonders what it is in Evans' work that makes her so tangled, and takes us on a journey along his projects.*

I wasn't allowed to use the word collaboration, nor collective. Or at least I think I wasn't. The plan was to interview Chris Evans (Easterington, 1967) without using either of these terms. In reality, it was proving hard to arrange a conversation with Chris at all – he lives in Berlin and isn't easy to pin down, and I guess I'm not much better, so our attempts to find a mutually convenient moment failed repeatedly. 'Why don't you just write a text?' he asked, both of us fed up with the situation. I had insisted on

an interview for two reasons, though I don't know if either is valid. One was because I had already written about his work when I did a show with him at Galerie Juliette Jongma in Amsterdam in 2005, and writing about the same person twice is, excuse me, *can be*, well, dull. The other reason relates to how I feel about Chris' work in general. How I've felt since the very first time I visited his studio. In a word: befuddled. In two: mystifyingly tangled – and I can never quite make out if it's me who's tangled or the work I'm standing in front of.

This is how I described my feelings a year and a half ago, when I was writing about a new work Chris had developed. I use the word 'developed' to avoid mentioning – yet still suggest – a kind of collaboration. But, in all honesty, it does feel wrong to write it. It wasn't or isn't a collaboration in the sense that two or more people are investing similar levels of engagement or receive the same return. Nor is it a collaboration where the end result is of little or certainly less consequence than the human relational dealings within a group. It's a *work* or a project and it just happens to involve other people. In any case, this is how I put it: 'There's a lot to be remembered here. Or at least unmasked and taken into consideration.

There's the police force, a judge, the rock, an airbrush, the fraternity and a sculpture park based on Raymond Roussel's *Locus Solus* (1916). But it all comes together quite neatly if you just step back for a minute and let it all be. 'The Rock and The Judge', Chris Evans' first solo exhibition in the Netherlands, is like a surreal encounter with a CEO-come-artist-turned-alternative-rockstar and a perfectly angelic though somehow demonic muse, like the rabbit in Donnie Darko, who, late at night, too many drinks and too many hours at a chance party later, all of a sudden find themselves speaking the same language, associating similar experiences they thought they'd never had and coming up with never before thought up solutions for just about anything. And who then woke up the next morning wondering if it had all been a dream.'

I disagree with myself to some extent now. I don't know whether I would call it a dream-like quality anymore. I think I would opt for a more grounded depiction. And this is important. Chris' work might be intricate given that usually more than just he himself is involved, but it's also intricate because it manages to do at least two things at once, in fact it does two things at the very, very same time: it is exceedingly genuine and frankly subversive.

Some examples. In his ongoing project *Radical Loyalty* (initiated in 2002) he manages to conduct a series of sober interviews with various CEOs from international companies in order to develop public sculptures, which symbolise their individual beliefs on loyalty. He makes drawings for these monuments and buys a piece of land in Estonia, in the industrial town of Järvakandi, with the intention of creating a sculpture park. He doesn't ask just anyone to make the sculptures, he asks a collective of Estonian artists, the same who were responsible for the communist state monuments under Soviet rule. A less recent work (though calling it a 'work' is perhaps slightly deceptive – as deceptive or truthful in fact as the piece itself) is his not-entirely-fictional bureau, The UK Arts Board Agency (1999). The UK Arts Board Agency's mandate was to translate initial concepts and write up proposals for artists in need of financial support. For an entire year Chris refined countless applications, making sure the proper 'official funding language' was used – in all sincerity. There was one condition: all proposals had to involve the subject of trees. None of the proposals were granted funding.

*Is My Work Too Commercial?* (2005) continues in a similar vein though perhaps intentionally and in tone more earnest. For one day 'tutors' – authorities from the art world – were available for advice to any artist interested in speaking about whether or not their work is too commercial. This took place at STORE, a commercial gallery in East London, and the tutors included *Frieze* publisher Matthew Slotover, freelance critic and curator Tom

# 60 Aspects of Labour ENGLISH

Morton, Barbican Art Gallery's Mark Sladen and private collector Vicky Hunter.

Evans' work pattern can sometimes begin with a personal encounter and then develop into a visual re-working, conceptually formed along the way. For instance: years ago at the academy he met a part-time mature student – a police officer, interested in drawing. While the officer was out of the room one day, Evans, unable to contain his curiosity, quickly looked at his sketchbook and saw portrait after portrait of different judges. *The Rock and the Judge* (2005) is a series of works, which comprise a sculpture and a drawing commissioned by officers from all around the world. The 'rock' – an autonomous object, a true sculpture – is placed as though on trial in front of the justice's elevated bench, and can be read as a metaphor, with necessary irony, for the win/lose situation involved in much aesthetic discourse and validation.

This questioning of existing conditions without any firm moral prejudice or subsequent judgment is a recurring position for Evans. Curious and committed, when he first arrived in Amsterdam to begin the Scottish Council's one year residency in 2004, Evans went looking for the future of the country, the people who would end up running it, and found them, he believed, in the infamous Rotterdam fraternity, Hermes. Evans wanted to re-establish, not without a wink, the time-honoured alliance between patron and artist by playing – seriously – the artist. And this he did. On a pristine white background he depicted two candles in silhouette, as though they had just blown out, the smoke forming a glorious almost Greek-like arc, the whole a classical logo, you might say. He framed the work, presented it to the frat and then photographed Holland's future leaders standing proudly next to their newly acquired drawing.

The hierarchy that feeds power's precarious make-up, and the prevailing law and order that enables its successful continuance. This is in essence what occurs in many of Evans' works. As the writer and curator Will Bradley put it: 'Evans is deeply concerned with the impossibility of separating the artwork from the social and political conditions in which it exists, but unlike the politically motivated artists of the last generation he doesn't ask that art give up any of its connection with personal, poetic or imaginative investigation.'

Again the double entry is suggested and erases any traces of the sweet collaborative. Evans' work is too artful, he himself far too in control to lead the viewer into a land of happy, neat endings. *Militant Bourgeois: An Existential Retreat* is such a work; I might be safe in saying it is Chris' most ambitious project to date. Working again with a number of diverse components like an initial discussion, a resulting sculpture, drawings, designs, a short film, topics such as power, benefaction and the myth of the solitary genius-artist

are addressed. Chris approached Baron Jan Six, Lord of Hillegom and director of the Six collection, in order to speak with him about issues of patronage, heritage, and more specifically the constrictions of legacy and birthright. Here's where existentialism comes into play: what role can one's own free will play if one must adhere to the restrictions of an imposed societal dogma. Does one adapt? Can one still truly be? In taking Existentialism, a philosophy that began with the writings of Søren Kierkegaard and Fyodor Dostoyevsky to become more widespread later, via Martin Heidegger through the literature of Jean-Paul Sartre and Albert Camus, and placing it – literally – in a shed near Amsterdam's peripheral motorway, Evans is forcing an enquiry into 'making' in general, its history and its moral (ethical) position in our current society. Though once again, not without humour or irony. Questions specific to the Netherlands arise: is the Dutch funding system really too generous? Does it in effect lead to a mediocre output? Do artists make better work under dire circumstances?

*Militant Bourgeois: An Existential Retreat* will be a kind of testing ground though not one attempting to solve social impasses or stake a claim in re-writing existential theories. 'I'm interested in the end result' Chris says, 'at the end of the day the work itself has to be looked at for its aesthetic and social function and not as a kind of altruistic community growth endeavour.' In his famous lecture *Existentialism is a Humanism* at Club Maintenant in Paris, on October 29th, 1945, Sartre, in defense of Existentialism, asked and answered the question: 'What do we mean by saying that existence precedes essence? We mean that man first of all exists, encounters himself, surges up in the world – and defines himself afterwards.' If I were slightly less conscious of being somewhat pretentious here I could say that *Militant Bourgeois: An Existential Retreat* already exists, will soon be encountered, will surge up in the world and will, only afterwards, be defined.

Maxine Kopsa is associate editor of *Metropolis M*, tutor at the *Werkplaats Typografie in Arnhem*, and freelance curator and critic.

Chris Evans' exhibition 'Militant Bourgeois: An Existential Retreat' runs from 26 May to 2 July, 2006 at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. SMBA Newsletter #92 features an essay by Alex Farquharson.

## Aspects of Labour

Suzanna Héman and Jurrie Poot

'Keep courage... and work on energetically.'  
Vincent van Gogh, 1886

*During the rebuilding of the Stedelijk Museum the Van Gogh Museum hosts an annual presentation of works on paper from the Stedelijk's collection. The second one consists of forty-some drawings and prints from the period 1885-1925, looking at aspects of labour. Curators Suzanna Héman and Jurrie Poot discuss the works in the exhibition.*

Throughout the ages people at work have often been depicted. In earlier centuries the manner in which that happened was mostly anecdotal or illustrative. Think for instance of the way in which the artist Jan Luyken visualised the baker, smith or miller. This changed in the second half of the 19<sup>th</sup> century, as many artists began leaving their atelier and started working directly after life. They found inspiration in the long, hard labour of the farmers and farm workers, and decided to depict them in their drawings and paintings of landscapes. Nor did the social consequences of the Industrial Revolution pass by the artists unnoticed. They portrayed workers in a very realistic manner, depicting them in drawings and paintings busy with their tools – tools which were no longer merely symbols for the trade depicted, to make them recognisable for the viewer.

Initially there was a sort of romantic gaze at the life of labourers, as can be seen in this exhibition in the drawings by Geo



Charley Toorop, *De familie Arie Klomp te Bergen*, 1921  
tekening / drawing, collectie / collection Stedelijk Museum Amsterdam



# 61 Aspects of Labour

# ENGELS

Poggenbeek (1853-1903) and Max Liebermann (1847-1935), and in the 1880 drawing *The Shepherd* by Josef Israëls (1824-1911). In contrast to his colleagues, Israëls was primarily a painter of people, and then chiefly of fishermen and shepherds. He was a celebrated artist in his day. Van Gogh also admired him enormously, as his letters reveal. He writes of Israëls 'noble' subjects, his 'healthy and sound manner of painting', and his 'serious sentiment' – which in Van Gogh's eyes was a very positive compliment.

Under the influence of Realism in literature – in France, primarily the novels of Emile Zola, followed in The Netherlands by the writers of the so-called 'Tachtigers' – at the end of the 19<sup>th</sup> century the way working people were portrayed began to change. The hard life of the workers was the central subject for many an artist, as can for instance be seen in the works by George Breitner (1857-1923), Isaac Israëls (1865-1934) and Vincent van Gogh (1853-1890). With that of George Breitner, the work of Isaac Israëls, son of Josef Israëls, is accounted the most important of Amsterdam impressionism. Isaac Israëls pictured many women from the working class, such as housemaids and seamstresses.

Breitner's work too was characterised by deep attention for the people of his time and their daily activities. In his Amsterdam years he often roamed the streets with a camera in order to record modern urban life in all its aspects. He used these photographs as study material for his drawings and paintings. Breitner himself said that he wanted to be a 'painter of the common people'. That intention is certainly expressed in his rendering of a soup line. This early watercolour and the work by Van Gogh related to it (from the collection of the Van Gogh Museum, and shown next to the Breitner in the exhibition) was done during the period when the two artists wandered around The Hague together seeking suitable subjects for their work.

Working people were also one of Van Gogh's favourite subjects, particularly in the early years of his career. He pictured the terrible conditions of the poor and the labouring masses, scarred by their heavy toil. With these artworks, the socially engaged Van Gogh hoped to offer 'comfort'. He had many followers, who right down to this day acknowledge the influence of Van Gogh on their work, both in terms of their themes, and the use of certain visual means. An example in which his influence is to be seen is the drawing by Suze Robertson (1837-1922) of a working woman stooped forward.

Seeing the extreme poverty among the population of the Haute Savoy, when he was there on a retreat around 1910, profoundly touched French artist Georges Rouault (1871-1958). He made its people the subject of his art from that period. Elements from Expressionism and Fauvism are coupled with the heavy outlines which so characterise his work, and here also serve to emphasise the aura of melancholy.



Kazimir Malevich, *De lijdzaamheden*, 1910  
gouache, 77,7 x 103 cm, collectie / collection Stedelijk Museum Amsterdam

The work of the German artist Käthe Kollwitz (1867-1945) also bears witness to a deep social involvement. Her work is pure social realism and rather sombre in tone. Kollwitz and her husband, a general practitioner, worked among and for the labouring poor in Berlin, a city in which the misery brought by industrialisation had reached enormous proportions. Recording it in art became a means of expressing a critique of these wretched circumstances. Thus Kollwitz shows the faces of exhausted women who, in addition to motherhood, have performed heavy labour on the land or in factories. The drawing in coloured chalk by Marie de Roode-Heijermans would be poignant enough already in that sense, but is made especially so through the title *Ruggemergstering* (myelitis). Her work was likewise intended as an indictment of the misery of the working class, just as her older brother, the Dutch writer Herman Heijermans, did in his theatre piece *De meid* (*The maid*) and other works. Around 1900 the international socialist movement started to have some success, although for a long time yet its leaders, male and female alike, still generally came from the upper classes. A pioneer in the drawing and painting of labour processes was Herman Heijenbrock, who was already occupied with the subject as early as 1900. As a result of his socialist views he devoted considerable attention to the circumstances under which work was performed. In addition he was fascinated with the dynamism of the heavy industries which were rising quickly in that period, in which many saw possibilities for progress for the workers.

In later years other visions developed which

ultimately went so far that the motif – for instance, labouring men – can only be recognised in the work with difficulty. Take, for instance, the work of Bart van der Leek (1876-1958), with the abstract title *Composition*, in which a farmer's wife and a cow can only just be distinguished. At the beginning of the century Van der Leek, like George Breitner and Isaac Israëls before him, had made many sketches of street life in Amsterdam's Jordaan quarter, and of factory workers; in 1917 he became closely involved in founding the periodical *De Stijl*. He continued to depict working people, but now in geometric forms, using primary colours. He never wanted to entirely abandon figuration, however; reality should always remain visible through the abstract forms.

As early as around 1910 Russian artists were already becoming acquainted with modern art in Western Europe through several Russian private collections. Young artists, such as Kasimir Malevich (1878-1935) began seeking a new Russian style in which they introduced elements from Western European avant-garde movements such as Cubism and Futurism. However, they mainly selected motifs from their own background or from their immediate environment. Later these folk motifs would be transformed and abstracted, as in the prints by El Lissitzky (1890-1941). After the 1917 revolution, full of idealism and enthusiasm, El Lissitzky and other Russian avant-garde artists threw themselves into educating the people. One of the means used was open air theatre, for which they designed the sets, the lettering and the costumes. El Lissitzky wanted to replace the actors with mechanical puppets,

# 62 In Memoriam: Jeroen de Rijke (1970-2006)

# ENGLISH

which he termed *Figurinen*. Each was to represent a certain 'type', as a contemporary variant of the age-old folk theatre. The horrors of the First World War, 1914-1918, led to a considerable influence of Expressionism (particularly its German current) on art in the rest of Western Europe. This effect can be seen in the work of Henri Le Fauconnier (1881-1945), who had originally worked in Paris as a Cubist. Around 1920 Le Fauconnier lived and worked in The Netherlands for a period of time. Here he developed an entirely personal style in which he combined cubist and expressionist elements. In the end it was Expressionism which gained the upper hand in the colour and representation, as is clear in the drawing *Old Woman with Flowers*, in which a tired old woman finally finds her peace. Younger artists such as Herman Kruijder (1881-1935) and Leo Gestel (1881-1941) saw the work of Le Fauconnier as a good model for a contemporary figurative style. Gestel experimented with the avant-garde movements which followed hot on one another's heels at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, before finally developing a personal, robust and somewhat spare style. His subjects are social realist in nature. The sculptural heads on extended necks of *Three Spakenburgers* are characteristic of his work from the 1930s. Their tragic lot and the bleakness of their existence is expressed in the sunken eyes of these men. Gestel had a clear preference for working with pastels and chalk, in sombre hues. The small drawings by Kruijder are more intimate in character. In his work one sees avant-garde elements coupled with the centuries-old Dutch tradition of pen and ink drawing heightened with thinned ink. In their grimness his forms of labourers and farmers, heavily accentuated in deformed shapes, express the suffering, isolation and loneliness of these people – a state of mind that was not foreign to the artist. *Homme à la scie*, a drawing by Jean Brusselmans, is somewhat comparable. Brusselmans (1884-1952) lived in deep poverty and like Van Gogh sought a means of expressing the fate and emotions of the individual working person. His visual language is comprised of forms that strike one as somewhat awkward, but certainly also loving. His oeuvre displays a clear development from figuration to a more abstract rendering of social changes.

On the basis of the sober colours and the detailed serenity of their works, Charley Toorop (1891-1955) and Carel Willink (1900-1983) are often classified among the magical realists, who played an important role in Dutch art in the 1920s and 1930s. The work of both is however also characterised by a strictly personal style. Following the footsteps of Van Gogh, around 1920 Toorop went to the Borinage, to do portraits of the local population in this Belgian mining area. For a period she concentrated on painting and drawing people from the labouring class. One example is the drawing *The Arie Klomp family, Bergen*,

the family of the contractor who built her house. The faces of the subjects bear traces of a hard life, but also radiate a certain pride that arises from the growing self-confidence of the working class. This is also expressed in the impressive portrait that Carel Willink made in 1919 of *Christien*, a female acquaintance he sought out – so he said – from the working class. Following, in the Berlin of the 1920s, Willink experimented briefly with a number of the then current avant-garde movements. His watercolour *The Turpentine Man* is an example of how a motif almost entirely disappears through abstraction and distortion. Rather quickly thereafter he returned to realism and developed a highly individual style, which seem to bear the threats of the years before the Second World War.

With works from the years 1885-1925, the exhibition focuses on the representation of labour and the labourer, revealing the way this developed from the rustic element to proud self-esteem, following the social developments of that time. It should be clear that after this time the theme of working people continued to be part of the visual arts. In contemporary forms, there are generally more hedonistic features to be discovered than one sees in the artworks in 'Aspects of Labour'. The works here primarily visualise the misery of the workers and their terrible and tough circumstances, calling on forms that over these years developed from romantic to almost abstract.

*Suzanna Héman is and Jurrie Poot was a curator at the Stedelijk Museum. They organised the exhibition 'Aspects of Labour' which runs until 11 June 2006 in the Van Gogh Museum, Amsterdam.*

## In Memoriam: Jeroen de Rijke (1970-2006)

Martijn van Nieuwenhuysen

On February 22, 2006, Jeroen de Rijke unexpectedly passed away in the coastal town of Takoradi, in West Ghana. Together with Willem de Rooij (b. 1969), De Rijke formed the artist duo De Rijke / De Rooij, a collaboration which has produced an internationally acclaimed oeuvre of 16mm and 35mm films, photographs, objects, installations and texts. Jeroen de Rijke and Willem de Rooij met each other in the early 1990s at the Rietveld Academy in Amsterdam. Their first collective work was the film *Chun Tian* in 1994. As they enjoyed the dynamics and added value of a shared artist practice, they decided to continue working together. In addition, De Rijke and De Rooij kept making work independently. Having finished their studies at the Sandberg

Institute together, De Rijke and De Rooij studied at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam in 1997 and 1998. After their participation in the international art event *Manifesta 2* in Luxembourg in 1998, their career was truly launched. They were represented by galleries in Cologne, Los Angeles, Paris and New York, and their work was shown in group and solo exhibitions in museums and art centres in Europe, the United States, Australia and Asia. Dealing with images and the production of meaning in an analytical way as well as researching the relationship between a socially engaged production of images and an autonomous one are characteristics of De Rijke / De Rooij's artistic project from the beginning. The artists once said they wanted to make work that 'has both its own form and logic, and makes a statement about the world today'. A striking example is the 35mm film *Bantar Gebang* (2000), a static shot of a village in West Java that is built on a massive rubbish dump, filmed from a great distance. In the ten minutes that the film lasts, a new day dawns and the village comes to life. The sun climbs quickly in the sky, and people and animals swarm over the rubbish dump. The 'distanced' manner in which the artists have approached their subject, the absence of any narrative structure, and the minimalistic spatial presentation of the film image, which is projected directly onto the wall, heighten the tension between aesthetic qualities (the way the colour palette unfolding in the strong sunlight becomes ever richer) and the ethical dimension of the reality visualised (life on a rubbish dump).

A trigger for the artistic dialogue between them was their constantly expanding archive of images. It consisted of slides and photographs that they made during their trips to foreign countries, and of images they gathered from newspapers and magazines. The small documentary exhibition *Together* (2004) in Magasin 4 in Bregenz gives a good impression of the discussion between the artists about assigning meaning to arrangement, selection and presentation of images. In the exhibition, on a number of tables and under sheets of glass, they showed a selection of posters, invitations and pages from brochures and catalogues that had appeared in relation to their own work over the past years. The material was spread out according to specific patterns and arrangements. It created a new, abstract over-all composition: the material was far removed from its original context, and new relationships and meanings occurred. In Bregenz De Rijke showed a number of slides with images from his travels and De Rooij presented *Index of Riots, Protests, Mourning and Commemoration (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002)*: eighteen large panels with newspaper photos of protest actions, silent processions, riots and other events in which people express their emotions.

# 63 SMCS on 11 ENGELS

From an early point in their career the Stedelijk Museum engaged itself with the work of De Rijke and De Rooij. In 2000 Stedelijk Museum Bureau Amsterdam organised their first Dutch solo exhibition, and thereafter at various points in the Stedelijk's programming further attention was paid to their work. The Museum purchased the 35mm films *Bantar Gebang* (2000) and *The Point of Departure* (2002) for its collection. *Mandarin Ducks* (2005) was screened early this year in Stedelijk Museum CS, and accompanied by a selection from the collection made by the two artists. Commissioned by the Mondriaan Foundation and the Stedelijk Museum / Bureau Amsterdam, *Mandarin Ducks* was made as the Dutch submission for the 51<sup>st</sup> Venice Biennial in 2005. To the surprise of many, their 16 mm film had a narrative structure. The camera is not turned on a tranquil image from 'reality', but the viewer is confronted with a turbulent collage of narrative elements from theatre, cinema and television, and an accumulation of references to painting, design and architecture. The Biennial presentation had good and bad critiques, and provoked a lively discussion, particularly in the international art press, about the new perspectives that the film opened for their oeuvre.

After the Biennial, in November, 2005, De Rijke and De Rooij prepared an exhibition in the Secession in Vienna, together with the American artist Christopher Williams. In January, 2006, they showed new photo works and objects in the Friedrich Petzel Gallery in New York. Afterwards Jeroen de Rijke left for Ghana for a while to film the total eclipse of the sun that would occur there late March. Willem de Rooij went on a research trip to Los Angeles for several months. The news of Jeroen de Rijke's sudden death in Ghana, when it arrived in early March, came as a great shock for his family and friends, and also for his many colleagues in the Dutch and international art world. De Rijke was cremated in attendance of his family on March 24, and remembered in a special gathering in Amsterdam on the same day. His warm, intense personality was noted in the press, as was the critical precision that De Rijke and De Rooij demonstrated in making their work. *De Volkskrant* cited a striking remark by Jeroen de Rijke: 'If the world is full of bad images, it isn't our fault.'

Willem de Rooij has been invited by the Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD) to live and work in Berlin for a year. In addition, he has been asked to teach at the Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt, which he will start at the beginning of the summer of 2006.

*Martijn van Nieuwenhuyzen is a curator of contemporary art in the Stedelijk Museum and has worked together with De Rijke / De Rooij on several shows: in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, ICA London, for the last Venice Biennial and at Stedelijk Museum CS.*

## Money smells (but ever so sweetly)

Laura van Grinsven

There were fewer people in the auditorium of the Lutheran Church on the Spui than there had been for the previous lectures in the series 'Right About Now – ArtTheory since the 1990s'. Lots of art theorists – and especially artists – failed to show up this time. The theme of the evening, money, must have frightened them, so it appeared. Didn't we get over the modern hypocrisy of expecting serious artists to avoid money long ago? Didn't the tumultuous '80s, with stars such as Jeff Koons, Julian Schnabel and Jean-Michel Basquiat, violate the taboo on money – or at any rate make money debatable?

The first speaker of the evening, Olav Velthuis, author of *Talking prices* (2005) and *Imaginaire economie* (2004), former guest lecturer at Princeton and Columbia Universities, and presently the economics editor for *de Volkskrant*, does not think so. The art market is still under a taboo. What is striking, according to Velthuis, is that the critique on the market comes principally from within the art market itself. It would seem that internal critique leads to a status in the art world: the more critique of the trade, the more appreciation. He finds this fact remarkable, because the dealers and gallery keepers should be the first to realise that they, just like everyone else who presently belongs to the art world, is part of the market. Art is simply a commodity, of which the value is established by social agreement, argues Velthuis.

Velthuis diagrams how the art market permits itself to be distinguished into good and bad, pure and impure. Velthuis begins with the 'bad' art scene of the 1980s, in which art and commerce were mixed together and the artist became a star, in contrast to the prudish contemporary trade, which denies its own nature. Despite this difference he also sees similarities with the 1980s in the enormous growth of the art market, and the extremity of the prices. At the next level there is the distinction between auction houses, where the artwork is a pure commodity, and art galleries, which enter into a long-term relation with the artist. In his scheme, Velthuis next makes a distinction between galleries, like the Gagosian Gallery, that only work with established artists, and galleries that go in search of young talent and invest in their artists.

Proceeding to the 'good' gallery, which invests in young artists, Velthuis presented a number of rules that help to guarantee the distinction between art and commerce. For instance, a 'good' gallery itself is to be subdivided into good and bad spaces: art is shown in the 'good' front of the gallery, while business is done in the 'bad' back room,

hidden from the casual visitor – and the rule is that never the twain shall meet.

A final distinction that Velthuis made clear from his scheme is that between the good and bad buyer. A good buyer is a collector who is building his own collection, is involved with the gallery, and shows genuine interest in the work of the artist. Opposite him are the bad buyers, the Charles Saatchis, who buy work and sell it on again to make a profit. Velthuis argues for a blurring of the distinction between art and commerce that the art world has introduced. It is only in this way that the economics of the art trade can be kept turning over smoothly. The distinction about which he speaks is however never really quite so black and white. In addition Velthuis seldom or never mentions the reason why art tries to separate itself so sharply from commerce. In this, he portrays art as being naive about modern developments. He forgets that a lot of art can only function from a critical position, and therefore disassociates itself from institutions.

While Velthuis wants to see the art trade grow, the second speaker of the evening asks himself if the 'bubble' of the art market is not already big and strong enough. Marc Spiegler, formerly a political reporter, presently a writer for periodicals such as *Artnews*, *ArtReview* and *The Art Newspaper*, thinks that we must be careful not to inflate the market so much that it bursts. Spiegler also begins with the story of the 1980s, during which the art world grew enormously and then collapsed, and poses the question of to what extent the 1990s and the current art market can be compared to that period. Are we going to see the same sort of collapse of the art world? The 'new economy' of the early 1990s, which was brought about by the rise of the IT, produced a frenzy in the economical world that is comparable with the situation today. There is no logic to be found in the art world any more. Current developments are not a consequence of a change in the art market, but of a speculative bubble that is being inflated bit by bit. The enormous growth of the art fairs, for instance, contributes to this. Think of Art Basel Miami Beach, which in a couple of years has grown into a mega-event, where absurd sums are being asked – and paid – for artworks. Thus the prices of works by established artists have no relation at all any more to those of young artists, mostly not even graduated from art schools, which often are many times higher. Spiegler attributes the rapid growth of the art market to the fact that art is being seen as an investment by an ever growing audience. Speculation in art is also an increasingly frequent phenomenon, that is driving prices up. Spiegler expects the bubble of the contemporary art market to burst, just like the collapse of the 'new economy' at the end of the 1990s. The question is not if, but when. Both speakers described the economic aspects of the art world very clearly, but alas often too onesided. Spiegler showed us just how extreme the art market is at present,

# 64 News

# ENGLISH

but gave us little further interpretation or analysis to accompany the description of his observations. Velthuis too often restricted his discourse to the economic, despite the argument for abolishing the distinction between art and commerce. His assertion that the return of painting is only to be attributed to the widening demand from the market, created by the fact that painting is experienced as accessible by people with little knowledge of art who are beginning to collect art as a status symbol or investment, is of course not entirely untrue, but he ignores many other important cultural, artistic and sociological aspects of this phenomenon which he ignores. Another claim by Velthuis, that the value of an artwork is entirely a social construct, ignores the fact that an artwork can be a source of knowledge and insight. With this proposition he completely reduces an artwork to a commodity and an expression of fashion.

Artists and art theoreticians still don't want to have much to do with the art market; that was established by the attendance at these lectures. This head-in-the-sand attitude of the contemporary market is perhaps hypocritical, as Velthuis demonstrated. Yet the separation of art and market also has a clear function in protecting the critical position of artists. After all, where does art end and is the commodity all that remains?

*Laura van Grinsven is a Master student in Art History and Philosophy at the University of Amsterdam, and works at Galerie Fons Welters, Amsterdam.*

## The Best Dutch Book Designs 2005

Dating back to 1926, the yearly judging of the Dutch *Best Verzorgde Boeken* is the oldest in its kind in Europe. The somewhat old-fashioned expression 'best verzorgde' has never been dropped because of the fact that what the jury awards in the first place, are books, not only their design. Each well-made book is a meeting between content and material, the result of a cooperation between a commissioner (mostly a publisher), a designer and the graphic industry. From 2005 onwards, the selection of the year consists of no more than 33 books, which is a difference with past years when the maximum was 50 books.

The jury of 2005 consisted of Nikki Gonnissen (graphic designer, Thonik, Amsterdam), Joost Nijssen (publisher, Podium, Amsterdam), Kooos Schuurman (printer, De Maasstad, Rotterdam), Brigitte Slangen (graphic designer, Nijmegen) and Julius Vermeulen (advisor Art & Graphic Design, TPG Post, Den Haag). In their selection, they kept an

eye on the correlation between form and content. From a longlist of 403 books, they chose *The Best Dutch Book Designs 2005*; 32 books which excelled in their graphic design, visuals, typography, choice of material and technical accomplishment.

This complete series has been submitted to the international jury of *Schönste Bücher aus aller Welt* in Leipzig at the beginning of this year, and with great success: seven books have been awarded a prize - the first prize went to the Dutch oeuvre catalogue of graphical artist Jakob Demus, a publication of the Hercules Segers Stichting.

*The Best Dutch Book Designs 2005* will be on display in the Stedelijk Museum CS from 19 May to June 19 as well as appear in the bilingual book *De Best Verzorgde Boeken / The Best Dutch Book Designs 2005*. This catalogue presents the selected books in words (the judges reporting on each book separately), images and technical data. Combined with the presentation of these books, the Stedelijk Museum will present a selection of the best photo books and -magazines of the last eighteen months.

After the exhibition in the Stedelijk Museum CS, *The Best Dutch Book Designs 2005* can be found at Museum Meermanno in Den Haag and printer LenoirSchuring in Amstelveen, during the Frankfurter Buchmesse and in the Neue Hauptbücherei, Vienna. Complete sets of *De Best Verzorgde Boeken* will be available in the collections of the Universiteitsbibliotheek, Amsterdam, Museum Meermanno in Den Haag en de Deutsche Bibliothek (Deutsches Buch- und Schriftmuseum) in Leipzig.

Further information: Stichting De Best Verzorgde Boeken, Just Enschedé: + 31 (0) 020 626 4971 or [www.bestverzorgdeboeken.nl](http://www.bestverzorgdeboeken.nl)

## Book on Sandberg receives award

The book *Expressie en ordening, het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, 1945-1962*, published in 2004, has won a prize. It was chosen by the Dutch art critics of the AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) as 'the best publication in the field of visual art from the last three years'. The author of the book, Caroline Roodenburg-Schadd, will receive the official AICA certificate during the award ceremony at the Lloyd Hotel in Amsterdam on June 2, 2006.

Roodenburg's impressive book, comprising thirteen chapters and a catalogue of all the acquisitions, deals with the construction of the Museum's collection during the first decades after the Second World War. In that period - when the concept of a 'museum for modern art' was still establishing itself

world-wide - director Willem Sandberg turned the Stedelijk into an internationally well-known institution. His modern redesign of the interior, with a large restaurant as a central meeting place, his much discussed exhibitions, and his acquisitions to make a multifaceted museum collection, led to this acknowledgment. Sandberg had his own ideas about the composition of the Stedelijk Museum's collection. He did not strive for a perfect collection, which through the acquisitions would become increasingly complete, resulting in a well-rounded whole. Instead, Sandberg saw the Museum's collection as a dynamic entity in which different approaches could be chosen at different times, depending on the course of contemporary art. He alternately placed the accent on expressionistic, or on ordered, constructivist art. The book is more than a case study of the Stedelijk Museum, as it succeeds in evoking the spirit of the era involved. For example, the polar model employed by Sandberg and his curator, the art historian Hans Jaffé, in which art was divided into 'expressive' and 'ordering' aspects, was generally accepted at the time. Since then that vision has come to be regarded as rather old-fashioned. The AICA certificate is a recognition for this form of art historical investigation at a museum. Thorough archival research yielded a wealth of material, which then was placed in a broader context. The result is a well-written book with an interesting story and a new vision on Sandberg.

Caroline Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, 1945-1962*  
Stedelijk Museum / NAI Uitgevers, Rotterdam 2004  
941 pp. / ISBN 90-5662-316-8 / € 42,-  
Design: Bureau Piet Gerards  
With support from the Mondriaan Foundation  
Available at the shop of Stedelijk Museum CS