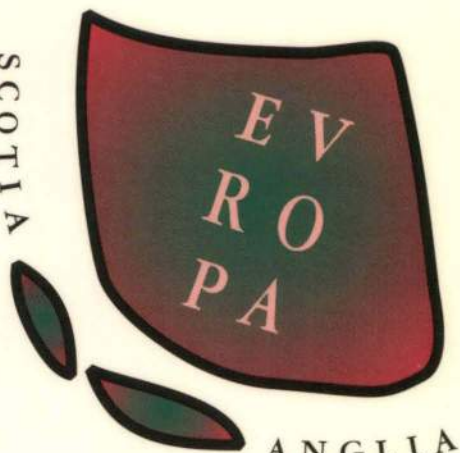


MEDIAMATIC



ART & MEDIA

SCOTIA



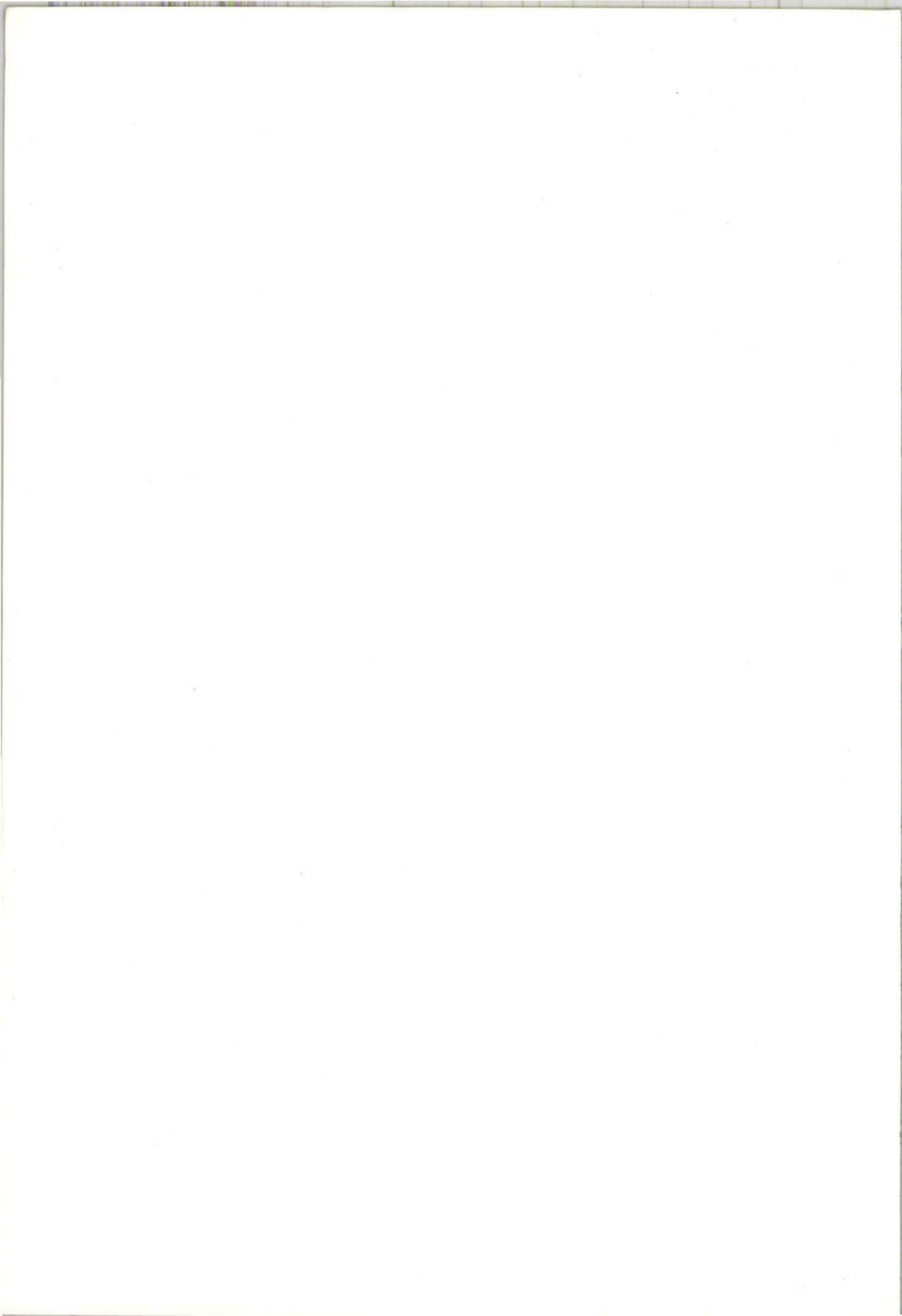
ANGLIA

EDGE 90

[Art & Life in the Nineties]

Mediamatic VOL. 4 # 4 - Zomer / Summer 1990

USA \$7.00 CANADA \$8.00 AUSTRALIA \$8.00 GREAT BRITAIN £4.00 SPAIN P1850



MEDIAMATIC VOL.4 # 4 SUMMER 1990, A SPECIAL ISSUE:

Newcastle upon Tyne May 1990 / Glasgow June 1990 /
London August 1990 / Rotterdam September 1990



EDGE 90

[Art & Life in the Nineties]

A Biennale of Innovative Visual Arts

Marina Abramovic YU / Marcelle van Bommel NL / Guillaume Bijl B /
Chris Burden USA / Karen Finley USA / Pedro Garhel & Rosa Galindo E /
Guillermo Gomez Pena MEX / Gwendolyn CAN / Bill Henson AUS /
Edwin Janssen NL / Isaac Julien GB / Rosie Leventon GB / Seymour Lively USA /
Black Market EU / Orlan F / Ria Pacquée B / Cornelia Parker GB /
Mike Parr AUS / Ben Patterson USA / Martin Spanjaard NL /
Station House Opera GB / Mark Thompson USA / Richard Wilson GB

Published by The Edge Biennale Trust and Mediamatic Magazine



OLIVER BENNET *Introduction*



MICHAEL ARCHER *The Moral Gap between Art and Everyday Life*



ANDREW BRIGHTON *The Mundane Drag of the Material*



PAUL GILROY *Climbing the Racial Mountain*



NICK KAYE *The Aesthetics of Denial*



NANCEE OKU BRIGHT *Purity and Danger in Performance*



The Artists

245

Mediamatic Contribution: **JORGEN LEYENAAR & PAUL PERRY**

255

Mediamatic Calendar



Colophon

Oliver Bennett

Introduction

Edge 90 is de inaugurele ondertitel die het festival in 1988 meekreeg, *an international experiment in art*, ontgroeid. Het thema van dit jaar, *art and everyday life in the Nineties*, is gekozen om uitdrukking te geven aan de samenzwering tussen veel *live* en intermedia-kunst en persoonlijke en architectonische ruimten, die gewoonlijk geassocieerd worden met alledaagse behoeften als werk, recreatie, vervoer etc.

☛ Edge 90 has expanded on its inaugural sub-title: *an international experiment in art*. The theme of this year's biennale, *art and life in the Nineties*, has been chosen to express the collusion of many live and intermedia artworks with personal and architectural spaces normally associated with the everyday necessities of work, recreation, transport and so on.

Live art heeft als katalysator gewerkt voor een heropening van de dialoog en het leggen van een nieuwe relatie tussen de kunst en het leven. Deze relatie wordt op verschillende manieren naar voren gebracht. Zo is er, bijvoorbeeld, de specifiek aan een plek gerelateerde installatie waarbij gebruik gemaakt wordt van de architectonische, organische of anderszins 'reële' ruimte als sculpturaal kader, met unieke eisen en mogelijkheden; of het gebruik van het lichaam als locatie voor het kunstwerk in performance; of de historisch-romantische bestemming van leven-als-kunst, gerevitaliseerd door performance-werk, en tenslotte het Duchampiaanse proces van het plaatsen van alledaagse objecten en activiteiten binnen de context van de kunst.

Deze vormen van kunst, die in de laatste paar

☛ Live work has been catalytic in re-opening the dialogue and relationship between art and life. This relationship has been realised in various ways. To take examples, there is the site-specific installation using the architectural, organic or otherwise 'real' space as a sculptural framework with unique demands and capabilities; there is the use of the body as the location of the artwork in performance, there is the historical-romantic designation of life-as-art, as revitalised by performance work, and there is the Duchampian process of recontextualising everyday objects and activities into the art field.

In 1990, those forms of art activity, as developed over the last few decades, have acquired some level of maturity. Although the semantic debate about live art has died down, the problems of classification persist, but

decennia tot ontwikkeling zijn gekomen, hebben een bepaalde mate van volwassenheid bereikt. Hoewel het semantische debat over *live art* geluwd is, blijven de problemen van classificatie bestaan. Maar tegenwoordig gaat de discussie niet zozeer over wat kunst is of hoe je het moet noemen, maar wáár ze is en wat ze daar doet.

Evenzo is er veel gezegd over de vervaagde grenzen tussen verschillende media, wat oorspronkelijk een functie was van de performance. Maar de grenzen tussen de partijen, die betrokken zijn bij het plaatsen van een kunstwerk, hebben, als ze al niet verdwenen zijn, veel veranderingen ondergaan de laatste tien jaar. Locatie-gebonden projecten zoals *Edge 90* genereren betrokkenheid van onroerend-goedbeheerders, sponsors, administrateurs, overheidsfondsen, PR-adviseurs en de media, gemeentewerken, toevallige voorbijgangers en zelfs, van tijd tot tijd, de politie. Ondanks het bekende citaat van Carl Andre, *kunst is wat kunstenaars doen*, is er bij dit soort kunst sprake van een multi-sociale betrokkenheid bij de kunstproductie, vooral in de ontwikkelingsfase. Hoewel het begrip kunst-binnen-de-gemeenschap aan waardering heeft ingeboet, is er een proces gaande dat leidt tot een grote inzet van lokale middelen, en niet per se met als doel de gemeenten onder druk te zetten. Het kunstwerk wordt niet zozeer een interventie - dat *buzz word* met zijn agressieve implicatie van het inpikken van ruimte - als wel een weloverwogen samenwerking tussen de verschillende partijen tot, vaak abstract, wederzijds voordeel.

Zoals de jaren tachtig al hebben aangetoond kunnen niet-commerciële kunstevenementen op verschillende niveaus hun waarde hebben. Een internationaal publiek, zowel *live* als via de media, kan veel betekenen voor lokale bestuurders en bedrijven, al is het maar met het oog op onzichtbare PR voor de toekomst. Projectontwikkelaars in de VS hanteren al enige tijd de vuistregel *follow the art*. Onder ontwikkelaars leeft in het algemeen de gedachte dat kunst voorafgaat aan *gentrification* en binnen het complexe proces van stadsherstel en -planning, maken culturele activiteiten altijd deel uit van de balans.

De kunst'werker' kan in deze opstelling zijn missie brengen en rechtschape kunstwaarden verkondigen op vijandelijke en onderontwikkelde plekken. En voor anderen kan de stimulant heilzaam en pedagogisch zijn, een Fabiuslegaat, dat doet denken aan het ideaal van verheffing en onderricht. Of curators doordringen tot

☛ nowadays the debate is not so much the conceptual one of what art is or what to call it, but where art is, and what it is doing there.

Equally, much has been said about the disappearing boundaries between different media that were an original function of performance work. But the boundaries between the agencies involved in the placing of the artwork have, if not dissolved, changed much over the last decade. Site-specific projects like *Edge 90* draw in the custodians of the sites, sponsors, administrators, public funders, public relations consultants and the media, council workers, incidental viewers and even, from time to time, the police. Though, to quote Carl Andre: *art is what artists do*, there is with this kind of work a multi-social involvement with the art-production process, especially in the area of development. Although the notion of art in the community has become devalued, there is a process at work which makes for a great involvement of local resources, and not necessarily for the purpose of municipal browbeating. The artwork becomes not so much an intervention, that buzz word with its aggressive implication of seizing space, but a fully designed collaboration between these various agencies for often abstract mutual benefit.

As the Eighties have shown, art events without commodity status can be used in terms of different value systems. An international audience, both in person and via the media, can mean much to local councils and companies, even if it is in invisible public relations for the future. Property developers in the US have had an adage for some time - follow the art. It is widely believed by development workers that art precedes gentrification and within the complex process of city regenerations and planning, cultural activity is always part of the equation.

The attitude of the art worker, in this set-up, can become that of the missionary, righteously disseminating art values in hostile, underdeveloped places. And for others, the impulse may be benign and pedagogical, a Fabian legacy hinting at the notion of improvement and instruction. Curatorial incursions into new places provide a crucible for the various discussions about how art is expected to perform in these places; whether it has an authoritarian presence, precisely what the militant ambiguities and enigmatic qualities of this work mean to a non-art audience, whether the loaded, exclusive white space of modernism is still there in the minds of the art community.

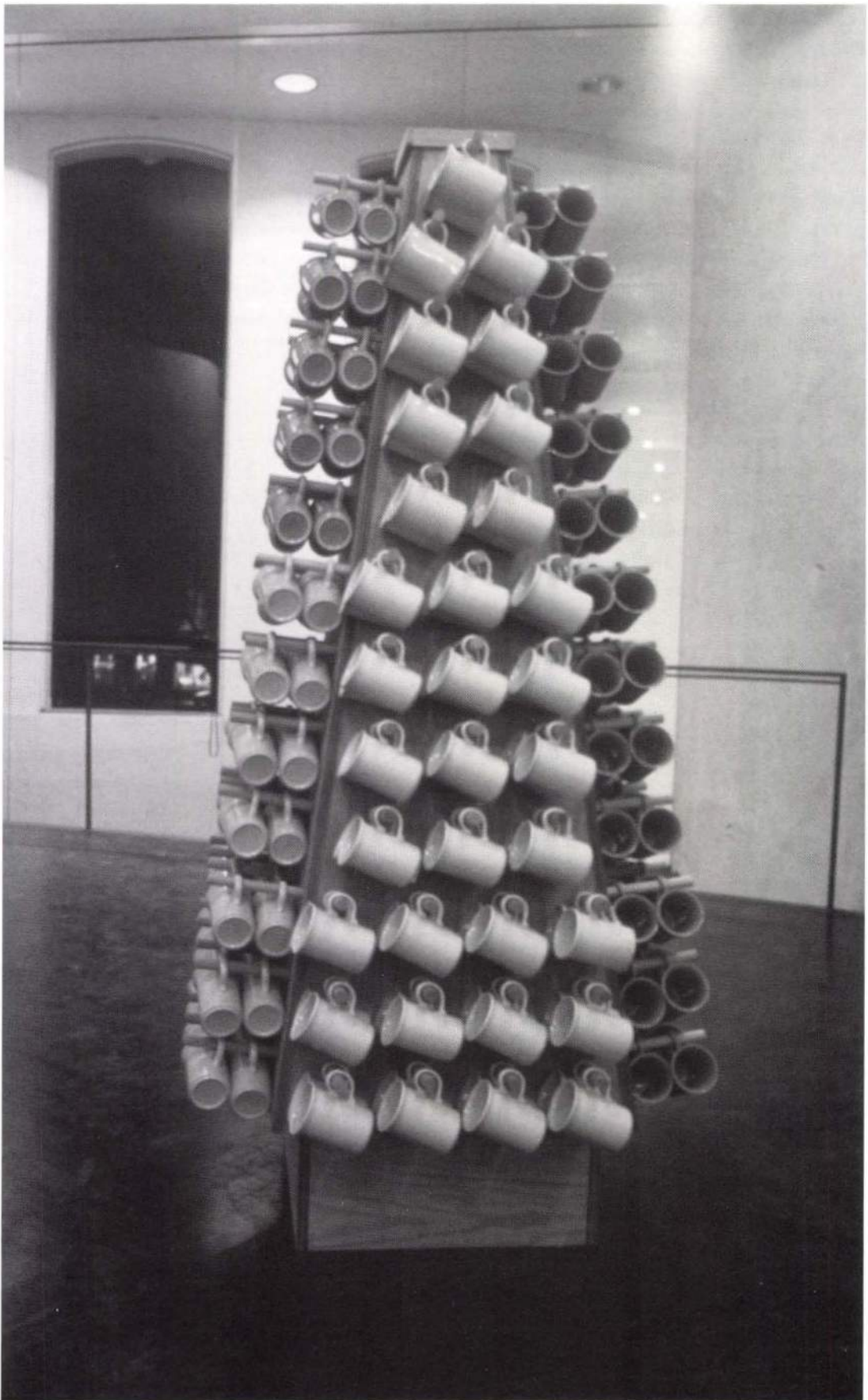
nieuwe locaties vormt de toetssteen voor de verschillende discussies over hoe kunst op die plaatsen zal functioneren; of haar aanwezigheid autoritair werkt, wat de militante dubbelzinnigheid en ondoorgrondelijkheid van dit werk precies betekenen voor een niet kunst-minded publiek, of de beladen, exclusieve witte ruimte van het modernisme nog steeds voortleeft in de geest van de kunstgemeenschap.

In deze tweede fase, heeft Edge zijn blik sterk verruimd. Liever dan te streven naar de glans van een homogeen internationalisme, zoekt Edge aansluiting bij het idee van de multi-localiteit, een begrip dat ontleend is aan de computerterminologie; de wereldwijde verbreiding van subjectivisme. Daarom werkt het meer verhelderend om het werk van kunstenaars los te zien van een indeling in genres, bepaalde historismen en de kunstscene. Hopelijk kan Edge hier profijt uit trekken, evenals uit zijn betrokken zijn bij culturele promoties in gaststeden, en tegelijkertijd zijn steeds duidelijker omliggende inhoudelijke identiteit bewaren.

☛ In its second term, Edge has accomplished a wide-angled focus. Rather than courting the gloss of homogeneous internationalism, Edge comes closer to the idea, lifted from computer terminology, of multi-locality; the world-wide distribution of subjectivism. Consequently, it is more illuminating to see the artists' work divorced from genre definition, particular historicisms and the art nexus. Hopefully Edge 90 can benefit from this, and from its engagement with cultural promotions in the host cities, while retaining an increasingly distinct curatorial identity.

MICHAEL ARCHER

GUILLAUME BIJL
Composition Trouwée, 1989



Michael Archer

The moral Gap between Art and everyday Life

De samenvattingen van het afgelopen decennium kwamen en gingen. Ze vertelden niet meer dan we al wisten - dat de van oudsher adequate grenzen tussen hoog en laag, tussen kunst en leven zijn afgebrokkeld. Zulke 'jubileum'-onderwerpen zijn de droom van elke journalist: kopij die zichzelf schrijft en een ontsnappings-clausule die hem of haar ontheft van de verantwoordelijkheid voor de onzin die het publiek aangesmeerd krijgt: geef de lezer gewoon de schuld door een spijtbetuiging toe te voegen waarin staat dat onze bezeten drang tot categoriseren en tabelleren om te kunnen doorgronden, ons dwingt in dergelijke, leeghoofdige oefeningen te vervallen.

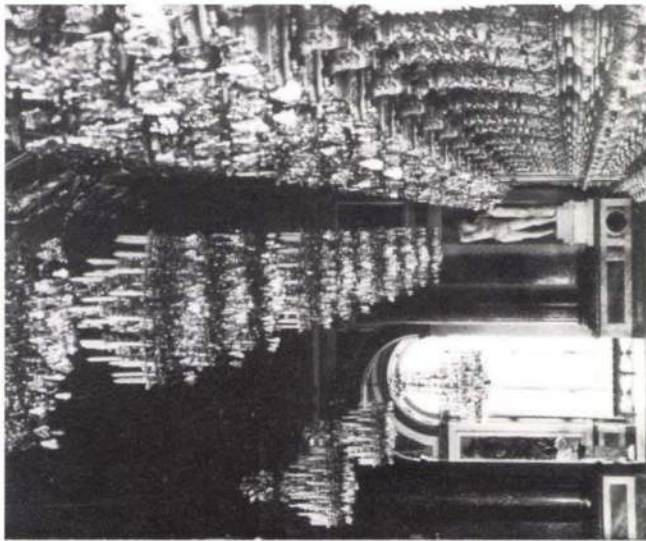
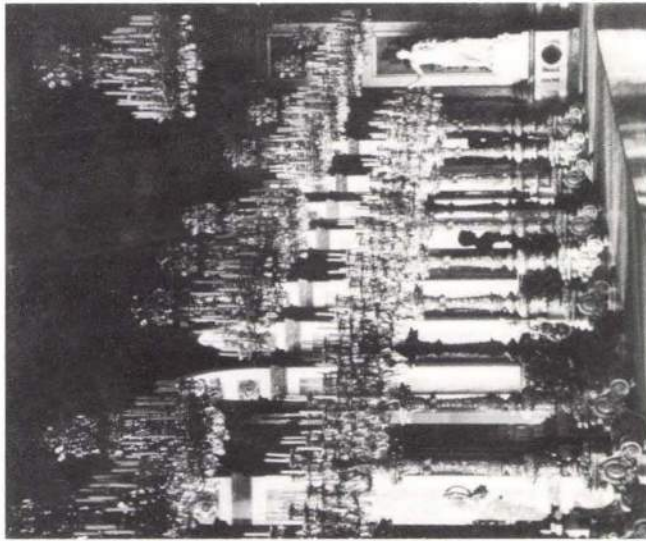
☛ The summaries of the past decade have come and gone. They said no more than we already knew - that the hitherto adequate barriers between high and low, art and life, had crumbled. Such occasions are the journalist's dream: copy that writes itself and a get-out clause to absolve him or her of the responsibility for foisting such piffle on the public: simply blame it on the reader by including a statement of regret that our obsessive need to categorize and tabulate in order to comprehend forces us to indulge in such vacuous exercises.

Maar deze dingen gaan zichzelf natuurlijk bevestigen en het lijkt er inderdaad op dat er, nu de jaren negentig beginnen, interesse-veranderingen plaatsvinden. Niet alleen benadrukt in probleemstellingen, maar ook in bepaalde manieren om die te analyseren; verwerping van het traditionele originaliteitsidee, afsluiting van het

☛ But of course these things come to justify themselves, and it does indeed seem that there are shifts in interest as the nineties begin. Emphases not just on issues, but on certain privileged ways of analysing them, rejection of the old notion of originality, occlusion of the contemplative by the concentration on the validity of mass experience:

MICHAEL ARCHER

BILL HENSON *Untitled*
1983-84, black and white
photographs in: Bill
Henson Photographs
Photos: Bill Henson



contemplatieve door concentratie op de geldigheid van massa-ervaringen. Al deze factoren hebben mede bepaald dat kunst voornamelijk op een of twee manieren geconsumeerd wordt.

Aan de ene kant wordt er diep nagedacht over dingen die eigenlijk ironisch, parodistisch en tweederangs zijn. Ironie en aanverwante vormen zijn belangrijke elementen geworden, en zodra de ironie is toegelaten kan niets onschuldig zijn. Aan de andere kant zijn we geneigd - door een notie van cultuur waarin kunst een produkt zoals elk ander is - kunst te accepteren als het middel ter acute, fysieke behoefte-bevrediging. Het vereist enorme wilskracht om een bepaald fenomeen - een schilderij, een gebaar, een dom object - weer gewoon te zien zoals het zich voordoet. Als kunst over instant-bevrediging gaat, wat geeft het dan dat haar boodschap maar een grapje is?

Zodra men kunst opnieuw installeert met enige betrokkenheid op het werkelijke, moet dit heen en weer geslinger tussen extremen wel stoppen. Als het lichaam de plaats wordt voor een andersoortige wisselwerking tussen de instinctieve en intellectuele aspecten van de ervaring, is de specifieke relatie tussen werk en beschouwer weer van belang. Vandaar de hernieuwde belangstelling voor minimalisme, voor zijn strategie van de onverbiddelijke inbeslagneming van concrete ruimte en tegelijkertijd voor zijn theatraliteit en machtsretoriek.

Guillaume Bijls tableaux en grotere installaties zijn meer dan schijnwaarheden. Zijn geconstrueerde environments zijn dusdanig dat de stijlfiguur van de 'gelijkenis' niet voldoet om zijn werk te omschrijven. Je bent er niet met de constatering dat de galerie nu zo op een fitnesscentrum, hoedenwinkel of reisbureau lijkt, evenmin met het idee dat het talent van Bijl berust op zijn vermogen om het leven te laten bezwijken in de kunst. Zijn recente presentaties van gearrangeerde 'primitieve' sculpturen en andere artefacten suggereren iets anders: dat zelfs de binnendringing van de angst en het onbekende in de zelfgenoegzaamheid van het leven een voor controle ontvankelijk proces is.

De omvangrijke foto-sequenties van Bill Henson documenteren de werkelijkheid op een vergelijkbaar ongemakkelijke manier. *En masse* gepresenteerd, meer als installatie dan als rechte lijnige narratieve opeenvolging, vragen ze de beschouwer, die hen wenst te doorgronden, iets van hen te maken, door na te denken over de mate waarin de architectuur van de getoonde ruimte betrokken is in de constructie van elke betekenis om hem heen.

☛ all of these factors have acted to determine that art largely be consumed in one of two ways; on the one hand it has become the process of intense cerebration appropriate to things which are fundamentally ironic, parodic, second-order. Irony and related forms have been major elements, and once irony is admitted nothing can be innocent. On the other hand, the understanding of our cultural context as one in which art is a product like any other leads us to accept it as the means to gratifying an acute physical need. It takes a strong act of will to reassert that a certain phenomenon - a painting, a gesture, a dumb object - is just what it purports to be. When art is about instant gratification, what does it matter if its message is only a one-liner?

Once one reinvests art with some consideration to the real, this yawing from one extreme to the other has to cease. The specific relationship between work and viewer reasserts its importance as the body becomes the site of a different kind of interplay between the visceral and intellectual aspects of the experience. Hence the recent reawakening of interest in minimalism, the politics of its implacable occupancy of real space, and at the same time its theatricality and its rhetoric of power.

Guillaume Bijl's tableaux and more extensive installations move beyond verisimilitude. His constructed environments are such that it seems inadequate to employ simile as a descriptive trope. It doesn't do to suggest that this gallery now looks so like a health club, or a show house, men's store or whatever, that Bijl's talent must reside in his ability to collapse the whole of life into art. More recently his arrangements of 'primitive' sculptures and other artefacts have suggested something else: that even the irruption of fear and of the unknown into the complacency of life is a process susceptible to control.

Bill Henson's extensive sequences of photographs document reality in a similarly unsettling manner. Presented *en masse*, as an installation rather than a straightforward narrative sequence, they involve the viewer who wishes to comprehend them, to make something of them, in coming to terms with the degree to which the architecture of the showing space is implicated in the construction of any meaning around them.

Richard Wilson's strikingly simple impulses translate into works of complex beauty. His three simultaneous installations last year at Bristol's Arnolfini gallery, the MOMA, Oxford and Matt's Gallery, London, all dealt

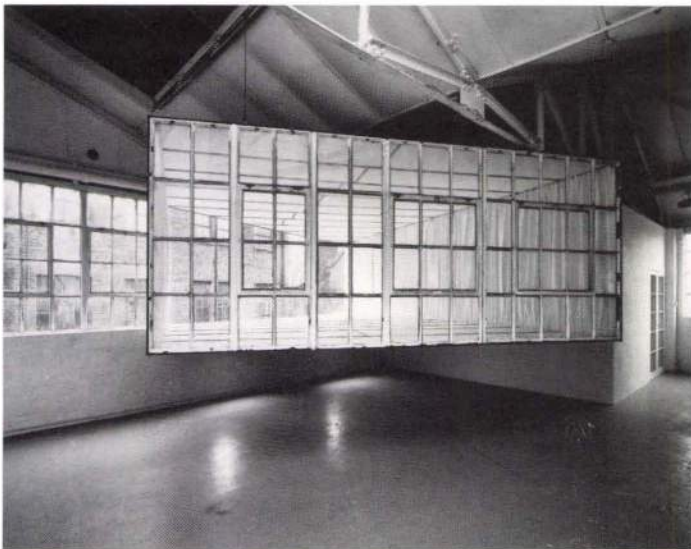
MICHAEL ARCHER

RICHARD WILSON *High Rise*, Sao Paulo Biennial, Brazil, 1989
Photo: Matt's Gallery.



RICHARD WILSON *High Tech*, Museum of Modern Art Oxford, April 1989
Photo: Edward Woodman, courtesy of Matt's Gallery

RICHARD WILSON *She Came in Through the Bathroom Window*, Matt's Gallery, London, April 1989
Photo: Edward Woodman, courtesy of Matt's Gallery.



Richard Wilsons opvallend ongekunstelde ideeën zijn vertaald in werken van een complexe schoonheid. Zijn drie gelijktijdig vertoonde installaties vorig jaar in de Arnolfini Gallery in Bristol, het MOMA in Oxford, en in Matt's Gallery in Londen hadden elk te maken met de oprechte wens om binnen- en buitenruimte te integreren. In alle drie de werken lagen leven en kunst zo dicht bij elkaar dat ze bijna versmolten. Inderdaad lijkt Wilsons concept deze fusie af te dwingen. Maar de weigering om aandacht af te dwingen door louter platvloers spektakel was bij elke installatie opvallend.

Vragen over 'waarde' blijven belangrijk, vragen over hoe goed iets is, over wat iets als kunst waard zou kunnen zijn. Maar evenmin als je kunst kunt rechtvaardigen door op gewichtige onderwerpen te steunen, kun je toestaan dat esthetische factoren de angsten en morele dilemma's smoren die opgeroepen worden door de inhoud.

In een interview van een aantal jaren geleden zei Karen Finley: *Ik weet niet of er een duidelijke scheiding is tussen een gruweldaad en kunst. Wat ik weet is dat het wel kunst was toen Chris Burden zichzelf in zijn arm schoot, maar niet toen mijn vader zichzelf neerschoot.* Je weet wat ze bedoelt.

Gewelddaden zijn beangstigend en zeker dingen die zo overweldigend zijn, vallen moeilijk te onderscheiden. Maar er zijn natuurlijk verschillen. Het ene incident was een finale beslissing, het andere was kosmetisch; het ene vernietigde leven terwijl het andere was bedoeld om te prikkelen, om die zaak die kunst genoemd wordt met een beetje onvoorspelbaarheid te injecteren. Bij Burden kan je je afvragen of het slechts de weloverwogen zelfverwonding is die je gemoedsrust op stellen zet, of dat de gedemonstreerde 'gecontroleerde' aspecten van de gebeurtenis er een meer universele metafoor voor irrationaliteit en vernietiging van maken. Zoals Finley suggereert: het is niet de simpele daad die ter discussie staat. Ligt het probleem dan in het signaleren van de verlegging van bepaalde grenzen zonder dat het hele gebeuren in een grap verandert? Ergens in hetzelfde interview hoor je iets onoprechts doorklinken als Finley verklaart verrast te zijn over de institutionele reacties op sommige aspecten van haar optredens. Maar tegelijkertijd heeft ze gelijk. Waarom zou iemand zich over zoiets opwinden? De kunst van de twintigste eeuw is doordrongen van het idee dat je mensen zou kunnen verwarren. Het is bijna het enige van moderne kunst dat zo traditioneel is dat je er tegen wilt verzetten. Kunst grieft niet omdat ze een beetje grof is, maar omdat ze geen comfortabele, morele

with the straightforward wish to integrate interior and exterior space. In each of these instances, life and art seem so close as almost to merge. Indeed, the impulse seems to be to force this fusion. But in each case, what strikes one is a refusal to rely merely on the impact of mundane spectacle to force attention on the work.

Questions of value remain important, questions of how good a thing is, of what it might be worth as art. But, just as one cannot rely on important issues to justify art, one should not allow aesthetic factors to suffocate the fears and moral dilemmas thrown up by significant content.

In an interview a couple of years ago, Karen Finley said, *I don't know that there's a clear line between what is an atrocity and what's art. I do know that when Chris Burden shot himself in the arm it was art, but when my father shot himself it wasn't.* You know what she means. Violent acts are terrifying, and surely things which are so overwhelming are undifferentiable. But, of course, there are differences. One incident is a case of finality, the other of cosmetics; one destroys life while the other is calculated to excite, to add a little waywardness to this thing called art. In Burden's case you have to ask whether it is just the deliberate self-infliction of a wound that shakes your equanimity, or whether the demonstrably 'controlled' aspects of the event can make of it a metaphor for irrationality and destructiveness of wider applicability. As Finley implies, it's not the plain act that is in question. Is the problem, then, to signal that a certain licence is being extended without turning the whole thing into a joke? Elsewhere in the same interview one hears a disingenuous tone in Finley's pronouncement of surprise at institutional reaction to some aspects of her stage act. But, equally, she has a point. Why should anyone be outraged by this? The notion that one might upset people runs through twentieth century art. It's almost the one thing about modern art that is so traditional it makes you want to offend against it. Art does not offend because it is a bit rude, it offends because it doesn't assume a comfortable moral consensus. One needs to find an appropriate response. This cannot be to think that one doesn't need to worry about implications because a thing is 'only art'. Outrageous acts cloak themselves in respectability in proclaiming themselves as art. What is more disturbing is to find oneself confronted by something which *demand*s to be understood as art.

KAREN FINLEY *Constant*
State of Desire,
performance in Perfo
Festival, Rotterdam, 1986
Photo: Jon Bewley



SOPHIE CALLE *Venetian*
Suite, performance
documentation, in: *Suite*
Vénétienne 1980
Photo: Sophie Calle



consensus veinst. Je moet een gepast antwoord vinden. Dat betekent niet dat je je, omdat iets 'alleen maar kunst' is, over de implicaties geen zorgen hoeft te maken. Extreme daden hullen zich in respect als ze zichzelf als kunst presenteren. Het is veel verontrustender geconfronteerd te worden met iets dat eist als kunst begrepen te worden.

Iemand breekt in in je huis en zelfs als het materiële verlies te verwaarlozen is omdat je niets bezit dat waard is gestolen te worden, voel je je toch geschonden door het besef dat je persoonlijke ruimte 'ontheiligd' is. De emoties veranderen enigszins als Sophie Calle iets doet dat hier heel erg dicht bij in de buurt komt: ze doet zich voor als kamermeisje met als doel de bezittingen van de verschillende hotelgasten te onderzoeken en te documenteren. De boodschap van de instellingen die haar werk tonen luidt: *Maak je geen zorgen, dit is acceptabel gedrag want het gebeurt in naam van de kunst*, maar dit doet niet af aan je ongerustheid. Deze 'slachtoffers' weten ongetwijfeld niet dat hun tassen doorzocht zijn en het is hoogst onwaarschijnlijk dat ze het ooit zullen weten. Afgezien dat je getuige bent van Calle die gedwongen wordt om zich aan te passen en te reageren op wat ze vindt, is de gewonnen informatie onbruikbaar en de activiteit doelloos. Er wordt een fictieve bewoner verbeeld door de details en het bezinsel van de dagelijkse routine van de werkelijke bewoner aan wie Calle zich onderwerpt. En zelfs als je deze methode liever afwijst, kun je niet neutraal blijven: je herkent de behoefte om persoonlijkheden te construeren en om hun gedrag te voorspellen als een noodzakelijk aspect van ons vermogen om sociaal te functioneren.

Een toevallige kennis laat zich ontvallen dat hij naar Venetië gaat en Calle besluit hem te volgen, op te sporen en te schaduwen. Dat doet ze tot het onvermijdelijke ogenblik waarop hij ontdekt dat hij gevolgd wordt. Wat er volgt is geen woede, geen emotionele verwarring door een zo volledige ontmaskering, maar een stomme acceptatie van de gebeurtenissen, een soort stilzwijgend (of eerder medeplichtig) begrip dat je betrokken bent in hetzelfde veelomvattende, maar toch begrensde spel. Dit is niet echt, het is kunst. Is dat schokkend?

Kunst en dagelijks leven, kunst over dagelijks leven; kunst die het dagelijkse leven reflecteert; kunst als onderdeel van het dagelijkse leven; kunst als dagelijks leven. Hoeveel ben je bereid te vergeven als dat waar je naar kijkt kunst is? Als het kunst is dan is het niet echt. Dan zal het wel goed zijn.

vertaling JORINDE SEYDEL

☛ Somebody burgles your flat, and even though your material loss is negligible because you had nothing worth taking, you feel defiled through the knowledge that someone has violated your personal space. When Sophie Calle does much the same thing, posing as a hotel maid in order to investigate and document the belongings of various guests, the emotions shift. The message from the institutions which show her work is, *Don't worry, this is acceptable behaviour because it is done in the name of art*, but this does not assuage one's anxieties. These 'victims', certainly, don't know that their bags have been searched and it is highly unlikely that they ever will. The information gained is of no use and the activity is purposeless except insofar as one witnesses Calle being forced to assimilate and respond to what she finds. A fictional occupant is imagined from the minutiae and the detritus of the daily routines of the actual occupant to which Calle subjugates herself. And this process is one to which we cannot remain neutral because even if we wish to reject it, in this instance we recognise the desire to construct personalities and predict their behaviour as a necessary aspect of our ability to function socially.

A chance acquaintance lets drop that he is off to Venice and Calle decides to follow, track him down and tail him. This she does until the (inevitable) point at which he discovers that he is being followed. There is no anger, no tearful discomfiture at having been exposed so thoroughly; just a mute acceptance of events, a kind of implicit (or rather complicit) understanding that one is engaged in the same extensive, yet still circumscribed, game. This is not real, it's art. Is that shocking?

Art and everyday life, art about everyday life; art which reflects everyday life; art which is part of everyday life; art which is everyday life. How much are you prepared to forgive if what you are looking at can be understood as art? If it's art then it isn't real. That must make it alright then.

ANDREW BRIGHTON

LYONEL FEININGER *The
Cathedral of Socialism*
(1919) Black and white
woodcut, Library of
Congress Catalogue,
Cleveland Museum of
Art, Ohio 1972, pp.
182-183



Andrew Brighton

The Mundane Drag of the Material

Feiningers houtsnede *De kristallen kathedraal van het communisme*, het toppunt van een synthese tussen sociale en culturele idealen, is zonder titel veelvuldig gereproduceerd als omslag van het *Bauhaus Manifest* uit 1919. We leven in een jungle van verhalen. De verhalen die recentelijk over kunst de ronde doen, suggereren dat de avant-gardekunst verlangde naar de toekomst waarin we nu leven, want dit soort kunst vormt geen gevaar meer voor onze overtuigingen. De Engelse kunstinstellingen en -kritiek hebben de twintigste-eeuwse kunst gebanaliseerd. Hier wil ik een paar van de stilzwijgende regels beschrijven die deze verhalen bepalen. Ik wil wijzen op een aantal oorzaken van de Engelse behoefte aan banaliteit.

☛ Feininger's woodcut *The Crystal Cathedral of Communism*, that epitome of a synthesis between social and cultural ideals, is often reproduced as the cover of *Bauhaus Manifesto* of 1919 without its title. We live in a forest of stories. The stories of art told in recent times suggest that avant-garde art looked forward to the future that is now for such art no longer threatens our beliefs. English art institutions and criticism have banalised twentieth century art. Here I want to describe some of the tacit rules that shape these stories. I want to suggest some sources for the English need for banality.

Net als Rusland bevindt Engeland zich, met Ierland op zijn schouder, aan de rand van Europa. In tegenstelling tot Rusland kent Engeland een mild klimaat. Je kunt je moeilijk voorstellen dat de Engelse late lente opnieuw wordt toegeëigend door de ontijdige, vreselijke kou die Pasternak zich uit 1930 herinnert: *Het begin van april*

☛ Like Russia, England, with Ireland at its shoulder, is on the edge of Europe. Unlike Russia, England's is a clement climate. It is difficult to imagine late spring in England being re-appropriated by the unseasonable harsh cold that Pasternak recalls of 1930: *The beginning of April surprised Moscow in the white stupor of the returning winter.*



ANDREW BRIGHTON

VLADIMIR MAYAKOVSKY
Self Portrait (1913) From:
The Russian Futurist Diary
1991, to be published by
Redstone Press this year.



overviel Moskou in de witte verbijstering van de terugkerende winter.

Als een cliché uit een negentiende-eeuws verhaal of televisiedocumentaire, is de geschiedenis van het Engelse eiland ook relatief mild en genadig. Al bijna een millennium geen militaire invasies en al driehonderd jaar geen revolutie. Englands continuïteit, zijn eentonigheid, zijn zachte sompige klimaat, zijn vruchtbare grond, de denk- en organisatiegewoontes van het volk, doen op de een of andere manier organisch, natuurlijk aan.

Op de zevende zette voor de tweede keer de dooi in, en op de veertiende, toen Mayakovsky zichzelf doodschoot, was nog niet iedereen gevend geraakt aan de nieuwe lente. In deze passage die ik citeer uit Pasternak's *Safe Conduct* zijn de bedoelingen op zijn minst tweeledig. De frase die op Mayakovsky's zelfmoord slaat, ligt besloten in zinnen die het weer beschrijven. Het is een beschrijving die een gewone maar intieme ervaring oproept van de onverwachte sneeuw en kou, gevolgd door dooi. In die botte frase slaat Mayakovsky niet alleen de deur dicht voor de gedeelde verwarring over ontijdig weer. Hij distantieert zich van een gedeelde tijd en de ellende ervan. Een tijd die zich terdege bewust is van zichzelf als geschiedenis, als onderdeel van een verhaal.

Mayakovsky was een van de auteurs van het Russische verhaal. Hij was de dichter van de bolsjewistische revolutie. Maar in 1930 was de revolutie al dertien jaar en de burgeroorlog al acht jaar voorbij. Stalin was aan de macht. Een nieuwe stabiliteit, een nieuwe normaliteit, een nieuwe alledaagsheid verstevigden hun greep op Mayakovsky's leven en de cultuurinstellingen. Mayakovsky, die al eerder een poging tot zelfmoord had gedaan of in ieder geval met de gedachte gespeeld had, was zich bewust van zijn daad als verhalend middel. In een gedicht uit 1915 had hij geschreven:

*Meer en meer denk ik -
misschien is de beste oplossing wel
de punt van een kogel aan mijn einde.*

Sinds het verlies van de wereldrijk-mythe, van het beeld van Englands historische bestemming, zijn de ontwikkelde Engelsen erin getraind sociale en historische visies te vermijden. Ze hebben geen intelligentsia met een serieus uitgewerkte kritische cultuur. Eerder is het benepen pragmatisme, dat onze ambtenarij kenmerkt, de kwintessens van onze culturele ethos. Het paradigma van kennis is gezond verstand. De alledaagse sentimenten en

☛ Like a cliché from a nineteenth century history or a television documentary, the English island's history too is represented as relatively mild and merciful. No military invasions for nearly a millennium and no revolution for three hundred years. England's continuity, its sameness, its soft soggy climate, its productive land, people's habits of mind and organisation they feel to be somehow organic, natural.

On the seventh it began to thaw for the second time, and on the fourteenth when Mayakovsky shot himself, not everyone had yet become accustomed to the novelty of the spring. The devices are at least twofold in the passage I have quoted from Pasternak's *Safe Conduct*. The phrase concerning Mayakovsky's suicide occurs in sentences describing the weather. It is a description that evokes a common but intimate experience of the unexpected snow and cold and then the thaw. In that brutal phrase Mayakovsky slams the door not just on the shared bewilderment at unseasonable weather. He opts out of a shared time and its pains. A time acutely aware of itself as history, as part of a narrative.

Mayakovsky was one of the authors of the Russian narrative. He was the Bolshevik revolution's poet. But by 1930 the revolution had been over for thirteen years, the civil war for eight, Stalin was in power. A new stability, a new normality, a new everyday was closing its grip upon Mayakovsky's life and the institutions of culture. Mayakovsky, who had attempted or at least played with suicide before, was aware of his act as a narrative device. He had written in a poem of 1915:

*More and more I'm thinking -
wouldn't it be best to place
the full stop of a bullet at my ending.*

Having lost the narrative of Empire, lost its picture of England's historical destiny, the educated English are concept trained to avoid social and historical visions. They have no intelligentsia with a seriously elaborated critical culture. Rather the tight-arsed pragmatism that characterises the English civil service is the quintessence of its cultural ethos. The paradigm of knowledge is common sense. The everyday sentiments and experience of bourgeois life are the measure of all things, they are real, all else pretension. At core English educated culture is based on the banal.

Mayakovsky must have known his act would re-interpret his poetry; turn their revolutionary romanticism into impossible longings and veils for

ervaringen van het kleinburgerlijke leven zijn de maat van alle dingen; die zijn echt, al het overige is pretentie. In essentie is de beschaafde Engelse cultuur gebaseerd op het banale.

Mayakovsky moet geweten hebben dat zijn daad zijn poëzie zou her-interpreteren, haar revolutionair romanticisme zou veranderen in onmogelijke verlangens en verholen geweld. *Onvoltooide inleiding tot het tweede deel van een gedicht over het vijfjarenplan* lijkt geschreven te zijn voor hen die hem zullen lezen in de wetenschap hoe hij gestorven is:

The sea goes to weep.
The sea goes to sleep.
As they say,
the incident has petered out.
The love boat of life
has crashed on philistine reefs.

Het woord dat Herbert Marshal in de vertaling van het gedicht vertaalt met *philistine* is *byt*. Gerard Conio schrijft in *The Futurist, The Formalist, and the Marxist Critique* dat *byt* te rijk is aan betekenissen om exact vertaald te kunnen worden. *Gewoonlijk verwijst het naar het alledaagse leven, het routineuze leven in negatieve zin, met zijn conventies en rituelen; het is verbonden aan de meest verfoeilijke vorm van vervreemding, de dwang van de routine, 'vastroesten in gewoontes', de slavernij van het materiële comfort. Uiteindelijk komt het overeen met 'verburgerlijking'.* Hij vertaalde de laatste regel zo: *The barge of love has shattered against everyday life.*

In Engeland worden verburgerlijking en banaliteit gepropageerd door kerk en staat; niet de openlijke brute banaliteit van het Stalinisme maar een minzame banaliteit. Englands belangrijkste culturele staatsinstelling is de British Broadcasting Corporation. Het personeel van de *bbc* wordt doorgelicht door *M15*, een onderdeel van het staatsapparaat dat zich bezighoudt met het identificeren en bewaken van alles wat de bestaande orde kan bedreigen. Het is niet alleen dat marxisten geweerd worden van *Radio 3*, *bbc's* radiozender voor de ontwikkelden, en dat ze gewoon te 'saai' zijn om elders te verschijnen - onwetenschap omtrent Europese tradities en culturele kritiek is een voorwaarde voor een carrière zowel bij de *bbc* als bij 'kwaliteitsmedia' in het algemeen. Maar waarschijnlijk is deze politiebewaking helemaal niet nodig. De *bbc* wordt gedomineerd door afgestudeerden van twee universiteiten, Oxford en Cambridge. Deze bolwerken van bollebozen in twee provinciesteden onderwijzen gepriviligeerde jongeren in het uitziften van

brutality. In an *Unfinished Prelude to the Second Part of a Poem on the Five Year Plan* he would seem to write for those who will read him in the knowledge of the manner of his death:

The sea goes to weep.
The sea goes to sleep.
As they say,
the incident has petered out.
The love boat of life
has crashed on philistine reefs.

The word that Herbert Marshal renders as philistine in this translation of the poem is *byt*. Gerard Conio in *The Futurist, the Formalists, and the Marxist Critique*, writes that *byt* is too rich in meaning to be translated with precision. Usually it refers to everyday life, routine life, in a pejorative sense, with its conventions and rituals; it is associated with the most hateful form of alienation, the force of routine, 'getting in a rut', the slavery of material comfort. It corresponds, finally, to 'embourgeoisement'. He has been translated as rendering the last line as: *The barge of love has shattered against everyday life.*

In England embourgeoisement and banality is propagated by church and state; not the overtly brutal banality of Stalinism but a benign banality. England's most important cultural institution is the state dependent British Broadcasting Corporation. The staff of the *bbc* is vetted by *M15*, a part of the state apparatus concerned with policing and identifying any threat to the existing order. It is not just that Marxists are banned from broadcasting on the *bbc's* radio channel for the educated, *Radio 3*, and are simply too 'boring' to appear elsewhere; ignorance of European traditions of cultural criticism is a prerequisite of a career in the *bbc* as well as the 'quality media' in general. However, this policing is probably unnecessary. The *bbc* is dominated by graduates of two universities, Oxford and Cambridge. These kingdoms of swats in two provincial cities school the privileged young in the sifting of data and the rapid regurgitation of texts, the culture of Oxbridge offers no conceptual succour for a break with bourgeois common sense. Rather it offers common sense lifted to the pedantry. Enid Starkie in her *Life of Baudelaire* claims with pride that had he gone to Oxford or Cambridge he would have become a civil servant. We would have been spared that poetry.

Even the appointment of England's head of state, the very pinnacle of its social hierarchy, is left to benign nature made manifest in conventional family life. Hereditarily qualified gonads and ovaries of the royal

data en het snel uitbraken van teksten. De cultuur van Oxford biedt geen conceptuele toevlucht voor een breuk met het kleinburgerlijke gezonde verstand. Eerder verheft ze het gezonde verstand tot pedanterie. In haar *Leven van Baudelaire* beweert Enid Starkie trots dat als Baudelaire naar Oxford of Cambridge was gegaan, hij een ambtenaar zou zijn geworden. Die gedichten zouden ons dan bespaard zijn gebleven.

Zelfs de benoeming van ons staatshoofd, toppunt van sociale hiërarchie, wordt overgelaten aan de minzame natuur zoals die zich manifesteert in het conventionele familieleven. Erfelijk bevoegde geslachtsklieren en eierstokken van de stamboom van de koninklijke familie verlenen macht en privileges aan hun vruchten. Zo is ook het symbolische hoofd van de kerk niet een of ander vreemd geklede priester, gescherpt in theologisch debat, kerkpolitiek en pastorale ervaring, maar weer die in tweed geklede vrouw van een voormalig legerofficier, omgeven door honden, kinderen en kleinkinderen die allemaal bijzonder zijn omdat ze van de juiste geslachtsklieren en eierstokken afstammen. Om de Ier Brendan Behan te citeren:

*Don't speak of your alien Minister
His church without meaning or faith
For the corner stone of his Temple
Are the bollocks of Henry the eight.*

Het gebrek aan intellectuele ernst, de ongearticuleerdheid van de cultuur, leiden tot de veronderstelling dat een intuïtief gevoel voor goed en slecht, de ondoordachte geboden van het kleinburgerlijke superego, de ware basis tot inzicht zijn. Engeland is geïnfecteerd door het non-conformistische bewustzijn. Dit moralisme maakte de Engelse *Labour Party* belachelijk, want ze gelooft in de universaliteit, de natuurlijkheid van haar eigen idee van rechtschapenheid. Politiek gezien stelt ze zich ten doel om goed te doen en de slechten te verbannen. Ze droomt van de dictatuur van het suburbane bewustzijn, de wereld als een grote bijeenkomst van Quakers. Een ander gevolg is dat haar politieke klasse conceptueel gezien niet in staat is tot een serieus idee over cultuur. Kunst en literatuur worden beschouwd als pleziertjes voor de hogere inkomensklasse, met even weinig gevolg voor hun wereldbeeld als zwembaden.

De ontwikkelde Engelse cultuur accepteert *byt* als maatstaf van haar oprechtheid. De rest is pretentie, zelf-dramatisatie of intellectuele larie. De Engelse cultuur is metafysisch onvolgroeid. Onlangs werd Ruskin

family tree confer power and privilege upon their fruit. Similarly the church offers as its symbolic head not some strangely garbed priest honed in theological debate, church politics and pastoral experience but again that tweedy wife of a former naval officer surrounded by dogs, children and grandchildren all made special by coming from the right gonads and ovaries. To quote the Irishman Brendan Behan:

*Don't speak of your alien Minister
His Church without meaning or faith
For the corner stone of his Temple
Are the bollocks of Henry the eighth.*

The lack of intellectual seriousness, the inarticulacy of the culture, leads to the assumption that an intuitive sense of right and wrong, the unconceptualised biddings of the bourgeois super-ego, is the true basis for judgement. England is infected by the non-conformist conscience. This moralism has idiotised the English left for it believes in the universality, the naturalness of its own notion of virtue. Politically it sets out to do good and to abolish the evil ones. It dreams of the dictatorship of the suburban conscience, the world as one great Quaker meeting. Another consequence is that its political class is conceptually incapable of a serious idea of culture. In its view art and literature are an up-market amenity, of no more consequence upon how they think about the world than swimming pools.

English educated culture takes the acceptance of *byt* as its measure of honesty. All else is pretension, self dramatisation or intellectual hogwash. English culture is metaphysically stunted. Recently Ruskin has been revived as one of the fathers of modern English culture and heroised as of continuing relevance. In contrast Hegel's metaphysics has been central to Russian and European art and politics.

Hegel's is a theory of spiritual progress. If the history of the world is conceived as the history of mind or Spirit in a journey towards self-knowledge then the world is not something that the mind observes. Rather, the world is produced by mind. To put it in other terms, culture does not represent things or nature rather, it produces things or nature in its representations. Our way of ordering things does not reveal nature, it reveals the mind to itself. Art in this view is part of the developing articulation of mind. Beauty for Hegel was an intuition of the nature of the Spirit. So for instance, it was possible for Mondrian to think of pictorial tension as



herdacht als een van de grondleggers van de moderne Engelse cultuur en verheerlijkt als zijnde van blijvende importantie. Daartegenover staat dat Hegels metafysica de kern is van Russische en Europese kunst en politiek.

Hegels theorie gaat over spirituele vooruitgang. Als de geschiedenis van de wereld wordt opgevat als de geschiedenis van het verstand of de Geest op weg naar zelfkennis, dan wordt de wereld dus niet geobserveerd door de geest. Veelmeer wordt de wereld geproduceerd door het verstand. Met andere woorden, de cultuur representeert de dingen of natuur niet zozeer, ze produceert dingen of natuur in hun representaties. De manier waarop wij de dingen ordenen onthult geen natuur maar onthult de geest aan zichzelf. Volgens deze zienswijze maakt kunst deel uit van de groeiende articulatie van de geest. Voor Hegel was schoonheid een inzicht van de natuur van de Geest. Zo was het voor Mondriaan bijvoorbeeld mogelijk om picturale spanning te zien als de belichaming van de intense contradicties van de Geest.

Hiertegenover stel ik Ruskin, en belangrijker, vele anderen hebben dat gedaan, om te beweren dat kunst Gods orde moet weergeven. Een orde die ahistorisch is, die besloten ligt in de natuur. Zo opgevat is kunst alleen maar een middel om een ahistorische orde weer te geven. In die zin is ze illustratief, al het andere is vals. In plaats dat geschiedenis en cultuur het bewustzijn vormen, belemmeren ze het zicht op hoe de dingen werkelijk zijn.

De Engelse kunstcritiek is er op uit om eentonigheid aan te tonen, om aan te tonen dat er niets essentieels gebeurd is. Neem de anti-geschiedenis in Herbert Reads essay voor de tentoonstelling over het surrealisme uit 1936, waarin hij beweert dat wat hij verstaat onder 'superrealisme' in het algemeen het romantische principe is in de kunst. In één klap lukte het hem om het surrealisme te dehistoriseren. Het was slechts een specifieke uitdrukking van een principe dat in de Engelse cultuur allang was ontwikkeld. In zijn essay voor de Faber-anthologie van het surrealisme uit hetzelfde jaar vertelt hij ons zelfs dat Dialektiek de logica van verandering in de natuur is. Het scheen niet in hem op te komen dat het toepasbaar zou zijn op de menselijke geschiedenis. Verder zegt hij: *Het Surrealisme vraagt niets minder dan een herziening van alle esthetische waarden.* Dat vroeg het helemaal niet. Het riep om de afschaffing van alle esthetiek. Het was uit op een revolutie van het bewustzijn om nieuwe kennisvormen mogelijk te maken.

☛ embodying the driving contradictions of the Spirit.

Against this I take Ruskin, and more importantly, many have taken Ruskin to say, that art is concerned to represent God's order. An order that is a-historical, that is given in nature. Art in this view is only a means of representing an a-historical order. In this sense it is illustrative, all else is dishonest. Rather than being what consciousness is formed in, history and culture are what gets in the way of how things really are.

English art criticism sets out to show sameness, to show that essentially nothing has happened. Consider the anti-history of Herbert Read's essay for the 1936 *Surrealist Exhibition* in which he argued that what he called 'superrealism' in general is the romantic principle in art, with one stroke he was able to dehistoricise Surrealism. It was just a particular expression of a principle already well developed in English culture. In his essay for the Faber anthology on Surrealism of the same year he actually tells us that Dialectics is the logic of change in nature. That it might be applicable to human history seems to have escaped his attention. He goes on to say that: *Surrealism demands nothing less than a reevaluation of all aesthetic values.* It did not. It called for the abolition of aesthetics, it was seeking to revolutionise consciousness, to make new forms of knowledge possible.

More recently Sir Lawrence Gowing CBE, RA suggested, in a catalogue for an exhibition at Yale of the School of London painters, i.e. Bacon, Auerbach, Freud et al., that these artists were post-modern before Post-Modernism. This is like thinking that being un-married and celibate is the same as being a widower. As a piece of cultural history it is nonsense, as a cultural symptom it is important. What Gowing was by implication praising and displaying was anti-historicism. As with Read, the latest foreign thing was essentially prefigured in English culture.

For the twentieth century, stories informed by the Hegelian conception of history were central to the political and the cultural avant-garde. Some held out the possibility of the transformation or indeed the abolition of the banality of everyday existence. Surrealism was to shatter the hegemony of bourgeois common sense. Neo-Plasticism embodied the transcendence of the material world. In the communist vision humankind freed from class conflict, the blind engine of history, would take its destiny into its own hands and be reconciled with the world. In Malevich's Suprematism

Meer recentelijk opperde Sir Lawrence Gowing CBE, RA in een catalogus voor een tentoonstelling in Yale van de *School of London Painters*, met onder andere Bacon, Auerbach, Freud, dat deze kunstenaars al postmodern waren voor het postmodernisme. Van hetzelfde kaliber is de gedachte dat ongetrouwd en celibatair zijn hetzelfde is als weduwnaar zijn. Als culturele geschiedenis is het onzin, als een cultureel symptoom is het belangrijk. Wat Gowing bij implicatie lof toezwaait is het anti-historicisme. Evenals bij Read wordt het nieuwste, vreemde verschijnsel in zijn essentie al voorafgeschaduwed in de Engelse cultuur.

Vóór de twintigste eeuw stonden verhalen die doordrongen waren van de Hegeliaanse geschiedenisopvatting centraal bij de politieke en culturele avantgarde. Sommigen bleven trouw aan de mogelijkheid van de transformatie of zelfs de afschaffing van de banaliteit van het alledaagse bestaan. Het surrealisme vernietigde de hegemonie van het kleinburgerlijke gezonde verstand. Het neoplasticisme belichaamde de transcendentie van de materiële wereld. Volgens het communisme zou de mensheid, eenmaal bevrijd van de klassenstrijd, de blinde motor van de geschiedenis, haar lot in eigen handen nemen en zich met de wereld verzoenen. In het suprematisme van Malevitsch waren zwaartekracht, tijd en ruimte afgeschaft. Het overwinnen van zwaarte, van matheid, van de wereldse saaiheid van de materie, was een terugkerende metafoor, zoals in Feiningers *De kristallen kathedraal van het communisme*.

Dat alles is nu verre fictie, even bizar als het idee dat we, net als in een droom, zomaar zouden kunnen vliegen. Te veel lichamen hebben de aarde geraakt. In zijn artikel 'The End of History' (gepubliceerd in *National Interest* en vervolgens in *The Independent*) beweert Francis Fukuyama dat er met de dood van het communisme ook een einde is gekomen aan alle ideologische conflicten en daarmee aan de geschiedenis. De toekomst zal de wereldwijde vrije-markteconomie worden. Deze economie zal worden beheerd in de uitgestrekte overblijfselen van de geschiedenis, elke natie een museum. Geschiedenis als museum, als verleden, als erfenis, klinkt als Englands heden.

vertaling JORINDE SEYDEL

☛ gravity, time and space were abolished. The overcoming of weight, of opacity, of the mundane drag of the material was a recurring metaphor as in Feiningers' *The Crystal Cathedral of Communism*.

All this is now like a distant fiction, as fantastic as the idea that we might, as in a dream, fly at will. Too many bodies have hit the earth. Francis Fukuyama in his 'The End of History' article (published in *National Interest* and subsequently *The Independent*) argues that with the death of Communism ideological conflict has ended and therefore so too has history. The future will be the world-wide market economy. This economy will be conducted in the tended remainders left by history, each nation a museum. History as museum, as past, as heritage sounds like England's present.

PAUL GILROY

ISAAC JULIEN
from the performance,
Looking For Langston,
February 1990
Photo: Peter Barker



Paul Gilroy

Climbing the Racial Mountain

AN INTERVIEW WITH ISAAC JULIEN

Isaac Julien, Englands toonaangevende, zwarte, onafhankelijke cineast en prominent, cultureel activist heeft zijn controversiële film *Looking for Langston* aangepast en bewerkt tot een performance voor Edge 90. De film, door Julien beschreven als een 'meditatie', raakt een aantal complexe en politiek-getinte problemen waaronder de verklaring van mannelijke homoseksualiteit in relatie tot ras, de nachtelijke transformatie en betwiste culturele betekenis van de stedelijke ruimte en bovenal de moeilijke verhouding tussen de ontluikende, politieke culturen van het zwarte Groot-Britannië en haar Afrikaans-Amerikaanse stiefouders.

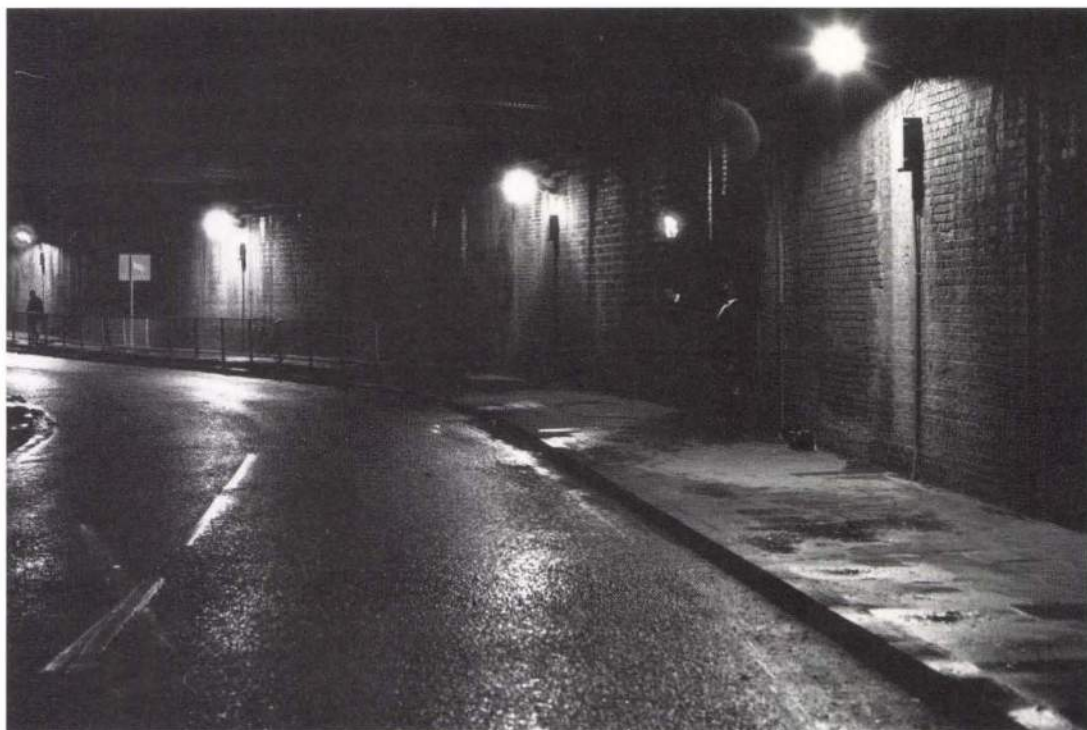
☛ Isaac Julien, Britain's leading black independent film maker and a prominent cultural activist has adapted and re-worked his controversial movie *Looking For Langston* as a performance piece for this year's Edge. The film, described by Julien as a meditation, cruises across a range of complex and politically-charged problems. Among them, are the construction of Gay male sexualities around race, the night-time transformation and contested cultural meaning of urban space and above all, the difficult relationship between the nascent political cultures of black Britain and their African-American step-parents.

Het imago van Langston Hughes, voormalig hofdichter van het zwarte ras, heeft Julien gebruikt om een aantal van deze voortdurende moeilijkheden aan te geven en te registreren. Het wekt geen verbazing dat dit tot een vijandige reactie leidde van de kant van Hughes' Amerikaanse literaire executeurs en hun wettelijke

☛ The image of Langston Hughes, sometime poet laureate of the negro race, is used to mark and index some of these ongoing difficulties. Unsurprisingly, the film provoked an antagonistic response from Hughes' American executors and their legal representatives. This conflict has itself been incorporated into the core of the

PAUL GILROY

ISAAC JULIEN
sequence from the
performance, *Looking For
Langston*, February 1990
Photos: Peter Barker



afgevaardigden. Dit conflict werd de kern van de nieuwe performance. Isaac Julien sprak met criticus Paul Gilroy.

GILROY: *Zowel de film als de performance Looking for Langston gaan door op thema's die al aan de orde kwamen in je vroegere film Territories - hoe heb je ze uitgewerkt?*

JULIEN: Het verband zit in de relaties tussen territorium en identiteit, territorium en controle, de ruimtelijke politiek van surveillance. De *Langston*-performance werd voor het eerst opgevoerd in Kings Cross in Londen, die buurt heeft een reputatie van seks en goorheid. Luister maar naar The Pet Shop Boys. Door het spoorwegstation is Kings Cross ook toegangspoort tot Engeland, een deur tussen noord en zuid.

De performance maakt met name gebruik van Camley Street, een straat berucht als versierplek voor hetero's - het heeft een speciale geografie. De voorgestelde herinrichting van het gebied houdt ook bepaalde politieke complicaties in voor de locatie. De hele ruimte wordt platgelegd en opgekrikt tot een soort Covent Garden yuppie-dorp. Het is barbaars. Ik genoot ervan mijn publiek te confronteren met deze andere en moeilijke ruimtes, waar ze normalitair niet zo snel heen zouden gaan en waar ze zich op zo'n nachtelijk tijdstip zeker niet veilig zouden voelen. Ik wilde de mensen deze ruimtes in krijgen en ze laten nadenken over de architectuur en de verhouding tot verschillende dynamische vormen van macht - openbaar en privé, micro en macro. In de film kon ik die locaties cinematografisch tonen, maar om mensen - performers en publiek - daadwerkelijk in dit landschap te plaatsen, is een ander soort sensatie. Uit gesprekken na de performance maakte ik op dat met name vrouwen een zeker plezier beleefden aan het, 's nachts, gewoon door de ruimtes wandelen en daar wat andere dingen te zien. Er waren ook mensen die het gevoel hadden dat ze door de performance de rol van voyeur opgelegd kregen. Sommigen omhelsden dit gezichtspunt, anderen voelden er zich nogal ongemakkelijk onder. Het is zo anders dan de bioscoop! Het publiek wordt uit haar passieve positie gemanoeuvred en mag ook meedoen.

Dus er is ook een link met een zwarte, populaire culturele traditie?

Zwarte culturen kennen hun eigen traditie om de Europese scheiding tussen kunst en leven af te breken. Het is niet dat ik anti performance-publiek ben maar ik vond het wel leuk om enkele van hun hoogculturele

new performance. Isaac Julien spoke to critic and lecturer Paul Gilroy.

GILROY: *Both the movie and the performance versions of Looking For Langston elaborate upon themes raised by your earlier film Territories - how have you developed them?*

JULIEN: Yes, the links are in the relationships between territory and identity, territory and control, the spatial politics of surveillance. The *Langston* performance was first staged in the Kings Cross area of London which has a reputation for sex and sleaze. Listen to the Pet Shop Boys singing. Because of the railway station, Kings Cross is also a gateway into England, a doorway between north and south.

The performance used Camley Street in particular, a street that is notorious as a cruising ground for straights - it has a special geography. The proposed re-development of the area also means that there are certain political ramifications to the location. The whole space is going to be knocked down and renovated into a kind of Covent Garden yuppie village. It's barbaric. I enjoyed the idea of putting my audience into these different and difficult spaces where they might not normally go and certainly might not feel safe at that time of night. I wanted people to go into these spaces and to think about their architecture and its relationship to different dynamic forms of power - public and private, micro and macro. Making the film meant that I could expose those locations cinematically but actually putting people - performers and audiences - into these landscapes has a different kind of excitement. Talking to people after the performance, women in particular, it's clear that they took a certain kind of pleasure from just walking through those spaces at night and seeing some different things located there. Some people also felt that they were being constructed by that performance into the role of voyeurs. Some of them embraced this new vantage point, others were more uncomfortable with it. It's so different from the cinema! The audience are manoeuvred out of their passive position. They can also participate.

So there's a link with black vernacular cultural tradition too?

Black vernacular cultures have their own tradition of breaking down the European division between art and life. It's not that I'm anti the performance crowd but I enjoyed bringing some of their high-cultural assumptions down to the ground. The idea really came together in

ISAAC JULIEN
sequence from the
performance, *Looking For
Langston*, February 1990
Photos: Peter Barker



veronderstellingen neer te halen. Het idee kreeg in feite vorm in Camley Street, in de schaduw van de gashouders. Daar had je die twee mannen die, elk gevolgd door een schijnwerper, op elkaar afliepen. Het publiek volgde deze ontmoeting vanaf de overkant van de straat, terwijl het verkeer tussen de twee groepen - de performers en de toeschouwers - doorstroomde. Een politie-auto stopte en raakte spontaan in de actie betrokken. Het was perfect. Zelfs het voorbijrijden van andere mensen in hun auto veroorzaakte een soort spanning. Mijn publiek moest zich inlaten met de af en toe opdringerige aanwezigheid van andersoortige toeschouwers. Dat was opwindend. Ik genoot ervan.

Je hebt bepaalde kenmerken van dat landschap gebruikt - het kanaal, Coroner's Court, de openbare parken en de homo-nachtclub Traffic - om de performance in scène te zetten. Wat betekenen ze voor je en hoe zijn ze met elkaar verbonden?

Ze veranderen allemaal. Hun openbaarheid van overdag wordt 's nachts privé. Ze bieden allemaal onderdak aan rituelen, moderne, stedelijke rituelen die dingen tonen die gewoonlijk verborgen blijven voor toeschouwers die je associeert met die 'hoog-modernistische' reputatie van performance-kunst. De performance-vorm maakt het samenstel van publieksgroepen zichtbaar die worden aangetrokken door de herinnering aan Langston Hughes. Hij brengt ze fysiek nabij. Dat is nogal ongebruikelijk, vooral als je bedenkt hoe afgezonderd mensen kunnen leven. Hoe verschillend zijn de zwarte en blanke toeschouwers die naar een gebeurtenis als deze toekomen? De performance ging vooral over zwart en blank en hoe ik realiteiten gestalte kon geven waarin sommige zwarten en blanken deze speciale plekken en ruimtes gebruiken om regelmatig de grenzen te overschrijden die hun raciale subjectiviteit en seksuele identiteit afbakenen.

Vooraf in *Traffic* was het vreemd. Veel van mijn homo-vrienden vertelden hoe raar ze het vonden om daar met de mensen van de performance te zijn. Men dacht dat de performance afgelopen was toen opeens de politie binnenkwam, dit keer wel onderdeel van de performance. Dat was heel interessant. Tot op zekere hoogte brengen al deze plekken en ruimtes performances met zich mee waarin mensen nieuwe rollen en identiteiten aannemen. Ik wilde een homo-subcultuur oproepen waarin mensen denken dat ze vrij zijn. Deze subculturele ruimtes worden onder politieel toezicht gesteld en die broze vrijheid

☛ Camley Street in the shadow of the gasometers. There, we had these two men walking towards each other, both circled by a bright light. The audience sees this encounter from the opposite side of the street and the traffic flows between the two groups - performers and spectators. A police car stopped and spontaneously involved itself in the action. It was perfect. Even when other people drove past in their cars it introduced a kind of tension. My audience had to engage with the occasionally intrusive presence of other types of spectators. That was exciting. I liked that.

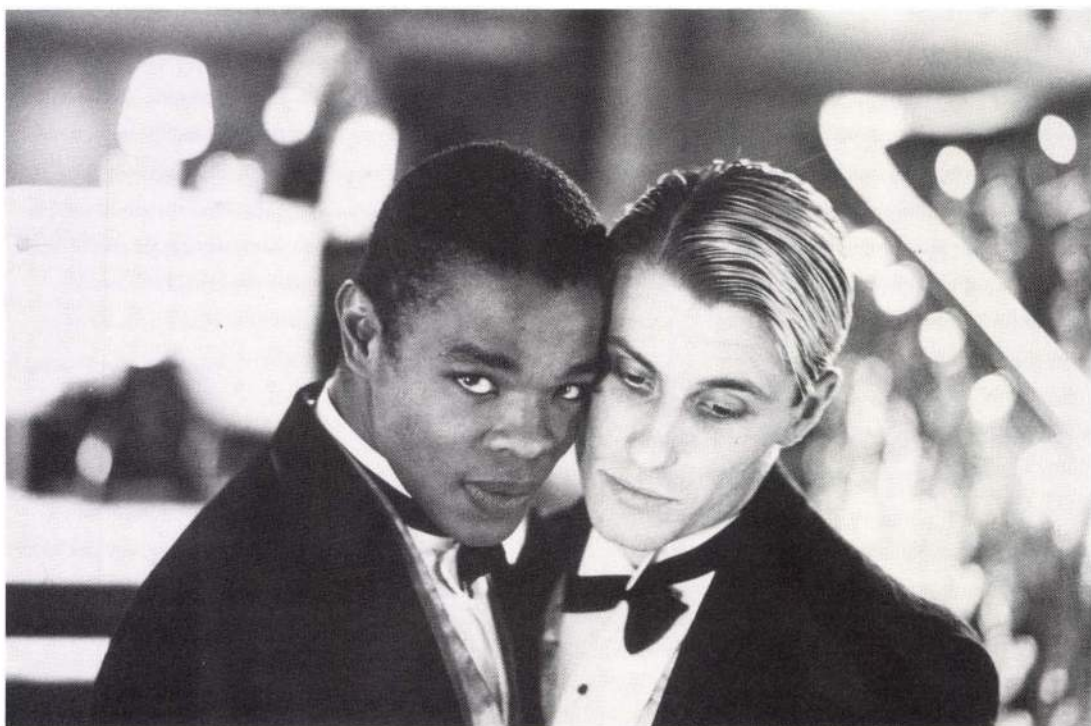
You used certain features of that landscape - the canal, the Coroner's court, the public gardens and the Gay night club Traffic - to stage the performance. What do they mean to you and how are they connected to each other?

They all change. They go from being public during the day to being private at night. All of them host rituals, modern urban rituals which display things that are normally hidden from the variety of spectatorship that one associates with this high modernist reputation of performance art. The performance format makes visible the constellation of audiences drawn in by the memory of Langston Hughes. It brings them into a physical proximity to one another. That is quite unusual particularly when you consider how segregated people's lives can be. How different are the black and white audiences that come to an event like this? The dynamic in the performance was very much about white and black and how I could portray the lived realities which specify that some black and white people use these special places and spaces to routinely transgress the boundaries that hold their racial subjectivity and their sexual identities in place.

It was particularly strange at *Traffic*. A lot of my gay friends commented on how strange it was being there with everybody from the performance. People thought the performance had ended and then the police entered (not real this time) and it was part of the performance too. That was very interesting. To a certain extent all of those places and spaces involve performances in which people act out new roles and identities. I wanted to invoke a gay sub-culture in which people think they are free. Those sub-cultural spaces are policed and that fragile freedom can be taken away as quickly as it came. It's the insecure nature of those sub-cultural locations that needs to be emphasised.

PAUL GILROY

ISAAC JULIEN
Stills from the film
Looking for Langston, 1989
Photos: Sunil Gupta



WILSON
194
ANGELA



kan even snel weer verdwijnen als ze gekomen is. Het onzekere aspect van die subculturele locaties, dat moet benadrukt worden.

Is het niet problematisch om steeds weer als grensverlegger beschouwd te worden? Hoe zit het met het recht van zwarten en homoseksuelen om juist niet opwindend te zijn?

Vroeger noemde ik dat de saaiheid van de transgressie. Het is saai. Het is een cliché - zwarten zijn overtreders, homo's zijn overtreders en als je ze bij elkaar stopt wordt het pas echt pittig. Wie raakt er opgewonden of geprikkeld van die transgressie? De verschillende componenten van de publieksgroepen bij de performance moeten verschillend gereageerd hebben. Sommigen vonden dat ze provocender had kunnen zijn. Ze interpreteerden de performance in het geheel niet als grensverleggend en vonden haar zelfs tamelijk conservatief. Terwijl anderen haar op het randje af vonden. In feite probeerde ik drie dingen te doen. Ten eerste de onvermijdelijke controverse over de herinnering te verduidelijken, de nalatenschap en de representatie van een belangrijke zwarte, culturele 'icoon' als Langston Hughes. Ten tweede de mogelijkheid te onderzoeken van het hebben van een bepaalde seksuele identiteit die veel zwarten identificeren als verraad aan hun raciale authenticiteit; en ten derde een aantal van de zeer interessante debatten te populariseren die onlangs gehouden zijn over de geschiedenis van de zwarte literatuur en culturele expressie. Deze gedachtenwisselingen, vooral de twisten over de betekenis en het belang van de *Harlem Renaissance*, vereisen dat we nieuwe, kritische verhandelingen moeten produceren die verschillen van die die geassocieerd worden met Europese ideeën en geschriften. De *Harlem Renaissance* biedt een interessant uitgangspunt van gesprek over de rol van de kritiek in de ontwikkeling van de kunst van zwarten of over de intellectuele gereedschappen die we nodig hebben om een veelheid aan zwart cultureel werk te analyseren. Het zijn dezelfde vragen als we tegenkomen in het zwarte Groot-Brittannië van vandaag. *Looking for Langston* was een poging om binnen de diaspora een dialoog over deze onderwerpen op gang te brengen.

Wat heeft de reactie op de film je geleerd over de topografie van de zwarte identiteit? Langston Hughes was een Afro-Amerikaan. Jij bent een zwarte man gevormd door een nogal complexe relatie

Isn't there a problem in being seen as a transgressor all the time? What about the right of blacks and gays not to be exciting?

In the past I called that the boredom of transgression. It's boring, it's a cliché - blacks are transgressive, gays are transgressive and when you put the two together then it gets really spicy. Who does this transgression excite or arouse? The different elements of the audience at the performance must have had different reactions. Some people thought that it could have been more provocative. They didn't read the performance as in any way transgressive and argued that it was rather conservative in fact, though others felt that it was right on the edge. There were three things that I was basically trying to do. One is to illuminate the necessary contestation which takes place over the memory, the legacy and the representation of an important black cultural icon like Langston Hughes. The second is to explore the possibility of having a sexual identity that many blacks would identify as a betrayal of their racial authenticity; and the third is to popularise some of the very interesting debates that have recently been happening around the history of black literature and cultural expression. These exchanges, especially the arguments that have raged over the meaning and significance of the *Harlem Renaissance*, demand that we produce some new critical discourses different from those which have been associated with European ideas and writings. The *Harlem Renaissance* offers an interesting point of departure from which we can talk about the role of criticism in the development of black art or the intellectual tools we need to analyse a body of black cultural work. These are the same questions that we are having to deal with in black Britain today. *Looking For Langston* was an attempt to open up a dialogue within the diaspora on these issues.

*What has the reaction to the film taught you about the topography of black identity? Langston Hughes was an Afro-American. You are a black man formed by some complex relation to England and Englishness. Black Americans have been deeply divided over the legitimacy of your borrowings from their cultural heritage. Do the legal difficulties you've experienced with the Hughes estate express the tensions between different national traditions of blackness and a broader diaspora sensibility? Put another way, should the film really have been called *Looking For Isaac*?*

There is a sense in which the title was unfortunate, but I would defend it. Langston Hughes is important to me too. He is a symbol not just of the issue of sexuality

met Engeland en het Engelse. Zwarte Amerikanen zijn sterk verdeeld over de legitimiteit van je ontleningen aan hun culturele erfenis. Drukken de juridische moeilijkheden die je ervaren hebt met de Hughes-nalatenschap de spanningen tussen verschillende, nationale tradities van zwart zijn en een breder diaspora-bewustzijn uit? Anders gezegd: had de film niet beter Looking for Isaac kunnen heten?

In een bepaald opzicht is de titel misschien wat ongelukkig gekozen maar ik kan hem verdedigen. Langston Hughes is ook belangrijk voor me. Hij is niet alleen een symbool van seksualiteit en ras maar ook van de ervaring van de zwarte kunstenaar - het conflict tussen wat een kunstenaar moet zijn en de dingen die hem van buitenaf opgelegd worden. Deze vragen raken de kern van ons begrip van een fenomeen als de *Harlem Renaissance*. Die was ontzettend belangrijk voor zwarten in Amerika en zwarten over de hele wereld. Zwarte kunstenaars, schrijvers en critici werkten in een afgescheiden ruimte. De energie die al die mensen samen produceerden was buitengewoon. Langston was natuurlijk de beroemdste en invloedrijkste zwarte dichter in Amerika. Als je de biografieën van Arnold Rampersad en Faith Berry over hem leest dan ontdek je er niet aan om geroerd te worden door wat hem allemaal werd opgelegd.

Wat betreft het probleem zowel zwart als Brits te zijn: als je dat van de Amerikaanse kant bekijkt dan bestaat er een afkeer voor wat zij beschouwen als een soort bastaard-identiteit. Ze vinden je niet echt Afrikaans: je bent Brits maar je bent niet echt Brits en je durft commentaar te leveren op zwart Amerika! Het is bijna zo iets van 'hoe durf je?' De ellende die ik ervaren heb omdat ik probeerde de film in Amerika te tonen is wat dat betreft relevant. Ze stellen vragen over culturele verwantschap en traditie tot en met kwesties als eigendomsrecht en copyright-schending. Deze zaken werden een heel belangrijk thema in de performance omdat ze het begrip auteurschap naar voren brengen. In de opname van de rechtszaal is een foto van George Platt Lyons die ik op een bepaalde manier *appropriated* heb en dan heb je de foto's van Mapplethorpe en iets totaal anders over de relatie tussen macht en verlangen. Ik had graag meer van Langstons eigen werk gebruikt: een paar van zijn gedichten voor laten lezen vanuit een boom of zo, op heel Brechtiaanse wijze. Onder druk van de erfgenamen, werd ik echter gedwongen een heleboel van zijn werk uit de uiteindelijke filmversie te knippen en natuurlijk ook uit de performance.

☛ within the race but for the experience of the black artist - the conflict between the things an artist has to be and the things which are imposed upon the artist from the outside. These questions go right to the heart of how we understand cultural phenomena like the *Harlem Renaissance*. It was a very important point for blacks in America and for blacks worldwide. Black artists, writers and critics were working in a space which was segregated. It's extraordinary what energy all those people coming together produced. Langston was, of course, the most famous and influential black poet in America. Reading the biographies of him by Arnold Rampersad and Faith Berry, it's impossible not to be struck by what has been imposed on him.

In terms of the problem of being both black and British, looking at it from the American side, there is a distaste for what they regard as a kind of mongrel identity. They think you're not quite African, you're British but you're not quite British and you dare to make comments about black America! It's almost like 'how dare you?'. The tribulations I have experienced as a result of trying to show the film in America are relevant here. They raise questions of cultural affiliation and tradition through the issues of ownership and copyright infringement. These issues became a very important theme in the performance because they bring the idea of authorship into the foreground. In the court-room sequence there's a George Platt Lyons photograph that I've kind of appropriated and then you've got Mapplethorpe's photographs and a whole other thing about the relationship of control and desire. I would have liked to have used more of Langston's own work, maybe having some of the poems read, from a tree or somewhere, in a very Brechtian way. However, the pressure from the estate led me to cut out a lot of his work from the final version of the film and of course from the performance.

Are you confident then, that the film and the performance go way beyond simply claiming a homosexual image of Langston back from the clutches of the straight world? Why should black artists living in Britain now be referred to the life and work of Langston Hughes?

When people say that *Looking For Langston* is simply a gay film they are wrong. It's about black desire and the difficulties that engulf it. Similar problems exist with a number of other black cultural icons where sexuality is not the only or even the main issue. But it was at James

Weet je dan wel zeker dat de film en performance verder gaan dan de terugvordering van een homoseksueel beeld van Langston uit de greep van de hetero-wereld? Waarom zou een in Groot-Brittannië wonende zwarte kunstenaar nu verwijzen naar het leven en werk van Langston Hughes?

Als mensen zeggen dat *Looking for Langston* gewoon een homo-film is dan hebben ze het fout. Het gaat over zwart verlangen en de problematiek daarvan. Gelijksortige problemen bestaan met een aantal andere zwarte, culturele iconen waar sexualiteit niet de enige of zelfs helemaal geen rol speelt. Maar op de herdenkingsbijeenkomst van James Baldwin besloot ik dat ik de film moest maken. De macht van de officiële, respectabele geschiedenis die zich rondom de nagedachtenis van de zwarte kunstenaar kan vormen beangstigt me. Oorspronkelijk maakte een keuze uit Hughes' polemische essay *The Negro Artist and the Racial Mountain* deel uit van de film en ik betreur nog steeds dat hij er niet in zit. Die tekst is absoluut relevant wat betreft de situatie van de zwarte kunstenaar van vandaag. Hij behandelt op een hele indringende manier de autonomie die onze positie noodzakelijk maakt. Vooral daarom heb ik de performance gemaakt. Het drukt de behoefte uit om die onafhankelijkheid te vieren, te bekrachtigen en uit te breiden. In de *Mountain*-tekst drukt Hughes het beter uit dan ik ooit zou kunnen: *We younger negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too. The tom-tom cries and the tom-tom laughs. If coloured people are pleased we are glad. If they are not, their displeasure doesn't matter either. We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of the mountain, free within ourselves.*

vertaling JORINDE SEYDEL

☛ Baldwin's memorial meeting that I decided that I had to make the film. The power of the official, respectable histories that can form around the memory of the black artist is something that I fear. Selections from Hughes's polemical essay *The Negro Artist and The Racial Mountain* were originally part of the film and I'm still sorrowed by their absence from it. That text has an absolute relevance to the situation of the black artist today. It deals in a very powerful way with the autonomy that our position necessitates. That, above all, is the reason that I've done the performance. It expresses the need to celebrate, affirm and extend that independence. Hughes put it better than I ever could in the concluding sentences of the *Mountain* text: *We younger negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too. The tom-tom cries and the tom-tom laughs. If coloured people are pleased we are glad. If they are not, their displeasure doesn't matter either. We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of the mountain, free within ourselves.*

Chris Burden

*I became a secret Hippy
Museum of Conceptual
Art, San Francisco 1971.
The piece began when I took
off my clothes, jeans and a t-
shirt, and lay on the floor on
my back. A friend hammered
a star shaped stud into my
sternum. I then sat in a chair
and had all my hair cut off.
Finally I dressed in some FBI
clothes I had bought for the
piece.*



Nick Kaye

The Aesthetics of Denial

1 J. Cage, a letter of
22.5.56 'addressed to the
principle music critic of the
New York Herald Tribune
where it did not appear', in:
R. Kostalanetz, *John Cage*
London, 1970,
pp.116-118. Quote p.118

☛ *I am more and more realising...*

that I have ears and I can hear.

My work is intended as a demonstration of this:

you might call it an affirmation of life.

Life goes on very well without me.'

JOHN CAGE

Al vanaf haar ontstaan was performance-kunst onveranderlijk verbonden met het begrip ontkenning; een ontkenning van het object waardoor de handelingen en interacties die zich er omheen afspelen zichtbaar worden; een ontkenning van de voltooiing van het werk waardoor processen van definiëring aan de oppervlakte kunnen komen.

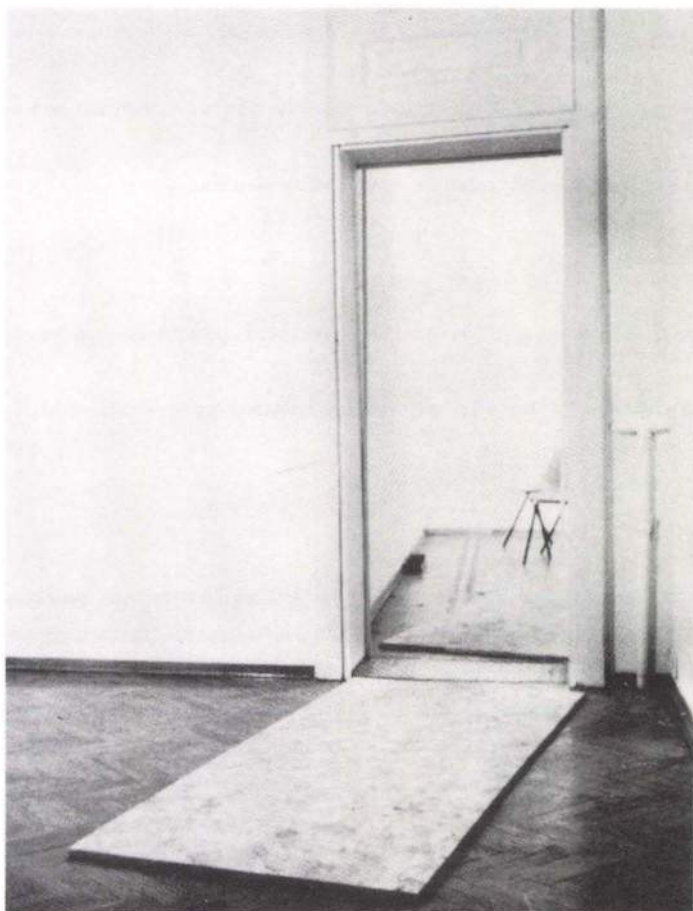
☛ At the point of its emergence, performance art has invariably been bound up with a notion of denial: a denial of the object in order that the actions and exchanges that surround it might be seen; a denial of the work's completion in order that processes of definition may become apparent.

Op deze manier heeft de performance handelingen en interacties opgeroepen die buiten het gebruikelijke vocabulaire en het normale vooruitzicht van de kunst liggen, en daarmee betekenissen geïntroduceerd waartoe de kunstenaar alleen indirect toegang kan krijgen. Zo heeft ook de inhoud van de performance het 'alledaagse' gekruist, dat wat normaliter ongezien blijft, dat 'gevonden' of 'gekadreerd' kan worden, maar niet gecomponeerd. Zo'n esthetiek is het fundament van het

☛ Through such means, performance has come to address activities and exchanges that lie outside the conventional vocabularies and perspectives of art, introducing contents that the artist can only have access to indirectly. Here, too, the content of performance has intersected with the 'everyday', with that which is normally unseen, and can be 'found' or 'framed' but not composed. Such an aesthetic underlies a whole range of departures in performance, and, at a number of points,



CHRIS BURDEN
The Visitation,
performance, 1974
Photo: Chris Burden,
from *Chris Burden, A
twenty year survey*,
Newport Harbor Art
Museum, California
1988



CHRIS BURDEN
La Chiarificazione,
performance, 1975
Photo: Chris Burden,
ibid.

hele gebied dat uitgaat van de performance, en kan in een aantal opzichten gezien worden als onlosmakelijk verbonden met het begrip van de performance zelf, zodra de kunst afstand neemt van het object.

In de late jaren vijftig bracht de expliciete verwijzing van de action-painting naar de activiteit en de ervaring van de kunstenaar tijdens het maken van het werk, de schilderkunst op een punt waarop het object de inhoud waar het juist naar verwees in de weg leek te staan. Veel van de happenings uit de vroege jaren zestig reageerden op de vragen die hierdoor oprezen over wat de waardevolste kunstervaring zou kunnen zijn, door met publieksparticipatie en het spelen van spelletjes om te gaan als een proces van kunst maken. Gefragmenteerd, collage-achtig, vaak verspreid over verschillende plaatsen en tijdstippen, nodigden de nieuwe vormen uit tot een actieve blik en het maken van werken die zich opzettelijk verzetten tegen een gevoel van voltooidheid of zelfs van zichtbare eenheid. Claes Oldenburg zag in zulke ontwrichtingen van de eenheid die men met het object associeert de aanleiding voor een wisselwerking tussen publiek en kunstenaar. De toeschouwer kon daarin een zelfbewuste betrokkenheid ontdekken bij een proces dat analoog was aan zijn eigen werkwijze. Zijn performance *pieces*, zo stelde hij vast, waren: *voorvallen waarin ik mijn visie dichterbij het publiek bracht... een actieve uitwisseling van zienswijze en sensibiliteit met een levend publiek. Het doel is niet zozeer perfectie, zoals in de sculpturen, maar actie, het proces.*²

Terwijl de happenings tegemoet kwamen aan een spanning tussen het object en het maakproces, putte veel body art zijn kracht uit een analoog en even kritisch punt in de taal van de beeldhouwkunst. De weigering van het minimal art-object van de late jaren zestig om te representeren, refereren of te symboliseren, gekoppeld aan zijn blinde spiegeling van de galerieruimte, dwongen tot een herwaardering van de inhoud van het beeldhouwen. Voor Vito Acconci onthulde het minimale object de omstandigheden en de verhoudingen waarvan het kunstobject zelf afhankelijk was. Minimalisme, zo verkondigde hij, *... was de kunst die je dwong de ruimte waarin je je bevond te erkennen*, en hiermee bevestigde het het feit dat kunst... *wel de relatie moest zijn tussen wat ook maar de kunst in beweging bracht en de toeschouwer.*³ Liever dan simpelweg van het object over te stappen op de taal van het theater, werd Acconci net als Oldenburg aangetrokken door de interacties en relaties die volgens hem ten grondslag lagen

can be seen to arise with the very notion of performance itself, at the moment at which art departs from the object.

In the late 1950s, the explicit reference in action painting to the activity and experience of the artist in the making of the work, brought painting toward a moment at which the object appeared to obstruct the very contents it pointed toward. Many of the Happenings of the early 1960s responded to the questions this raised over where the most valuable experience of art may lie by treating audience participation and game-playing as a process of art-making. Fragmented, collageic, often dispersed across different places and times, the new forms invited an active looking and building of works which deliberately resisted a sense of completion or even of a perceptible whole. For Claes Oldenburg, such disruptions of the unities associated with the object provided the ground for an exchange between audience and artist in which the viewer might discover a self-conscious engagement in a process analogous to his own making. His performance pieces, he noted, were: *incidents of pressing my vision closer to an audience... an active exchange of attitudes and sensibility with a living audience. The end is less perfection, as in sculptures, than action, process.*²

While the Happenings responded to a tension between the object and the act of making, much Body Art drew on an analogous and equally critical point in the language of sculpture. In the late 1960s, the minimal art-object's refusal to offer representation, reference or symbol, coupled with its blank echoing of the gallery space forced a reconsideration of the subject-matter of sculpture. For Vito Acconci, the minimalist object revealed the circumstances and relationships on which the art-object was itself dependent. Minimalism, he suggested, *... was the art that made it necessary to recognise the space you were in and in doing so confirmed the fact that art... had to be this relation between whatever it was that started off the art and the viewer.*³ Rather than simply step beyond the object and toward the language of theatre, Acconci, like Oldenburg, was drawn toward the exchanges and relationships that he perceived to underlie the presence and meaning of the object, but which the object itself could not fully articulate.

Such points of departure serve to clarify the nature of the tensions between absence and presence that were repeatedly restated in the work of Body-Artists such as Vito Acconci and Chris Burden. In his performances,

2 C. Oldenburg,
Raw Notes Halifax,
Nova Scotia 1973



3 V. Acconci, *Recorded documentation by Vito Acconci of the exhibition and commission for San Diego State University*, April-May 1982 (audio cassette), San Diego, 1982

JOHN CAGE 4'33", 1960,
manuscript
Copyright and
reproduction courtesy of
Peters Editions, London

aan de aanwezigheid en betekenis van het object, maar die het object zelf niet volledig kon uitdrukken.

Zulke uitgangspunten helpen het wezen van de spanning tussen af- en aanwezigheid, die herhaaldelijk weer geformuleerd werd in het werk van body-artistenaars als Vito Acconci en Chris Burden, te verduidelijken. In zijn performances ging Burden steeds weer een confrontatie met zijn publiek aan door zichzelf, in stukken als *The Visitation* (1974), aan te bieden in plaats van het object, en greep hij terug op het idee van uitsluiting of afwezigheid waarmee hij het publiek tot handelen kon dwingen. In *La Chiaraficazione* (1975) liet Burden slechts de eerste elf van een honderdvijftig-koppig publiek de performance-ruimte betreden, en haalde hij ze over bij hem te blijven totdat een van de buitenstaanders naar binnen zou dringen. Toen de performance op dit gewelddadige moment eindigde werd de ruimte als een relikwie van de handeling achtergelaten, als getuige van Burdens contractbreuk en de reactie van zijn publiek hierop.

Maar terwijl dit soort werk uitgaat van een verwijdering van het object om het netwerk van relaties dat het omgeeft te onthullen, is het duidelijk dat deze strategieën nog allerlei andere soorten implicaties hebben. Zoals Oldenburg aangeeft, wordt in de performance-kunst de verwijdering van het object ten gunste van een gebeurtenis niet alleen geassocieerd met de simpele verwijdering van het fysieke object, maar ook met een weerstand tegen de volmaakte of afgemaakte vorm, tegen iedere voorafbepaaldheid van de gebeurtenis, en wordt derhalve geassocieerd met het toelaten van ongecontroleerde en onvoorspelbare betekenissen. In *La Chiaraficazione* staat een handeling centraal die op het moment van uitvoering niet bedoeld is als performance, en die, wanneer hij door degenen die hem uitvoeren wel als zodanig zou zijn opgevat, niet meer zou passen binnen Burdens eigenlijke omgang met zijn publiek. Burdens ontkenning, de 'afwezigheid' van het werk, levert de voorwaarde, de context van de performance, zodat handelingen die in zekere zin eerder bij het 'alledaagse' dan tot het 'theater' behoren binnen dit kader kunnen vallen en centraal in het werk komen te staan.

Hier worden de implicaties van een 'ontkenning van het object' voor de taal en betekenis van performance-kunst tegelijk breder en resonanter. Aan de basis van een hele reeks uitgangspunten van performance liggen strategieën die een aspect van het werk uitstellen

I

TACET

II

TACET

III

TACET

of ontkennen, opdat datgene wat niet binnen de conventionele kunsttaal past het kader binnen kan dringen. In het werk van John Cage, dat centraal staat in de ontwikkeling van deze esthetiek, is het overwinnen van het 'object' fundamenteel voor de waarde van het kunstwerk en voor de mogelijkheid zich los te maken van conventionele talen en betekenissen. Voor Cage is het 'object' niet gewoon een gegeven en vastgestelde vorm, maar onverbreekbaar verbonden met intentionaliteit: die van de kunstenaar terwijl hij het werk maakt en die van de toeschouwer die ernaar verlangt de elementen van het werk waar te nemen in een gegeven, stabiele, en dus veilige relatie. Cages werk reageert inderdaad op het idee dat op een fundamenteel niveau de door ons geërfde kunsttaal zich alleen richt op het 'object', dat het een taal is met conventionele, elkaar wederzijds uitsluitende hiërarchieën waarmee een begrip van de wereld als object wordt gerepeteerd. Voor Cage is dit een vervorming van een perfect tastbare werkelijkheid: *Je zegt: de werkelijkheid, de wereld zoals die is. Maar zij is niet, zij wordt! Ze wacht heus niet op ons om te veranderen... Ze is beweeglijker dan je je kunt voorstellen. Je komt dichterbij de werkelijkheid wanneer je zegt dat ze zich 'aanwezig stelt'; dit betekent dat ze er niet is, niet bestaat als een object. De wereld, de werkelijkheid is niet een object. Ze is een proces.*⁴

Hieruit volgt dat wanneer kunst ons op het leven zou moeten voorbereiden⁵ in de zin waar Cage op duidt, zij dit juist moet doen door het object te ontkennen. Zo'n ontkenning betekent niet eenvoudigweg het streven naar vluchtigheid, of het bevoorrecht van één bepaald besluit boven een ander, maar het op afstand houden van het 'waargenomen' object, het weigeren het kunstwerk te beperken door zijn grenzen te trekken, zodat nieuwe en onvoorspelbare elementen het werk binnen kunnen komen.

De *silent pieces* van Cage lichten op zorgvuldige wijze deze positie en haar gevolgen voor de kunstenaar en de toeschouwer toe. Met het sluiten van het pianodeksel gedurende ieder van de drie *silent movements*, maakte David Tudor tijdens zijn oorspronkelijk concertzaaluitvoering van 4'33" (1952) Cages ontkenning van het conventionele object volkomen duidelijk. Door nadrukkelijk te weigeren de 'lege tijd' van het muziekstuk te vullen, en tegelijkertijd vast te houden aan het uitspelen van zijn structuur, nodigde Cage het publiek uit de aandacht te richten op de 'stilte', op ieder geluid dat toevallig gemaakt werd gedurende de duur van het stuk.

☛ Burden continually returned to a confrontation with the audience, offering himself directly in place of the object in such pieces as *The Visitation* (1974) and to the notion of exclusion or absence through which the audience's hand might be forced. In *La Chiaraficazione* (1975), Burden allowed only the first eleven of an audience of one hundred and fifty to enter the performance space, persuading them to stay with him until someone broke in from the outside. With the performance ended at this moment of violence, the room was then left as a relic of the action, a witness to Burden's breach of contract and his audience's response.

Yet while such work begins with a removal of the object in order to reveal relationships that surround it, these strategies clearly raise all kinds of other implications. As Oldenburg implies, the removal of the object in favour of an event is associated in performance art not simply with a removal of the physical object, but with a resistance to the perfect or finished form, to any simple predetermination of the event, and, consequently, an admittance of uncontrolled and unpredictable contents. At the centre of *La Chiaraficazione* is an action which at the moment of its occurrence is not intended as a performance and which, were it conceived as such by those who enact it, would no longer be enmeshed within Burden's actual exchange with his audience. Burden's denial, the 'absence' of the work, sets the ground, the context, for performance, in order that actions which, in a sense, continue to belong to the 'everyday' rather than to 'theatre', might fall within its frame, becoming the centre of the work.

Here, the implications of a 'denial of the object' for the languages and contents of performance art become both wider and more resonant. Underlying a whole series of departures in performance are strategies which deny or postpone some aspect of the work in order that that which cannot be held by the conventional languages of art may enter into its frame. In the work of John Cage, which is central to the development of this aesthetic, an overcoming of the 'object' is fundamental to the value of the art-work and to the possibility of breaking away from conventional languages and contents. For Cage, the 'object' is not simply a given and fixed form, but is bound up with intentionality; that of the artist in her making of the work and that of the viewer in her desire to perceive the elements of the work in a given, stable, and so safe relationship. Indeed, Cage's work responds to the idea

NICK KAYE

EDITION PETERS
Cover for Cage's 4'33"



No. 6777

JOHN CAGE

4' 33"



Printed in U.S.A.

In zijn eigen woorden heeft het stuk *een orde die, eenmaal geaccepteerd, op haar beurt weer van alles accepteert*.⁶ en beoogt het een geconcentreerde houding die onafhankelijk van een uitvoering als die van Tudor, aangenomen kan worden. En dus, zo merkt Cage op: *Wat mij zo bevalt aan silent piece is dat het weliswaar elk moment gespeeld kan worden, maar dat het pas tot leven komt wanneer je het werkelijk speelt. En iedere keer dat je dat doet, voel je heel, heel sterk dat je leeft*.⁷

In de herziene versie van 4'33", 0'00" (4'33" No.2) (1962), een *solo to be performed in any way by anyone*, licht Cage deze uitnodiging toe. Gelezen als een beschrijving van een actieve manier van kijken en vergeleken met de voorwaarden van 4'3", zijn de grenzen die Cage hier aangeeft niet afhankelijk van een duur maar van een 'geordende handeling' ondernomen door de toeschouwer, waarin een verhoogde concentratie (*maximum amplication*) wordt opgewekt en 'alle onderbrekingen' toegestaan zijn. Terwijl 4'3" 'muzikaal' is, is deze omschrijving voor 0'00" te beperkt, en terwijl 4'33" geassocieerd kan worden met een bepaalde formele omstandigheid, heeft Cage zo'n simpele definitie hier onmogelijk gemaakt. Voor de 'toeschouwer' is 0'00" een uitnodiging tot het uitstellen van het object, het openen van de ogen en het ontdekken van betekenissen, dankzij Cages weigering alles, behalve de manier waarop deze actieve manier van kijken gevonden kan worden te beschrijven.

Uitgaande van 0'00" kan het object overwonnen worden wanneer de toeschouwer erkent dat *door mijn eigen doelstelling te kiezen, ik zelf de ervaring creëer die ik heb*.⁸ Hieruit volgt, voor Cage, dat de toeschouwer die een werk bijwoont zich van het object moet wegdenken, zodat betekenissen die worden opgeroepen door en plaatsvinden binnen zijn kader niet kunnen worden opgelegd of uitgesloten. Door dit duidelijk te maken, brengen de *silent pieces* zeer expliciet onder woorden wat het werk van Cage als geheel beoogt: een feitelijke erkenning *dat er geen tijd bestaat die niet de mogelijkheid biedt om esthetisch beschouwd te worden*⁹ en een daaruit voortvloeiende ontmoeting met het alledaagse, met het 'leven' dat zich buiten de grenzen van het conventionele kunstwerk afspeelt. Voor Cage, tenslotte, zou kunst deze 'stilte' niet moeten ontkennen of omvormen, maar zou zij haar moeten toestaan zichtbaar te zijn, zelfs op het gevaar af haar eigen identiteit en integriteit in twijfel te trekken. Dus concludeert hij dat, *als er geen onderscheid bestaat tussen kunst en leven zou je kunnen zeggen: waarom zouden we de kunst eigenlijk nog in standhouden wanneer we haar al in het leven*

☛ that at a fundamental level, the inherited language of art is synonymous with the 'object', with conventional and exclusive hierarchies through which an understanding of the world as object is rehearsed. For Cage this is a distortion of a perfectly tangible reality: *You say: the real, the world as it is. But it is not, it becomes! It doesn't wait for us to change... It is more mobile than you can imagine. You are getting closer to reality when you say it 'presents itself'; that means it is not there, existing as an object. The world, the real is not an object. It is a process*.⁴

It follows that where *art should introduce us to life*⁵ in this sense, it must do so specifically through a denial of the object. Such a denial does not simply mean the pursuit of an ephemerality or the privileging of one kind of pre-determination over another, but involves a staving off of the 'perceived' object, a refusal to limit the art-work by drawing its boundaries, so that new and unpredictable elements might enter into the work.

Cage's 'silent pieces' carefully clarify this position and its consequences for the artist and viewer. In his closing of the piano lid for the duration of each of its three 'silent' movements, David Tudor's original concert-hall performance of 4'33" (1952) made absolutely clear Cage's denial of the conventional object. In pointedly refusing to fill the 'empty time' of the musical piece while insisting on a playing out of its structure, Cage invited an attention to 'silence', to whatever sounds happened to fall within its durational frame. In his own terms the piece offers a *discipline which, accepted, in return accepts whatever*⁶, and looks toward a disciplined attention which may be taken up quite independently of a performance such as Tudor's. So, Cage notes: *What really pleases me in that silent piece is that it can be played at any time, but it only comes alive when you play it. And each time you do, it is an experience of being very, very much alive*.⁷

In his revision of 4'33", 0'00" (4'33" No. 2) (1962), a *solo to be performed in any way by anyone*, Cage clarifies this invitation. Read as a description of an active looking and against the terms of 4'33", the frame Cage describes here is not dependent upon a duration but a 'disciplined action' taken up by the viewer in which a heightened attention ('maximum amplication') is exercised and 'all interruptions' are accepted. Whereas 4'33" is 'musical', 0'00" accepts no such limitation, and while 4'33" can be associated with a particular formal circumstance, here Cage bars any such simple definition.

4 J. Cage & D. Charles, *For the Birds* London, 1981, p.80

5 Idem, p.52



6 J. Cage, *Silence: Lectures and Writings* (London, 1968), p.111

7 J. Cage & D. Charles, op. cit., p.153

JOHN CAGE 0'00", 1962,
manuscript
Copyright and
reproduction courtesy of
Peters Editions, London

0'00"
SOLO TO BE PERFORMED IN ANY WAY BY ANYONE

FOR YOKO ONO AND TOSHI ICHTYANAGI
TOKYO, OCT. 24, 1962

John Cage

IN A SITUATION PROVIDED WITH MAXIMUM AMPLIFICATION (NO FEEDBACK), PERFORM
A DISCIPLINED ACTION.

WITH ANY INTERRUPTIONS.
FULFILLING IN WHOLE OR PART AN OBLIGATION TO OTHERS.
NO TWO PERFORMANCES TO BE OF THE SAME ACTION, NOR MAY THAT ACTION BE
THE PERFORMANCE OF A "MUSICAL" COMPOSITION.
NO ATTENTION TO BE GIVEN THE SITUATION (ELECTRONIC, MUSICAL, THEATRICAL).
10-25-62

THE FIRST PERFORMANCE WAS THE WRITING OF THIS MANUSCRIPT (FIRST MARGINATION ONLY).

THIS IS 4'33" (No. 2) AND ALSO PT. 3 OF A WORK OF WHICH ATLAS ECLIPTICALIS IS PT. 1.

COPYRIGHT © 1962 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. S., NEW YORK 16, N.Y.



hebben? Een passend antwoord vanuit mijn gezichtspunt is dat we daarmee iets vieren.¹⁰

Op deze manier, geeft het werk van Cage veel van de voorwaarden aan voor een bredere esthetiek binnen de performance-kunst en veel van de middelen waarmee elementen, die door de kunstenaar zijn bepaald, de materialen en processen van het dagelijks leven binnen zouden kunnen dringen. Zo gaf Allan Kaprov in zijn standaardwerk *Assemblages, Environments & Happenings* (New York, 1966) te kennen bij Cage in het krijt te staan en, getuigend van de bewogenheid die hij deelde met kunstenaars als Claes Oldenburg, Robert Whitman en Al Hansen, stelde hij categorisch dat in de happening *de grens tussen kunst en leven zo vloeiend mogelijk moet worden gehouden*¹¹ (Kaprovs cursivering).

Kaprovs happening *For Performers Only*, die eenmalig en zonder repetities moest worden uitgevoerd, nodigde de toeschouwer-deelnemer uit om te handelen op een manier die het alledaagse afzette tegen droomachtige beelden en gebeurtenissen. Zo combineerde *Self-Service* (1967), dat gedurende vier maanden in drie steden tegelijk werd uitgevoerd door deelnemers die ieder een beperkt aantal handelingen voor hun rekening hadden genomen, alledaagse handelingen met persoonlijke rituelen, spelletjes en anoniem schouwspel. In Boston *beginnen veel winkelende mensen te fluiten in de gangen van supermarkten*, terwijl in Los Angeles *gescheurde stukjes papier een voor een uit een hoog raam worden losgelaten en rustig nagekeken*.¹² Op een ander moment in New York,

Kijkt iedereen uit naar:
 een teken van iemand
 een lamp die aangaat achter een raam
 een vliegtuig dat recht over je heen vliegt
 een insect dat dichtbij neerstrijkt
 drie motorfietsen die voorbijscheuren
 Ommiddellijk daarna maken ze een zorgvuldige
 beschrijving van de gebeurtenis en sturen ze
 afschriften naar elkaar.¹³

Omdat deze handelingen uit hun verband zijn gerukt door hun voorschrift, scheppen zij een ruimte waarin verschillende aspecten van het stuk hun belang kunnen vinden. Geklemd tussen het merkwaardige bewustzijn dat *doelbewust uitgevoerde alledaagsheid wel tot scheppen moet leiden*¹⁴, de wetenschap dat er elders ook wat gebeurt, en de weigering van Kaprov om duidelijke ijkpunten voor de

☛ For the 'viewer', o'oo" is an invitation to a suspension of the object, an opening of the eyes, and a discovery of contents found through Cage's refusal to describe anything but the means by which this active looking can be found.

In the terms of o'oo", an overcoming of the object must be found through the viewer's acknowledgement that *through the way I place my intention, I create the experience that I have*.⁵ It follows that, for Cage, in attending to a work, the viewer must defer the object in order that contents generated by and occurring within its frame may not be imposed upon or excluded. In doing so, the silent pieces articulate most explicitly what Cage's work as a whole looks toward, which is a practical recognition that *there is no time that is free of the possibility of being viewed aesthetically*⁶ and a subsequent meeting with the everyday, with the 'life' that surrounds the conventional art-work. For Cage, finally, art should not deny or transform this 'silence', but simply allow it to be seen, even at the risk of putting its own identity and integrity into question. So, he concludes that, *If there is a lack of distinction between art and life, then one could say: Well, why have the arts when we already have it in life? A suitable answer from my point of view is that we thereby celebrate*.¹⁰

In this way, Cage's work sets out many of the terms of a wider aesthetic within performance art, and much of the means by which elements determined by the artist may be allowed to interpenetrate with the materials and processes of everyday life. So, in his seminal essay *Assemblages, Environments & Happenings* (New York, 1966), Allan Kaprov acknowledged his debt to Cage, and, extending concerns he had shared with artists such as Claes Oldenburg, Robert Whitman and Al Hansen, stated categorically that in the Happening *The line between art and life should be kept as fluid as possible*¹¹.

Kaprovs *Happenings for performers only*, to be realised once only and without rehearsal, invited the spectator-participant to take up activities that set the everyday against dream-like images and incidents. So *Self-Service* (1967), realised over four months and across three cities by participants who committed themselves to a limited number of activities, combined everyday tasks with private ritual, games and anonymous spectacle. In Boston, *many shoppers begin to whistle in aisles of supermarkets*, while in Los Angeles *some torn paper is released from a high*

8 N. Kaye, unpublished interview with John Cage, May 1985

9 Ibidem

10 M. Kirby & R. Schechner, 'An Interview with John Cage', in: *Tulane Drama Review*, Winter 1965, pp.50-72. Quote p.58



11 A. Kaprov, *Assemblages, Environments & Happenings* New York 1966, p.188

GEORGE BRECHT

Water Yam Series, Three
Aqueous Events/Two
Durations, Three Windows,
Five Places, 1961.
Fluxus 1962
Courtesy of Bryan Lane.



THREE AQUEOUS EVENTS

- ice
- water
- steam

Summer, 1961

TWO DURATIONS

- red
- green

THREE WINDOW EVENTS

opening a closed window
closing an open window

FIVE PLACES

Write the word EXHIBIT on each
of five small cards.

Set each card in a place fairly
distant from the others.

performance aan te geven, wordt de deelnemer geconfronteerd met de teloorgang van de zuiverheid van het werk, ten gunste van een proces dat buiten de controle van de kunstenaar ligt. Kaprov suggereert hier... *de materialen zelf, de omgeving en de handelingen van het publiek bepalen in deze omgeving het beeld: ze zijn primair, niet secundair. De omgeving is niet het decor voor een toneelstuk... dat belangrijker is dan het publiek... gebeurtenis en omgeving vloeien onverhiddelijk in elkaar over.*¹⁵

Water Yam van Georg Brecht, een belangrijke Fluxus-uitgave uit 1962 en 1964, is een doos met een collectie *event-scores*, die deze opzettelijke verwarring van de ijkpunten van het werk nog verder aanscherpen. Hoewel Brecht deze kaartjes partituren (*scores*) noemt, en opmerkt dat een 'event' altijd bedoeld of gesuggereerd is,¹⁶ blijven inhoud en identiteit van stukken als *Three Aqueous Events* en *Two Durations* op zijn zachtst gezegd uiterst tweeslachtig. Brechts eigen 'uitvoeringen' streefden deze ambiguïteit na door hun prikkelende en indirecte verhouding tussen stimulus en respons. Zo herinnert hij zich *Three Aqueous Events* te hebben gebruikt als basis voor een ander 'object', 'partituur' en 'event': *Een doek met het woord 'Glace' linksboven en het woord 'Buee' rechtsonder, en in het midden een glas voor de helft gevuld met water. Het is een partituur, het is een uitvoering, en vooral is het, wanneer het water verdampt, een 'event'.*¹⁷

In een eerder Fluxus-concert had Brecht *Three Aqueous Events* uitgevoerd door water in drie glazen te gieten,¹⁸ en Allan Kaprov heeft zijn uitvoering van de partituur beschreven door een glas ijsthee te drinken terwijl hij aan het stuk dacht.¹⁹ Volgens criticus Henry Martin kan de uitvoering van zo'n partituur bijna iedere vorm aannemen, allemaal even toepasselijk: *Een werk als dit... bestaat voortdurend, wat voor soort menselijk bewustzijn er ook op gericht is. Het simpelweg lezen van het werk is al een uitvoering ervan, en hetzelfde geldt wanneer je eraan denkt, en je kunt eraan denken als drie woorden, drie geluiden, of drie fysieke eenheden. Het kan oraal, aural, tactiel of visueel zijn, de smaak betreffen, of wat voor waarneming dan ook; het kan iedere duur hebben en van iedere dimensie zijn.*²⁰

Juist door deze openheid verzet *Three Aqueous Events* zich tegen een mogelijke afsluiting. Door de nadruk die hij op die mate van ambiguïteit legt, probeert Brecht de complete 'uitvoering' van de partituur, en daarmee de beëindiging van zijn werk, uit te stellen. Zo opgevat zijn de 'event-kaarten' dus geen oplossingen of statements, maar brengen ze de keuzeprocessen waarin betekenissen

'window, piece by piece, and slowly watched.'²¹ At another time and in New York,

*Everyone watches for either:
a signal from someone
a light to go on in a window
a plane to pass directly overhead
an insect to land nearby
three motorcycles to barrel past.
Immediately afterwards, they write a careful
description of the occurrence, and mail copies to each other.*²²

Brought out of context by their prescription, these activities offer platforms from which the various aspects of the piece may be met. Caught between the curious awarenesses that *intentionally performed everyday life is bound to create*,²³ a knowledge of activities elsewhere and Kaprov's refusal to draw clear parameters around the performance, the participant is faced with a breaking down of the integrity of the 'work' in favour of a process beyond the artists control. Here, Kaprov suggests, *... the very materials, the environment, the activity of the people in the environment, are the primary images, not the secondary ones. The environment is not a setting for a play... which is more important than the people... there is an absolute flow between event and environment.*²⁴

George Brecht's *Water Yam*, a key Fluxus publication of 1962 and 1964, offers a boxed collection of 'event-scores' which bring this deliberate confusion of the parameters of the work further forward again. While Brecht describes these cards as 'scores' and notes that *an event is always intended or implied*,²⁵ the content and identity of such pieces as *Three Aqueous Events* and *Two Durations* remains, at best, extremely ambiguous. Brecht's own 'realisations' have pursued this ambiguity, offering teasing and indirect relationships between stimulus and response. So he has recalled using *Three Aqueous Events* as the basis for another 'object', 'score' and 'event': *A canvas with the word 'Glace' in the upper left corner and the word 'Buee' on the bottom at the right, and a glass in the middle half filled with water. It's a score, it's a realisation, and what's more it's an event as the water is evaporating.*²⁶

In an earlier Fluxus concert, Brecht had performed *Three Aqueous Events* by pouring water into three glasses,²⁷ and Allan Kaprov has described his realisation of the score by drinking a cup of iced tea while thinking about the piece²⁸. For the critic Henry Martin a realisation of

12 A. Kaprov, 'Self-Service: A Happening', in: *Drama Review*, Spring 1968, pp.160-164

13 Ibidem

14 A. Kaprov, 'Participation Performance', in: *Artforum*, March 1977, pp.24-29. Quote p.26

15 A. Kaprov & R. Schechner, 'Extensions in Time and Space', in: *The Drama Review*, Spring 1968, p.153



16 From my correspondence with the artist, December 1983

17 I. Lebeer, 'An Interview with George Brecht by Irmilene Lebeer', in: H. Martin, *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan 1978, pp.83-89. Quote p.87.

18 See, M. Kirby, *Happenings* New York 1969, p.21.

19 See, A. Kaprov, 'Non-Theatrical Performance', *Artforum*, May 1976.

20 H. Martin,
*An Introduction to George
 Brecht's Book of the Tumbler
 on Fire*,
 Milan 1978, pp.10-11.

en definities gevonden kunnen worden aan het oppervlak en maken ze zichtbaar. Eerder dan iets door het werk zelf duidelijk te maken, of zelfs het werk tot stand te brengen, probeert Brecht die processen aan het licht te brengen die het werk doen ontstaan, de wisselwerkingen en handelingen die het kunstwerk als resultaat kunnen hebben.

Natuurlijk, door te verkondigen dat de partituur incompleet is, nog niet 'het werk' is, en onderwijl de voltooiing ervan tot in het oneindige uit te stellen, brengt Brecht het idee in gevaar dat hij een 'kunstwerk' in wat voor tastbare of betekenisvolle zin dan ook uitvoert, maakt, of stuurt. Toch is het juist door dit gevaar, door te dreigen de toeschouwer het werk volledig te onthouden, dat de processen waarnaar hij streeft worden blootgelegd. Vanzelfsprekend onderkent Brecht dit en ziet hij zijn standpunt niet alleen als noodzakelijk maar ook als wenselijk: *Ik ga helemaal niet uit van kunst... kunst is te beperkt. Het is maar een van de vele mogelijkheden. En ik ben geïnteresseerd in alle mogelijkheden.*²¹

Het werk van Brecht zweeft rond dit punt waarop het kunstwerk ontstaan kan, maar tegelijkertijd nog onzeker is. In die zin wordt het letterlijk 'marginale kunst' die, door zichzelf in twijfel te trekken, datgene aangeeft wat het vastomlijnde 'object' en wellicht zelfs het 'kunstwerk' niet kan bevatten. Volgens Brecht staan zulk soort breekbare betekenissen volledig centraal in zijn werk. *Geluiden die nauwelijks hoorbaar zijn; beelden die amper onderscheiden kunnen worden - marginale kunst. Kijk maar welke kant het opgaat (maar mogelijksterwijs ontgaat het je).*²²

Door het object te ontkennen, door de begrenzing en de ijkpunten van het werk te verdoezelen, of door het afmaken ervan uit te stellen, brengt elk van deze kunstenaars de 'stilte' tot leven door dat wat gewoonlijk ongezien blijft een plaats te bieden binnen het kader van het werk. Door zich te verzetten tegen heropvoering en tegen de verandering van hun inhoud, maken deze stukken je bewust van 'niet-theatrale' handelingen. Deze kunnen zelfs binnen het kader van het werk nog geïnterpreteerd worden als verstrikt met het 'alledaagse'. Het kunstwerk is dan een werktuig geworden waarmee de kijker in aanraking kan komen met het toeval en het willekeurige, of hij kan de gebeurtenissen en de interacties die bij het werk betrokken zijn herkennen.

Het is duidelijk dat een dergelijk vocabulair doorklinkt in de hedendaagse performance-kunst. Zo wijzen de registraties van Ria Pacquée haar publiek op

such a score could take almost any form, all of which would be equally appropriate: *A work such as this... is in constant existence no matter what the modality of forms of human consciousness directed to it. Simply reading the work is a performance of the work, and the same can be said of simply thinking it, and one can think of it as three words, or three sounds, or three physical entities. It can be oral, aural, tactile, visual, taste or any other kind of experience; it can be of any duration and of any order of dimension.*²³

By its very openness, *Three Aqueous Events* resists the possibility of closure. In his insistence on such a level of ambiguity, Brecht seeks to postpone the 'realisation' of the score in any complete sense and so any ending of the work. In this way, the 'event-cards' are not concerned with solutions or statements, but with tripping up and making apparent processes of choice by which meaning and definition may be found. Rather than articulate anything through the work itself, or even establish the work, Brecht seeks to reveal those processes that bring the work into being, those exchanges and activities that might result in the art-work.

Of course, in doing this, in announcing that the score itself is incomplete, is somehow not 'the work', while indefinitely postponing its completion, Brecht endangers the very idea that he presents, makes or looks toward an 'art-work' in any tangible or meaningful sense. Yet it is only by this very endangerment, by threatening to deny the viewer the work altogether, that the processes he looks towards may be seen. Clearly, Brecht recognises this and sees his position as not only necessary, but desirable, noting that *I don't start out with art at all... art is already limited. It's only one of a series of possibilities. I'm interested in all possibilities.*²⁴

Brecht's work hovers around this moment at which the art-work might arise yet remains in doubt, and in this sense becomes, literally, a 'borderline art' which, in putting itself into question, offers that which the pre-determined 'object', and perhaps even the 'artwork', cannot contain. For Brecht, such fragile contents are entirely at the centre of his work. *Sounds barely heard; sights barely distinguished - borderline art. See which way it goes (it should be possible to miss it).*²⁵

By denying the object, by blurring the definition and parameters of the work, or by postponing its completion, each of these artists brings 'silence' into play, allowing that which would normally be unseen to fall into the frame of the work. In resisting any re-enactment or



21. M. Alocco &
 B. Vautier,

'A Conversation About
 Something Else: An
 Interview with George
 Brecht', H. Martin,
 op. cit., pp.67-73.
 Quote p.70.

22. M. Nyman, 'An
 Interview with George
 Brecht by Michael
 Nyman', H. Martin,
 op. cit. pp.105-122.
 Quote p.120

het onopgemerkte binnendringen van het alledaagse in het werk. Het object ontkent hier zijn eigenbelang door zich voor te doen als een registratie of een verslag om ons te wijzen op een handeling. Toch blijven de handelingen van Pacquée buiten ons bereik en kunnen ze niet worden waargenomen zonder ze uit hun verband te lichten en ze dus te veranderen. Door haar publiek in te klemmen tussen registratie, gekunstelde actie en het alledaagse, sti t Pacquée juist de onmogelijkheid aan om het alledaagse op te voeren zonder zijn betekenis en identiteit te veranderen.

Toch is er nog een laatste ontkenning die deze esthetiek als geheel onderbouwt. Want op een fundamenteel niveau heeft dit werk te maken met het verder kijken dan jezelf, in het geval van de kunstenaar verder dan een intentie en een eenduidig begrip van het werk. Cage reageert gretig op dit probleem wanneer hij stelt: *ik beleef weinig plezier aan iets dat ik begrijp*,²³ en opmerkt: *toeval is, om precies te zijn, een sprong, een sprong buiten het gebied waar je nog grip op jezelf hebt*.²⁴

Hier, waar het werk een centrum kan worden waar verschillende vakgebieden geaccepteerd zijn en waar ontkend en uitgesteld kan worden, kijkt de kunstenaar verder dan de conventionele rollen van maker en toeschouwer. Waar het werk het 'allegaagse' een plaats tracht te geven, of het maakproces zichtbaar laat, probeert het ook de toeschouwer direct te betrekken in de definiëring van het werk, of hem dezelfde rol als de kunstenaar aan te reiken. Het kijken wordt op deze manier een actieve handeling, terwijl het maken van een werk wordt opgevat als een ruilhandeling, een ontdekking waarbij kunstenaar en toeschouwer op gelijke voet staan. Zo wordt het werk dus als afhankelijk van de handelingen van de toeschouwer beschouwd, terwijl de kunstenaar hieraan probeert mee te doen teneinde een getuige te worden van processen en elementen waar hij slechts indirect vat op heeft.

vertaling STICHTING RONGWRONG

transformation of its contents, these pieces provoke an awareness of 'non-theatrical' activity which, even within the frame of the work, may still be seen to be enmeshed within the 'everyday'. Here, the art-work has become an instrument through which the viewer might meet the accidental and the arbitrary or become aware of activities and interactions they are themselves engaged within.

Clearly, such vocabularies carry over into current performance. So Ria Pacquée's documentations refer her audience to unnoticed invasions of the everyday. Here, the object denies its own importance, declaring itself as a document or report in order to refer us to an action. Yet Pacquée's action is out of reach, and cannot be seen without being lifted out of context and so transformed. In catching her audience between documentation, contrived action and everyday context, Pacquée addresses precisely the impossibility of performing the everyday without transforming its meaning and identity.

Yet there is one final denial that underlies this aesthetic as a whole. For at a fundamental level this work is to do with looking beyond the self, in the artist's case beyond intention and a single conception of the work. Cage meets this head on, arguing that *I don't enjoy anything I understand*²³, and observing that *Chance, to be precise, is a leap, provides a leap out of reach of one's own grasp of oneself*.²⁴

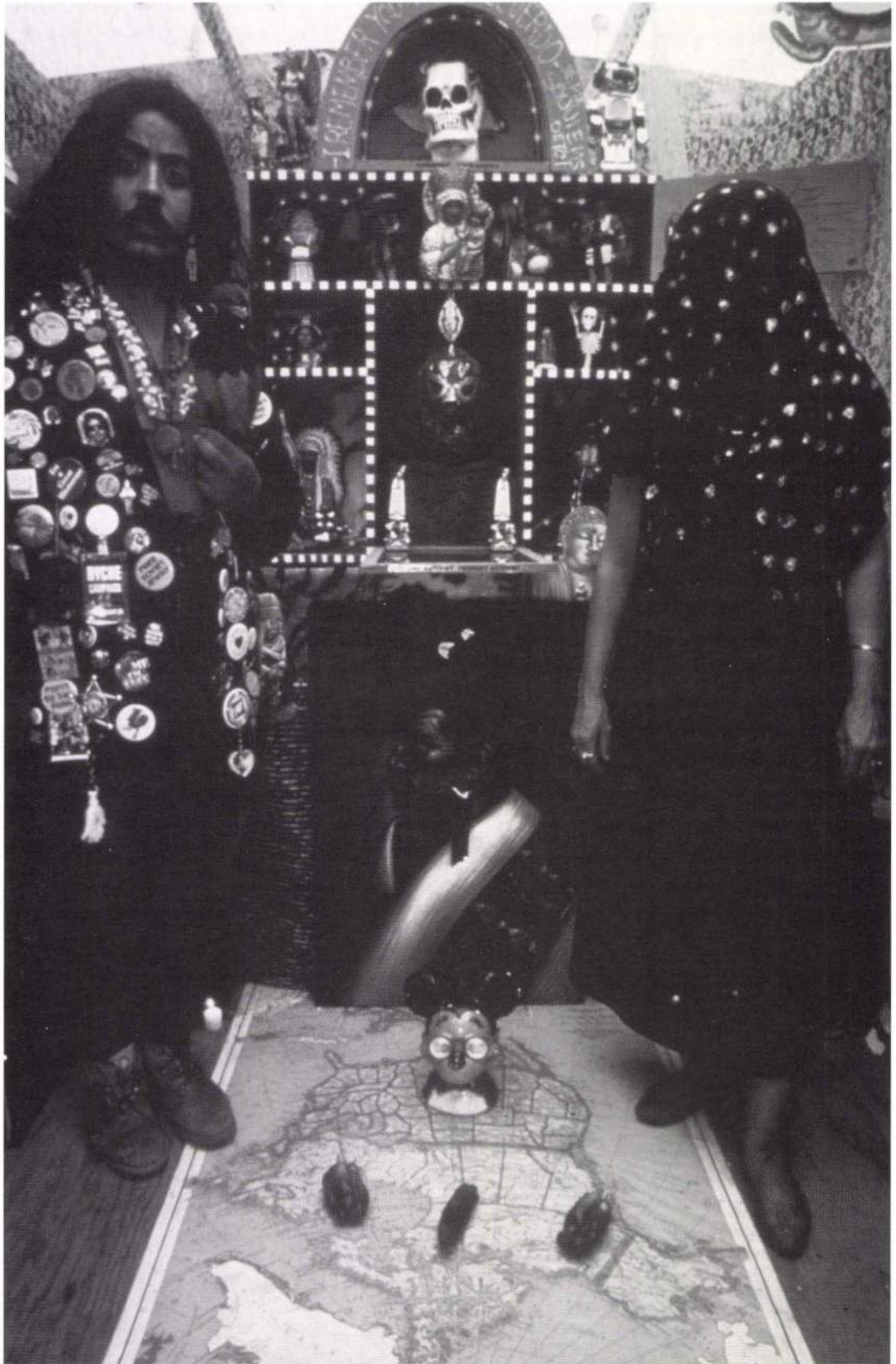
Here, where the work might become a point around which various disciplines are accepted or denials and postponements made, the artist looks quite beyond the conventional roles of maker and viewer. Where this work seeks to admit the 'everyday', or allow processes of making to be found, it also seeks to draw the viewer directly into a definition of the work, or offer her the same disciplines as the artist. In this way, viewing is considered to be active, while the creation of the work is understood to be an exchange and a discovery which finds the artist and spectator on an equal footing. Here, then, the work is seen to be dependent on the actions of the viewer, while the artist seeks to find a participation with these actions in order to become a witness to processes and elements over which she has only indirect control.

23 N. Kaye, op. cit.

24 J. Cage, *Silence: Lectures and Writings*, London 1968, p.162



GUILLERMO Gomez-Pena



Nancee Oku Bright

Purity and Danger in Performance

De taal en het aandachtsgebied van veel *time based* kunst hebben veel samenhang vertoond met het overeenstemmende traject van academische disciplines als sociologie, psychologie en antropologie. Hoewel de verbanden te ver reiken om hier volledig te verkennen, is het duidelijk dat de performance-kunst sinds de jaren zestig aspecten belichaamt van deze twintigste-eeuwse onderzoekingen. Groepsdynamica, de macht van het lichaam in geritualiseerde contexten en machtssystemen in het algemeen, het exploreren van het onbewuste, transcendentie, catharsis, engagement met alledaagse sociale structuren, het belang van context - het zijn allemaal bekende thema's in *live* kunst.

☛ The language and concerns of much time based art have had many links with the coincident trajectory of academic disciplines such as sociology, psychology and anthropology. Though those links are too far-reaching to fully explore here, it is clear that ideas within performance work since the 1960s have embodied aspects of these twentieth-century investigations. Group dynamics, the power of the body in ritualised contexts and power systems in general, the tapping of the unconscious, transcendence, catharsis, engagement with everyday social structures, the importance of context - all these are familiar themes in the area of live art.

Wanneer een antropoloog naar de handelingen en gebeurtenissen binnen het brede kader van performance kijkt, zal hij spoedig ontdekken dat de verschillende sociale en esthetische gebieden die er doorkruist worden

The anthropologist looking at actions and events within the loose framework of performance will soon discover that the various social and aesthetic territories they traverse present ample if difficult possibilities for



¹ Glenn Lewis, 'Performance Notes from the Western Front', pp.274, in: A.A. Bronson and Peggy Gale (ed) *Performance by Artists* 1979

ruim voldoende, maar ingewikkelde thema's ter onderzoek opleveren. Dit wordt steeds toepasselijker gezien de belangstelling voor *wereldkunst* (in sommige kringen is het woord *internationaal* passé, vanwege de beperkte, veelal westerse implicaties ervan). Deze belangstelling werd vorig jaar in Parijs zichtbaar op de 'wereldwijde' tentoonstelling *Magiciens de la Terre*, die beschouwd wordt als een mijlpaal in het postmodernistische tentoonstellingsmaken. Omgekeerd wordt de praktijk van de sociale antropologie steeds minder opgevat als een Rousseaujaanse bestudering van Derde-Wereldvolkeren en richt ze zich steeds meer op westerse systemen. Als onderdeel van deze dubbele bevruchting worden wederzijdse culturele vergelijkingen binnen het kunstdiscours steeds belangrijker en wordt de geldigheid van kunstpraktijken, die buiten de context van een westers, modernistisch historicisme vallen, opnieuw geëvalueerd.

De primitieve kunstenaar zag zich zelf waarschijnlijk niet als een 'kunstenaar'. Hij was gewoon een lid van de gemeenschap en op de een of andere manier... kreeg hij die verantwoordelijkheid toegewezen. De produkten van zijn arbeid zouden een speciale - een magische of andere - functie binnen de gemeenschap hebben. De Hopi, bijvoorbeeld, hebben een aantal van dergelijke buitengewoon ontwikkelde functies. Stamdansen waren zeker dans maar tevens ritueel en performance.¹

Als we de empirische, academische gereedschappen, observatie, interpretatie en vergelijking gebruiken, leren we al snel dat kunstenaars die binnen het gebied van de performance werken iets gemeenschappelijks hebben: hun werk is vaak mystificerend, veeleisend, met als gevolg dat het zowel door het publiek als het kunst-establishment als marginaal wordt afgedaan. *Live* kunst heeft vanuit haar ongemakkelijke positie grote moeite gehad om haar eigen territorium te veroveren.

Misschien is het eigen aan dit soort kunst. Performances zijn in het algemeen dynamisch en openbaren een voortdurend vermogen een verscheidenheid aan nieuwe culturele ideeën, invloeden en praktijken op te nemen en te verwerken. Dit maakt het moeilijk - misschien zijn ze te *gestalt* - om hun grenzen vast te leggen. Dit probleem ligt ook in de titel *Edge* besloten. Historisch gezien heeft *live* kunst geen lineaire progressie doormaakt en haar inherent syncretische karakter kan vergeleken worden met nieuwe religieuze bewegingen die gebruik maken van gevestigde ideeën en zich ten koste ervan ontwikkelen ter wille van een meer persoonlijk reflectief dogma.

research. This is increasingly pertinent in the light of the interest in world art (the word international has lost favour in some circles due to its implication of limited, usually western, loci) as seen in last year's exhibition of 'worldwide' art in Paris, *Magiciens de la Terre*, considered a milestone in Post-Modernist curation. Conversely, the practise of social anthropology is seen less in terms of a Rousseauesque study of Third World peoples, and is increasingly addressing Western systems. As a part of this twin fertilisation, cross cultural comparison is becoming more important in the art text, and the validity of art practises out of the context of Western modernist historicism are being re-evaluated.

The primitive artist probably didn't think of himself as an 'artist', he was just a member of the community and he somehow... was assigned that responsibility. The products of his labour would have some particular function within the society, magical or otherwise. The Hopi, for instance, have some highly developed functions of this sort. Tribal dances were definitely dance, but they were a ritual and a performance.¹

Using the empirical, academic tools of observation, interpretation and comparison we soon learn that artists working within performance have something in common: their work is often mystifying, demanding and as a result, marginalised by both the public and the art establishment. While there is an uneasy niche (installation work in particular has found space in terms of the gallery establishment), live art has had a difficult time establishing its territories.

Perhaps this is self-fulfilled. Performance work is generally dynamic and reveals a continual capacity for adapting and assimilating a diversity of new cultural ideas, influences and practises. This has made it difficult - perhaps it is too *gestalt* - to pin down in terms of its boundaries, a problem enshrined in the title *Edge*. Historically, live art has not followed a linear progression and its inherently syncretic character can be likened to new religious movements which borrow and expand upon established ideas to create a more personally reflective dogma.

Beginning with the Romantic period an attempt was made to reconstitute something like the fullness of the shamanic role within the art realm; poets especially were apt to attribute both healing and transcendentalising powers to the art experience. This project has been acted out in the last twenty years by those artists whose work appropriates its materials from the early history of religion.²

² Thomas McEvilly, 'Art in the Dark', in: *Artforum*, Summer 1983

Vanaf de Romantiek werd er een poging gedaan om zoïets als de volheid van de rol van de sjamaan binnen de kunst te reconstrueren; vooral dichters waren genijgd om heilzame en transcendente krachten aan de kunstervaring toe te schrijven. Dit voornemen is de afgelopen 20 jaar uitgevoerd door die kunstenaars wier werk materiaal onttrekt aan de vroege geschiedenis van de religie.³

Gedurende de zeventiende en achttiende eeuw verschaftte de Verlichting in Europa de bodem waarop de romantische 'Ander' kon groeien. Claude Lévi-Strauss verklaarde dat intellectuelen *een scheiding tussen wetenschap en mythisch denken*⁴ nastreefden. Tegen deze achtergrond stelden de cultuurmakers een nieuw gebied voor, dat van de geïsoleerde kunstenaar. De kunstenaar werd een speciaal individu, afgescheiden van het alledaagse leven; een paradigma dat nog steeds opgeld doet, zowel wat de artistieke productie aangaat als de houding tegenover de kunstenaar.

Door zich te onttrekken aan de verankerde artistieke conventies en tegelijkertijd toch gebruik te maken van gedeconstrueerde combinaties van die middelen, doorbrak performance-kunst de regels. Tijdens de jaren zestig en zeventig kwamen er studenten van kunstacademies die gefascineerd waren door nieuwe media en sceptisch stonden tegenover de relevantie van technieken als schilderkunst. Er volgden experimenten met dans, film en theater: de happenings uit de jaren zestig werden een soort laboratorium waarin iets potentieel belangrijks kon ontkiemen en zich over andere media verspreiden. De *time based* kunst veranderde de ideeën over esthetiek en daagde de traditionele ruimtelijke rol van het publiek uit. Formele afstand werd opzij gezet; amateurisme en spontaneïteit werden bejubeld. Kunst/leven-barrières werden opgeheven, want kunst werd, in de woorden van Marshall McLuhan, *alles wat maar wordt geaccepteerd*.

Oorspronkelijk was zulk werk anti-disciplinair en droeg op vele manieren bij aan een rebellie die er op uit was zich te bevrijden van voorgeschreven vormen en idiomen. Voor velen was het echter meer dan alleen de viering van de bevrijding van de willekeurige grenzen van wat kunst zou kunnen zijn. Een aantal kunstenaars begon zich te realiseren dat hun werk verlossende, zelfs therapeutische capaciteiten bezat, die zowel door de performer als het publiek ervaren konden worden.

De ultieme (en gewoonlijk theoretische) uitvoering van de onzinnige daad - voor André Breton was het ultieme surrealistische gebaar het afschieten van een geladen geweer in een menigte - genoot echter minder de

♥ The enlightenment in Europe, in the 17th and 18th centuries, provided the ground in which the romantic 'other' was fertilised. Claude Lévi-Strauss stated that intellectuals attempted a *separation between science and mythical thought*...³ Against this background, cultural producers proposed a new field of the isolated artist. The artist became a special individual, divorced from everyday life; a paradigm which is still being reasserted both in artistic production and in attitudes towards artists.

Performance broke rules by moving away from entrenched artistic conventions and yet, at the same time, used deconstructed combinations of these mediums within itself. Students began to emerge from art schools during the 1960s and 1970s fascinated by new media and sceptical of the relevance of forms such as painting. Experiments with dance, film, and theatre followed, and the Happenings of the 60s became a kind of laboratory in which something potentially significant might germinate and spread into other media. Time based art changed ideas about aesthetics and challenged the spatial role which the audience traditionally occupied. Formal distance was done away with; amateurism and spontaneity were celebrated. Art-life barriers were dissolved; for some art became, in Marshall McLuhan's words, *anything you can get away with*.

Originally, such work was anti-disciplinarian and in many ways amounted to a rebellion which aimed to free itself from prescriptive forms and idioms. But for many it was not simply a celebration of release from the arbitrary boundaries of what might constitute art. Some artists began to recognise that their work had redemptive, even therapeutic capabilities to be experienced by performer and audience alike.

The ultimate (and usually theoretical) release of the gratuitous act - André Breton's belief that the ultimate Surrealist gesture would be to fire a loaded gun into a crowd - was less in favour, however, than the personalised agony of catharsis. Artists such as Chris Burden, Gina Pane, Joseph Beuys, and Marina Abramovic have, for example, all used endurance of ritualised pain, intense physical exertion, and elements of real danger in order to reach higher levels of consciousness, and in doing so have obliterated the delineations between life, the human body, and art. Art making moved into shadow areas, influenced by depth psychology and magic, addressing uneasy themes of

CHRIS BURDEN, *Prelude to 220 or 110*, 1971, performance. Photos: Peggy Barnett (top right), Alfred Lutjeans (left), from *Chris Burden, A twenty year survey*, Newport Harbor Art Museum, California 1988

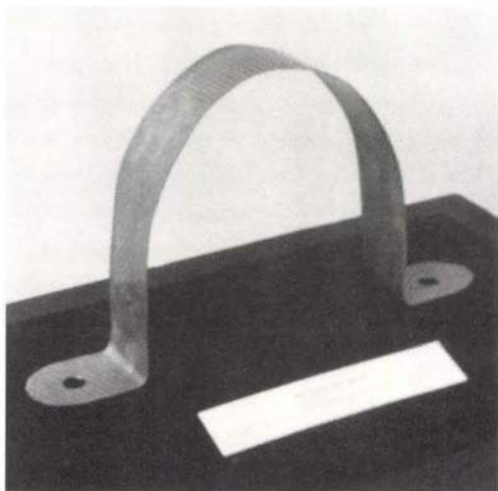
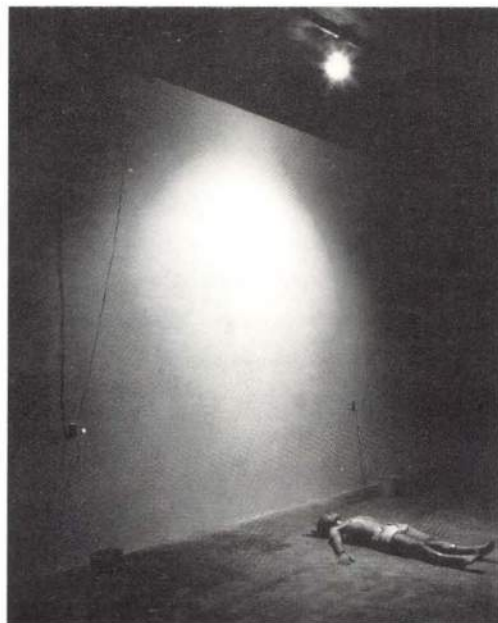


voorkeur dan de gesubjectieerde beleving van de catharsis. Kunstenaars als Chris Burden, Gina Pane, Joseph Beuys en Marina Abramovic betrokken bijvoorbeeld zowel de beproeving van geritualiseerde pijn, intense lichamelijke inspanning en elementen van werkelijk gevaar in hun werk om een hoger bewustzijniveau te bereiken. Op deze manier wisten ze de omlinngen van het leven, het menselijk lichaam en de kunst uit. Kunst begon zich, beïnvloed door diepte-psychologie en magie, in schaduwgebieden te bewegen, door zich bezig te houden met onbehaaglijke thema's als purificatie, gevaar en voyeurisme. Het naakte, bloederige maar feestelijke en Dionysische werk van de Wiener Aktionisten en Carolee Schneemann in de jaren zestig bereidde hiervoor de weg.

Mogelijk is de psychedelische cultuur op deze ontwikkeling van invloed geweest. Aldous Huxley beïnvloedde een generatie kunstenaars en schrijvers met zijn essay *The Doors of Perception*, waarvan de titel ontleend was aan een zin van Blake: *If the doors of perception were cleansed everything would appear as it is, infinite.*⁴ Huxley experimenteerde met mescaline en was ervan overtuigd dat het hem tot inzicht bracht in de natuur of het 'zijn' van de dingen - zoals dat bij vroegere religieuze mystici werd bewerkstelligd door vasten en geritualiseerde pijn - en dat het hem in staat stelde om het leven en zijn objecten te zien zonder het perceptuele kader dat het resultaat van socialisatie is. Overeenkomstig leken performancekunstenaars gedreven door een atavistische drang tot authenticiteit - met dit verschil dat ze de kijkers er ook bij betrokken. Terwijl de effecten van Huxleys mescaline grotendeels zelf-oprispend waren, wordt veel van het ziel-zoeken dat resulteert uit de 'Beproevingkunst' van Burden en Abramovic ook door het publiek ervaren.

Abramovics reizen naar China en Australië en haar absorptie en vertaling van culturele tekens en holistische referenties vormen de kern van haar belangrijkste werk, waarop veel van haar performances gebaseerd zijn. Tijdens haar performance *Rhythm Zero* gaf ze alle aanwezigen toestemming om 75 objecten te gebruiken (inclusief een geladen pistool) om haar lichaam pijn en plezier te verschaffen terwijl ze zes uur lang bewegingloos bleef zitten.⁵

Ook Burden droeg op een aantal gelegenheden de verantwoordelijkheid voor zijn welzijn over aan zijn publiek. In *Prelude to 220, or 110*⁶ uit 1971, was hij met koperen banden vastgebonden aan een galerie-vloer waaromheen emmers gevuld met water en elektrische draden stonden, die als ze omgestoten zouden worden



CHRIS BURDEN, *Shoot*, 1971, performance, ibidem.

hem zouden elektrokuteren. In *Shoot*⁷ uit 1971 liet hij zich door een vriend in de linkerarm schieten. Hij verwachtte slechts een schampshot, maar raakte daarentegen ernstig gewond. Er is over dit soort performances wel gezegd dat ze vooral een existentiële houding belichaamden.

Als ware mystici gebruikten kunstenaars elementen van ascese - reiniging, zelfontkenning en disciplinaire oefeningen - om het zelfbewustzijn in hun acties te overstijgen, of om initiatie-riten over te brengen van het metafysische gebied van het profane naar het heilige, van het onopgemerkte naar het gevreesde. In een bekend voorbeeld van zo'n rite, boezemde Carlos Castaneda's gids en mentor, de sjamaan Don Juan, zijn mede-Yaqui angst in vanwege zijn buitengewone krachten.⁸ Model voor dit sub-genre van *live* kunst stond de historische precedent van de geselculten, met hun nadruk op mystieke verlossing. Zo bestond er bijvoorbeeld tijdens de Middeleeuwen in Rusland een religieuze sekte, de *Staar-Hemden* genaamd, met een manie voor zelfkastijding.⁹ De leden ontmoetten elkaar meestal blootsvoets en ontbloot tot het middel op een vloer bestrooid met vuursteenscherven, waarop ze zich lieten gaan in wilde dansen, bekentenissen, en het zichzelf geselen tot hun ruggen openlagen. Paasnacht was voor hen van grote betekenis. Ze kwamen dan samen om de moeder van God te aanbidden en om een jonge maagd uit te kiezen wier borsten werden afgehakt. Op het beslissende moment kreeg het meisje een mystieke afbeelding van de Heilige Geest in handen gedrukt om haar scheiding van de oude wereld en de overgang naar een nieuwe hogere geest weer te geven. Alle meisjes die dusdanig verminkt waren, werden heilig geacht en dus gevreesd. Net als de dansende derwisjen van de Sufi kon de gemeenschap geen controle over hen uitoefenen omdat ze heilig, onaanraakbaar en gevaarlijk waren. Dit aspect van performance werd in een recensie van Edge 88 opgepikt: *De middelen (van performance) kunnen... van een kvellende zelfbeschadiging zijn.*¹⁰

Omdat ze bereid is zeer ver te gaan in het overschrijden van de voorgeschreven grenzen van betamelijkheid wordt de Amerikaanse kunstenaar Karen Finley zowel bewonderd als verafschuwd, en zelfs belasterd. Haar werk wil aanstoot geven, niet als doel op zichzelf, maar op een geëngageerde en activerende wijze. Het is een indrukwekkende oefening in verlichting door buitensporigheid; ze bereikt een wederzijdse purificatie door de schendende elementen, die haar onderwerp vormen, te identificeren en te karakteriseren. Het territorium dat

☛ purification, danger and voyeurism. The naked, bloody, but celebratory and Dionysiac work of the Viennese Actionists and Carolee Schneeman in the 60s led the way forward.

Psychedelic culture may have had an influence in this development. Aldous Huxley influenced a generation of artists and writers with his essay *The Doors of Perception*, which borrowed its title from a line of Blake's: *If the doors of perception were cleansed everything would appear as it is, infinite.*⁴ Huxley, after experimenting with mescaline, became convinced that it had given him some insight, such as had been achieved by earlier religious mystics through fasting and ritualised pain, into the nature or this-ness of things, and this allowed him to see life and its objects without the perceptual framework which derives from socialisation. Similarly, artists working in performance seem to have been driven by an atavistic drive for authenticity - the difference being that onlookers are also engaged. Whereas the effects of Huxley's mescaline was essentially self-emetic, much of the soul-searching that results from the 'Ordeal Art' of Burden and Abramovic is experienced by the audience as well. Abramovic's travels to China and Australia, and her absorption and translation of cultural signs and holistic references form the core of her main body of work, around which many of her performances are based. During her performance *Rhythm Zero* she gave all present permission to use 75 objects (including a loaded pistol) for pain and pleasure on her body while she sat motionless for six hours.⁵

Burden has similarly transferred the responsibility for his well-being to his audience on occasions. In *Prelude to 220, or 110*⁶, of 1971, he lay strapped down by copper bands to a gallery floor, around which were buckets filled with water and electrical wires which, if knocked over, would have resulted in his being electrocuted. In *Shoot*⁷, of 1971, he had a friend shoot him in the left arm expecting the bullet to graze him, but instead was badly injured. It has been said of this kind of performance that they were *above all an existential attitude*.

Like mystics, artists were using elements of mortification - purgation, self-denial and disciplinary exercises - to transcend notions of self-hood in their actions, or to chart rites of passage from the metaphysical province of the profane to the sacred, from the unremarkable to the feared. In a well-known example of this passage, Carlos Castaneda's guide and mentor, the

4 William Blake,
*A Vision of the Last
Judgement* 1810



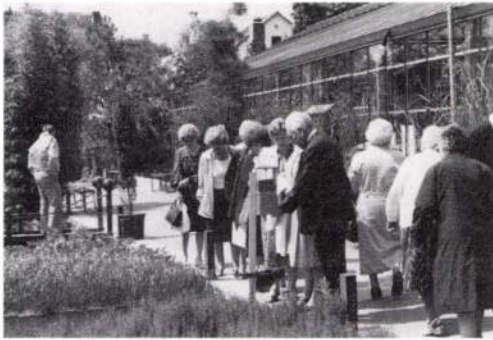
5 *Performance Magazine*,
no.53, p.17, 1988

6 Ayres/Schimmel, *Chris
Burden, A Twenty Year
Survey*, 1988

7 *Chris Burden*, *ibidem*

RIA PAQUÉE

*A one Day Trip with the
Autocar 1989*
(demonstration of electric
blankets - a walk in a
nature reservation - going
to a dance)
documentation



☛ shaman Don Juan was feared by his fellow Yaqui because of his extraordinary powers.⁸ The historic precedent of flagellatory cults, with their emphases on mystic redemption, were a model for this sub-genre in live art. Many cultures display this tendency. For example, during the middle ages in Russia existed a religious sect which exhibited a mania for self-flagellation called the Stare-Vests.⁹ Generally they would meet barefoot and stripped to the waist on a floor strewn with sharp flints, where they would engage in wild dancing, confessing and beating themselves until their backs were torn. Their most important night was Easter, when they would come together to worship the mother of God, choosing a young virgin whose breasts would then be cut off. At this point a mystical picture of the holy spirit would be placed in the girl's hand, to reflect her separation from the old world and her passage into the new, higher ethos. All of those who were mutilated in this way were considered to have been rendered sacrosanct, and were thus feared. Like the Sufi whirling dervishes, society could exercise no control over them for they were sacred, untouchable and dangerous. This aspect of performance was picked up in a review of the last Edge. *The means (of performance) can be... agonisingly self-abusive.*¹⁰

Because of the lengths she is prepared to go to in exceeding the limits of prescribed decency, the American artist Karen Finley is both admired and abhorred, even defiled. Her work aims to offend, not for its own sake, but in a contagious, dynamistic way. It is a powerful exercise in enlightenment by excess; achieving mutual purification by identifying and characterising the polluting strains that are her subject matter. The territory which Finley interrogates is emotive (rape, incest, AIDS), and her outrage at power abuses. As well as holding a mirror to society in the theatrical sense, her work is also the Trojan Horse that penetrates the consciousness of the power-bearers. Like the magical law of *pars pro toto* (a part for the whole), that you gain mastery over a creature by seizing some part of it, Finley seems to render male aggression impotent by appropriating it for her transgressional performances. There is a sense of her performance being a healing exorcism; a return to purity via danger and outrage.

This notion of transgression has entered into the live art vocabulary. The formative nature and lack of an established syntax in live art has given rise to a number

8 Carlos Castaneda, *The Teachings of Don Juan (a Yaqui Way of Knowledge)*, 1976

9 William M Cooper, *History of the Rod*, 1988

10 Deanna Petherbridge in: *Financial Times*, 1988

Finley onderzoekt is emotioneel (verkrachting, incest, AIDS), en haar aanval op macht is schokkend. Ze houdt de maatschappij een theatrale spiegel voor, en tegelijkertijd is haar werk ook het Paard van Troje dat in het bewustzijn van de machtsdragers binnendringt. Net als de magische wet *pars pro toto* die zegt dat je het hele schepsel in je macht krijgt door een deel ervan te pakken, lijkt Finley mannelijke agressie monddood te maken door zich die voor haar 'schendende' performances toe te eigenen. In bepaald opzicht zijn haar performances genezende bezwe-

ringen; een terugkeer naar zuiverheid via gevaar en geweld.

Deze opvatting van 'transgressie' is doorgedrongen tot het vocabulaire van *live art*. De vormende aard en het ontbreken van een gevestigde syntaxis in *live art* liet een aantal kunstenaars naar voren komen, die betrokken waren in transgressionele activiteiten ter wille van de dagvaarding van het taboe - *Transgressie onkent het taboe niet, maar overstijgt het en voltooit het.*¹¹

Het gebruik van de sjamanistische identiteit in performance kan in verband staan met het zoeken naar symbolen en metaforen die onze alledaagse ervaringen met de moderne wereld verbinden. Guillermo Gomez-Pena treedt op als gids en vertolker tussen de Mexicaanse en Amerikaanse culturen. Met als uitgangspunt de rol van de *brujo*, de Latijns Amerikaanse medicijnman, richt Gomez-Pena zich vanuit zijn positie als 'grenskunstenaar' tot de mythe van de Amerikaanse 'melting pot'. In een poging om als gids op te treden tussen culturen verzet hij zich tegen het gangbare liberale idee van de multi-cultuur; aan de ene kant doet hij de westerse opvatting van de exotische ander te niet en aan de andere kant scheidt hij een mentale ruimte voor praktische coëxistentie. Hij erkent dat identiteit zowel relatief als dynamisch is en dat deze constructen vaak aan individuen en groepen worden opgelegd door externe krachten met bijna volledig marginaliserende consequenties.

De vragen in het werk van de Belgische kunstenaar Ria Paquéé gaan over de grenzen tussen kunst en leven. Maar in plaats van het paradigma van de sjamaan of een ander buitengewoon gemeenschapslid te nemen, infiltreert Paquéé in gewone *real-life* situaties, verkleed als echte deelnemer, zoals in een bejaarden-uitstapje of een hondenshow, of ze begint gesprekken met niets vermoedende onbekenden. Ze neemt deel aan burgerlijke activiteiten die ze middels video en fotografie documenteert, de visuele neerslag van de kunstwerken. In dit opzicht is Paquéés werk verwant aan dat van proto-antropologen als de arabist Richard Burton die zich zelf Mekka binnensmokkelde vermomd als Arabier. Net als bij antropologische onderzoek, dat gebruik maakt van methodes als participerende observatie, is ook hier sprake van het ethische probleem van voyeurisme.

Dit aspect komt op een meer sinistere wijze ook aan de orde in de onderzoekingen van Sophie Calle. Calle kiest zomaar iemand uit en volgt die in het geheim wekenlang; een actie die verwant is aan Vito Acconci's

of artists being involved in transgressional activities in order to process the taboo - *The transgression does not deny the taboo but transcends it and completes it.*¹¹

The use of the shamanic identity in performance can relate to a search for symbols and metaphors which link our everyday experience to the modern world. Guillermo Gomez-Pena acts as a guide and interpreter between the Mexican and American cultures. Taking as his starting point the role of the *brujo*, the Latin-American medicine man, Gomez-Pena addresses the myth of the American melting pot from his vantage point as border artist. He works against the prevailing liberal notion of multiculturalism, attempting to act as guide between cultures; destroying the Western notion of the exotic other on the one hand, and creating the mental space for practical co-existence. He recognises that identity is both relative and dynamic and that often these constructs are imposed upon individuals and groups by external forces whose syntax is almost entirely marginalising.

The questions that inform Belgian artist Ria Paquéé's work concern the boundaries between art and life. But rather than take the paradigm of the shaman or any other extraordinary member of the community, Paquéé infiltrates mundane real-life situations such as an old people's outing or a dog show dressed as an authentic participant, and strikes up conversations with unsuspecting strangers. She takes part in middle-class activities, which she has documented in video and photographs which become the seen-artwork. In this sense Paquéé's work is reminiscent of proto-anthropologists like the Arabist Richard Burton, who smuggled himself into Mecca in the guise of an Arab. And as in anthropological investigations which use methods like participant-observation, there is also an ethical consideration of voyeurism.

This consideration, in a more sinister way, is also raised in the investigations of Sophie Calle. Calle's work has included actions like picking someone at random and secretly following them around for several weeks (reminiscent of Vito Acconci's *Following Piece* of 1969, where he followed random members of the public). While working as a maid in a hotel, she photographed the rooms as she found them, investigating and exploring the lives and situations of her chosen objects of curiosity. The collaborators in her art are unaware of their roles. Calle becomes, through her work, interchangeably dominant, threatening, omniscient or

11 Georges Bataille, *Erotism, Death and Sensuality*, 1957

12 John Zerzan, 'The Case Against Art' in: *Apocalypse Culture*, 1987

Following Piece uit 1969, waarin hij willekeurige mensen uit het publiek volgde. Toen Calle als dienstmeisje in een hotel werkte, fotografeerde ze de kamers zoals ze ze aantrof, de levens en situaties onderzoekend van de uitverkoren objecten van haar nieuwsgierigheid. De participanten van haar werk zijn zich niet bewust van hun rol. Calle wordt door haar werk afwisselend dominant, bedreigend, alwetend of alomtegenwoordig, door de objecten van haar interesse kwetsbaar te maken.

Net als de antropoloog, zijn kunstenaars die met *time based media* werken vaak bezig met onderzoek, symbolen en symbolisch denken. Persoonlijke symboliek, zoals Joseph Beuys' autobiografisch gebruik van vilt, is vaak een factor die bijdraagt tot waardering. Maar in de overvoering met codes en signalen treedt eilandvorming op. In niet-objectieve kunstwerken zit een element dat zonder empirisch onderzoek mystificerend zal werken. Dit houdt het risico in van marginalisatie van het publiek en introduceert een sociale bezorgdheid die niet strookt met een directe betrokkenheid bij het kunstwerk.

*Alles wat spontaan, organisch en instinctief is zal door kunst en mythe worden genaturaliseerd... kunst komt voort uit een onbevredigd verlangen. Ze is compensatie en lapmiddel, omdat onze verhouding met de natuur en het leven zo gestoord is en geen authenticiteit toestaat.*¹²

Er is daarom iets voor te zeggen om de conceptuele structuur van kunstwerken zo helder mogelijk te houden, om te voorkomen dat ze bezwijken en om weerklank te kunnen vinden bij anderen dan alleen collega-kunstenaars en theoretisch ingewijden - dit geldt vooral in het tijdperk van de verbijsterende beeldenvloed die de elektronische reproductie toegankelijk maakt. In *Against Interpretation*¹³ illustreert Susan Sontag het dilemma en pleit ze voor een terugkeer naar een oorspronkelijke waardering van kunst: *Men vroeg niet wat kunst zei (in vroeger tijden) omdat men wist... wat ze deed. We zijn verplicht om elk middel overhoord te gooien ter verdediging en rechtvaardiging van kunst die bijzonder stompzinig, onjuist of ongevoelig wordt ten aanzien van hedendaagse behoeftes en praktijken.*

Maar door de herinvestering van kunst in de magische functie van mentale transformatie vindt er een verandering plaats, die vereist dat kunst meer is dan alleen een document van ideeën of een verwijzing naar zichzelf; dat ze streeft naar een transformationele kracht en bijgevolg de artistieke praktijk weer weet aan te passen aan de fundamentele, sociale functie die ze had verloren.

omnipresent, rendering the objects of her interest vulnerable.

Like the anthropologist, time-based artists are often concerned with exploration and symbols and symbolic thinking. Personal symbology, like Joseph Beuys' autobiographical use of felt, is often part of the conundrum of appreciation. But in the over-burdening of codes and signals, an insulation is taking place. There is an element of non-objective artworks that without an empirical investigation, the artwork will be mystifying. This may risk the audience's marginalisation and introduce a social anxiety at odds with a direct engagement with the artwork.

*All that is spontaneous, organic and instinctive is to be neutered by art and myth... art arises from unsatisfied desire. (It is) compensation and palliative, because our relationship to nature and life is so deficient and disallows an authentic one.*¹²

There is therefore a case for making the conceptual framework of art pieces as clear as possible, in order for them to avoid self-annihilation and to have resonance for those other than fellow artists and theoretical adepts, especially in the era of the baffling image choice offered by electric reproduction. Susan Sontag, in *Against Interpretation*¹³, illustrated the dilemma and argued for a return to a primordial appreciation of art: *One did not ask what art said (in earlier times) because one knew... what it did. We have an obligation to throw over any means of defending and justifying art which becomes particularly obtuse or erroneous or insensitive to contemporary needs or practise.*

But in the reinvestment of art with the magical function of mental transformation, a change is taking place which requests that art provides more than a document of ideas or self-referral; that it aspires to transformational power, therefore re-aligning artistic practice with the primitive social function that it had lost.



the Artists

De volgende pagina's bevatten biografische informatie over de kunstenaars in Edge 90 (op alfabet).

De lijst is bijgewerkt tot eind april '90, toen deze catalogus ter perse ging.

♥ The following pages contain biographical data of the artists in Edge 90 (in alphabetical order).

The list represents the situation in april '90, when this catalogue went to press.





Marina Abramovic

Born in Belgrade, Yugoslavia, 1946, Lives and works in Paris and Amsterdam

Abramovic doet sinds 1973 performances en maakt video's en films, meestal in samenwerking met Ulay. Hun meest recente werk - en laatste samenwerkingsproject - was een wandeling over de Chinese Muur. De tentoonstelling die daar uit voortkwam, *The Lovers*, werd in 1989 gepresenteerd in het Stedelijk Museum in Amsterdam en in andere Europese musea. *Edge 90*-opdracht: *Boat Emptying Stream Entering* - een solo-performance afgeleid van de wandeling over de Chinese Muur. Vijf pythons, die de vijf elementen symboliseren, worden op het hoofd van de kunstenaar gelegd en volgen de energie van haar lichaam.

♥ Abramovic has been making performances, video and film since 1973, the majority in collaboration with Ulay. Their most recent work involved walking the length of The Great Wall of China. Their exhibition, *The Lovers* was shown at the Stedelijk and other European galleries in 1989.

Edge 90 commission: *Boat Emptying Stream Entering* - a solo performance developed from the Great Wall of China walk. Five pythons symbolising five elements will be placed on the artist's head and will move, following the energy of her body.



Marcelle van Bommel

Born in Bogor, Indonesia (former Dutch Colony), 1948, Lives and works in Rotterdam



Marcelle van Bommel maakt illusies met licht, waarbij objecten uit eigen vrije wil van gedaante veranderen en gaan bewegen. Ze creëert zo allegorieën van het 'zien' en het 'lezen'. Haar performances zijn korte, intense impressies op de grens van waarheid en bedrog. Sommige van haar werken - performances, videos, installaties - zijn representaties van natuurlijke wezens en objecten. Recente tentoonstellingen en performances: Galerie de Tijd, Haarlem, The Netherlands (1988); *Peeneewally* Kijkhuis, Den Haag, The Netherlands (1988) and Nova Zembla, 's-Hertogenbosch, The Netherlands (1988); Beekestijn-Felison, Velzen, The Netherlands (1989); *The Red King's Dream* Cagliari, Italy (1989); Galerie Faro, Rotterdam, The Netherlands (1990); *Through the Looking Glass* Teatro Arka, Assemini, Italy.

☛ Marcelle van Bommel makes illusions of light where objects metamorphose and move of their own volition, creating allegories of 'seeing' and 'reading'. Her performances are short, intense impressions at the edge of truth and delusion. Some of her works - performances, videos, installations - are re-presentations of natural creatures and objects. Recent exhibitions and performances include: Galerie de Tijd, Haarlem, The Netherlands (1988); *Peeneewally* Kijkhuis, Den Haag, The Netherlands (1988) and Nova Zembla, 's-Hertogenbosch, The Netherlands (1988); Beekestijn-Felison, Velzen, The Netherlands (1989); *The Red King's Dream* Cagliari, Italy (1989); Galerie Faro, Rotterdam, The Netherlands (1990); *Through the Looking Glass* Teatro Arka, Assemini, Italy.

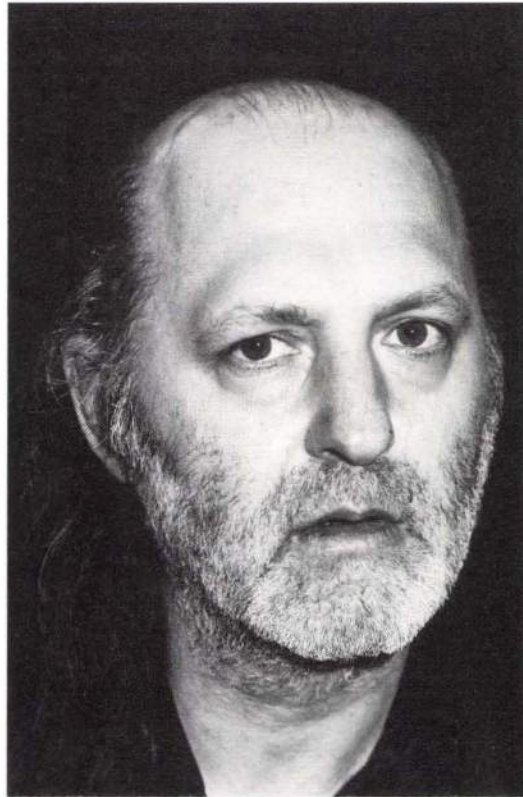


photo: Heinz-Gunther Mebusch

Guillaume Bijl

Born in Antwerp, b 1946, Lives and works in Antwerp

Bijl heeft werk tentoongesteld in galleries in Europa en de Verenigde Staten. Onlangs was er een retrospectief van zijn werk te zien in Rotterdam. Bijl staat bekend om zijn installaties die exacte reconstructies zijn van *real-life* situaties en plekken Zijn *Compositions* en *Sculptures Trouwées* omvatten o.a. *Driving School*, *Shoe Shop*, *Travel Agency*, *Launderette*, *Army Information Centre*, *Chalet* en *Front Room Window*. Bijl ontdoet deze composities tot aan het absurde toe van elk gevoel van kunstmatigheid - en hij bestrijdt op subtiële wijze onze opvattingen over de precieze plaats en grenzen van de kunst. Hij reconstrueert uiterst nauwgezet, momentopnames uit het openbare leven. Zijn verzameling is een mozaïek, een verbazende wandeling door een versplinterde beschaving die met snelle vaart op het jaar 2000 afstevent. Bijl toont fragmenten, zijn Pompeii, in de bestudeerde en verheven atmosfeer van een galerie, een museum. Hij houdt de kunst een spiegel voor. Hij keert de wereld binnenste buiten. Bijl veroordeelt niet, hij registreert slechts, net als een camera. (Jef Lambrechts, cat. Kunsthalle Bern 1986.)

Edge 90-opdracht: *Composition Trouwée*, een nieuwe installatie.

☛ Bijl has shown work in galleries in Europe and America. A retrospective of his work was recently shown in Rotterdam. Bijl is known for his installations which are precise reconstructions of real-life situations and places. His *Compositions* and *Sculptures Trouwées* have included *Driving School*, *Shoe Shop*, *Travel Agency*, *Launderette*, *Army Information Centre*, *Chalet* and *Front Room Window*. Bijl completely removes any sense of artifice from these compositions to the point of absurdity - and subtly assaults our conceptions about the exact location of the boundaries of art. He reconstructs with an extreme precision, snapshots of public life. His collection is a mosaic, an astonished walk through a splintered civilization that is rashly rushing at the year 2000. Bijl shows fragments, his Pompeii, in the well-considered and sublime atmosphere of a gallery, a museum. He holds a mirror up to art. He shows the outer world inside. Bijl doesn't condemn, he only registers as a camera does. (Jef Lambrechts, cat. Kunsthalle Bern 1986.)

Edge 90 commission: A new installation, *Composition Trouwée*.



Black Market

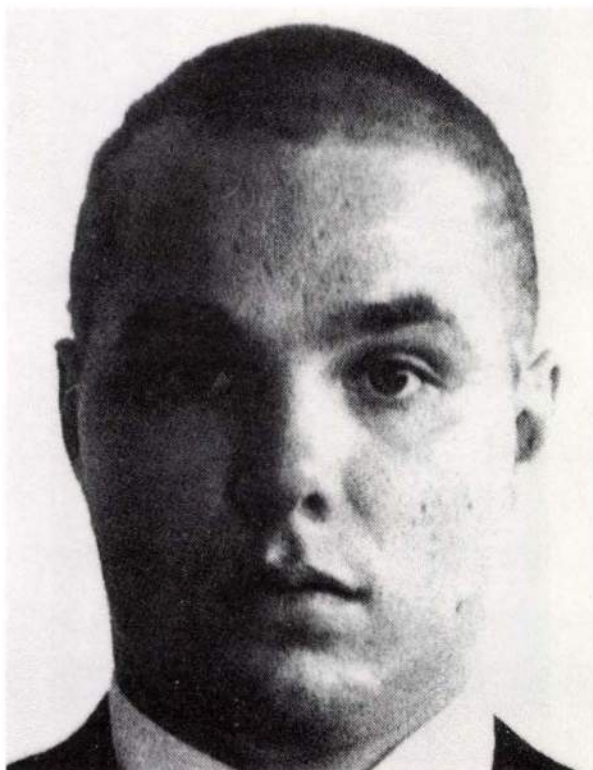


Black Market is een groep kunstenaars uit verschillende landen van Europa: Boris Nieslony (Duitsland), Jurgen Fritz (Zwitserland), Norbert Klassen (Duitsland), Tomas Rutter (Tchechoslowakije), Jaques van Poppel (Nederland), Roi Vaara (Finland) and Zbigniew Warpechowski (Polen). De groep komt op uitnodiging bij elkaar om performances te doen. Recentelijk werd werk van hen in West-Duitsland, Zwitserland en Ierland tentoongesteld.

Edge 90-opdracht: een nieuwe performance voor zeven kunstenaars.

☛ Black Market is a group of seven artists from all over Europe: Boris Nieslony (Germany), Jurgen Fritz (Switzerland), Norbert Klassen (Germany), Tomas Rutter (Czechoslovakia), Jaques van Poppel (Netherlands), Roi Vaara (Finland) and Zbigniew Warpechowski (Poland). The group come together on invitation to create collaborative performances and have recently exhibited work in West Germany, Switzerland and Ireland.

Edge 90 commission: a new performance involving seven artists.



Chris Burden

Born in 1946, Boston, MA, Lives and works in California



Burden was architect, voor hij kunstenaar werd. Hij begon als minimalist en stapte vervolgens over op 'fysieke interactie'-werken. Zijn afstudeerproject was *Five Day Locker Piece*, waarin hij als conceptueel kunstwerk in een kluis woonde. Hoewel Burden op dat moment nergens van wist, had het universiteitsbestuur grote moeite om hem zijn graad toe te kennen. Burden bleef gedurende de jaren zeventig doorgaan met wat sommigen 'uithoudings' of 'beproevingen' kunst noemen, vaak werkend onder gevaarlijke omstandigheden. Ook maakte hij in deze periode televisieprogramma's en sculpturen. Eind jaren zeventig ging hij 'relikwieën' tentoonstellen, documenten van zijn performances en begon hij met lesgeven. In de jaren tachtig werd Burden docent aan de Universiteit van Californië, en kreeg hij een vaste aanstelling aan de UCLA. Hij legde zich in die tijd vooral toe op grootschalige installaties en beeldhouwwerken om de relaties tussen instituties en macht onderzoeken. In 1988 had Burden zijn *mid-career* retrospectief, getiteld: *Chris Burden: A Twenty-year Survey* in het Newport Harbour Art Museum in Californië. *Edge 90*-opdracht: Chris Burden zal een installatie maken in het Belastingmuseum Prof. dr. vd Poel in Rotterdam.

Chris Burden initially qualified as an architect, before becoming an artist. He began making minimalist sculpture, before developing 'physical interaction' pieces. His *Five Day Locker Piece*, where he lived in a locker as a conceptual artwork, was his thesis. Though Burden didn't know it at the time, the University administration had difficulties awarding his MFA degree. Burden continued making what some have called 'endurance' or 'ordeal' art throughout the 70s, often working under dangerous conditions. He also made television broadcasts and sculptures during this time. Towards the late 70s he began to exhibit 'relics'; documents of his performances, and started to teach. In the 80s Burden became a professor at University of California, and later became tenured at UCLA. During this time, he has concentrated on large-scale installation work and sculpture which examines the relationship between institutions and power. In 1988 Chris Burden had a *mid-career* retrospective, *Chris Burden: A Twenty-year Survey* at Newport Harbour Art Museum, California. *Edge 90* commission: Chris Burden will make an installation at the Tax Museum in Rotterdam.

photo: Marion Grey



Karen Finley

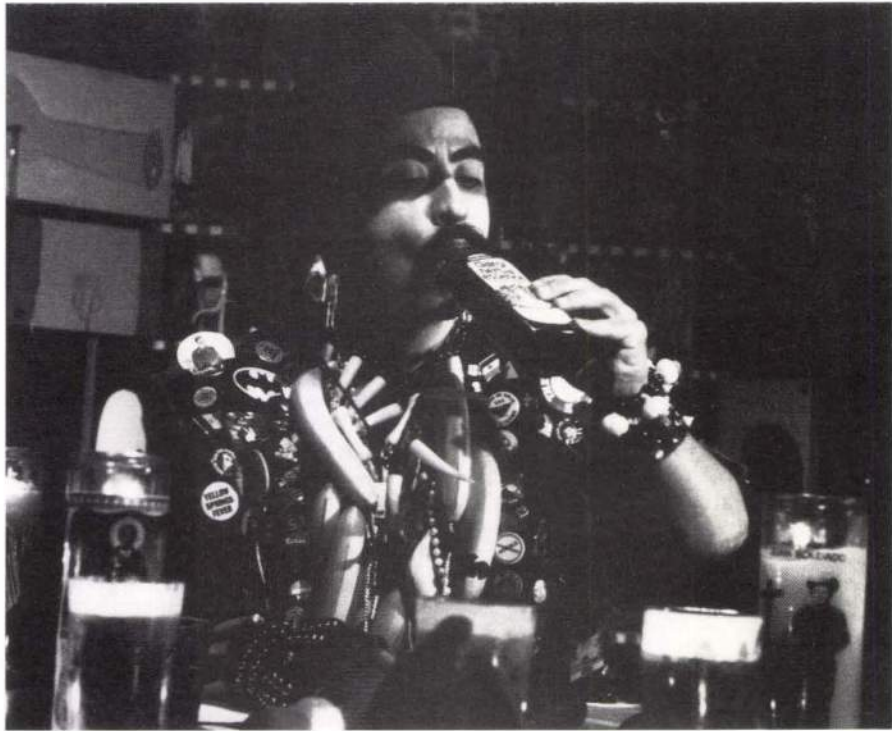
Born in Chicago USA 1956, Lives and works in New York

Finley's performances werken door middel van een impersonatie, die grenst aan bezetenheid. Ze beeldt een serie verschillende mensen uit - zowel daders als slachtoffers - en doet zichzelf aan wat volgens haar anderen ook wordt aangedaan. *Het totaaleffect lijkt erg veel op een homeopatisch middel: genees de kwaal met haar veroorzaker. Finley's beledigingen hebben een letterlijk reinigende werking.* (Jeff Smith, *San Diego Reader*.)

Edge 90-opdracht: *We Keep Our Victims Ready*, een nieuwe solo-performance, die gaat over de misbruikten en misbruikers in de maatschappij. Haar voordrachtsstijl varieert van de veronderstelde intimiteit van een moderator van een talk-show op tv tot de bezwerende heftigheid van een evangelist.

♥ Finley's performances work through impersonation, bordering on possession. She evokes a range of different people - aggressors and victims alike - and does to herself what she says is being done to others. *The overall effect is very similar to homeopathic medicine: cure the ailment with its cause. Finley's abuses literally cleanse.* (Jeff Smith, *San Diego Reader*.)

Edge 90 commission: A new solo performance, *We Keep Our Victims Ready*, which is about the abused and abusers of society. The style of her delivery ranges from the assumed intimacy of a television talk-show host to the incantatory fervor of an evangelist.



Guillermo Gomez-Pena

Born in Mexico City MEX, Lives and works in the border region of San Diego/Tijuana

Gomez-Pena's performance-werk gaan over verhoudingen en grensgeschillen tussen de Verenigde Staten en Mexico. Zijn werk was te zien in galleries in Latijns-Amerika, de Verenigde Staten en Europa en nam een prominente plaats in in films van Issac Arntstein en Louis Malle. *Border Brujo* kreeg de *Prix du la Parole* op het *International Theatre Festival of the Americas* (Montreal, 1989) en de *Bessie* (New York, 1989). Hij werkt momenteel aan een anthologie met kritische essays over grenscultuur en aan een nieuwe performance-trilogie.

Edge 90-opdracht: *Border DJ*, een serie radiouitzendingen en een *live* performance met rekvisieten, kostuums, geluid en performance van beide culturen.

♥ Gomez-Pena's performance work focuses on us-Mexico relations and border issues and has been presented in galleries in South America, the us and Europe, as well as being featured in films by Issac Arntstein and Louis Malle. *Border Brujo* was awarded the *Prix du la Parole* at the *International Theatre Festival of the Americas* (Montreal, 1989) and the *Bessie* (New York, 1989). He is currently editing an anthology of critical writing on border culture and making a new performance trilogy.

Edge 90 commission: *Border DJ*, a series of radio broadcasts and a live performance using props, costumes, sound and performance from both cultures.



Pedro Garhel and Rosa Galindo

Born in Tenerife 1951 / 1952, Live and work in Madrid



Garhel en Galindo doen performances met religieuze beelden van pijn, extase en dood, vermengd met elementen uit het alledaagse leven in Spanje. Ze richtten het belangrijkste video- en performancecentrum in Madrid, Espacio P, op. Garhel en Galinda waren op Documenta 8 (1987) in Kassel vertegenwoordigd.

Edge 90-opdracht: Modus Vivendi, een performance.

Garhel and Galindo make performances using religious images of pain, ecstasy and death, interpolated with elements of everyday existence in Spanish society. They founded Madrid's principle centre for video and performance work, Espacio P. Garhel and Galindo were represented in Documenta 8, Kassel in 1987.

Edge 90 commission: Modus Vivendi, a performance work.



Gwendolyn

Born in Toronto, CNB 1953. Lives and works in Toronto

Gwendolyn is filmer en actief strijdster voor de rechten van prostitueés.

Edge 90-opdracht: Merchants of Love: A Sex Worker's Experience in Therapy. Deels parodie, deels safe-sex onderricht; in haar presentatie gebruikt ze een combinatie van *home movies*, dia's en foto's voor ieder die gefascineerd wordt door strippers en hoeren, voor ieder die wel eens tegen een verslaving heeft gestreden, ieder die ooit eens verliefd is geworden op zijn advocaat, therapeut, psycholoog of andere hulpverlener.

☛ Gwendolyn is a film-maker and an active campaigner for prostitutes' rights.

Edge 90 commission: Merchants of Love: A Sex Worker's Experience of Therapy. Part-parody, part safe-sex education, her presentation uses a combination of home movies, slides, vignettes for anyone who is fascinated by strippers and whores, anyone who has ever fought an addiction, anyone who has ever had their heart broken by a counsellor, therapist, shrink or other agent of control.



Bill Henson

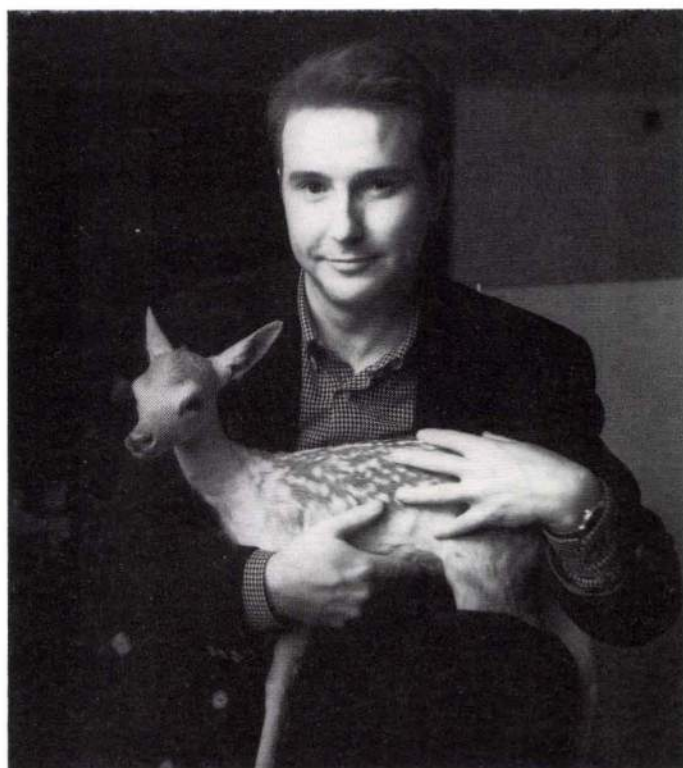
Born in Melbourne AUS 1955, Lives and works in Victoria

Hensons foto-installaties zijn tentoongesteld in Europa, Australië, de Verenigde Staten en Japan. Zijn werk plaatst beelden van barokke architectuur naast krachtige, sensuele foto's van personen, en creëert zo een verontrustend en intens beeld.

Edge 90-opdracht: grootschalige fotografie-installatie in een warenhuis in Quayside (Newcastle).

☛ Henson's photographic installations have been exhibited in Europe, Australia, the US and Japan. His work juxtaposes images of ornate architecture with powerful and sensual photographs of figures to create a disturbing and intense vision.

Edge 90 commission: large scale photographic installation in a Quayside warehouse.

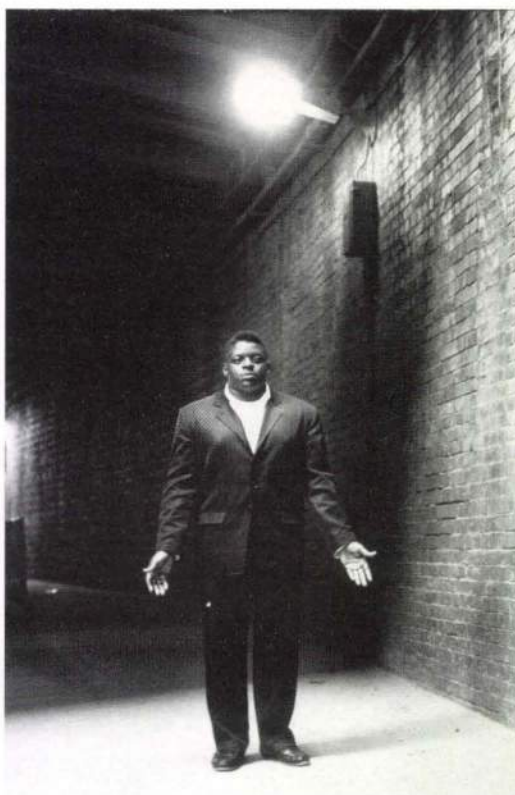


Edwin Janssen

Born in Amstelveen, NL 1961. Lives and works in Rotterdam

Edwin Janssen heeft aan de Academie van Beeldende Kunsten in Rotterdam gestudeerd en op Ateliers '63 in Haarlem. Zijn eerste tentoonstelling was in 1985, in Galerie wP te Rotterdam. Recente installaties van hem waren te zien in het Van Abbemuseum, Eindhoven, de Staatsgalerie, Heerlen en in het Museum voor Hedendaagse Kunst te Gent. Zijn werk bestaat uit een combinatie van beelden en objecten uit commerciële en persoonlijke bronnen, die de overgangskwaliteiten en clichés uit zijn jeugd en gezinsleven becommentarieert.

Edwin Janssen studied at the Academy of Arts, Rotterdam and Ateliers '63, Haarlem. His first exhibition, in 1985, was at the wP Gallery, Rotterdam. He has recently made installations for the Van Abbemuseum, Eindhoven, the Stadsgalerie, Heerlen and the Museum voor Hedendaagse Kunst in Ghent. The work combines images and objects from commercial and personal sources to comment on the transient qualities and clichés of his youth and family life.



Isaac Julien

Born in London GB 1960, Lives and works in London

Julien is onafhankelijke filmmaker en mede-oprichter van *Sankofa Film and Video*. Films van hem zijn *Who Killed Colin Roach* (1983), *Territories* (1984), *The Passion of Remembrance* (1986), *Media Fictions* (1987), *This is Not an AIDS Advertisement* (1987), *Dreaming Rivers* (1988) en, recentelijk, *Looking For Langston* (1989), een viering van de zwarte homo-identiteit en een meditatie over de zwarte kunstenaars van de *Harlem Renaissance*, waaronder Langston Hughes.

Edge 90-opdracht: *Looking For Langston*, een performance met twintig performers die op zes verschillende plekken, waaronder een begraafplaats, steeg, brug en homo-nachtclub, tableaux creëren. De performance is gebaseerd op Juliens gelijknamige film en verkent overeenkomstige thema's. Ze refereert aan de juridische ruzie over de Langston Hughes-nalatenschap, in verband met de vertoning van de film in de Verenigde Staten.

♥ Julien is an independent film maker and co-founder of *Sankofa Film and Video*. His films have included *Who Killed Colin Roach* (1983), *Territories* (1984), *The Passion of Remembrance* (1986), *Media Fictions* (1987), *This is Not an AIDS Advertisement* (1987), *Dreaming Rivers* (1988) and most recently, *Looking For Langston* (1989), a celebration of black gay identity and a meditation on black artists of the *Harlem Renaissance* including Langston Hughes.

Edge 90 commission: *Looking For Langston*, a performance with twenty performers, creating tableaux at six different sites including a cemetery, alleyway, canal bridge and gay nightclub. The performance is based on Julien's film of the same title and explores similar themes, referring to the legal wrangle with the Langston Hughes' estate over the showing of the film in America.



Rosie Leventon

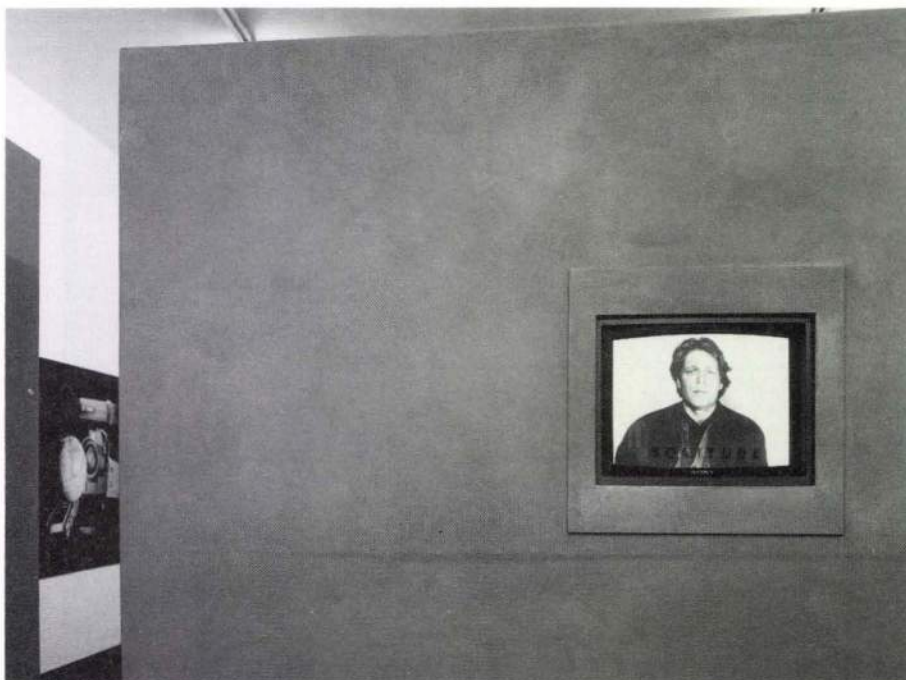
Born in Bath GB 1946, Lives and works in London

Leventon heeft installaties getoond in de Serpentine Gallery, de Chisenhale Gallery en de Woodlands Gallery in Londen, en in de Mappin Art Gallery in Sheffield. Ze had recentelijk een tentoonstelling in de Pfalzgalerie, Kaiserslautern, West Duitsland. Ze was mede-winnaar van de Great Hurricane Sculpture Competition in Brighton dit jaar.

Edge 90-opdracht: Floating Floor, een vloer drijvend op circa 15cm diep water. Het lijkt alsof we in onzeker evenwicht boven de grond balanceren op een kunstmatige vloer. Floating Floor onderzoekt vooronderstellingen van infra-structuren die we als zeker beschouwen.

Leventon has exhibited installation work at the Serpentine Gallery, London, Chisenhale Gallery, London, Mappin Art Gallery, Sheffield and the Woodlands Gallery in London. She recently exhibited at Pfalzgalerie, Kaiserslautern, West Germany. She was the co-winner of the Great Hurricane Sculpture Competition in Brighton this year.

Edge 90 commission: Floating Floor, a floor floating on six inches of water. It seems we are balanced precariously above the ground on man-made false floors. Floating Floor questions assumptions about infra-structures that we may take for granted.



Seymour Likeley

Lives and works in Phoenicia, NY, USA

De heer Likely stelt geen prijs op vermelding van verdere biografische informatie.

☛ On request of the artist, no further biographical information will be given.



Orlan

Born in St. Etienne ♯ 1947, Lives and works in Paris

Orlan heeft vanaf 1969 schilderijen, sculpturen, boeken, performances en installaties tentoongesteld. Ze is Professor aan de École Nationale des Beaux-Arts in Dijon. Haar werk plaatst heilige naast profane beelden, en maakt gebruik van religieuze iconografie, vooral van de Madonna-figuur.

Edge 90-opdracht: een tentoonstelling die haar transformatie in een renaissance-figuur door middel van cosmetische chirurgie documenteert.

♥ Orlan has been exhibiting paintings, sculptures, books, performances and installations since 1969. She is a Professor at l'École Nationale des Beaux-Arts de Dijon. Her work juxtaposes images of the sacred and profane, using religious iconography and focussing, in particular, on the Madonna.

Edge 90 commission: An exhibition documenting her transformation into a Renaissance figure by means of cosmetic surgery.

photo: Jon Bewley



Ria Pacquée

Lives and works in Antwerp



Om te kunnen infiltreren en integreren in *real-life* situaties - een busuitstapje voor oudere dames, een hondenshow - vermomt Pacquée zich. Voor tentoonstellingen documenteert ze haar ervaringen discreet op video en film.

Edge 90-opdracht: Pacquée zal vermomd het *Gateshead National Garden Festival* bezoeken. De verslaglegging van haar uitje zal worden tentoongesteld.

☛ Pacquée works in disguise to infiltrate and integrate with real-life situations - a coach party for elderly ladies, a dog-show - and her experiences are discreetly documented with video and photographs for exhibition.

Edge 90 commission: Pacquée will visit the *Gateshead National Garden Festival* in disguise, and documentation of her trip will be exhibited.



photo: Peter Barker

Cornelia Parker

Born in Cheshire GB 1956, Lives and works in London

Parker toonde plaatsgebonden werk op *Actualities* in Londen, *Thirty Pieces of Silver* in de Ikon Gallery in Birmingham, *Left Luggage* (een *Edge 90*-opdracht) in St.Pancras Station in Londen, en *Matter and What it Means* in het Cornerhouse in Manchester. Momenteel is er werk van haar te zien in *The British Art Show*.

Edge 90-opdracht: het 'overdekken' van een zolderkamer, met gebruikmaking van geplet en gepatineerd koper en een koperen bliksemafleider, zodat het een binnenstebuiten gekeerd dak lijkt.

☛ Parker has exhibited site-specific works at *Actualities* in London, *Thirty Pieces of Silver* at the Ikon Gallery in Birmingham, *Left Luggage* - an *Edge 90* commission at St Pancras Station, London and *Matter and What It Means* at Cornerhouse in Manchester. She is currently showing work in *The British Art Show*.

Edge 90 commission: She will be 'roofing' an attic room, using pleated and patinated copper and an copper lightening conductor, so that it will look like a roof turned inside out.



Mike Parr

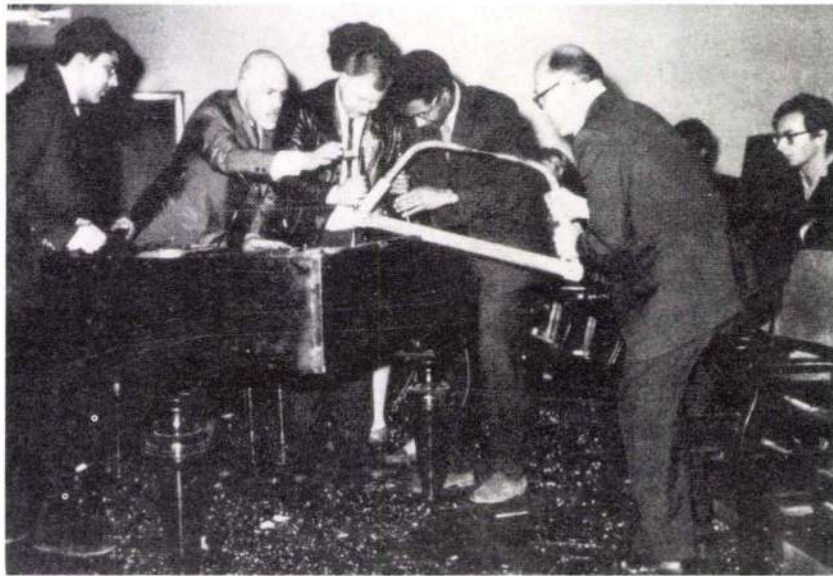
Born in Sydney AUS 1945, Lives and works in Sydney

Parr stelt zijn kunst sinds 1970 tentoon, voor die tijd schreef hij poëzie. In 1970 begon hij *Inhibodress*, een kunstenaarscoöperatief en modelruimte voor conceptuele kunst, performances, audio- en videowerken. Tot 1979 maakte Parr hoofdzakelijk geschreven conceptueel werk en deed performances, maar hij is nu bekender door zijn omgevings-installaties waar grote tekeningen deel van uitmaken.

Edge 90-opdracht: *Maze*, een houten doolhof in een warehouse dat de bezoekers desoriënteert.

☛ Parr has been exhibiting artworks since 1970, before which time he wrote poetry. In that year, he started *Inhibodress*, an artists' cooperative and prototype space for conceptual art, performance work, sound and video. Until 1979 Parr mostly made written conceptual works, and performances, but he has now become better known for his environmental installations involving large drawings.

Edge 90 commission: *Maze*, a wooden maze constructed in a warehouse which will disorientate the visitor.



Ben Patterson

Born in Pittsburgh USA 1934, Lives and works in New York

Ben Patterson creëerde zijn eerste Fluxus-werk in de zestiger jaren in Keulen. Hij heeft samen met George Maciunas het historische Internationale Fluxusfestival in 1962 in Wiesbaden georganiseerd en was tot begin jaren zeventig een prominente aanwezigheid op Fluxushappenings. Als onderdeel van de *Edge 90*-conferentie zal hij een aantal oude en nieuwe performances uitvoeren, waaronder enkele met publieksparticipatie.

☛ Ben Patterson created the first of his Fluxus works in Cologne in the sixties. He was in Wiesbaden with George Maciunas to organise the historic 1962 Fluxus International Festival and continued to be a major presence in Fluxus events until the early 1970s. As part of the *Edge 90* Conference, Patterson will be performing a number of old and new performance works, some involving audience participation.



Martin Spanjaard

Born in Haarlem NL 1952, Lives and works in Amsterdam



Spanjaard heeft natuurkunde en sonologie gestudeerd. Sinds 1982 stelt hij werk tentoon, maakt constructies en doet performances. Tevens werkt hij als ontwerper en doceert computer graphics. Hij is al vanaf 1982 bezig met zijn *Adelbrecht*-project. *Adelbrecht* is een grote witte bal, geprogrammeerd volgens de laatste verworvenheden van de computertechnologie en robotica. *Adelbrecht* heeft persoonlijkheid en humeur. Hij praat, beweegt en reageert op het publiek. Martin Spanjaard zal tijdens de *Edge 90*-conferentie een demonstratie van zijn *work in progress* geven.

☛ Martin Spanjaard studied physics and sonology. He has been presenting exhibitions, constructions and performances since 1982. He also works as a designer and lecturer specialising in computer graphics. He has been developing the *Adelbrecht* project since 1982. *Adelbrecht* is a large white ball programmed with the latest advances in computer technology and robotics. It has a personality and moods. It speaks, moves and reacts to the public. Martin Spanjaard will be giving a demonstration of his work in progress on *Adelbrecht* at the *Edge 90* Conference.



photo: Peter Kidd

Station House Opera

Formed in 1980 by Julian Maynard Smith, Miranda Payne and Alison Urquhart, Live and work in London.

Station House Opera heeft een zich voortdurend ontwikkelend arbeidspotentieel en brengt conceptuele kwaliteiten en een fraaie uitvoering samen in experimenteel theater. Geworteld in de beeldende kunsten gebruikt het gezelschap - opererend in een theatrale mise-en-scène - de samenstellende elementen van zijn werk om dramatische expressie vorm te geven en in banen te leiden. Enkele oude performances zijn *Drunken Madness on Brooklyn Bridge* (1983), *A Split Second of Paradise* (1985) en *The Bastille Dances* (1988).

Edge 90-opdracht: *Black Work*, een performance met door chemische reactie gevormde grote wolken van zwarte koolstof. *De performance is een soort architectuur. De bewegingen van de performers onthullen zich op de vloer als sporen en tekens van voortdurend veranderende ontwerpen, tekeningen en gebaren die verschuivende fysieke en mentale grenzen uitdrukken.* (Julian Maynard Smith, 1990.)

☛ *Station House Opera* have a constantly evolving workforce, and bring conceptual qualities and a fine execution to experimental theatre. With origins in the visual arts, the company use the component elements of their work to inform and orchestrate dramatic expression, operating within a theatrical setting and practice. Past performances include *Drunken Madness on Brooklyn Bridge*, 1983, *A Split Second of Paradise*, 1985, and *The Bastille Dances*, 1988.

Edge 90 commission: *Black Work*, a performance involving large clouds of black carbon formed through a chemical reaction - *The performance is a kind of architecture. The performers' movements are revealed on the floor as traces and marks of ever-changing plans, drawings and gestures expressing shifting physical and mental boundaries* (Julian Maynard Smith, 1990.)



Mark Thompson

Born in Fort Sill, Oklahoma USA 1950, Lives and works in California



Mark Thompson gebruikt al zestien jaar bijen in zijn werk. Zijn recente werk *A House Divided* reisde als onderdeel van *Ressource Kunst* langs een aantal Europese tentoonstellingsruimten.

Edge 90-opdracht: *Rivers of Fire*, een installatie in een warehouse. Thompson zal in het warehouse gevonden objecten gebruiken om een werkplaats-atmosfeer te creëren, compleet met gereedschappen, materialen en werkbank. Alle ramen en deuren van de ruimte zullen dichtgemetseld worden met bijenwas, wat een amberkleurig licht veroorzaakt. Op de werkbank staat een wassen boog - het laatste werk van de gebruiker. In een bed ligt een skelet waarin een zwerm bijen een korf heeft gebouwd. De zwerm vliegt in en uit door een kleine spleet in de bijenwas-ramen.

☛ Mark Thompson has been using honeybees in his work for sixteen years. His recent work *A House Divided* toured European galleries in the *Ressource Kunst* exhibition.

Edge 90 commission: *Rivers of Fire*, an installation in a warehouse. Thompson will use found objects in the warehouse to create a workshop atmosphere with tools, materials and workbench. All the windows and doors of the space will be bricked up with translucent beeswax, creating an amber light. On the workbench is an ark made from wax - the last work of the occupant. In a bed lies a skeleton in which a swarm of bees have established a hive and fly in and out of a small chink in the beeswax windows.

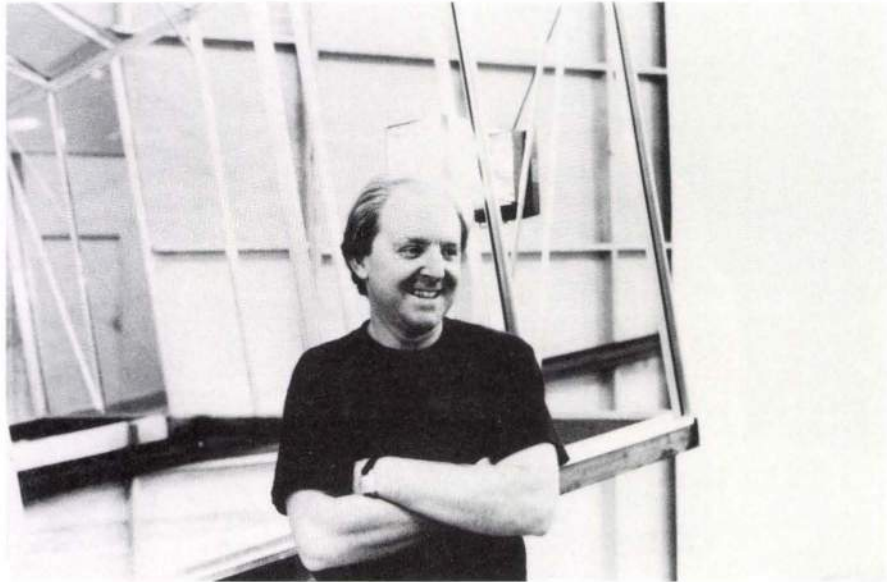


photo: Robin Klassnik, courtesy Matt's Gallery

Richard Wilson

Born in London GB 1953, Lives and works in London

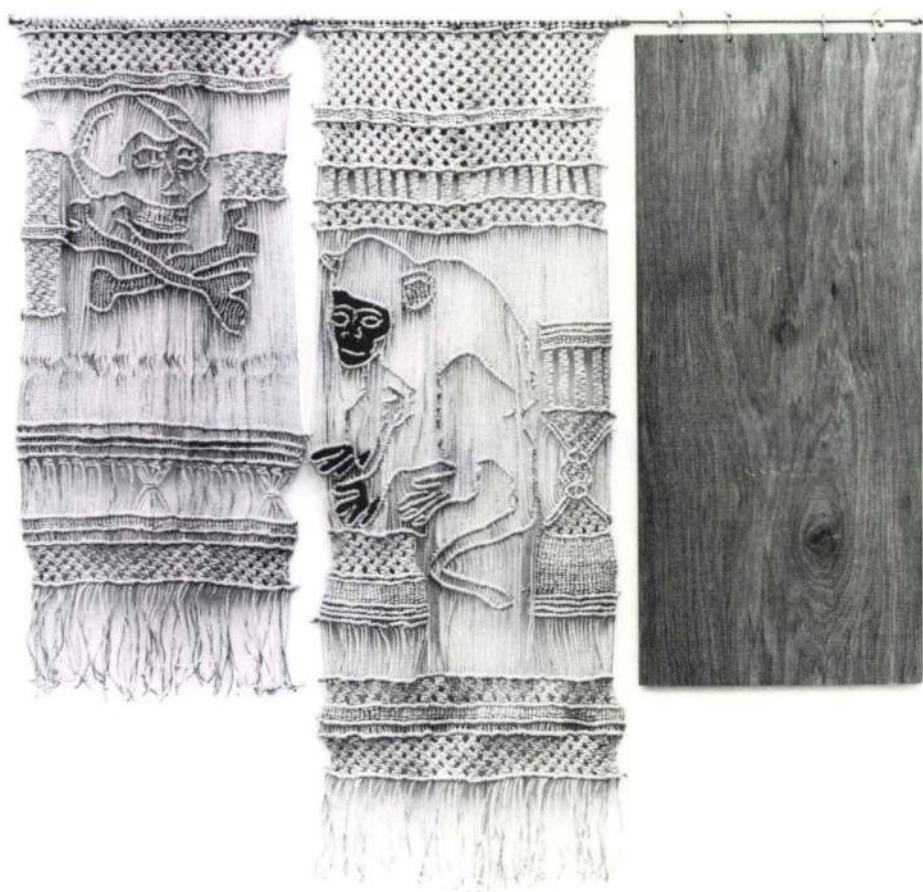
Wilson toont sinds 1975 installaties in binnen- en buitenland. Hij maakt ook deel uit van de performance-groep Bow Gamelan Ensemble. Tot zijn installaties behoren *20.50* (1987, Matt's Gallery, Londen) waar hij dieselolie in gebruikt; *One piece at a Time* (1987) in een pijler van de Tyne Bridge in Newcastle met 1000 gebruikte auto-onderdelen, en *She Came in Through the Bathroom Window* (1989, Matt's Gallery) waarin het raam van de galerie naar het midden van de ruimte werd verplaatst. *Edge 90*-opdracht: *All Mod Cons*, een installatie in een pakhuis. Wilson zal een balkon bouwen dat uit de vloer oprijst en door een raam het gebouw uitsteekt.

Wilson has been showing installation work in Britain and abroad since 1975. He is also a member of the performance group, Bow Gamelan Ensemble. His installations have included *20:50* (1987) at Matt's Gallery in London using diesel oil, *One Piece at a Time* (1987) in the leg of the Tyne Bridge in Newcastle with 1000 used car parts and *She Came in Through the Bathroom Window* (1989) at Matt's Gallery which involved moving the gallery window into the middle of the room. *Edge 90* commission: *All Mod Cons*, an installation in a warehouse. He will construct an balcony which will emerge up through the floor and project out of the building through a window.

Jorgen Leyenaar
&
Paul Perry

Schoon Jonkvrduw
ik moet U klagen
dat ik ben doorwond
dat ik groot lijden moet verdragen
om Uwen gelen mond.

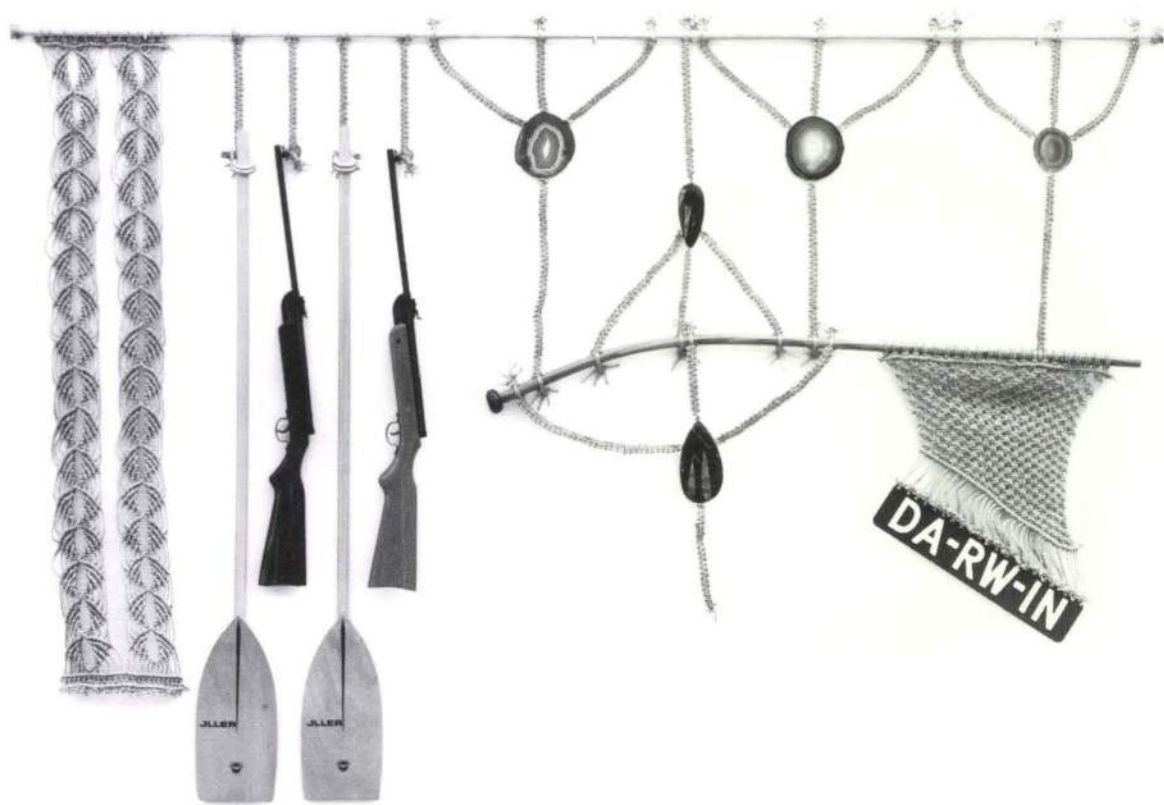




247

PAUL MICHAEL PERRY *Monkey and Bones* 1990

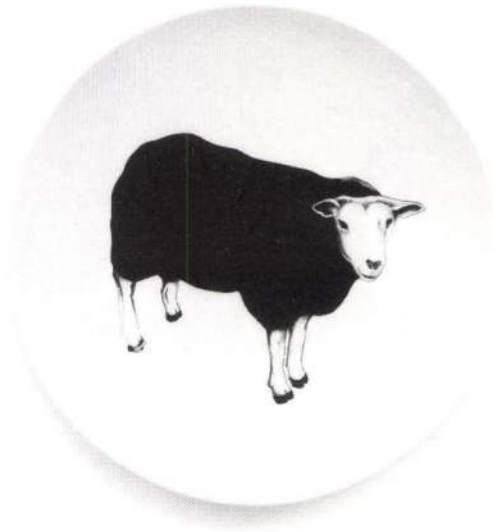




PAUL MICHAEL PERRY *Radical Self Portrait* 1989

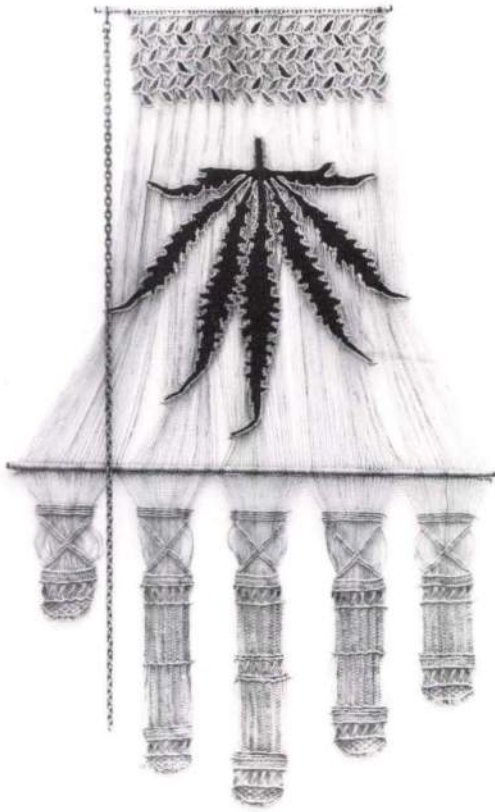








PAUL MICHAEL PERRY *Arrowhead* 1990



COMPILED BY ARIANE SEYDEL

Mediamatic Calendar

THE NEXT CALENDAR RUNS FROM 1 SEPTEMBER TILL DECEMBER 1990

PLEASE SEND YOUR INFO BEFORE THE END OF JULY 1990

CALL FOR ENTRIES

Arnhem 16 - 24 November

Ave 1990, 6th international audiovisual and experimental festival. Video, Film, Installation, Performance. The festival aims to present fresh and experimental work by younger artists.
Apply for an entry form at AVE, POB 307, NL-6800 AH Arnhem, tel.+31 (85) 420571. Closing date: 31 August 1990. Festival to be held at KORENBEURS, Korenmarkt, and at different venues throughout the city

AUSTRIA

Linz 8-14 September

Ars Electronica, computer animation, graphics and music, interactive art. Franckstrasse 2A, tel.0732 53481267

BELGIUM

Gent 20 - 27 October

International Animation festival, market, trade-fair, conference.
Contact: R. Vanholst, Dieplaan 2, tel.91 362290

Leuven May

Experimental Film, recent developments in Galata, Yugoslavia. Contact: stuc, Van Evenstraat 2D, tel.016 236773

Leuven May-July

18 Films. Contact: stuc, Van Evenstraat 2D, tel.016 236773

Leuven 17 May

Laterna Magica, Galantee Show by HERMAN BOLLAERT. STUC, Van Evenstraat 2D, tel.016 236773

CANADA

Montreal 21 April - 20 May

ANE METTE RUGE and JACOB F. SCHOKKING, video installations by danish artists. GALLERY OBORO

Montreal 29 April- 22 July

The Art of Installation, eight installations from the permanent collection of the MUSEUM. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, Cité du Havre, tel.514 8732878

Montreal 6 - 16 June

6e Festival international de films et videos de femmes, video made by women.

CZECHOSLOVAKIA

Pardubice 21 - 26 October

Techfilm, Festival international, science and technology. KRATKY FILM, Vaclavské nám. 43, tel.42 2226437

DENMARK

Copenhagen 20 April - 13 May

GARY HILL, 3 installations and tapes. HUSET VIDEO GALLERIET, Radhusstr. 13, tel.33 135949

Randers 4 May - 29 July

Video Road, installation by KJELL BJØRGEINGEN. RANDERS ART MUSEUM, tel.86 422738

Copenhagen 1 - 8 June

2. Copenhagen Film + Video workshop festival, one of the seminar issues will be the 'State of Europe' a European film & video co-production with a selective and simultaneous cinema release in Berlin, Hamburg, London, Amsterdam, Brussels, Paris, Madrid, Rome etc..
Contact: THE DANISH FILM WORKSHOP, tel.31 241624

FINLAND

Helsinki 11 - 13 May

Kuopio International Video Festival. Contact: MUUTY/AV ARK, Mannerheimintie 13 C, tel.90 442657

FRANCE

Marseille (?) 23 - 29 June
Festival l'Aventure de l'Information - Grand Reportage et Cinema, video, film, television, venue not yet decided. Contact: AFIRM ASSOCIATION, Bd. de la Liberté 44, Marseille, tel.33 91058206

Estavar 26 - 29 July
& Festival Video, video-documentaries, video-fiction, video-art. Contact: Michel Canal, rue Jean Vigo, tel.68 047722

Lyon 23 March - 20 May
Status of sculpture, 10 american artists. Contact: ELAC tel.78 422739

Lyon 27 May
Art Video USA, video's of NAM JUNE PAIK, PAUL GARIN and KEN KOBAND. CENTRE D'ÉCHANGES DE PERRACHE, Contact: ELAC tel.78 422739

Montbeliard 13 - 17 June
5th Montbeliard International Video and Television Festival, competition, screenings dealing with the topics death, love and war, lectures dealing with culture and television etc.. tel.81914967

Paris 4 May - 1 July
 ANE METTE RUGE and JACOB F. SCHOKKING, videoinstallations. MAISON DU DANEMARK, 142 Avenue des Champs-Élysées.

Paris 6-12 June
2e International biennial art film festival, films and videos about the relationship between cinema and art: fiction and documentary. CENTRE GEORGES POMPIDOU, Contact: tel.42 771233

Tourcoing 28 April - 28 May
 MARIE-JO LAFONTAINE, *Les Larmes d'Acier*, video installation. MUSÉE DES BEAUXARTS

Maubeuge September (?)
 IMAGO, *Fin de Siècle in Dutch Contemporary Art*, 13 media-art installations by Dutch artists: RICARDO FÜGLSTAHLER, BORIS GERRETS, MADELON HOOYKAAS / ELSA STANSFIELD, NOL DE KONING, RENÉ REITZEMA, LYDIA SCHOUTEN, BERT SCHUTTER, SERVAAS, JEFFREY SHAW, BILL SPINHOVEN, ROOS THEUWS, GINY VOS, PETER ZEGVELD. Catalogue is *Mediamatic* VOL.5#1. L'ESPACE SCULFORT tel.27656540

GERMANY

Berlin 8 - 10 May
Show-Tech, international markt and congres. Contact: AMK BERLIN, Messedamm 22

Bonn September
Videonale Bonn, international video festival and competition.

Bonn May
 MARCEL ODENBACH. GALERIE PHILOMENE MAGERS, Händelstr.13, tel.0228 650575

Cologne 17 - 20 May
iv Abende amerikanische Videokunst, videos by DORIS CHASE, DARA BRINBAUM, MARTHA ROSLER and others. Contact: NADA Kornerstr. 7779, tel.517641

Cologne 4 - 8 July
5th Women Film Festival, new film and video productions produced under the direction of women, FORUM OF VHS, Neumarkt, BROADWAY CINEMA, Ehrenstrasse

Karlsruhe 22-27 Mai
Cinevideo, film and video festival, Gottesauerstr. 13, tel.0721 699693

Marl 10 June
 4. Marler Video-Kunst-Preis, SKULPTURENMUSEUM GLASKASTEN, Creiler Platz, tel.02365 105624

Osnabrück 12-16 September
European Media Art Festival, presents interrelations of actual trends in media work, EMF, Hasestrasse 71, tel.0541 21658

GREAT BRITAIN

Gateshead May - October
A New Necessity-First Tyne International, new attitudes in contemporary art, large scale sculpture, painting, video, audio, performance art, artist-designed gardens. Contact: Andrew Lacey, JOY SPAIEKA ASSOCIATES, 21 Wellington St., London, tel.011 4412407784

Glasgow all year
Glasgow 1990, cultural capital of europe, festival of theatre, music, performance, dance, film and visual arts. Contact: Festival office, tel.041 2275429

Glasgow 1 - 10 June
Edge 90, brittains international biennale, innovative visual arts. Contact: Nicola White/Linda Graham, 71 Garnet Street, tel.041 3311768

Liverpool 19 May - 9 June
North Face, 3 video installations by IVAN UNWIN, MIKE STUBBS/DICK POWELL and ISABELLA EMSLIE. BLUECOAT GALLERY, School Lane, tel.051 7095689

Liverpool 21 May - 3 June
 SIMON ROBERTSHAW A.O., *Goodbye Legoland*, video installation. TOWN SQUARE, RUNCORN SHOPPING CITY. Contact: Judith Glynne, tel.051 7092663

JAPAN

London 15 May - 31 July

Magical Lanterns, the art and artistry of the lanternist. MUSEUM OF THE MOVING IMAGE, South Bank, tel.01 9283535

London 15-30 June

Edge 90, contemporary visual arts festival. Contact: Hester Schofield, tel.091 2320862

London 20 June - 8 July

ALEX CROMBIE RODGERS, *Words, Teething troubles: Sometimes the teeth stay in*, wall drawings, relief sculpture, video installation. CAFE GALLERY, By the Pool, Southwark Park, Bermondsey, tel.2322170

London 6 October

Young People's Film and Video Festival. NATIONAL FILM THEATRE, CRS South Eastern Sector, tel.01 5434201

Newcastle / Gateshead

New Necessity, FIRST TYNE INTERNATIONAL 1990. New projects and borrowed work by 44 contemporary artists. *National Garden Festival, City Centre Sites*. Contact: tel.091 4874033

Newcastle 17-29 May

Edge 90, international biennale of innovative visual arts, installations, performances, sculpture, video library & two day conference. Contact: EDGE 90, 1 tel.091 2320862

GREECE

Patras 17-22 June

1st European Meeting for Art/New Technologies, part of the 5th international festival of Patras, video-art, installations, performance. Contact: 61 Agathoupleos str., 112 52 Athens, tel.8642292

Tokyo 24 April - 23 June

INGO GÜNTHER, *World Processor: Das andere Bild der Erde*. ORT PS ALTERNATIVE MUSEUM TOKYO, Tochoji Zen Temple Bl, 4-34 Yotsuya, Shinjuku-ku, tel.03 3536866

NETHERLANDS

Amsterdam 31 March - 29 July

Energieën, international artists, architects, designers, includes GARY HILL, CINDY SHERMAN, PETER STRUYCKEN, ROB SCHOLTE, BRUCE NAUMAN, BOB WILSON. STEDELJK MUSEUM, Contact: tel.020 5732660

Amsterdam 29 April - 15 May

SIX PAC, no original work is shown, only promotional materials, video, broadcasts, slides and printed matter, presented in a trade-show appearance. TIME BASED ARTS, Bloemgracht 121, tel.272620

Amsterdam 2-31 May

LAURENCE ANDREWS, installation. GALERIE RENÉ COELHO, Singel 137, tel.020 237101

Amsterdam 11 May - 24 June

GERHARD MERZ, special project. STICHTING DE APPEL, Prinseneiland 7, tel.255651

Amsterdam 12-13 May

PETER GORDON, KIT FITZGERALD, music-dance and videoproject. MUZIEK THEATER, Waterloooplein 22, tel.5518911

Amsterdam 12 May - 2 June

JOEP VAN DER BORGH, *Conferentie*. w139, Warmoesstraat 139, tel.229434

Amsterdam 18-20 May

RAUL MARROQUIN, *De sprekende microfoon*, installatie. TIME BASED ARTS/VMK, Bloemgracht 121, tel.272620

Amsterdam 23-25 May

YNTISE VUGTS, *Cogli Altri*, installation, *Unisono 5*, videotape. TIME BASED ARTS/VMK,

Amsterdam 26 May

BART DIJKMAN, *Billy*, videotape. TIME BASED ARTS / VMK,

Amsterdam 30 May 4 June

IMAGO, *Fin de Siècle in Dutch Contemporary Art*, 13 media-art installations by Dutch artists: RICARDO FÜGLISTAHLER, BORIS GERRETS, MADELON HOOYKAAS / ELSA STANSFIELD, NOL DE KONING, RENÉ REITZEMA, LYDIA SCHOUTEN, BERT SCHUTTER, SERVAAS, JEFFREY SHAW, BILL SPINHOVEN, ROOS THEUWS, GINY VOS, PETER ZEGVELD Central exhibition of KUNSTRAI (DUTCH ART FAIR) Premiere of touring exhibition. Catalogue is *Mediamatic* VOL.5#1. in RAI-congress centre

Amsterdam 30 May 1 June

FREDY BECKMANS, *Osmoforie 2e fase*, scentvideo installation. TIME BASED ARTS/VMK,

Amsterdam June/July

JEFFREY SHAW, DIRK GROENEVELD, *The Legible City*. DE BALIE, Kleine Gartmanplantsoen 10, tel.020 233673

Amsterdam 2-3 June

DAVID GARCIA, *Nine points of the law*, videotape. TIME BASED ARTS/VMK, Bloemgracht 121, tel.272620

Amsterdam 3-30 June

THOMAS MOHR, *Twee komposities met strepen* 2. video, paintings. GALERIE A'PERT, Prinsengracht 496 sous, tel.020 240384

Amsterdam 5-30 June

THOMAS MOHR, *Twee komposities met strepen*
2. video, paintings, GALERIE RENÉ COELHO,
Singel 137, tel.020 237101.

Amsterdam 8 June

ROLF POLLEN, *Urban Canyons*, videotape.
TIME BASED ARTS/VMK,

Amsterdam 8-10 June

BOB VAN WALDERVEEN, *Bloeiwijze - serie 2.1*,
installation. TIME BASED ARTS/VMK,

Amsterdam 15 June

MAARTEN SPRENGER, *Luxe van het Lezen*,
videotapes/computerloops. TIME BASED
ARTS/VMK,

Amsterdam 21-24 June

*Artists on line for Aids/The seropositive
Ball/Acata 90*, how aids changes out
world, with among others an installation
by NAN HOOVER. PARADISO, in cooperation
with Act up Amsterdam, Aids Info,
Cict/Ooc, Time Based Arts, Antenna

Amsterdam 13-15 June

FRANSJE JEPKES, *Poem #4*, installation. TIME
BASED ARTS/VMK,
Bloemgracht 121, tel.272620

Amsterdam September

scheduled : LIVINUS. GALERIE RENÉ COELHO,
Singel 137, tel.020 237101

Arnhem 26 May - 22 July

HERMAN DE VRIES, *Natural relations*, the
plant as medium, 2000 plants accredited
with healing or hallucinogenic powers.

GEMEENTEMUSEUM ARNHEM,
Utrechtseweg 87, tel.085 512431

Arnhem 16 - 24 November

Ave 1990, international audiovisual and
experimental festival. KORENBEURS,
Korenmarkt, tel.085 435166

Den Haag 27 Sept. - 3 Oct.

World Wide Video Festival. KIJKHUIS,
NOORDEINDE 140, TEL.070 644805

Eindhoven 28 April - 27 May

MARY FISH, installation, KAREN SHAW, multi-
media installation, BARBARA STRASEN, HET
APOLLOHUIS, tel.040 440393

Eindhoven 18 May - 1 July

JAMES COLEMAN, *Seeing for Oneself*, multiple
slide-presentation. STEDELIJK VAN
ABBEMUSEUM, Bilderdijkstraat 10,
tel.040 389730

Groningen 16-20 May

v2, *Dynamische Dialoog*, multi-media
installation. DE SALON, Kattendiep 23-1,
tel.050 133265

Groningen 16-1 July

ANGELA PEERS, installation. DE SALON,
Kattendiep 23-1, tel.050 133265

Groningen 26 Aug. - 28 Oct.

What a Wonderful World, music videos in
architecture. GRONINGER MUSEUM,
Praediniussingel 59, tel.050 183343

Groningen 12-17 November

*Second International Symposium on Electronic
Art*, workshops, concerts/performances,
film & video show, exhibition. SISEA,
Westerhavenstraat 10, tel.050 13810

Rotterdam 1 Sept. - 14 Oct.

*Fotografie Biennale Rotterdam II - Op-
Positions*, new developments within
autonomous photography. HOLLAND
AMERICA LIJN, Wilhelminakade, Contact:
010 4780655

Rotterdam 6-16 September

Edge 90, full 13 day exhibition with many
of the artists included in *edge 90* and some
new artists. Contact: Maarten de Vries,
Westerstraat 46, tel.010 4130244

Tilburg 1-3 June

't Lichte Festival, theatre, dance, literature,
music, film, video, visual arts.
KATHOLIEKE UNIVERSITEIT BRABANT,
Hogeschoollaan 225, tel.013 662271

Utrecht 18 May - 17 June

LES LEVINE - BARETH VAN LOO, *Touch time*,
video installation. CENTRAAL MUSEUM,
Agnietenstr. 1, tel.030 315541

Utrecht 7 July - 19 August

LEO COPERS, sculptures(1989-1968).
CENTRAAL MUSEUM, Agnietenstr. 1,
tel.030 315541

Utrecht till the end of 1990

VULTO *Bericht uit New York*. CENTRAAL
MUSEUM, Agnietenstr. 1, tel.030 315541

NORWAY

Oslo 8 September - 1 January

KJELL BJØRGEENGEN, *Video road*, video
installation. NATIONAL MUSEUM FOR
CONTEMPORARY ART

PORTUGAL

Lisbon November

Audiovisual Lisboa 90. FEDERAÇÃO
PORTUGUESA DE CINEMA & AUDIOVISUAIS,
Rua D.Domingos Jardo 4-8

SPAIN

Barcelona 23 April - 31 May

Primavera Fotografica, photography, forum,
workshops, debates and conferences,
films by photographers, video.
Contact: CENTRE D'ART SANTA MONICA,
Rambla Santa Monica, 7, tel.93 4121272

Barcelona 22-24 October

European Biennial of the Cultural Heritage, film, video and television.
EUROPEAN CENTRE FOR CULTURAL HERITAGE, Bailen, 125, Entl. 1a, tel.3 2585503

SWITZERLAND

Genève 17 May

Proletaires de tous les pays and *Deux Soeurs*, video-documentaries.
GEN LOCK, L'ARCADE AU PAQUIS CENTRE, 50 rue de Berne, tel.022 7322361

Genève 22 May

GARY HILL, *Incidence of catastrophe*. SALLE DE GEN LOCK AU GRÜTLI, 16 rue Général-Dufour, tel.022 293639

Genève 29 May

GUY MILLIARD, *Balisage*. SALLE DE GEN LOCK AU GRÜTLI, 16 rue Général Dufour, tel.022 293639

UNITED STATES

Astoria 12 May - 1 June

Antenna on Indian Television, a selection of programming from India's only television network DOORDARSHAN. AMERICAN MUSEUM OF THE MOVING IMAGE, 35 avenue at 36 street, tel.718 7844520

Boston 30 March - 20 May

The Expulsion of the Moors, a theatrical, multi-media, seven channel video/film installation by RAUL RUIZ.
Uprising: Videotapes on the Palestinian Resistance, work of MONA HATOUM, MAI MASRI, JEAN CHAMOUN and others.
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, 955 Boylston Street, tel.616 2665152

Boston 17-20 May

The Unblinking Eye, Effecting Change in the 90s, the national alliance of media arts centers 10th anniversary conference, topics: advocacy, aesthetics, new technology. INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, 955 Boylston Street, tel.616 2665152

Dallas 6-10 August

ACM Siggaph, film and video theatre, animation, screenings, conference.
Contact: Dave English, Walt Disney Pictures, 1420 Flower St., Glendale, tel.818 9562581

Long Beach 1 July - 12 Aug.

Laughing matters: Comedy and Art, video exhibits, performance art, overview of interface between contemporary art and popular culture provided by a diverse range of comedic works. LONG BEACH MUSEUM OF ART, 2300 East Ocean Boulevard, tel.213 4392119

Long Beach 26Aug. - 30 Sept.

Traversals, selection of video art by pacific rim artists. LONG BEACH MUSEUM OF ART

Los Angeles 5 April - 20 May

Ten to Eleven, video exhibition: television by ALEXANDER KLUGE. LACE GALLERY, tel.213 6245650

Los Angeles 21-22 May

Red Fish in America, new independent film and video from the soviet-union, 16 works (1985-90). LACE GALLERY, 1804 Industrial st., tel.213 6245650

San Francisco 3 May - 24 June

GEORG HEROLD, new work, paintings, sculpture and a mixed-media installation. MUSEUM OF MODERN ART, 401 Van Ness Avenue, tel.415 8638800

San Francisco 10 May - 24 June

DOUG HALL, *The terrible Uncertainty of the Thing Described*, installation. MUSEUM OF MODERN ART, 401 Van Ness Avenue, tel.415 8638800

San Francisco 12 July - 9 Sept.

JOHN BALDESARI, retrospective. MUSEUM OF MODERN ART, 401 VanNess Avenue, tel.415 8638800

★ GALERIE SANDMANN-HAAG HANNOVER 20 APRIL-26 MAY ★ GALERIE JANINE MAUTSCH COLOGNE 26 APRIL-3 JUNE ★ GALERIE D'ART CONTEMPORAIN CENTRE ST. VINCENT HERBLAY

JOUKEKLEERE BEZEMCMXCONTEMPORARYPOLYGLOTAUTONOMYTOUR

ID
HANNOVER
EST
KOLN
HERBLAY
AUVERS-SUR-OISE
DEN-HAAG

ALEA
[HORSE]
to
[STARLING]

LANGUABILITY RULES ðk Et si omnes ego non

28 APRIL-3 JUNE ★ CHATEAU DE LERY AUVERS-SUR-OISE 20 MAY-1 JULY ★ HCAK THE HAGUE 2-22 DECEMBER ★ GALERIE VAN KRANENDONK THE HAGUE 1 DECEMBER-10 JANUARI 1991

PARADISO

presents

June 21 1990

June 24 1990



THE SEROPOSITIVE **BALL**
ART ON LINE FOR AIDS
ICATA 90

HOW AIDS CHANGES OUR WORLD

in cooperation with

ACT UP Amsterdam • Aids Info • CICT/OOC • Time Based Arts • ANTENNA

Interfaculteit Beeld en Geluid

Leer de kunst van het
communiceren en het
communiceren van kunst bij
de nieuwe HBO-opleiding Beeld
en Geluid in Den Haag

Door de fusie van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten met het Koninklijk Conservatorium is een aantrekkelijke combinatie van vakopleidingen ontstaan, die gericht is op de creatieve beroepen in de audiovisuele sectoren.

De nieuwe studievariant Beeld en Geluid is een uitbreiding van de bestaande 4-jarige hoofdrichtingen:

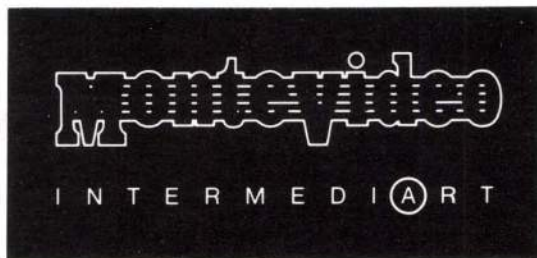
- Muziekregistratie
- Sonologie
- Videovormgeving

Na een vast programma van twee jaar kunnen studieroutes worden gevolgd die in hoge mate worden afgestemd op de specifieke belangstelling, vaardigheden en aspiraties van de individuele student.

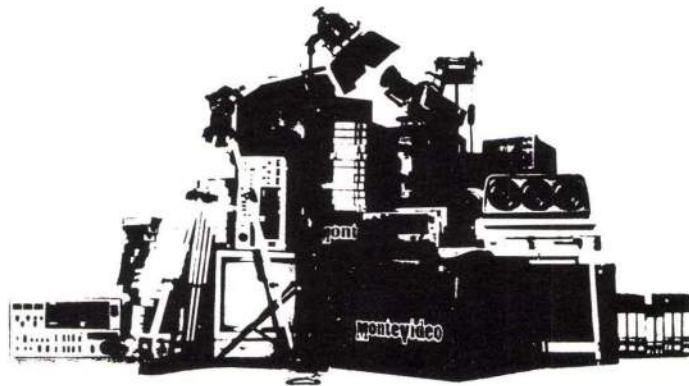
In het kader van de structurele samenwerkingsverbanden met het Haags Gemeentemuseum en de Vakgroep Muziek- en Theaterwetenschap van de Letterenfaculteit van de Rijksuniversiteit te Utrecht zijn speciale leermodules ontwikkeld die de kunst van het communiceren met de nieuwe media voor beeld en geluid tot onderwerp hebben.

Koninklijke Hogeschool van Beeldende Kunsten, Muziek en Theater
Interfaculteit Beeld & Geluid
Inschrijving & informatie: Juliana van Stolberglaan 1 • 2595 CA 's-Gravenhage
telefoon (070) 381 42 51

Koninklijke Hogeschool
van Beeldende Kunst, Muziek en Theater
's-Gravenhage



SINGEL137 A'DAM TEL: 23.71.01.



DISTRIBUTIE EN PRODUKTIEFACILITEITEN VOOR KUNSTENAARS

Edge 90

DIRECTOR

Rob La Frenais

EXHIBITIONS DIRECTOR

Tracey Warr

DEVELOPMENT DIRECTOR

Jon Bewley

TECHNICAL DIRECTOR

Robin Morley

ASSISTANT TECHNICAL DIRECTOR

David Scholefield

PUBLICITY DIRECTOR

Julienne Webster

GLASGOW CO-ORDINATOR

Nicola White

GLASGOW ASSISTANT CO-ORDINATOR

Linda Graham

ROTTERDAM CO-ORDINATOR

Maarten de Vries

PROJECT ASSISTANTS

Lala Thorpe, Chris Goss,

Hester Schofield

COLLABORATING ORGANISATION

Projects UK (organiser, Simon Herbert)

TECHNICAL CONSULTANCY

Robin Morley, Zap Productions

TRUSTEES

Hugh Rolo

Jeni Walwin

Gray Watson

Edge 90 is administered by the Edge

Biennale Trust (Edge 88 Ltd)

Registered Charity no. 299120

Co. reg. in UK no. 2148463

VAT Reg. no. 524525754

FUNDERS

The Arts Council of Great Britain

Northern Arts

Greater London Arts

Glasgow District Council's

Festival Budget

The Henry Moore Sculpture Trust

Visiting Arts

Projects UK

Scottish Arts Council

Australia Council

Canada House

Newcastle-upon-Tyne City Council

BR-Overleg Rotterdam

(City of Rotterdam)

Rotterdam Arts Council

London Borough of Hackney

SPONSORS

David Snowden Associates

Beck's Bier

J. Smith & Sons

J.F. Ratcliffe (Metals) Ltd.

The Goldsmith's Group

Solaglass

The Design Practice

WITH THANKS TO

Alan Hodgson

Helen Cadwallader

Ken Clark

Alison Ely

Simon Herbert

Monk House & Brown Ltd.

Lamb & Edge Ltd.

Joan & Jim Malligan

Diane Scarborough

Strictly The Business

Keith Murray

Newcastle City Council

Ben Ponton

Caroline Taylor

Town Teacher Ltd.

Sinclair Johnston

Consulting Structural Engineers



Subsidised by the Scottish Arts Council



Edge 90 catalogue / Mediamatic vol.4 # 4

This special issue of *Mediamatic Magazine*, the international quarterly on Art and Media, is edited by Edge 90.

Mediamatic Magazine is supported by The Dutch Ministry of Culture.

PUBLISHERS

Edge Biennale Trust
8 Arrow House, Phillipp Street
London N1, Great Britain
tel. 01 7293007 fax 01 2560454

Stichting Mediamatic Foundation
Binnenkadijk 191
1018 ZE Amsterdam, The Netherlands
tel. 020 241054 fax 020 263793

EDITOR

Oliver Bennett, London

TRANSLATORS

Jorinde Seydel, Barcelona
Stichting Rongwong, Amsterdam

PICTURE RESEARCH

Lala Thorpe

MEDIAMATIC CALENDAR

Ariane Seydel.

DESIGN

Velthoven Ontwerp, Amsterdam
Willem Velthoven, Peter Hermanides

PHOTOGRAPHY LEIJENAAR & PERRY

Claude Crommelin, Amsterdam
(courtesy Galerie Hans Gieles)

TYPE-SETTING

Letter & Lijn, Groningen

PRINTING

Drukkerij Giethoorn, Meppel

CONTRIBUTORS

Michael Archer *editor of Artscribe Magazine*, Kent, GB
Andrew Brighton *critic and lecturer at Kent Institute of Art and Design*, Oxford GB
Paul Gilroy *critic* London, GB
Nick Kaye *critic and lecturer in Modern Theatre Studies at Warwick University* Coventry, GB
Jorgen Leijenaar *artist* Amsterdam, NL
Nancee Oku Bright *anthropologist and freelance writer* London, UK
Paul Perry *artist* Groningen, NL

COPYRIGHT

Edge 90, Mediamatic and the various artists & photographers

262

Mediamatic Magazine ISSN 0920-7864

REDACTIE/EDITORS

Willem Velthoven
Jans Possel
Maurice Nio
Geert Lovink

KALENDER/CALENDAR

Ariane Seydel.

CONTRIBUTING EDITORS

Alfred Birnbaum
c/o Commerc 64 3e 2a, Barcelona 3
Jorinde Seydel
c/o Calle Puertaferri 20 3 2a,
Barcelona

REDACTIE-ADVIESRAAD/ ADVISORY BOARD

Anne-Marie Duguet, Paris
Steve Fagin, San Diego
John Archibald Pump II, Amsterdam
Ed Taverne, Groningen
Peter Weibel, Frankfurt/Buffalo

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION

Nederland: Betapress, Gilze /
Stichting Mediamatic

Great Britain: Central Books,
London t. 01-407 5447

Spain: Metrònom,
Barcelona t. 03-310 6162

West Germany: 235 Video,
Cologne t. 0221-523 828

Canada: Marginal Distribution,
Toronto Ontario t. 416-767 5168

Australia Manic Ex-Poseur
Melbourne, Vic. t. 03-429 1915

USA: Bernard DeBoer, Inc.,
Nutley, New Jersey t. 201-667 9300

ABONNEMENTEN NEDERLAND/BELGIË

4 nummers: particulieren f 40,-
instellingen/bedrijven f 55,-
Maak dit bedrag over op giro 4412210
t.n.v. Mediamatic Amsterdam.
Abonnementen kunnen elk nummer
ingaan en worden stilzwijgend
verlengd tenzij is opgezegd voor
verschijnen van het laatste nummer
van het lopende abonnement

SUBSCRIPTIONS INTERNATIONAL

4 issues: individuals Dfl.56,-
institutions Dfl.67,-
Subscriptions can start every issue and
will be renewed tacitly unless
terminated before appearance of the
last issue of the current subscription.

instelling/bedrijf

institution/company

naam

name

adres

address

telefoon

fax

telephone

begin abonnement met nummer:

issue to start subscription with

Benelux:

ik neem aanbieding ① en betaal f 30 (bedrijven/instellingen f 45)

ik neem aanbieding ② en betaal f 70 (bedrijven/instellingen f 85)

Other countries, surface mail:

I accept offer ① and will pay Dfl.46 (companies/institutions Dfl.61)

I accept offer ② and will pay Dfl.91 (companies/institutions Dfl.106)

Other countries, air mail:

I accept offer ① and will pay Dfl.66 (companies/institutions Dfl.81)

I accept offer ② and will pay Dfl.111 (companies/institutions Dfl.126)

cheque included

send me an invoice

handtekening

signature



to: Mediamatic

Binnenkadijk 191

1018 ZE Amsterdam

The Netherlands



Abonneert

U



Subscribe!

Een abonnement is goedkoper en makkelijker dan losse nummers. Benelux: Per jaar betaalt U f40,- (1 jaar = 4 x), bedrijven en instellingen betalen f55,- Ter introductie kunt U kiezen uit 2 aanbiedingen:

● nummer gratis, of ● de afgelopen

jaargang tegen de speciale prijs van f30,-

Voor cadeau-abonnementen geldt hetzelfde.

✦ Vul in dat geval naam en adres van de

ontvanger in op deze kant van de kaart.

A subscription saves you time and money.

1 year/4 issues costs Dfl.40 (institutions/
companies: Dfl.55) For postage, add
either Dfl.16 (surface) or Dfl.36 (air).

Introductory offers: ● issue free,

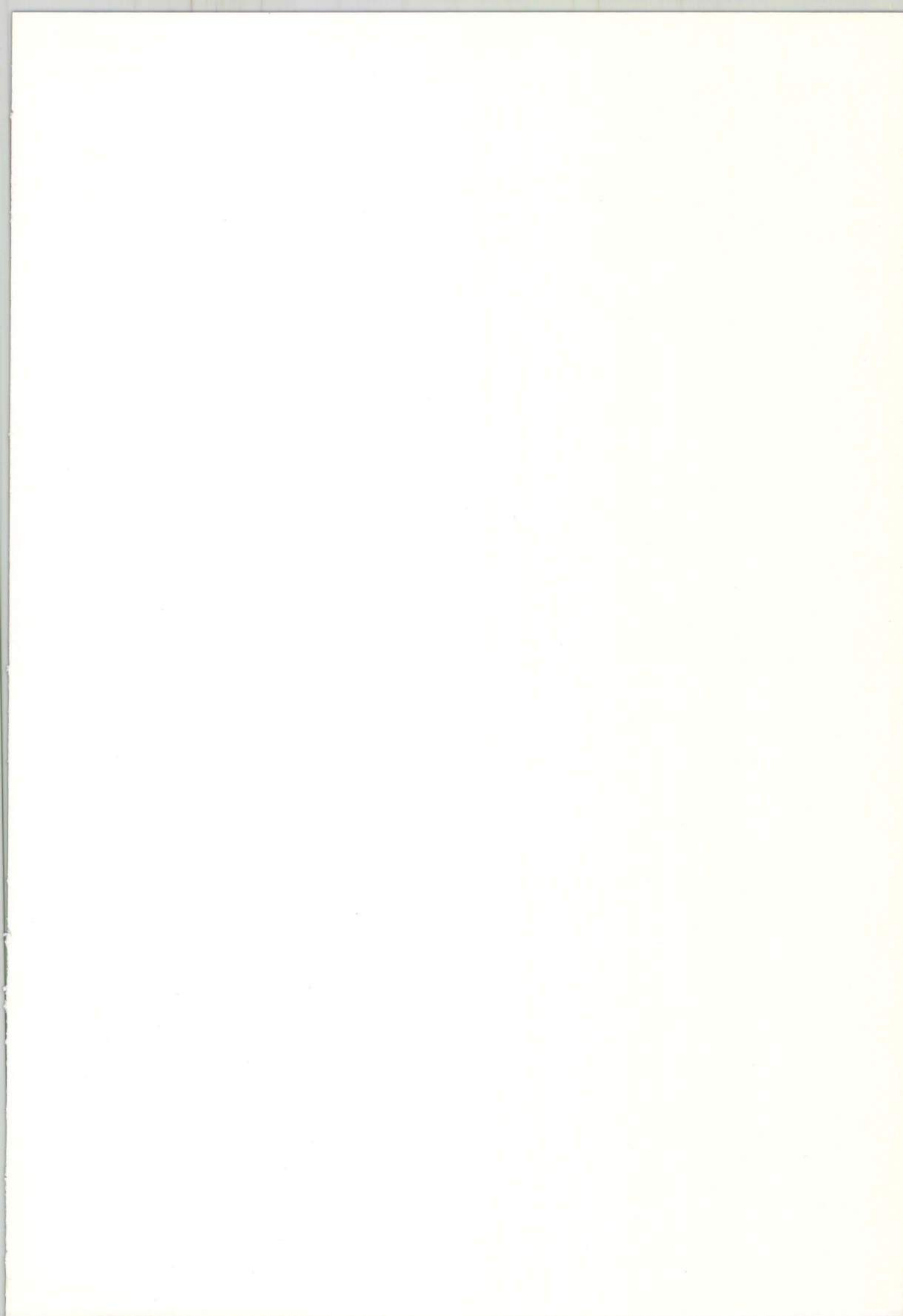
or ●: 4 back issues for Dfl.35. Gift

subscriptions work the same way. ✦ state

name and address of the receiver on this

side of the card. (1 Dfl. = £0.30 | us\$0.48

aus\$0.68 | can\$0.61 | ¥72 etc. etc. etc.)



Marina Abramovic / Marcelle van Bommel / Guillaume

Bijl / Black Market / Karen Finley /

Guillermo Gomez Pena / Pedro Garhel & Rosa Galindo /

Gwendolyn / Bill Henson / Edwin Janssen /

Isaac Julien / Rosie Leventon / Seymour Likeley /

Orlan / Ria Paquée / Cornelia Parker / Mike Parr /

Ben Patterson / Martin Spanjaard / Station

House Opera / Mark Thompson / Richard Wilson

MEDIAMATIC CONTRIBUTION TO CATALOGUE:

Jorgen Leyenaar / Paul Perry