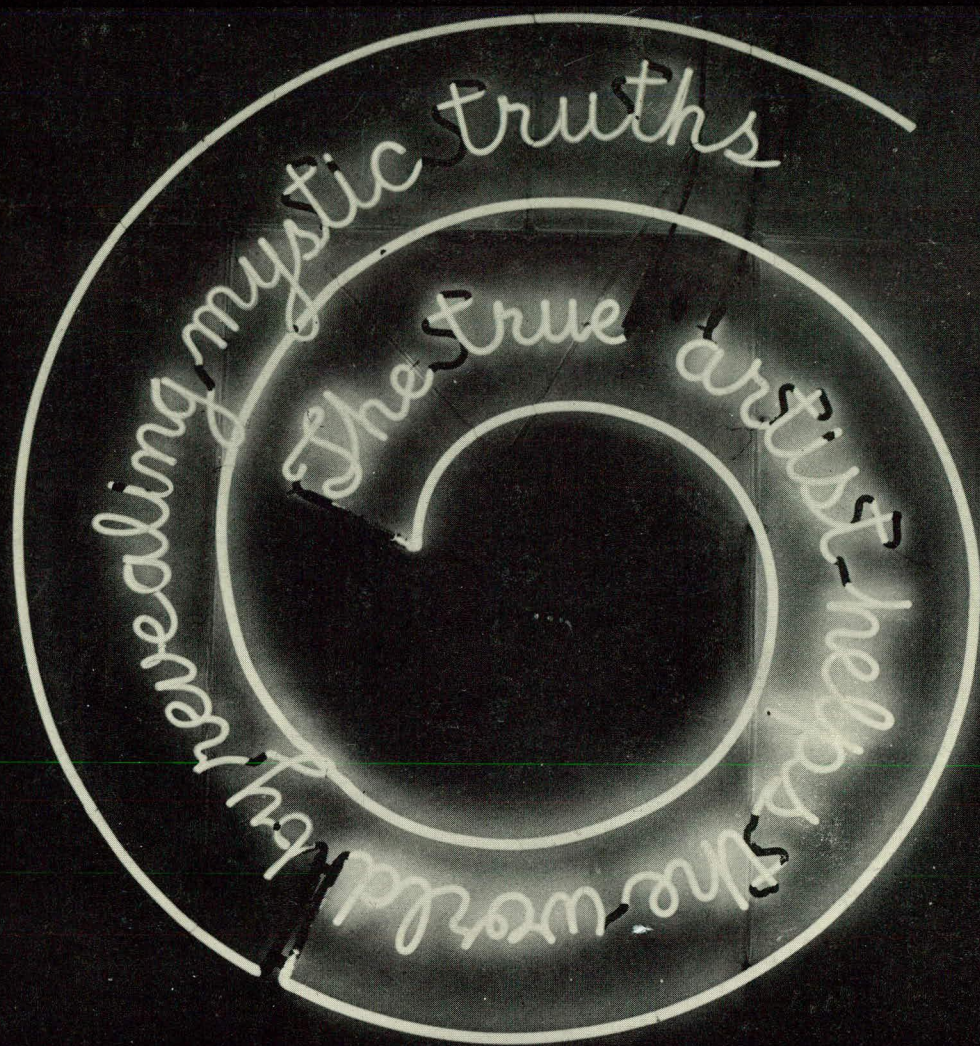
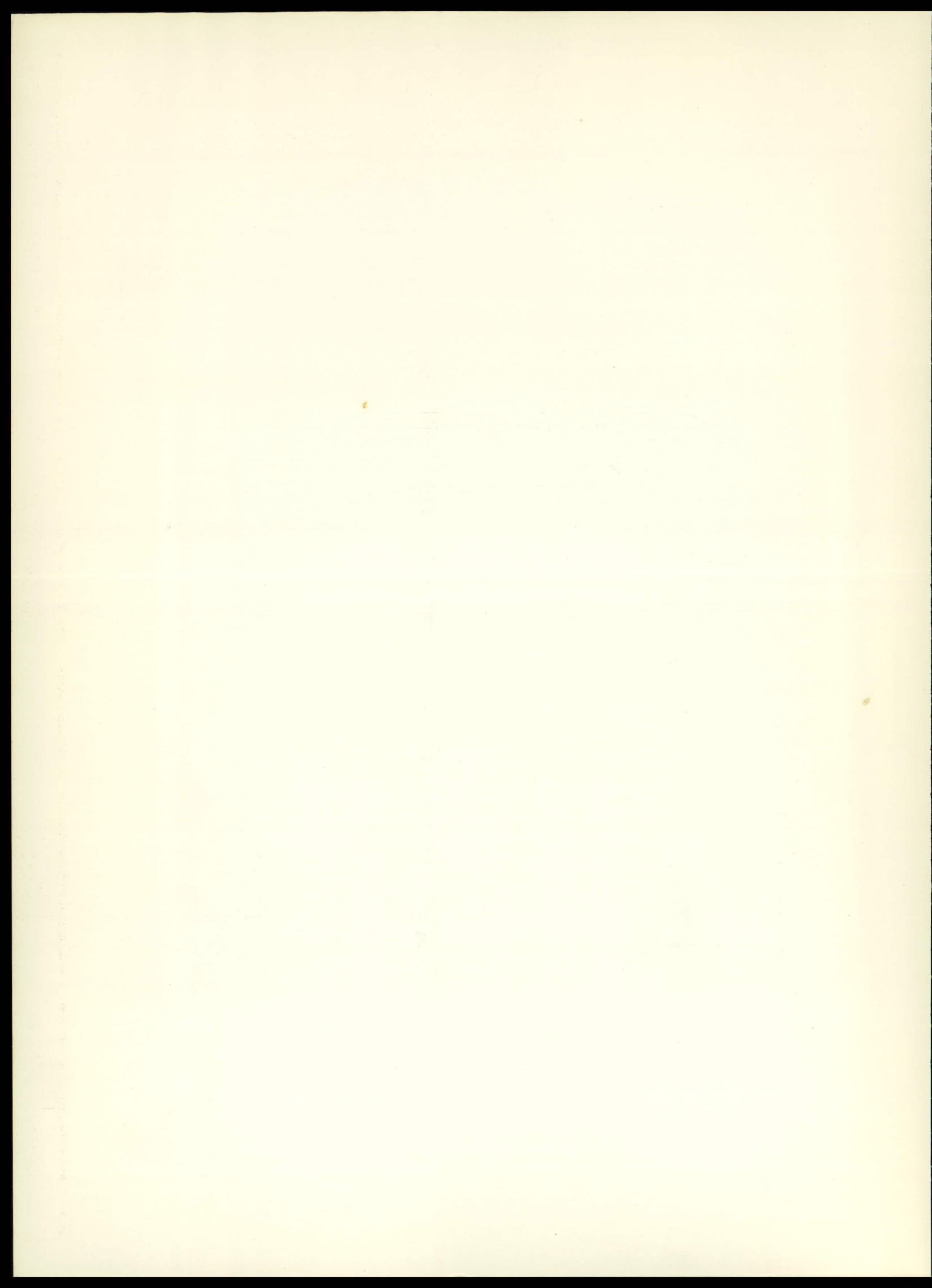
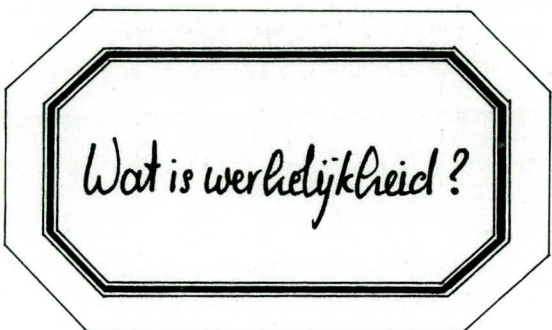




Wat is werkelijkheid?





BESTE LEZER

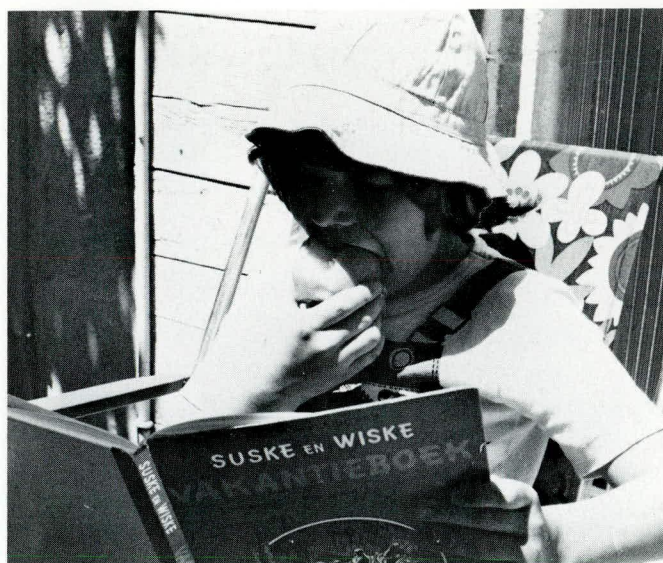
Dit boekje is een voorbereiding op, handleiding bij en aanvulling op de schooltentoonstelling 'Wat is werkelijkheid', die van 15 oktober 1977 tot 1 juli 1978 gehouden wordt in de dependance van het Centraal Museum in Utrecht, Maliebaan 42. Het is niet de bedoeling dat je het hele boekje tijdens je tentoonstellingsbezoek leest (daar zijn de tekstborden voor), maar wel kun je zo nu en dan eens iets opslaan wat je speciaal interesseert. De meeste titels van de hoofdstukken en de tussenkopjes in het boekje komen overeen met de kopjes in de zalen.

Hier volgt een inhoud, zodat je alles snel kunt vinden:

Inleiding	blz. 1
Waarneming in 't algemeen	blz. 1
Waarnemen en weten	blz. 3
Selectieve waarneming	blz. 3
Waarneming en beoordeling	blz. 5
Waarneming en interpretatie	blz. 5
De tastzin	blz. 5
Het gehoor	blz. 7
Het gezichtsvermogen	blz. 7
Eigen referentiekader	blz. 7
De context van het geziene	blz. 9
De niet-zintuiglijke waarneembare werkelijkheid	blz. 9
Mededelingen over de werkelijkheid	blz. 11
De dingen zelf	blz. 11
De dingen in hun omgeving	blz. 13
Tijd en beweging	blz. 13
Fotografen en kunstenaars in discussie	blz. 15
Betekenis	blz. 17
Taal	blz. 17
Bij wijze van spreken	blz. 19
Beelden	blz. 19
Een gezellige borrel	blz. 19
Kreten in verf	blz. 21
Dat doet m'n zusje van vijf ook	blz. 21
De beeldmaker kiest	blz. 23
Uitsnede	blz. 23
De beeldmaker sjoemelt	blz. 25
De beeldmaker plakt en stapelt	blz. 25
Grensincidenten	blz. 25
Magritte en de representatie van de werkelijkheid	blz. 29
Het beeld en het afgebeelde vallen samen	blz. 29
Kunst als werkelijkheid	blz. 31
Werkelijkheid als kunst	blz. 33
Samenvatting	blz. 35

Je zult tussen de illustraties hier en daar vragen en opdrachten aantreffen; de antwoorden op de vragen met een * staan op blz. 37, maar wees niet te gemakzuchtig! Op blz. 36 vind je een lijst van afbeeldingen, waarin je precies kunt nakijken van welke kunstenaar of fotograaf een afgebeeld werk is, en ook van welke datum. Onder iedere tekstbladzij (rechts steeds) staat een 'denkertje'; deze denkertjes zijn niet alleen geschikt om in je eentje over na te denken, maar ook om in een groep als discussiepunt te dienen.

Veel plezier!



Kijk, je kunt een heeleboel tegelijk in je opnemen: dit jongetje kijkt (leest), eet (proeft), voelt de warmte van de zon op z'n huid en als je hem roept zal hij zeker opkijken.

INLEIDING

Als we 'de werkelijkheid' zeggen, bedoelen we gewoonlijk alles wat er is (de dingen) en alles wat gebeurt - óf, om een beetje preciezer te zijn, eigenlijk bedoelen we dan alles, waarvan we weten dat het er is (bestaat) en alles waarvan we weten dat het gebeurt (kan gebeuren).

Er zijn twee manieren waarop we aan kennis over de dingen en over gebeurtenissen kunnen komen:

- a. we hebben onze zintuigen (gezichtsvermogen, gehoor, reuk, gevoel, smaak), waardoor we heel directe gegevens over de wereld om ons heen, 'de werkelijkheid' kunnen krijgen.
- b. we hebben ons vermogen om mededelingen van anderen te ontvangen (via gesproken woord, geschreven of gedrukte teksten, via plaatjes en foto's, via film en T.V., via beelden, de kunst en muziek); dat zijn 'indirecte gegevens over 'de werkelijkheid' verstrekt door anderen.

Het direct krijgen van gegevens over de dingen en gebeurtenissen om ons heen via onze zintuigen noemen we waarneming. Daar gaan we het nu eerst over hebben.

WAARNEMING IN HET ALGEMEEN

Doorgaans zijn we, zonder dat we ons daarvan erg bewust zijn, voortdurend bezig met het doen van waarnemingen met bijna alle zintuigen tegelijk. Bijvoorbeeld: je zit je huiswerk te maken, je gebruikt je ogen om je boek te lezen en om te schrijven, je gebruikt je tastzin (gevoel) om bijvoorbeeld je pen onder uit je tas te grabbelen, je hoort intussen dat je moeder koffie maalt en je kauwt op een stuk kauwgom, terwijl de geur van de gemalen koffie je neus binnendringt. Op zo'n moment ben je misschien het meest uitgesproken bezig met kijken (lezen), maar alle andere zintuigen zijn ook 'in bedrijf'.

Laten we nog even stilstaan bij de hierboven beschreven doodgewone situatie en die wat verder bekijken en ontrafelen: Je zit te leren en daarvoor moet je een boek lezen. Je neemt vormpjes waar, die in een bepaalde volgorde op een bladzij staan - je weet wat die vormpjes betekenen, want dat heb je geleerd. Je weet ook wat bepaalde combinaties van die

vormpjes betekenen - het zijn woorden, die je hebt leren kennen en lezen. De waarnemingen die je met behulp van je ogen doet en die we 'lezen' noemen, bestaan dus eigenlijk ook uit 'begrijpen wat je waarneemt'. Als we eenmaal kunnen lezen is het zelfs heel moeilijk om een geschreven of gedrukte tekst nog te zien als een verzameling losse vormpjes. Nu hoor je je moeder koffie malen. Dat is ook merkwaardig, want ze is in de keuken en je kunt haar niet zien. Je hoort een bepaald geluid en omdat je datzelfde geluid al zo vaak gehoord hebt, en ook wel eens tegelijkertijd gezien hebt dat dit geluid veroorzaakt werd door de koffiemolen, weet je nu: dat geluid betekent dat er koffie gemalen wordt, en uit ervaring weet je ook dat het je moeder is die dat doet. Je zoekt je pen, die op de bodem van je tas moet liggen. Die pen heb je al zo vaak in je handen gehad, dat je precies weet hoe hij aanvoelt. Je vist dus niet het potlood, dat je ook goed kent, of een viltstift uit je tas (ook al kijk je er niet in), nee, je grabbelt net zo lang tot je de vertrouwde vorm van je pen voelt.

Het kauwgom in je mond heeft een pepermuntsmaak, daar houd je van - je hebt het speciaal gekocht omdat je van pepermuntsmaak houdt, omdat dat lekker fris is. Dat wist je al lang.

Als die koffiegeur je neus inkomt, twijfel je geen seconde - je weet dat het koffiegeur is. Ten eerste hoorde je je moeder net koffie malen, dus de geur is daar een logisch gevolg van; maar ook zonder dat weet je heel goed wat koffiegeur is - je hebt het dikwijls geroken, bijvoorbeeld ook als je de koffie zag malen.

Uit het bovenstaande blijkt wel duidelijk dat iedereen aan z'n waarnemingen ook direct gedachten koppelt. Het is vrijwel onmogelijk om met je zintuigen iets waar te nemen, zonder dat je daarbij tegelijkertijd aan datgene wat je waarneemt een betekenis geeft. We 'herkennen' dingen en situaties, terwijl we ze waarnemen.

Waarneming is dus meer dan alleen zintuiglijke ervaring - waarnemen is ook het betekenis geven aan die zintuiglijke ervaring; waarnemen is tegelijkertijd zien en weten wat je ziet, horen en weten wat je hoort enzovoort.

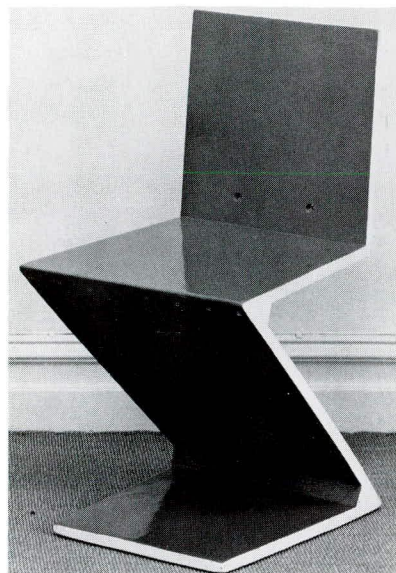
Ga bij jezelf eens na wat er gebeurt als je iets waarneemt wat je niet thuis kunt brengen; is het niet zo dat je dan vre-

Als je een kopje koffie op tafel ziet staan, wat is dan de werkelijkheid? Een kopje koffie én een tafel, of het feit dat het kopje koffie op de tafel staat, of het feit dat je verwacht dat die koffie zo dadelijk heerlijk zal smaken?



2

3



Drie heel verschillende stoelen, en toch hebben ze iets gemeen. Hoe komt het dat we ze alledrie moeiteloos als stoel herkennen?

4



Toerist neemt foto. of niet? *

6



Wat denk je, zou een klein kindje net zo tegen de dingen aankijken als wij? Zou hij in die barricade nog een zigzag stoel herkennen?

5



selijk je best gaat doen om vast te stellen dat dat onbekende toch wel lijkt op dit of dat?

Waarnemen en weten

Door onze zintuiglijke waarnemingen bouwen we een beeld op van 'de werkelijkheid'; in ons hoofd ligt een hoeveelheid kennis en ervaring opgeslagen waarmee we aan nieuwe waarnemingen betekenis kunnen geven. We kunnen met de kennis en ervaring die we uit oude zintuiglijke waarnemingen hebben opgedaan ook nieuwe waarnemingen aanvullen. We doen dit eigenlijk voortdurend, zonder dat we ons daarvan bewust zijn. Ga maar na: als je ergens achter een huis de top van een boom ziet, dan beweert je rustig dat er achter dat huis een boom staat, en gelijk heb je. Maar eigenlijk zou je dat pas zeker weten als je achter het huis was gaan kijken en de hele boom had waargenomen. Omdat je weet dat boomtoppen niet zomaar in de lucht zweven kom je er toch toe om te denken 'ik zie dat achter het huis een boom staat'. Dit soort dingen doen we doorlopend. Kijk maar om je heen, er zijn maar weinig dingen, die je helemaal kunt zien, maar toch heb je er totaal geen moeite mee om dingen waar je maar gedeeltes van ziet te herkennen. Je kunt dat deel wat je niet ziet heel gemakkelijk aanvullen met wat je over de dingen weet.

We hebben via onze waarnemingen uit het verleden dus een beeld opgebouwd van de dingen om ons heen, maar dat is geen vastomlijnd beeld, want dan zouden we constant in moeilijkheden raken. Neem bijvoorbeeld een stoel. We weten wat een stoel is, we weten ook waar een stoel voor dient - dat heeft de ervaring van kindsbeen af ons geleerd. We hebben vele soorten stoelen gezien, maar dat betekent niet dat we alleen die soorten stoelen die we gezien hebben als stoel herkennen. Als we een type stoel zien dat we nooit eerder tegenkwamen, dan kunnen we toch vaststellen: 'dat is een stoel'. We laten ons niet in de war brengen door bijvoorbeeld het feit dat deze nieuwe stoel geen vier poten heeft, zoals we gewend zijn. Er zijn genoeg algemene kenmerken die er toch een stoel van maken: de zithoogte, een rugleuning en dergelijke. Daar komt nog bij dat stoelen meestal in een omgeving staan met andere meubelen en voorwerpen, die ons helpen om de stoel als stoel te her-

kennen. Het beeld van een stoel, dat we in ons hoofd hebben, is dus niet zozeer een beeld van het uiterlijk van een stoel als wel een beeld van de eisen, die we aan een zitmeubel stellen, een idee over zitten. Om die reden zijn we ook in staat om zitmogelijkheden te ontdekken in voorwerpen die niet als zitmeubel gemaakt zijn - bijvoorbeeld omgekeerde veilingkistjes, vensterbanken en dergelijke.

We hebben nu vastgesteld dat een groot deel van onze waarnemingen eigenlijk uit 'weten' bestaat. We hebben vaak maar een klein hoekje van een voorwerp nodig om te weten hoe het er verder uitziet en we zijn in staat om een zó algemeen beeld van de dingen uit de werkelijkheid op te bouwen dat we ook onbekende varianten van door ons gekende dingen kunnen benoemen als een 'zus' of een 'zo'.

We zijn eigenlijk in hoge mate 'geprogrammeerd'. Dat is aan de ene kant gemakkelijk, want daardoor menen we dingen en situaties vrij snel te kunnen overzien, aan de andere kant is het ook wel eens zó dat de dingen niet zo zijn als we verwachten of menen waar te nemen. Onze 'geprogrammeerdheid' kan onze waarneming ook geweldig in de weg staan.

SELECTIEVE WAARNEMING

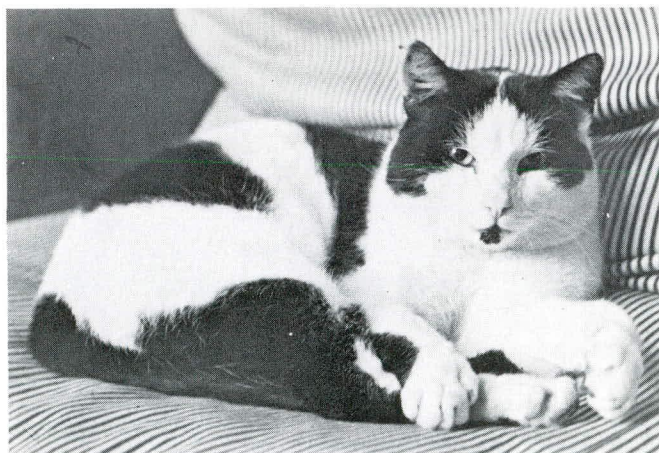
Als we er van uitgaan dat 'de werkelijkheid' bestaat uit alle dingen en gebeurtenissen om ons heen, zijn we dan eigenlijk wel in staat om die werkelijkheid volledig waar te nemen? In de meeste gevallen niet. Zelfs in een betrekkelijk eenvoudige situatie, bijvoorbeeld als je alleen in een lift staat, is het al vrijwel onmogelijk om alles wat om je heen aanwezig is en plaatsvindt in je op te nemen. We zijn er doorgaans ook niet op uit om alles waar te nemen. We nemen datgene waar, dat op een bepaald moment voor ons enige betekenis heeft. Onze waarneming wordt sterk bepaald door onze gerichtheid, belangstelling, kennis, voorliefde enzovoort.

Wanneer we ons in het stadsverkeer begeven, bijvoorbeeld op de fiets, dan is het voor ons van levensbelang om op bepaalde dingen wél en op andere dingen niet te letten. We doen dat ook: stoplichten, verkeer van rechts, politieauto's, verkeersborden worden door ons vooral als we de weg nog niet zo goed kennen, vrij bewust waargenomen. Als we

Is een stoel nog wel een stoel als hij op z'n kop staat en je er niet meer op kunt zitten?

Een snoezig poesje, een eng beest,
een vlooiennest, een moordzuchtig
monster (van wie uit bekeken?)
Zacht, dat in ieder geval.

7



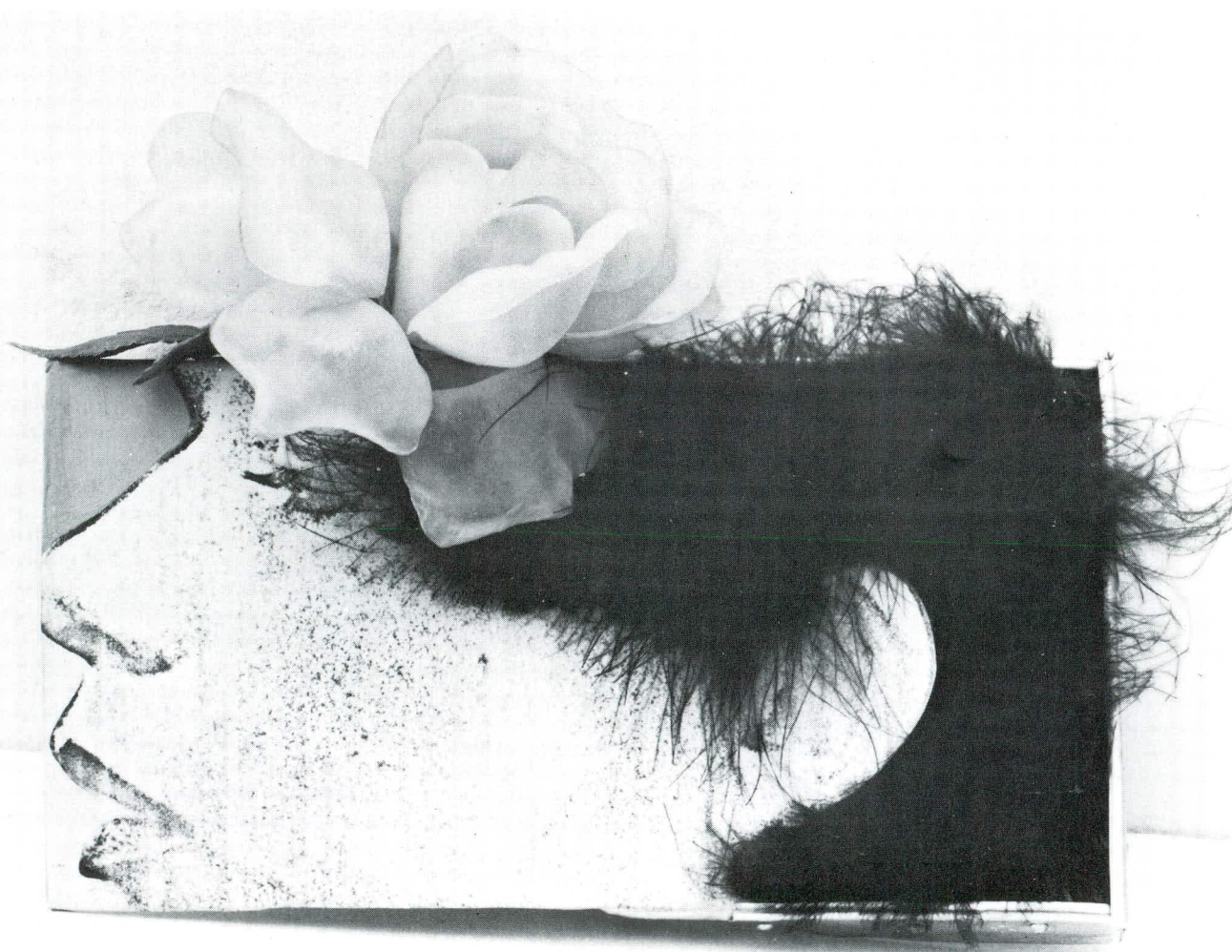
Voelen, ruiken en proeven - drie
manieren waarop we heel recht-
streeks lichamelijk contact heb-
ben met de werkelijkheid; onze
reacties zijn dan ook heel
direct en vaak lichamelijk.

8



Een kunstwerk, waarin materialen
verwerkt zijn die onze tastzin aanspreken.

9



door de stad gaan slenteren met de bedoeling om een trui te kopen, vallen ons weer heel andere dingen op. Een autoliefhebber zal ieder afwijkend automerk dat langskomt signaleren, een vogelliefhebber kijkt weer anders. Kortom, we hebben allemaal onze eigen redenen om het een wel en het ander niet te zien. Ga maar eens met iemand naar de film en probeer later aan elkaar te vertellen wat je precies gezien hebt - vast en zeker zal blijken dat jij bepaalde dingen zag die je vriend(in) niet opmerkte en andersom. We kunnen niet alles waarnemen, we kiezen zonder het te weten voor het één en gaan voorbij aan het ander. We spreken van 'selectieve waarneming'.

WAARNEMING EN BEOORDELING

Als er veel waar te nemen is, kiezen we dus uit die hoeveelheid op grond van onze belangstelling, voorkeur, gerichtheid. Er kunnen zich ook situaties voordoen, waarbij een aantal mensen in elk geval hetzelfde ding of dezelfde gebeurtenis waarneemt, bijvoorbeeld als een ding of een gebeurtenis op bijzondere wijze de aandacht trekt.

Het is een bekend feit dat ooggetuigeverslagen bij verkeersongelukken zelden eensluidend zijn. De verschillen tussen de ooggetuigeverslagen worden veroorzaakt door vele factoren, bijvoorbeeld:

- de ooggetuigen hadden verschillende standpunten en zagen het ongeval vanuit verschillende gezichtshoeken;
- de ene ooggetuige was een automobilist, de andere een verwoede fietser of voetganger;
- de ene ooggetuige was een beetje bijziend, de andere had toevallig net ruzie met z'n vrouw gehad en was daarvoor nog diep in gedachten verzonken en ga zo maar door.

De ware toedracht van een verkeersongeval is vaak niet te achterhalen-ook de direct betrokkenen kunnen heel verschillende opvattingen over de situatie hebben; 'de werkelijkheid' is vaak niet te reconstrueren bij zo'n ingewikkeld geval. Maar ook bij heel eenvoudige situaties is er sprake van een 'verschillend beoordelen van de werkelijkheid' door verschillende mensen. Een heel gewoon ding kan verschillendsoortige reacties oproepen, afhankelijk van de achtergronden, belangstellingen, voorliefdes van de mensen die zo'n ding beoordelen. Een

motorfiets bijvoorbeeld is voor de één een begerenswaardig object, voor de ander een bron van ergernis of een oorzaak van hevige angst. Voor de één vertegenwoordigt een motorfiets snelheid, avontuur, vrijheid; voor de ander betekent hetzelfde ding geluidshinder of gevaar en angst, omdat hij of zij er bijvoorbeeld een ongeluk mee gehad heeft of een vriend of familielid er mee is omgekomen.

Met andere woorden: afhankelijk van onze kennis, ervaring, voorkeur en dergelijke beoordelen we de dingen op onze eigen manier- 'de werkelijkheid' van dingen of gebeurtenissen wordt door iedereen een beetje verschillend ervaren, omdat we nu eenmaal allemaal onze eigen aard, ervaringen, gevoelens en voorkeuren hebben.

WAARNEMING EN INTERPRETATIE

We hebben al gezien dat onze directe waarnemingen plaats vinden door middel van onze zintuigen en dat we tegelijk met het waarnemen ook betekenis geven aan datgene wat we waarnemen; we noemen dat interpreteren.

De tastzin

We voelen iets en tegelijkertijd weten we, of menen we te weten wát we voelen. Onze tastzin is niet zo vreselijk goed ontwikkeld - niet zo goed als bijvoorbeeld de tastzin van blinde mensen of bepaalde diersoorten, die erg van hun tastzin afhankelijk zijn. Niettemin kan onze tastzin een vrij belangrijke rol spelen bij het herkennen en beoordelen van dingen en situaties. We zijn in staat om ons dingen die we in het verleden gevoeld hebben, te herinneren. Daardoor kunnen bepaalde stoffen (oppervlaktestructuren) die we voelen prettige of onaangename associaties wekken. We zijn in dit opzicht ook behoorlijk geprogrammeerd: iets zachts en bontigs wekt al gauw de associatie van lief en lekker, iets glibberigs van eng en griezelig - dit terwijl een gelatinepudding toch ook best lekker kan zijn en een gevaarlijke leeuw toch zacht en bontig aanvoelt.

We gebruiken onze tastzin het meest als aanvulling op andere zintuigen, bijvoorbeeld het gezichtsvermogen, maar, mét onze reuk en smaak, is de tastzin wel een zintuig wat de meest directe (spon-



10 Een puinhoop zo te zien,
maar wat voor een puinhoop?
Als je een archeoloog
was zou je het weten. *

Hoewel we lang niet allemaal gelovig
zijn is het christelijke geloof toch nog wel
een tamelijk gemeenschappelijk referentie-
kader omdat het het westerse denken
eeuwenlang beheerst heeft.

Er gebeurt op dit schilderij ontzettend
veel - schrijf zelf eens op wát
allemaal, en geef daarbij aan wat wel
en wat niet echt gebeurd zou kunnen zijn.

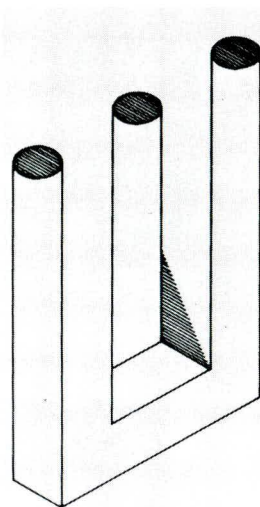


Heb je enig idee in welke omgeving
deze foto genomen kan zijn? Wat
denk je, zou het meisje gezien heb-
ben dat ze op een zaag staat? *



13

12



Hier heb je zo'n
"onmogelijke"
figuur!

tane), vaak zelfs lichamelijke reacties op 'de werkelijkheid' oproept.

Het gehoor

Het gehoor is vaak onontbeerlijk bij het herkennen en beoordelen van situaties. Je merkt dit bijvoorbeeld heel goed als je de televisie aanzet, maar het geluid wegdraait (er moet dan natuurlijk geen ondertiteling zijn).

Dove mensen raken ook gemakkelijk geïsoleerd, omdat een groot deel van 'de werkelijkheid' via het gehoor door ons ervaren kan worden. Er zijn veel situaties waaraan we uitsluitend op grond van ons gehoor betekenis kunnen geven - bijvoorbeeld als twee mensen heftig met de armen zwaaiend tegen elkaar staan te praten, dan weten we pas als we ze kunnen horen of ze ruzie maken of elkaar staan te vertellen over bokswedstrijden.

Het gezichtsvermogen

De meeste directe gegevens over de werkelijkheid ontvangen we via ons gezichtsvermogen. Dat die gegevens bij voorbaat door ons geselecteerd zijn op grond van onze belangstellingen, voorkeuren, kennis en dergelijke, hebben we al gezien. Maar datgene wat we (menen te) zien, daar vertrouwen we onvoorwaardelijk op. Wat je met je eigen ogen gezien hebt, is onomstotelijk waar, denk je. In de meeste gevallen gaat dat ook wel op of, anders gezegd, in de meeste gevallen doet het er niet zoveel toe of datgene wat je meent te zien ook de werkelijkheid is. Toch is het goed om je ervan bewust te zijn dat datgene wat je meent te zien door anderen anders gezien kan worden.

Met zien wordt hier bedoeld, net als met waarnemen in het algemeen, zien en tegelijk weten (beoordelen) wat je ziet. De moeilijkheid zit niet zozeer in het zien op zich, maar in 'het weten (beoordelen) wát je ziet'. Er zijn verschillende factoren, die van invloed zijn op het beoordelen van datgene wat je ziet - die factoren vallen in twee hoofdzaken uiteen:

- a. je eigen 'referentiekader'
 - b. de context van datgene wat je ziet.
- Dikwijls is er sprake van een combinatie van beide.

Eigen referentiekaders

Je hebt in je hoofd een geweldige hoe-

veelheid ervaringen, herinneringen, kennis opgeslagen liggen, aan de hand waarvan je de dingen die je ziet beoordeelt, betekenis geeft - dat is je 'referentiekader'. Een eenvoudig voorbeeld: een röntgenfoto van een ruggewervel is voor de meeste mensen geen nieuws - enige kennis omtrent zulke zaken is bij iedereen wel aanwezig, behoort tot het gewone referentiekader. Maar een kleine afwijking in de wervelkolom, die op de röntgenfoto te zien is, kan alleen opgemerkt worden door specialisten, van wie het referentiekader op dat gebied aanmerkelijk uitgebreider is dan dat van de 'gewone man'. We hebben in hetzelfde land natuurlijk een soort gemeenschappelijk referentiekader dat bestaat uit dingen die we allemaal geleerd hebben, bijvoorbeeld op de basisschool, dingen die met onze cultuur, zeden en gewoontes te maken hebben, gemeenschappelijke ervaringen - maar iedereen heeft daarnaast heel persoonlijke kennis en ervaringen, die ook deel uitmaken van zijn referentiekader en dat veroorzaakt nu juist de verschillen in de beoordeling, betekenisgeving (interpretatie) van het geziene. Aan de ene kant ben je in staat om, dankzij je referentiekader, talloze dingen en situaties te begrijpen of te interpreteren, aan de andere kant zijn je mogelijkheden om te begrijpen en te interpreteren precies zo groot als je referentiekader - in zoverre kan het referentiekader een enorme beperking betekenen.

Wanneer we iets zien dat we eigenlijk niet kunnen thuisbrengen, niet kunnen begrijpen of interpreteren, dan zullen we eerder geneigd zijn 'verkeerd' te interpreteren dan gewoon te zeggen 'ik begrijp het niet'; en als we ons zelf toegeven dat we niet begrijpen zijn we geneigd om te zeggen 'ik accepteer het niet'. Een aardig voorbeeld in dit verband is een getekende 'onmogelijke figuur'. Het is al typerend dat zoiets een 'onmogelijke figuur' genoemd wordt, want hij is duidelijk heel wel mogelijk, op papier. We zijn zó gewend dat wat we we 'op papier' afgebeeld zien, een afspiegeling moet zijn van de driedimensionale werkelijkheid, dat we niet kunnen nalaten om ons de getekende figuur in 'het echt', in drie dimensies voor te stellen, temeer daar de figuur perspectivisch juist getekend is. In drie dimensies gedacht is de figuur inderdaad onmogelijk, maar op papier gelden de wetten van de tweedimensionaliteit,



14 Wat is hier gaande? Je kunt er alleen naar raden, want je weet niets af van de omstandigheden waarin deze situatie zich voordeed - Je kent de context niet.



15

Een "onwerkelijke" toestand? een droom? een eng verhaal? Wat er gaat gebeuren vul je zelf maar in. Alles wat je verzint is waar - voor jou!



17



"Geloven in" kan ieder denkbeeld tot werkelijkheid maken. Je moet in iets kunnen geloven om het als

werkelijkheid te kunnen aanvaarden, zoals een kind gelooft in z'n speelgoed scooter of in soldaatje spelen. Geloof in iets is niet zichtbaar, maar wel werkelijk.

16



en die zijn nu eenmaal anders dan die van de driedimensionaliteit. De werkelijkheid van het platte vlak blijkt eigen wetten te hebben. Op grond van datgene wat we aan ervaringen en kennis hebben, bouwen we ook verwachtingspatronen op, die van invloed zijn op de interpretatie van datgene wat we zien. Die invloed kan zó groot zijn, dat we volkomen misleid kunnen worden en dingen menen te zien die er niet zijn en andersom. Een eenvoudig voorbeeld van het laatste is als je op een landkaart naar een naam van een gebied zoekt en je verwacht dat die op een vrij kleine maat gedrukt zal zijn - als die naam dan in heel grote letters gedrukt is, kun je hem totaal over het hoofd zien.

De context van het geziene

Datgene wat we zien bestaat meestal uit een aantal dingen in een omgeving, de dingen staan in een context. Die context helpt ons om de dingen en situaties die we waarnemen te interpreteren. De meeste stoelen die we zien bijvoorbeeld staan in een omgeving, een context waarin stoelen thuishoren. In kamers bij tafels of om de kachel. Ook een stoel van een afwijkend model kan door ons, wanneer hij in zo'n gewone context wordt aangetroffen, gemakkelijk als stoel herkend worden. Het overkomt ons haast nooit dat we dingen tegenkomen in een totaal onverwachte en ongewone context. Door onze ervaringen van ons hele leven hebben we uitgebreide kennis vergaard omtrent situaties, contexten, combinaties waarin dingen voor kunnen komen - we hebben daarover duidelijke verwachtingen, die vaak uitkomen. Een groot deel van deze kennis over de context van de dingen en ook verwachtingen daaromtrent hebben we allemaal gemeen; een klein ander deel ervan hebben we per groep gemeen.

We hebben bijvoorbeeld allemaal een zekere kennis over de manier waarop een stad in elkaar zit - niemand zal het stadhuis in de buitenwijken gaan zoeken of de sportvelden in het centrum. We weten allemaal wat we zo ongeveer aan meubels in de huiskamers van vrijwel alle mensen in Nederland kunnen aantreffen en voor bepaalde groepen (deftige mensen, gewone mensen, progressieve mensen, artistieke kelingen en dergelijke) kunnen we zelfs vrij goed aangeven welk type meubelen binnen zo'n groep de voorkeur geniet.

Wij zijn ook met z'n allen aan bepaalde dingen, combinaties van dingen en situaties speciale betekenissen gaan hechten, waardoor ze als het ware tot een soort code geworden zijn, in de reclame gebruikt men dit soort codes veel (zie hiervoor het vorige schoolprojectboekje 'Kijk maar, er staat niet wat er staat').

Zolang we de dingen in hun gewone context tegenkomen, worden we eigenlijk niet gedwongen om erg goed te kijken - we hebben maar een glimp nodig en we weten het al, aha, dat is zus, dat zit zo. Pas als we dingen aantreffen in een context waar ze gewoonlijk niet in voorkomen, worden we wakker geschud, gaan we goed kijken en ons dingen afvragen.

Ga maar na: een blote etalagepop in de etalage van een modezaak zal geen onloopje veroorzaken - diezelfde pop op een bankje in het park zal vast en zeker wel.

Het kan zelfs zo zijn dat we een ding in een ongewone context niet meer herkennen en als iets anders gaan zien, dat wél in die context past óf als een vorm zonder meer, al dan niet gekleurd. Je kunt bijvoorbeeld een bepaald model dameshoed, wanneer hij in een etalage met serviesgoed gezet wordt, heel wel aanzien voor een sjieke theemuts; wanneer je dezelfde hoed zou zien staan tussen een groep kamerplanten zou je je waarschijnlijk gaan afvragen wat dat ronde bruine ding daar te maken had.

De context waarin we de dingen waarnemen bepaalt dus mét ons eigen referentiekader hoe we datgene wat we waarnemen interpreteren - met andere woorden: hoe we 'de werkelijkheid' ervaren hangt af van de overeenkomsten en de verschillen die er bestaan tussen ons eigen referentiekader, onze verwachtingen én de contexten, situaties en combinaties van de dingen die we waarnemen.

Niet zintuiglijk waarneembare werkelijkheid

Tot nu toe hebben we het steeds gehad over 'de werkelijkheid' die je met je zintuigen kunt waarnemen. De dingen die bestaan en kunnen gebeuren zijn ook vaak niet zintuiglijk waarneembaar, maar daarom niet minder werkelijk. In je hoofd gebeurt ook van alles: er zijn denkbeelden aanwezig, je reageert op de dingen om je heen, je hebt gevoelens. Datgene wat in je hoofd omgaat is ook een heel

In dromen komen vaak dingen en mensen voor in 'de verkeerde' context. Betekent dit dat dromen bedrog zijn, of dat wij, als we wakker zijn, een te beperkte opvatting hebben over de vormen die de werkelijkheid kan aannemen?



19



18 Vrolijkheid en verdriet zijn gevoelens, die tot de niet-zichtbare werkelijkheid behoren. We maken ze zichtbaar door b.v. te lachen of te huilen.

Een 17^e eeuws fruitstilleven - een afbeelding van "de werkelijkheid"?

20



belangrijk onderdeel van de werkelijkheid. Is bijvoorbeeld je angst voor een onvoldoende niet even werkelijk als een proefwerk zelf; is je prettige gevoel als je naar een goede plaat luistert niet even werkelijk als de klanken die je hoort?

Datgene wat je denkt en voelt kan door anderen niet zonder meer worden waargenomen. Als je wilt dat anderen weten wat er in je omgaat zul je daarover mededelingen moeten doen in de vorm van gezichtsuitdrukkingen, handelingen, woorden (gesproken of geschreven). Er wordt dagelijks een stroom van mededelingen over het voelen en denken van anderen over ons uitgestort in een heel directe vorm, wanneer mensen om ons heen tegen ons praten, maar ook indirect via allerlei media (kranten, tijdschriften, boeken, T.V., film etcetera). De meest voorkomende communicatiemiddelen die gehanteerd worden bij het doen van mededelingen over het voelen en denken van anderen óf over 'de werkelijkheid' zoals anderen die zien zijn het woord en het beeld. Daar gaan we het nu over hebben.

MEDEDELINGEN OVER DE WERKELIJKHEID

Wanneer iemand een mededeling doet, in woord of in beeld, over de werkelijkheid, dan is daaraan vooraf bij hem al dat hele proces van waarnemen en interpreteren gegaan, waarover we het in de vorige hoofdstukjes gehad hebben. Je kunt er dus van uitgaan dat iedere mededeling die over de werkelijkheid gedaan wordt een persoonlijke noot bevat van degenen die de mededeling doet, hierover komen we later nog te spreken.

We gaan nu eerst die beschrijvingen en beelden (afbeeldingen) bekijken, die gemaakt lijken te zijn met de bedoeling om de zichtbare werkelijkheid weer te geven. Wat vertellen ze ons wel en wat verzwijgen ze.

De dingen zelf

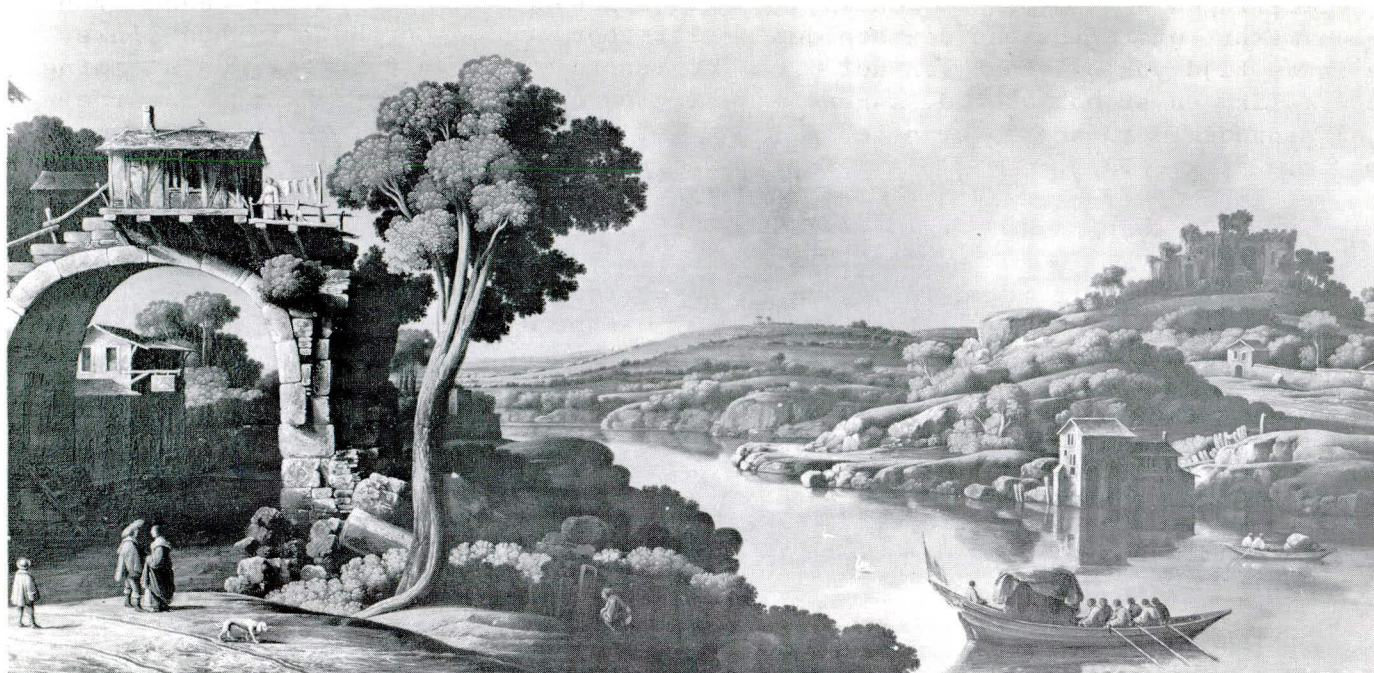
Een fruitstilleven, bestaande uit tastbare voorwerpen en vruchten. Een 17de eeuwse schilder heeft ons over zo'n stilleven een mededeling in beeld gedaan in de vorm van een schilderij dat de eeuwen overleefd heeft. Zo'n beeld vertelt ons heel wat over een aantal tastbare en zichtbare eigenschappen van de afgebeelde dingen. De vormen en kleuren ervan zijn met grote precisie weer-

gegeven, evenals de zachte huid van de vruchten en bloemblaadjes en het harde gladde oppervlak van de schaal en de schelpen; zelfs krijgen we de indruk dat de dingen driedimensionaal zijn door licht en schaduwwerking. Bedrieglijk echt lijkt alles op zo'n schilderij - maar wát is ons nu over die werkelijkheid van dat stilleven niet verteld? Om een echt stilleven kun je heenlopen; je kunt de vruchten en schelpen betasten en besnuffelen, je kunt ze oppakken en de achterkanten bekijken. Je kunt de ruimte bekijken, waarin het stilleven is opgesteld en zien wat daar allemaal nog meer aanwezig is.

Eigenlijk vertelt het schilderij, in vergelijking met een echte situatie, niet zoveel over de afgebeelde dingen - het nodigt je wel uit om je zo'n stilleven heel duidelijk voor te stellen; het daagt je bijna uit om het aan te raken om te voelen of de dingen echt zijn, maar als je dat doet stuiten je vingers op het doek en de schelp voelt hetzelfde aan als de bloemblaadjes. Als je nu een echt stilleven in woorden zou beschrijven, zou je over bepaalde aspecten ervan uitgebreidere mededelingen kunnen doen dan het beeld. Je zou bijvoorbeeld de achterkant van het stilleven kunnen beschrijven en uitspraken doen over de geuren en smaken. Je zou ook kunnen vertellen dat het stilleven zorgvuldig in elkaar gezet is en dat die beestjes er eigenlijk niet op zitten. Je zou veel meer kunnen vertellen over de hele situatie. Maar in de beschrijving van de vormen, de kleuren en de materialen zou je lang niet zo precies kunnen zijn als een schilderij - want als je geel zegt is het maar de vraag of een ander zich daar het goede geel bij voorstelt of als je 'een kalebas' zegt, dan weet de ander nog niet precies wat voor een kalebas. Om die vormen en kleuren die je op het schilderij in één oogopslag precies ziet afgebeeld even uitvoerig in woorden te beschrijven zou je bijna een hele blocnote nodig hebben - en dan was het nog maar de vraag of je éven precies kon zijn als het schilderij.

Behalve dat zo'n beeld als ons 17de eeuwse schilderij op beperkte schaal mededelingen kan doen over 'de werkelijkheid' van een stilleven, moet je er altijd rekening mee houden dat ieder beeld, of het nu een 'net echt' schilderij, een foto, een reclameplaat of een abstract schilderij is, óók bepaal-

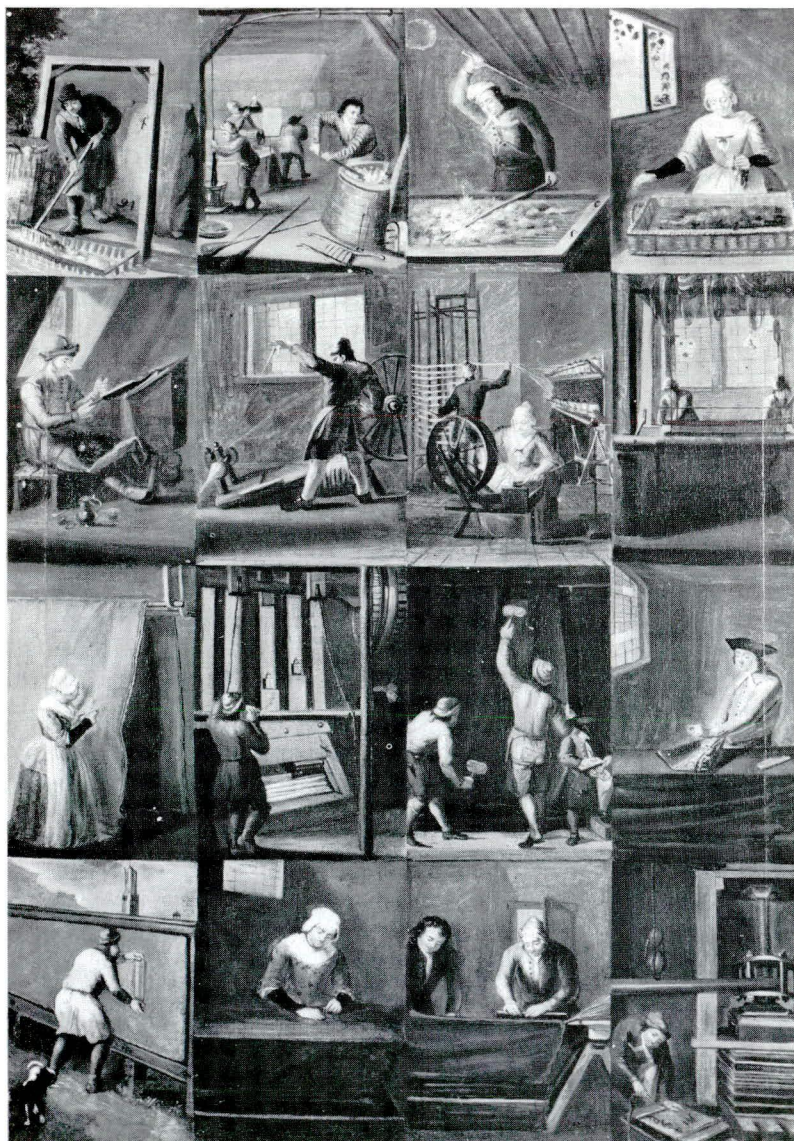
Als je vindt dat je met een tweedimensionaal beeld (een schilderij of een foto) iets van de driedimensionale werkelijkheid nèt echt kunt weergeven, zou het dan niet ook mogelijk moeten zijn om iets tweedimensionaals (wat?) in één dimensie weer te geven - en hoe zou dat er uit gaan zien?



- 21 Een dreigend onweer, maar het zal nooit losbarsten,
- de tijd staat stil.

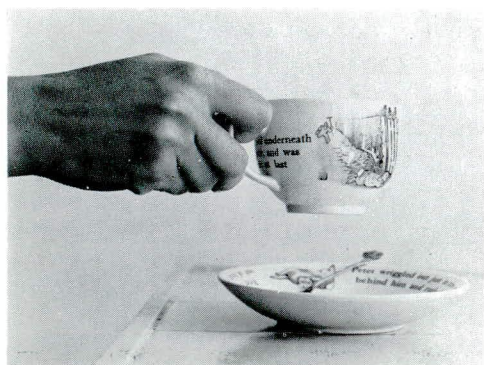
23

Een 18^e eeuwse geschilderd
stripverhaal, waarin de opeen-
volgende stadia van de laken-
industrie zijn weergegeven. Het
strip- of beeldverhaal laat zien
hoe iets zich in de tijd ont-
wikkelt; het is a.h.w. de hele
langzame voorloper van de film.



Wordt dit kopje neergezet
of opgetild? *

22



de mededelingen doet over het denken van de maker, over algemene denkbeelden die in de tijd van ontstaan van het beeld golden en er ook door de maker op na gehouden werden of over hele individuele denkbeelden.

Wat vertelt het geschilderde stilleven ons nu over de denkbeelden van de schilder?

In de eerste plaats is het duidelijk dat de schilder de wens gehad heeft om de voorwerpen en vruchten zo bedrieglijk echt als hij maar kon af te beelden. Dat is een wens die lang niet altijd door schilders gekoesterd wordt. Maar kunnen we hieruit concluderen dat deze schilder dus 'de werkelijkheid' zo echt mogelijk heeft willen afbeelden? Kijk eens goed, zou een dergelijke verzameling vruchten, bloemen, schelpen en beestjes ooit zomaar ergens toevallig bij elkaar liggen en staan? Dat is heel onwaarschijnlijk; zeker in de 17de eeuw behelsde de werkelijkheid van de meeste mensen niet zo'n overdaad aan lekkere vruchten, en schelpen waren kostbare verzamelobjecten. Wie zou die mooie bloemen zomaar los laten slingeren en rupsen en sprinkhanen in huis laten rondscharrelen? Wat je ziet is een verzameling tamelijk luxueuze dingen, die zorgvuldig bij elkaar gezet zijn. De kunstenaar heeft dus voor het maken van zijn schilderij niet een toevallig aangetroffen onderdeel van de gewone werkelijkheid gekozen, hij heeft er een speciale 'werkelijke situatie' voor in elkaar gezet. Je kunt bij zo'n schilderij maar tot op zekere hoogte spreken van 'net echt': de afgebeelde dingen lijken wel bedrieglijk echt, maar de hele situatie heeft met de gewone werkelijkheid niets te maken en dat was ook niet de bedoeling.

De dingen in hun omgeving

Het zojuist besproken fruitstilleven liet ons heel weinig zien van de omgeving waarin het was opgesteld. Er was veel aandacht besteed aan de details van alle onderdelen; een belichting van links en daarbij behorende schaduwen zorgden voor een effect van driedimensionaliteit. Onze aandacht werd vooral gevestigd op de zichtbare eigenschappen van de afgebeelde dingen.

In een ander 17de eeuws schilderij, een landschap, is eigenlijk het eerste wat opvalt de sfeer. Die sfeer wordt vooral veroorzaakt door de belichting: een vals

grijs-groen licht dat we wel kennen van vlak voor een onweersbui; ruïnes links en rechts verhogen de dreigende stemming. We zien nu ook mensen in actie: ze roeien of staan te praten; we zien zwanen en café 'de zwaan' en ook een huisvrouw die haar was heeft opgehangen. Dit schilderij geeft veel meer context dan het fruitstilleven; er zijn relaties te ontdekken tussen de afgebeelde dingen, het landschap en de mensen - er is een soort 'verhaal'.

Nog even afgezien van het feit dat ook dit schilderij geen weergave van een zomaar aangetroffen situatie uit de gewone werkelijkheid is, maar net als het fruitstilleven een in het atelier (eventueel met behulp van buiten gemaakte schetsen) zorgvuldig in elkaar gezette fantasie is van de schilder, worden we bij dit schilderij met onze neus op een andere beperking van het beeld gedrukt: de mannen roeien, maar ze komen niet vooruit; het onweer dreigt, maar het zal nooit losbarsten. Onze werkelijkheid speelt zich af in de tijd en een beeld, of dat nu een schilderij of een foto is, geeft daarvan een momentopname, waarin de tijd is stilgezet - de mensen en de dingen zijn in een bepaalde houding of toestand bevroren.

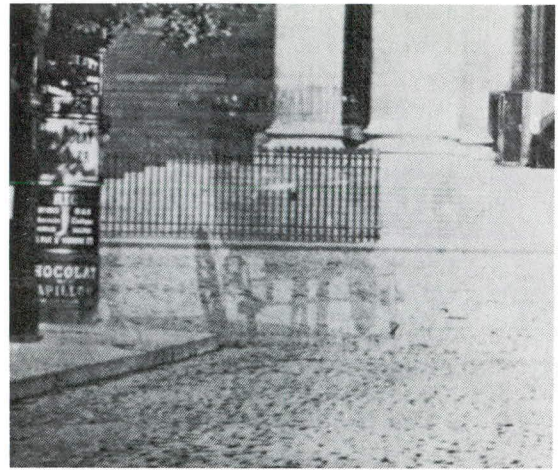
Tijd en beweging

Beweging en tijd zijn nauw met elkaar verbonden en vormen een niet weg te denken onderdeel van de gewone werkelijkheid. Wanneer nu mededelingen gedaan worden over de werkelijkheid in woord of beeld dan geven tijd en beweging bepaalde problemen. Het is in zekere zin gemakkelijker om ontwikkelingen die zich in de tijd afspelen in woorden te beschrijven dan in beelden. Beschrijvingen in woorden strekken zich ook in de tijd uit - je kunt een verhaal zolang maken als je wilt; je kunt bijvoorbeeld zeggen: 'ik liep langs de rivier en toen kwam me daar een bui opzetten met van dat valse groenige licht, dat alles zo mooi maakt. De roeiers haastten zich naar huis, en ik was 'het zwaantje' nog niet binnen gevlucht of er brak een onweer los, zoals ik nog nooit gezien heb. Twee uur lang heb ik moeten wachten voor ik weer verder kon wandelen.' Als je dergelijke mededelingen in beeld wil doen, moet je daar bijzondere oplossingen voor zoeken. Een heel voor de hand liggende oplossing is natuurlijk het beeldverhaal: een reeks beelden,

Wat is de werkelijkheid: daarnet, nu of straks. Waar in het verleden houdt onze werkelijkheid op en hoever strekt ze zich uit in de toekomst?

24

Een schim van een rijtuig? Als je de tekst hiernaast goed gelezen hebt kun je zelf bedenken waarom het rijtuig zo vaag op deze foto van ± 1860 staat *



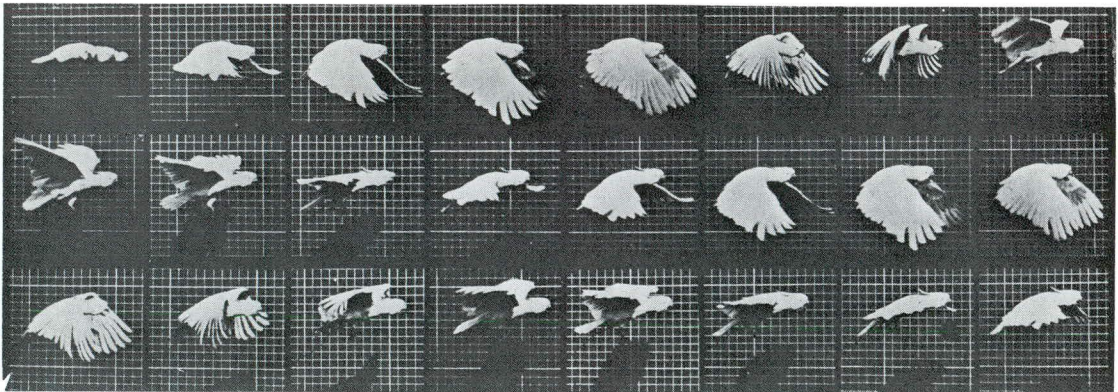
25



26

In de begintijd van de fotografie werd het perspectief in de foto's als onnatuurlijk ervaren. Als Rembrandt (25) op dezelfde manier gekeken had als een camera had zijn liggende figuur even grote voeten moeten hebben als de man op het foto'tje. De camera heeft geen hersens, wij wel - daarmee corrigeren we ons kijken, zodat we de dingen in "normale" proporties zien.

27



In 1887 legde Muybridge zo de bewegingen van een vliegende

kakatoe vast. Hij kon met zijn snelle camera meer registreren dan het menselijk oog kan zien. Dit riep natuurlijk de vraag op: is dit nu de correcte weergave van de werkelijkheid of - zoals veel schilders verdedigden - is alleen de afbeelding van datgene wat je met je ogen kunt zien de goede weergave van de werkelijkheid?

die telkens een volgende situatie uit de werkelijkheid weergeven; dit is een sinds mensenheugenis toegepaste kunstgreep om tijd weer te geven; je kent hem natuurlijk heel goed uit je stripboeken.

Maar er zijn ook andere mogelijkheden. Voor we die gaan bekijken moeten we even stilstaan bij de uitvinding van de fotografie. In principe is de fotografie een snelle en gemakkelijke methode om een (perspectivisch) juiste afbeelding te maken van iets uit de zichtbare werkelijkheid - zo'n perspectivische weergave kan ook op moeizame wijze getekend of geschilderd worden met wiskundig geconstrueerd perspectief. Door de technische tekortkomingen van de allereerste camera's - men moest de plaat aanvanke-lijk urenlang belichten wilde men een beeld krijgen, later werd die tijd steeds korter - werd beweging per ongeluk op een heel nieuwe manier in beeld gebracht. De vroegste opnamen van straten en pleinen maken een griezelig verlaten indruk, omdat alles wat niet urenlang stilstond niet werd vastgelegd. Toen de belichtingstijd tot een paar seconden was teruggebracht, werden wandelaars en verkeer wél geregistreerd, maar als 'uitgeveegde' vormpjes. Rond 1885 was men zo ver dat momentopnames gemaakt konden worden, zodat iets of iemand in beweging nu scherp kon worden vastgelegd op de gevoelige plaat. Een verdere technische ontwikkeling zorgde ervoor dat die momentopnames met grote snelheid achter elkaar gemaakt konden worden. Op die manier legden de fotografen Muybridge en Marey de verschillende stadia van bewegingen van mensen, dieren en dingen haarscherp vast.

Een ander ongemak van de oude camera's was dat je per ongeluk de ene foto over de andere heen kon nemen. Ook dát kon, naar het bleek, zekere voordelen opleveren, wanneer men bepaalde effecten van tijd en beweging wilde bereiken.

Fotografen en kunstenaars in discussie

Wij zijn nu zo gewend aan de fotografie (en aan de verder ontwikkelde vormen ervan als film en T.V.) dat we bij woorden als 'beeld', 'afbeelding' of 'plaatje' het eerst aan fotografie denken, maar totdat de fotografie werd uitgevonden kende men alleen maar 'handgemaakte' weergaven van de zichtbare werkelijkheid: tekeningen, schilderijen en dergelijke; boeken, tijdschriften en kranten

werden geïllustreerd met houtsnedes, koper- of houtgravures en litho's. Toen nu de fotografie opkwam, veroorzaakte dat de nodige opschudding, vooral in kunstenaarskringen, waar men in die tijd op veel moeizamer wijze bezig was om 'perspectivische weergaven van de zichtbare werkelijkheid' te maken. De kunstenaars waren eigenlijk wel erg geboeid door de mogelijkheden van de fotografie, maar tegelijkertijd waren ze bang dat die techniek de schilderkunst helemaal zou verdringen. De kunstenaars moesten zich heel goed gaan bezinnen op de vraag 'wat is werkelijkheid' en 'moet de kunstenaar de zichtbare werkelijkheid wel zonodig weergeven'? - want de fotografen beweerden natuurlijk dat hun camera's de zichtbare werkelijkheid heel wat beter vastlegden dan een schilder dat kon.

Discussies tussen fotografen en kunstenaars gingen rond 1875 ongeveer zó:

Fotograaf: Wat zit je toch te modderen; moet je zien, je zit nu al drie dagen te schilderen en nog heb je de helft van wat je voor je ziet weggelaten. Mijn foto is in een wip gemaakt en alles, maar dan ook alles, staat erop.

Kunstenaar: Dat is het hem juist - alles staat erop. Zo zie je de dingen niet. Ik geef de werkelijkheid weer, zoals ik hem zie en ik zie niet alles!

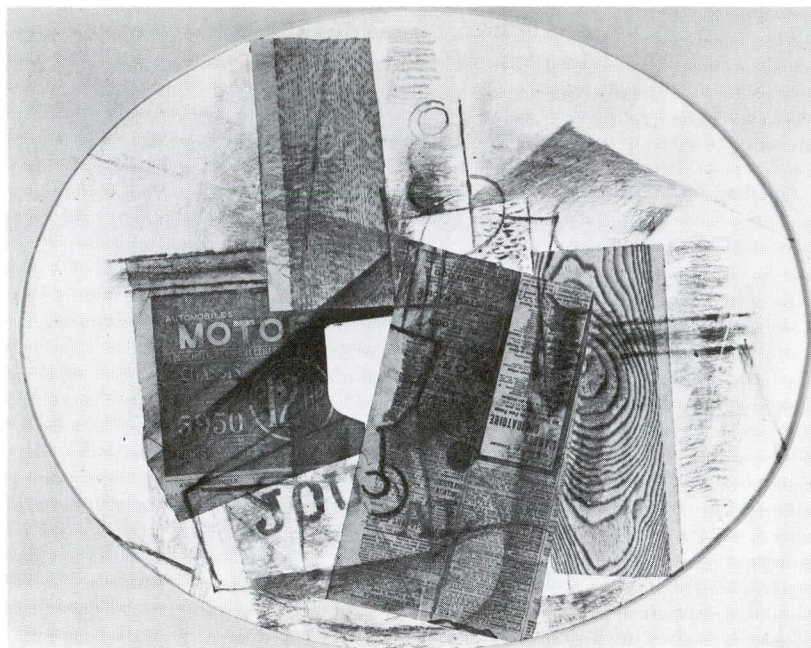
Fotograaf: Je ziet niet alles, inderdaad, en wat je ziet, zie je ook nog verkeerd. Kijk maar, die boom op de voorgrond moet véél groter zijn. Hier: je kunt het op mijn foto zien, die boom is veel en veel groter dan jij hem geschilderd hebt.

Kunstenaar: Nee hoor, die camera van jou trekt alles uit z'n verhoudingen. Die boom is niet zo groot - en trouwens, al was ie dat wél, ik maak hem niet groter, want dat vind ik niet mooi.

Fotograaf: O, is de natuur niet mooi genoeg, zoals hij in werkelijkheid is, weet jij het beter?

Kunstenaar: Ja, ja, precies, ik weet het beter. De werkelijkheid is voor mij niet alleen wat ik zie, maar ook nog wat ik daarover denk. Ik heb ge-

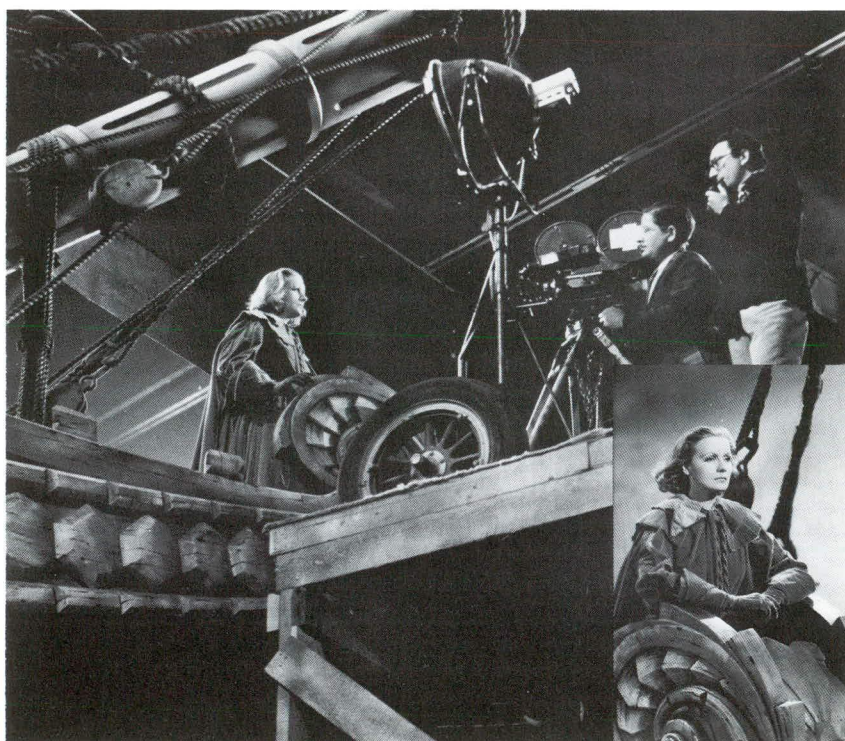
Terwijl je naar de dingen kijkt beweeg je je hoofd en ook vaak je lichaam; je ziet de dingen niet vanuit een vast standpunt. De cubisten maakten dit duidelijk door hun onderwerpen vanuit meerdere gezichtshoeken tegelijk af te beelden. Zo'n werk van Braque b.v. (28) laat geen vastomlijnde, enkelvoudige vormen zien, maar meerdere vormen, die iets aankan nemen wanneer je het van verschillende kanten bekijkt.



Nog een manier om tijd en beweging uit te drukken. Magritte noemde dit schilderij "de tovenaars".

Door de manier waarop film en t.v. tijd en beweging weer geven doen ze erg overtuigend aan en lijkt het alsof ze de werkelijkheid het beste weer geven. Maar is dat zo? *

Juist omdat film zo echt lijkt en we er heel gemakkelijk in kunnen geloven, leent dit medium zich uitstekend voor trucs. De gesuggereerde werkelijkheid in de film (rechts onder) ziet er heel anders uit dan de werkelijkheid van de studio.



voelens over de dingen, die ik zie, dat heeft jouw toestel niet - dat is gewoon een dood ding, een ziellose machine.

Fotograaf: Ondertussen zitten jullie in je ateliers toch maar stiekem foto's na te schilderen, of niet soms?

Kunstenaar: Ik niet; ik gebruik ze wel eens als geheugensteuntje voor een klein onderdeeltje. Er zijn wel mensen die foto's naschilderen, maar die noem ik geen kunstenaars.

Fotograaf: Nou, wacht maar af. Binnenkort wil niemand meer een schilderij hebben; als we eenmaal kleurenfoto's kunnen maken, dan kunnen jullie kunstenaars wel inpakken.

Kunstenaar: Je vergist je. Jullie kunnen alleen de zichtbare dingen op de foto zetten, precies zoals ze zijn. Wij gebruiken die zichtbare dingen om iets nieuws te scheppen - een nieuwe werkelijkheid waarin de vormen en de kleuren in evenwicht zijn en waarin die dingen die niet zichtbaar zijn, ons denken en voelen, zichtbaar gemaakt worden.

Fotograaf: In elk geval is de fotografie laatst officieel tot kunst verklaard, dus als je straks brodeloos wordt, kun je nog best met goed fatsoen fotograaf worden.

We weten nu hoe het verder is gegaan. De fotografie (en later film en T.V.) is niet in de plaats gekomen van de beeldende kunst. De kunstenaars zijn fotografie, film en T.V. als volwaardige media gaan beschouwen, die je voor het doen van een bepaald soort mededelingen beter kunt gebruiken dan verf op doek. Wel is men zich, mede door de uitvinding van de fotografie, duidelijker gaan afvragen of beeldende kunst niet méér moest zijn dan een precieze imitatie van de zichtbare werkelijkheid en op welke manier dat 'meer' dan zou moeten worden uitgedrukt.

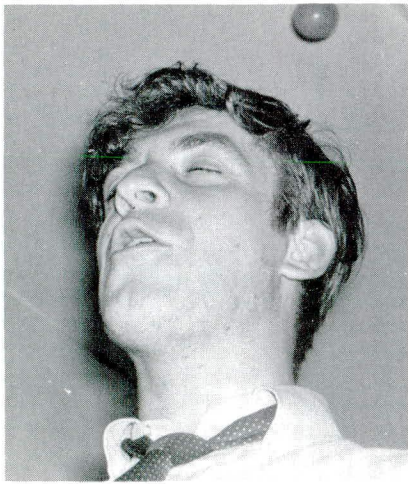
Voor de oplossing van problemen rond het uitbeelden van tijd en beweging werd door kunstenaars wel degelijk naar de resultaten van de fotografen gekeken. In het begin van deze eeuw zie je ook in

schilderijen verschillende stadia van beweging tegelijk weergegeven (zie hiervoor het eerste schoolprojectboekje 'Ruimte en Perspectief'). Uiteindelijk kwamen sommige kunstenaars er ook toe om hun kunstwerken echt te laten bewegen. Beweeglijkheid en de consequenties daarvan voor bepaalde vormen werden tot onderwerp van het kunstwerk - er is dan geen sprake meer van een afbeelding, van vormen in beweging, het kunstwerk bestaat uit tastbare vormen in beweging; daardoor wordt het een echt onderdeel van de werkelijkheid, in plaats van er een imitatie van te zijn.

Betekenis

Taal

Zolang we elkaar mededelingen doen over dingen uit de zichtbare werkelijkheid kunnen we, als we willen, vrij duidelijk zijn, denken we. Maar hoe duidelijk is dat? Je zegt bijvoorbeeld tegen je buurman: 'ik heb een appel in m'n tas'. Normaal gesproken heeft je buurman genoeg aan zo'n mededeling; hij kan zich redelijk goed voorstellen wat je bedoelt. Maar stel nu dat hij vraagt 'wat voor 'n appel?'. Jij zegt nu: 'een groene'. De buurman is erg lastig, want hij wil nu weten: 'wat voor 'n groen?'. Dat wordt moeilijk; jij weet precies welk groen het is, je kunt nog zeggen 'lichtgroen', maar dat is niet genoeg. Je zult de appel uit je tas moeten halen en zeggen 'kijk, dat groen' - je buurman is nu volledig op de hoogte. Maar je doet ook heel vaak mededelingen over de niet-zichtbare werkelijkheid, over je gevoelens en denkbeelden. Je zegt bijvoorbeeld: 'ik heb vreselijke pijn'. De persoon tegen wie je dat zegt, kent alleen de pijnen die hij zelf ooit gehad heeft en die herinnert hij zich nu. Het enige wat hij kan doen is denken dat jij wel zoiets zult voelen als hij toen en toen. Nu is het zo dat als je erbij zegt dat het kiespijn is en de ander heeft ook wel eens kiespijn gehad, dat hij dan toch in elk geval bij benadering weet waarover je het hebt. Maar neem nu eens begrippen als gelukkig of verdrietig. Er zijn zoveel situaties die aanleiding kunnen zijn tot geluk of verdriet en er zijn zoveel verschillende gradaties (maten van hevigheid) van geluk en verdriet dat het heel moeilijk is om aan een ander uit te leggen hoe je je pre-



32 Wanneer we zonder woorden iets willen zeggen kunnen we gezichten trekken.



33 Zelfs als je niet precies weet wie deze mensen zijn en wat er aan de hand is, kun je aan de gelaatsuitdrukkingen en de gebaren van de diverse personen wel zien welke gevoelens ze hebben - doe je best. *

34

Een gezellige borrel ?



cies voelt als je zegt dat je gelukkig of verdrietig bent. Je kunt alleen bij de ander herinneringen aan soortgelijke ervaringen oproepen; omdat iedereen nu eenmaal de werkelijkheid op z'n eigen manier ervaart en z'n eigen reacties heeft op de dingen, is het niet waarschijnlijk dat de ander precies weet wat je bedoelt als je over dingen als geluk of verdriet spreekt.

In ons directe contact met andere mensen uitte we onze gevoelens ook vaak door de toon waarop we iets zeggen; je kunt met die toon aangeven dat je bijvoorbeeld boos bent, opgewonden of verdrietig; je kunt ook een neerbuigende of brutale toon aanslaan. Bij heel heftige emoties komt het vaak voor dat we alleen maar kreten uitte: au!, oh!, hé! etcetera. Afhankelijk van de toon waarop bijvoorbeeld oh! wordt geroepen kan verontwaardiging, verbazing, blijdschap of schrik uitgedrukt worden; niet de uitroep oh!, maar de manier waarop oh! geroepen wordt geeft aan welke betekenis we eraan moeten gaan geven. Dergelijke kreten kun je eigenlijk geen woorden noemen, maar de betekenis ervan dringt meer direct en vaak beter tot ons door dan die van hele volzinnen. Als iemand op je teen staat en je roept keihard au!, zal hij eerst opzij springen en dan excuus maken; als je gewoon zegt: 'je doet me pijn, want je staat op m'n teen' zal hij waarschijnlijk eerst eens naar beneden kijken om te zien of dat wel waar is.

We kennen ook vele manieren om onze gevoelens zwijgend zichtbaar te maken. Allereerst kunnen we gezichten trekken; we kunnen van alles uithalen met onze wenkbrauwen, neuzen en mondhoeken en daarmee heel duidelijk aangeven wat we op een bepaald moment vinden of voelen. We maken gebaren met onze handen, we halen onze schouders op, we schudden ons hoofd en ga zo maar door. Die gebaren hebben een vaste betekenis die iedereen kent; het zijn een soort codes die binnen onze cultuur (ook wel over de taalgrenzen heen) geldig zijn.

'Bij wijze van spreken'

Als het er om gaat om gevoelens uit te drukken maken we ook vaak gebruik van een ander soort codes: de staande uitdrukkingen of gezegdes. Als je tegen een ander zegt 'ik zit in de put', dan zegt hij niet 'dat lieg je, je staat voor m'n neus!'; hij weet dat je bedoelt

dat je je op de een of andere manier ongelukkig voelt. Bepaalde woorden en combinaties van woorden die eigenlijk op de zichtbare werkelijkheid slaan, kunnen een tweede betekenis gekregen hebben (dat is als het ware een afspraak waar iedereen van op de hoogte is), die slaat op de niet-zichtbare werkelijkheid, op gevoelens en gedachten.

Beelden

Beelden (foto's, schilderijen enzovoort) kunnen net als taal op verschillende manieren iets vertellen, mededelen, aan de personen die ernaar kijken.

We hebben gezien dat bij de taal niet alleen de woorden en combinaties van woorden zelf ons iets konden vertellen, maar ook de manier waarop iets gezegd wordt. We hebben ook gezien dat woorden en zinnetjes die eigenlijk op de zichtbare werkelijkheid slaan, tegelijkertijd iets kunnen zeggen over de niet-zichtbare werkelijkheid. Met beelden is dat precies zo.

Een gezellige borrel?

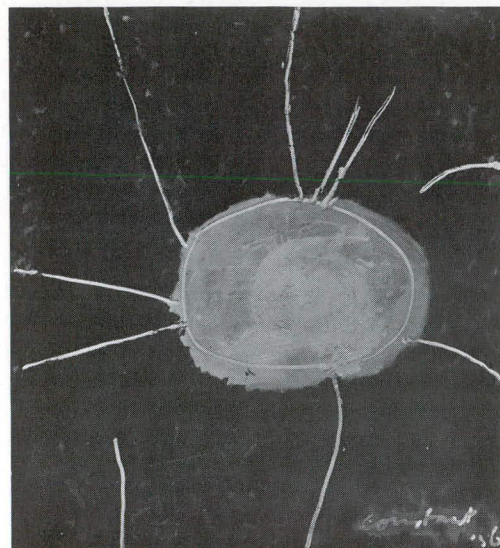
Wanneer bijvoorbeeld in een schilderij een situatie uit de zichtbare werkelijkheid zo echt mogelijk is afgebeeld, dan komen we in de eerste plaats iets te weten over het uiterlijk van de dingen die zijn afgebeeld. We zagen dat bijvoorbeeld bij het fruitstilleven; maar daar werd ook al duidelijk dat het schilderij ons meer kon vertellen dan dat.

Laten we nu eens kijken naar een viertal aan tafel. Ogenscheinlijk zijn ze alleen maar gezellig aan het borrelen; ze doen een leuk spelletje met de krakelingen. Daar kan het verhaal mee uit zijn, maar er is eigenlijk meer aan de hand: je ziet een situatie zoals die zich in de zichtbare werkelijkheid kan voordoen, maar de eigenlijke mededelingen die het schilderij doet slaan op de niet-zichtbare werkelijkheid. Het is als het ware een gezegde in beeld, alleen kennen wij dat gezegde niet zo goed meer. We treffen op het schilderij symbolische dingen en handelingen aan (zie hiervoor ook het vorige schoolprojectboekje 'Kijk maar, er staat niet wat er staat'): een van de vier kijkt ons aan alsof hij ons iets wil zeggen, terwijl hij ons met z'n ene hand een krakeling laat zien en met z'n andere hand het glas heft in de richting van het paar tegenover hem. Dit paar zit een krakeling uit elkaar te trekken - on

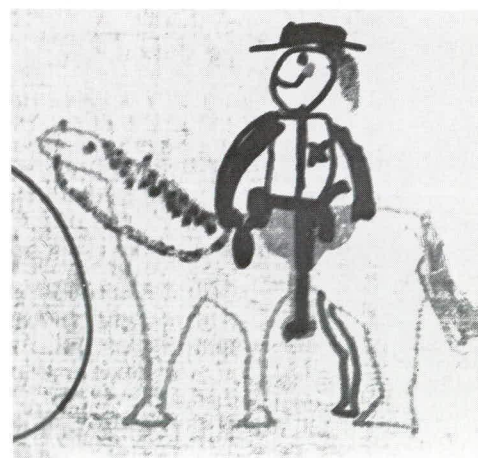


35 "kreten in verf".

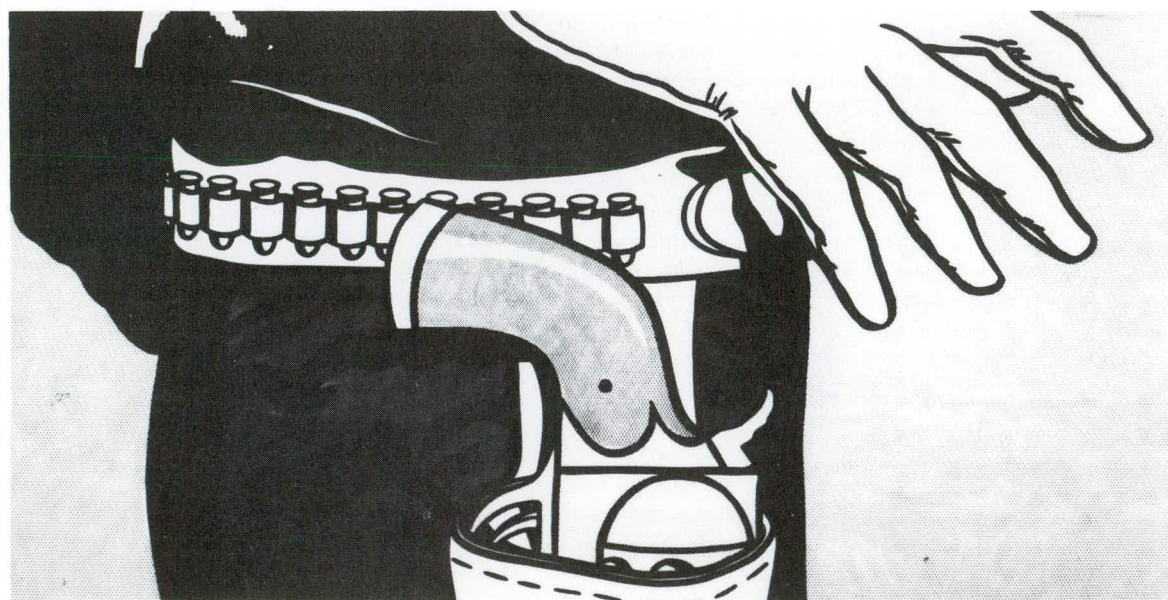
Tweemaal een cowboy, één van de kunstenaar Roy Lichtenstein, één van een zes-jarig kind. Hoewel het schilderij van Lichtenstein technisch beter is uitgevoerd dan de kindertekening zeggen ze eigenlijk evenveel. Beide afbeeldingen hebben meer te maken met het bestaande cliché-beeld van de cowboy zoals we dat b.v. in stripverhalen en western-films aantreffen, dan met werkelijke cowboys. Zowel de kunstenaar als het kind hebben een denkbeeld weergegeven: het idee "cowboy"- en hebben daar in feite precies dezelfde symbolen voor gekozen.



36 "dat doet m'n zusje van vijf ook!"



38



37

tafel staat een kommetje rijst. De krakeling, die vroeger ook wel trekkeling genoemd werd, vergeleek men in de 17de eeuw vanwege z'n breekbaarheid wel met de broosheid van het leven; tijdens hun leven worden de mensen voortdurend heen en weer getrokken tussen goed en kwaad - dat wordt bedoeld met het trekken aan die krakeling. Rijst doet ons aan een huwelijk denken; heel wat jonggehuwden worden ook nu nog met rijst na gegooid. Dit schilderij heeft dus 'een dubbele bodem'. Het is niet zomaar een vrolijk stel, er wordt ook nog een waarschuwende vinger geheven: jonggehuwden pas toch op, het leven is maar kort en een voortdurende strijd tussen goed en kwaad bovendien! Met behulp van dingen uit de zichtbare werkelijkheid doet de schilder ons dus een mededeling die slaat op de niet-zichtbare werkelijkheid.

De manier waarop de kunstenaar geschilderd heeft kun je vergelijken met de toon waarop iets gezegd wordt. In dit geval zou je kunnen zeggen dat de toon neutraal is - hij deelt ons weinig mee over het gevoelsleven van de schilder. De mensen en de dingen zijn zo echt mogelijk weergegeven; er is geen sprake van een vreemd persoonlijk manier van schilderen.

Kreten in verf

Maar wat moeten we nu maken van een schilderij waarop we niets uit de zichtbare werkelijkheid kunnen herkennen? We hebben al vastgesteld dat je er, als je wel dingen uit de zichtbare werkelijkheid herkent, nog helemaal niet zo zeker van kunt zijn dat je ook de betekenis begrijpt. De herkenbare voorwerpen en situaties kunnen verwijzen naar de niet-zichtbare werkelijkheid. Dat is één manier om niet-zichtbare onderdelen van de werkelijkheid (gevoelens, denkbeelden) in beeld te brengen - je kunt dat, zoals gezegd, vergelijken met staande uitdrukkingen, die gevoelens op een indirecte manier beschrijven.

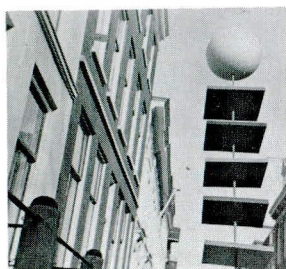
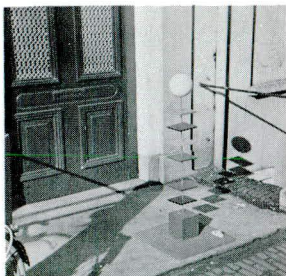
We hadden het er bij de taal ook al over dat kreten, hoewel het geen woorden zijn, op een heel directe en verstaanbare manier mededelingen kunnen doen over de niet-zichtbare werkelijkheid (gevoelens) - de betekenis van kreten wordt vooral door de toon aangegeven. Je kunt zo'n schilderij, waarop je niets uit de zichtbare werkelijkheid herkent (zo'n abstract schilderij) vergelijken met heel directe mededelingen over de niet-zicht-

bare werkelijkheid, zoals kreten ook zijn, maar dan in vormen en kleuren. De betekenis ervan ligt, net als bij kreten (of bij muziek) in de toon, die wild kan zijn of zacht, vals en schetterend of melodieus. Eigenlijk moet je naar zo'n schilderij kijken, zoals je naar muziek luistert. Je laat je ogen over het beeld dwalen, je ontmoet bijvoorbeeld heftig rood en kalm geel, je ziet pinkelende streepjes en zoemende vlekken. De schilder heeft geen bedrieglijk echte weergave gemaakt van de zichtbare werkelijkheid, hij heeft een plat rechthoekig stuk doek volgeschilderd met vormen en kleuren die bij ons niet-zichtbare onderdelen van de werkelijkheid in gedachten roepen: gevoelens van behagen of onbehagen. Hij schrijft ons niet voor welke gevoelens we precies moeten hebben, maar geeft ons een aanleiding om ze te hebben.

Dat doet m'n zusje van vijf ook

De zon, een ding uit de zichtbare werkelijkheid, dat we direct herkennen. Maar laten we wel wezen, zo ziet de zon er helemaal niet uit, dus waarom weten we dan direct dat we de zon voor ons hebben? Dat weten we omdat onze zusjes van vijf (en wijzelf trouwens ook toen we klein waren) de zon zó tekenen. Zo'n zon is een teken (een vaste manier van uitbeelden) dat we allemaal kennen; wat betekent het nu als een kunstenaar zo'n kinderachtige zon serieus gaat schilderen? De betekenis van dit schilderij ligt vooral in het blote feit dat de kunstenaar zo'n zon geschilderd heeft, op die kinderachtige manier op een moment dat iedereen van een kunstenaar iets heel anders verwachtte. Hij heeft door die zon zó te schilderen iets duidelijk gemaakt over de denkbeelden die hij toen had over kunst en over wat kunst moest zijn (zie hiervoor ook het vorige schoolprojectboekje 'Kijk maar, er staat niet wat er staat'). Zijn idee (en dat van een hele groep kunstenaars, die zich Cobra noemde) was, dat kunst voor iedereen was en door iedereen gemaakt kon worden. Kunst moest zijn: je op een hele spontane manier (in beeld of in woord) uitdrukken, zoals kinderen doen, zonder je te bekommeren om mooi of lelijk of om nét echt. Niet het resultaat telt, maar het doen. Zo'n schilderij is dus niet het gevolg van het schilderkunstig onvermogen van de schilder, maar een mededeling over de niet-zichtbare werkelijkheid, namelijk

In hoeverre kan muziek ons mededelingen doen over de werkelijkheid, en over welke werkelijkheid?



40 De beeldmaker
kiest één moment uit
de vele momenten.

39 Als de schilder een kwartolag ge-
draaid had gezeten had het stadje
er niet opgestaan.

41 42

De beeldmaker kiest ook een standpunt.
Vanaf ooghoogte of vanaf de grond kan
heel wat verschil maken.



43

Twee Arabische
kinderen?



Roodkapje op weg
naar Grootmoeder?

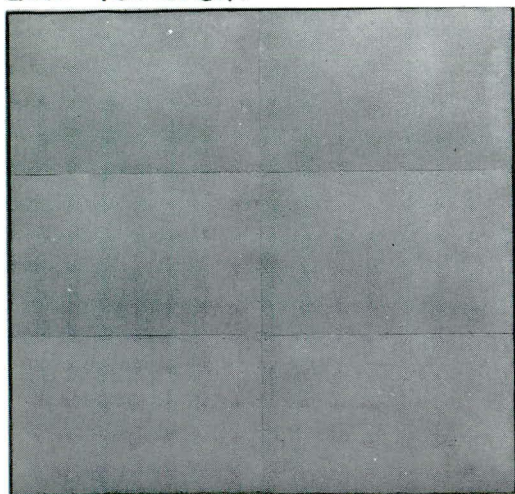


45 Nee, een carnavalsopocht.

44 Is dit een foto of een schilderij?
Als je denkt: een foto, waarom is
het dan een foto? En als je denkt:
een schilderij, waarom denk je dat
46 dan? *

Zes metalen platen in een nieuwe
context. De maker van dit werk,
Armando, sprak van "intensiveren
door isoleren."

47



de denkbeelden over kunst van de kunstenaar. Het is een beginselverklaring.

DE BEELDMAKER Kiest

De zichtbare werkelijkheid bestaat uit oneindig veel dingen en situaties. Wanneer iemand iets uit de zichtbare werkelijkheid in beeld wil brengen, in welke vorm dan ook (laten we voor het gemak maar van beeldmaker spreken), dan zal hij moeten kiezen uit al die mogelijkheden die de zichtbare werkelijkheid biedt. Wat een 'beeldmaker' kiest om uit te beelden is afhankelijk van de bedoelingen die hij heeft met het resultaat; een reclameontwerper kiest z'n onderwerpen bijvoorbeeld op heel andere gronden dan een kunstenaar of een amateur-fotograaf. Een schilder kan zich bij de keuze van z'n onderwerp door zijn eigen denkbeelden laten leiden, maar evengoed door de smaak van de mensen aan wie hij zijn product straks hoopt te verkopen; iedere schilder wordt bij de keuze van zijn onderwerpen wel een beetje beïnvloed door het culturele klimaat of, ruimer genomen, de maatschappelijke ontwikkelingen van zijn tijd. We gaan hier nu niet verder op in, maar het is goed om te onthouden dat niemand, ook een 'beeldmaker' niet, ontkomt aan het stempel van zijn tijd.

Laten we aannemen dat een schilder rond 1910 besluit om een landschap te gaan schilderen. Hij zit al in Italië, omdat het daar zo zonnig en kleurig is (en kleur is dan zó belangrijk) en hij kiest nu een plek op een heuvel, waar hij een goed uitzicht heeft. Het landschap strekt zich naar alle kanten uit en het doek is maar 50 x 60 cm. Er moet een keuze gemaakt worden. De kunstenaar kiest voor een stadje dat in de verte ligt - dat kan een mooi schilderij worden: het groene landschap, de blauwe lucht en daar tussenin het kleurige stadje; hij ziet de lijst er al omheen. Uit dat hele wijde landschap 'snijdt' de schilder als het ware een stukje, dat op zijn doek terecht komt; had hij in dit geval bijvoorbeeld een kwartslag gedraaid gezeten, dan zou uit diezelfde zichtbare werkelijkheid van dat moment op die plaats een ander stuk gesneden zijn, waar het stadje niet in zat.

Je hebt bij ieder beeld dat de zichtbare werkelijkheid weergeeft eigenlijk te maken met een klein hapje uit een veel groter geheel; die hapjes gaan we 'uitsne-

Uitsnede

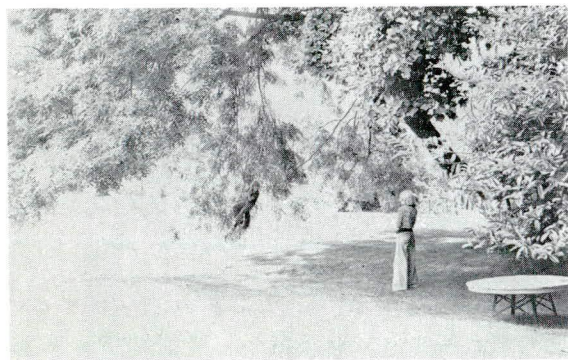
Als je je de zichtbare werkelijkheid voorstelt als een heel groot fotonegatief (eigenlijk een waar geen eind aan komt), dan kun je daaruit weer bepaalde delen kiezen om uit te vergroten. Je kunt een groot deel van het negatief afdrukken, zodat de vergroting, zelfs al is het maar een deel van het totaal, toch een aantal dingen in hun omgeving en in hun samenhang laat zien; je kunt één enkel ding uit het negatief kiezen en vergroten; je kunt ook een deel van een ding of delen van een paar dingen nemen. Door de manier van uitsnijden kun je de aandacht op bepaalde eigenschappen van het in beeld gebrachte stukje zichtbare werkelijkheid vestigen: bijvoorbeeld op een mooie rangschikking van vlakken en kleuren, op vormen en materialen. Naarmate er minder omgeving (context) zichtbaar is, of zelfs alleen maar delen van dingen te zien zijn, komt de nadruk vanzelf meer te liggen op de vorm- en kleureigenschappen ervan. Als de vorm- en kleureigenschappen gaan overheersen gaat het beeld, zelfs al is het een fotografisch precieze weergave van een stuk zichtbare werkelijkheid, veel minder lijken op een nèt echte weergave. Dat komt omdat we de dingen gewoonlijk niet op die manier zien - wij kijken niet in 'uitsneden en vergrotingen', maar sommige fotografen en kunstenaars doen dat wel; ze leren ons een andere manier van zien.

Je kunt natuurlijk, als je de aandacht wil vestigen op bepaalde eigenschappen van dingen uit de zichtbare werkelijkheid, ook op een andere manier uitsneden maken. Als het je vooral te doen is om vormeigenschappen, materiaaleigenschappen of kleureigenschappen van de dingen, dan is een afbeelding (een foto of een schilderij) toch altijd maar een aftreksel van het echte, een omzetting in ander materiaal, waarmee veel van de oorspronkelijke eigenschappen verloren gaat (tastbaarheid, driedimensionaliteit, iets van de kleur enzovoort). Je kunt ook een stukje uit de werkelijkheid snijden en dat niet afbeelden, maar in het echt gebruiken. Door onderdelen van de waarneembare werkelijkheid uit hun omgeving weg te halen en in een totaal andere context (de kunstcontext bijvoorbeeld) te plaatsen, veranderen ze volkomen van betekenis. Metalen platen ervaar je ineens bewust als rechthoekige vormen

'Einde van de Renaissance: voor het eerst in de kunstgeschiedenis levert de kunstenaar geen commentaar op de werkelijkheid. Niet bemoraliseren. Niet parodiëren. Niet ironiseren. Niet interpreteren. Maar intensiveren. Intensivering door middel van isoleren of annexeren van fragmenten uit de Realiteit.' Armando 1962.



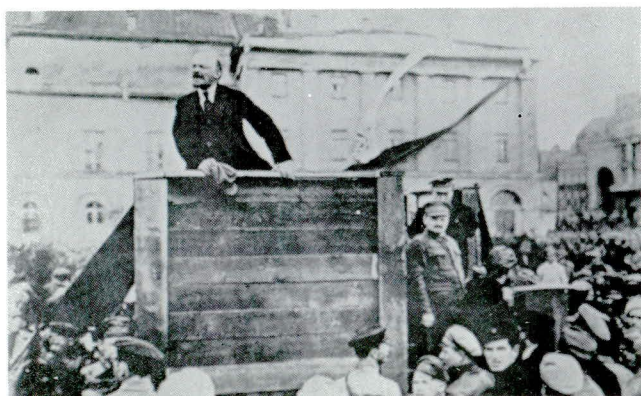
48 Een geloofwaardig landschapje, zorgvuldig door de schilder in elkaar gezet, op z'n atelier.



51 Twee afdrukken van hetzelfde negatief; waar is het schommelende jongetje gebleven?



52 tegen het spreekgestoelte aangeleund, op de andere niet. * Probeer te bedenken hoe dat komt en waarom dat mogelijkwijs gedaan is.



49



50 Twee foto's van dezelfde situatie met verschillende bedoelingen en daarom met verschillende lenzen gemaakt. Door het gebruik van de telelens lijkt de chemische fabriek D.S.M. in Geleen vrijwel tegen de woonhuizen aan te staan - een gewone lens geeft een ander beeld. Hoeveer denk je dat de fabriek in werkelijkheid van de huizen afstaat? *

Fotografische geschiedvervalsing: twee vrijwel gelijktijdig genomen foto's van Lenin, die een redevoering houdt in 1920. Op de ene foto staat Trozsky rechts

53 54



van een enigszins flexibel materiaal; zes daarvan bij elkaar geven een beeld met een strict geometrische verdeling, dat vage herinneringen oproept aan pantserwagens of vliegtuigvleugels. Kromme spijkers, uit hun gewone omgeving geïsoleerd zijn niet meer om mee te spijkeren, maar om naar te kijken; ineens valt op op hoeveel verschillende manieren een spijker krom kan zijn.

De beeldmaker sjoemelt

De beeldmakers kunnen dus stukjes uit de zichtbare werkelijkheid kiezen en die, hetzij in een afbeelding, hetzij in het echt, onder onze aandacht brengen. Maar de beeldmaker kan nog veel meer doen. Hij kan naar believen sjoemelen met de zichtbare werkelijkheid, zonder dat wij dat merken.

Een 19de eeuws landschapje bijvoorbeeld ziet er heel geloofwaardig uit - zoiets kan bestaan. Maar in die tijd ging men nog niet buiten zitten schilderen; de schilders maakten wel veel tekeningen in de natuur, maar als ze een schilderij gingen maken bleven ze in hun atelier en voegden daar op hun doek de mooiste stukjes uit verschillende tekeningen bij elkaar. Oneerlijk? Helemaal niet; ze hadden helemaal niet de bedoeling om de zichtbare werkelijkheid zomaar te imiteren. Ze wilden iets moois maken, waarin de indrukwekkendheid van de natuur zo goed mogelijk tot uitdrukking kwam. En later, toen men wel buiten ging schilderen, werden er toch dingen weggelaten of toegevoegd. De zichtbare werkelijkheid was alleen maar een aanleiding om een goed schilderij te maken.

Nu zou je zeggen, met fotografie kun je niet op die manier sjoemelen. Een camera registreert gewoon wat er is, niets meer en niets minder. Dat is al niet waar, want met verschillende standpunten en verschillende lenzen kun je van hetzelfde onderwerp, zelfs al neem je het steeds van dezelfde kant, totaal verschillende foto's maken. Dan komt het afdrukken en ook daarbij is weer een heleboel te regelen. Je kunt op je negatief stukken afdekken, je kunt foto's retoucheren of bijschilderen en er daarna weer een foto van maken, je kunt onderdelen van verschillende negatieven op een afdruk samenvoegen, je kunt stukken van foto's zó bij elkaar plakken dat ze een heel nieuw beeld vormen.

Dit sjoemelen met foto's kan zó gebeuren

dat wij het niet zien. Nu is het zo dat wij geneigd zijn om te denken dat een foto niet kan bedriegen, en daarom kan de fotografie juist een uitstekend middel zijn om ons om de tuin te leiden - we trappen er dan nogal gemakkelijk in. Er bestaan mooie voorbeelden van foto's van officiële gelegenheden, waarbij om politieke redenen bepaalde mensen zijn weggeretoucheerd. Als de oorspronkelijke opname dan ook weer eens opduikt, kost het eigenlijk moeite om het verschil te ontdekken, terwijl het toch gaat om een geweldige geschiedvervalsing.

Er zijn natuurlijk ook andere redenen waarom je dingen op een foto zou kunnen weghalen of toevoegen, bijvoorbeeld redenen van mooi of lelijk of om ergens de aandacht op te vestigen.

De beeldmaker plakt en stapelt

De beeldmaker kan zich ten opzichte van de zichtbare werkelijkheid enorme vrijheden permitteren. Hij is niet verplicht zich aan de wetten van de gewone werkelijkheid te houden.

Hij kan bijvoorbeeld naar believen stukjes die hij uit de zichtbare werkelijkheid gekozen heeft in een beeld bij elkaar zetten in combinaties die in de gewone werkelijkheid niet voorkomen. Niets verhindert een beeldmaker om bijvoorbeeld in één beeld (foto, tekening of schilderij) koningin Juliana met Columbus te laten theedrinken.

Je kunt op deze manier een hele nieuwe werkelijkheid scheppen, die droomachtig aandoet, maar je kunt zo ook een niet-zichtbare werkelijkheid zichtbaar maken. Voor dit laatste is de fotocollage (het bij elkaar plakken van onderdelen van foto's tot een nieuw geheel) bijzonder geschikt, ook alweer omdat we geneigd zijn in foto's te geloven en ieder onderdeel van zo'n collage op zich z'n geloofwaardigheid blijft houden. De fotocollage is dan ook vooral vaak toegepast om mededelingen te doen over niet-zichtbare, maar daarom niet minder keiharde, politieke of maatschappelijke werkelijkheden. Het spreekt natuurlijk vanzelf dat je net zo goed echte dingen uit kunt kiezen en die op een nieuwe manier bij elkaar kunt zetten; dit wordt assemblage genoemd.

GRENSINCIDENTEN

Vanaf het moment dat kunstenaars zich erop gingen toeleggen om de zichtbare wer-

Een T.V.journaal is een 'collage' van heel uiteenlopende filmfragmenten; in hoe-verre beïnvloedt het éne fragment de manier waarop je het andere fragment ervaart?

55

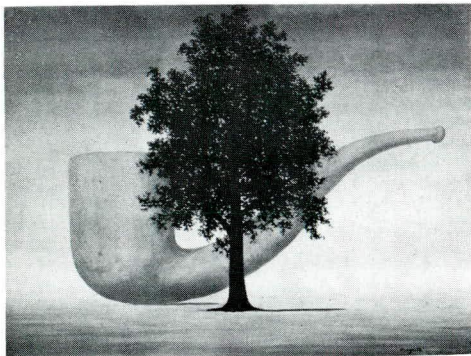
Niet alleen kan de beeldmaker naar believen ongewone combinaties maken van de zichtbare werkelijkheid, hij kan de vormen van die dingen ook veranderen.



56 - Gewoon een foto van een leuke picnic, zou je denken; als je goed kijkt zul je zien dat je te maken hebt met een in elkaar geplakte situatie. Kun je aanwijzen wat er niet klopt? *

De beeldmaker hoeft zich ook niet te storen aan de maatverhoudingen zoals die in de gewone werkelijkheid voorkomen - hij kan alles net zo groot of zo klein maken als hij wil. Door ongebruikelijke maatverhoudingen kunnen droomachtige, bovenwerkelijke (surrealistische), soms griezelige effecten ontstaan.

56



58



57

59



DER SINN DES HITLERGRUSSES

Een fotomontage van John Heartfield, gemaakt met de bedoeling om een niet-zichtbare maatschappelijke werkelijkheid van 1932 zichtbaar te maken.



60

Een een-eiige tweeling? Nee, een foto-montage, die ons laat zien hoe je met beeld en werkelijkheid kunt spelen. We zien Toulouse Lautrec, die een portret schildert van zichzelf — we zien hem als schilder en als model en ook nog een keer als ge-portretteerde op het doek.



- 61 Met behulp van een afbeelding (foto) van iets uit de zichtbare werkelijkheid (gras in dit geval) kan een nieuwe werkelijke situatie in elkaar gezet worden, waar dan weer een afbeelding van gemaakt kan worden; zo gaan verschillende niveaus van werkelijkheid door elkaar lopen. probeer zelf eens uit te vissen wat er in deze afbeelding gedaan is.*

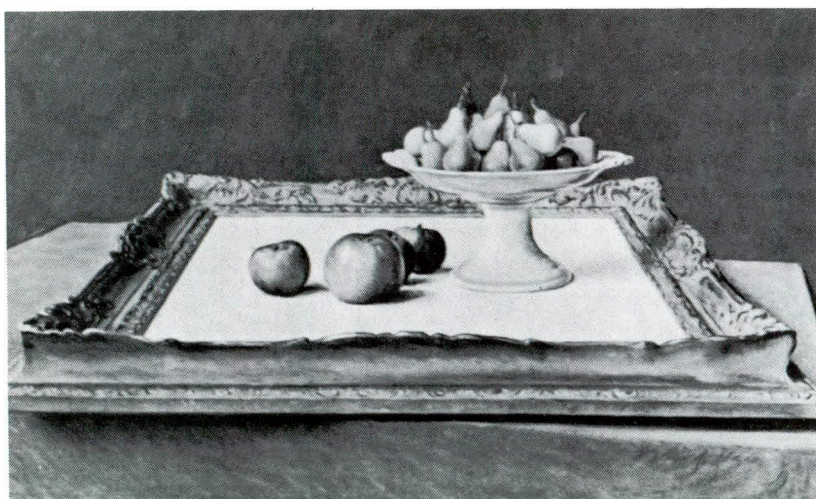
62

Een schilderij in een schilderij. omdat we het ovale portret in de eerste plaats als "het schilderij" zien, gaan de spullen op de voorgrond echter lijken dan het portret, hoewel ze in feite in hetzelfde vlak (het doek) liggen.



63

Dit is geen pijp.



64

Het gezond verstand.

de menselijke geconditioneerdheid.



65

kelijkheid zo echt mogelijk na te bootsen in hun schilderijen en tekeningen (zie hiervoor het eerste schoolprojectboekje 'Ruimte en Perspectief') hebben ze ook gespeeld met dat net echte. Er werden fantastische 'oogbedriegertjes' gemaakt, zo goed dat iedereen er in vloog: net echte deuren in kamers of net echte stucco-engeltjes op kerkplafonds. Natuurlijk was het bedrieglijke effect het grootst als de geschilderde dingen daar werden aangebracht, waar je zoiets in 't echt ook zou kunnen verwachten: een op een autobus geschilderd stucco-engeltje zul je niet zo gauw voor een echt beeldhouwwerkje aanzien. De kunstenaars pleegden dus een soort bedrog en soms pleegden ze nog een tweede bedrog in het eerste bedrog. Een schilderij dat de zichtbare werkelijkheid zo nauwkeurig mogelijk weergeeft is een soort aftreksel van die werkelijkheid, een tweedimensionale versie, die alle zintuiglijk waarneembare eigenschappen van het echte mist, behalve een paar zichtbare als vorm en kleur. Als een kunstenaar nu in een schilderij weer een schilderij schildert, dan gaat hij daarin nog weer een stap verder weg van de gewone werkelijkheid: op het doek is met behulp van perspectief en licht en schaduw een suggestie van ruimte gegeven en in die zogenaamde ruimte komt nu weer een schilderij te hangen waarop ook weer ruimte gesuggereerd wordt; in dat tweede schilderij kan natuurlijk best wéér een derde schilderij geschilderd worden - eigenlijk hoeft dat nooit op te houden.

Magritte en de representatie van de werkelijkheid

De kunstenaar René Magritte heeft zich op een erg leuke manier beziggehouden met de vraag hoe beeld, taal en werkelijkheid zich tot elkaar verhouden. Hij schrijft bijvoorbeeld onder een afbeelding van een pijp 'dit is geen pijp' en daar heeft hij gelijk in. De afbeelding van de pijp is niet de pijp zelf, maar roept, net als het woord 'pijp', de gedachte aan een pijp bij ons op; een echte pijp daarentegen roept bij ons niet de gedachte aan een geschilderde pijp op. De namen en afbeelden van dingen hebben altijd een andere functie (een ander gebruiksdoel) dan die dingen zelf - wat in dit geval betekent: je kunt een echte pijp met

tabak vullen en roken, dat is onmogelijk met het woord 'pijp' of met de afbeelding van een pijp.

Wanneer je met een beeld (of in woorden) dingen uit de gewone werkelijkheid wilt representeren, dan is gelijkenis eigenlijk totaal onbelangrijk. De werkelijkheid van de dingen ligt niet (zo stelt Magritte en velen mét hem) in de uiterlijke verschijningsvorm, maar in de functie: waarom bestaat zo'n ding of wat kun je er mee doen en hoe past het in ons referentiekader. In een ongewoon fruitstilleven laat Magritte ons de dubbelzinnigheid van het gelijkend schilderen zien: op een platliggend schilderij staat een schaal met peren, rechtop, en een paar appels liggen erbij. Het schilderij heet heel ironisch 'het gezond verstand'. Met je gezonde verstand kun je eigenlijk niet accepteren dat een driedimensionaal fruitstilleven platgeslagen op een beschilderd doek nog iets met de werkelijkheid te maken heeft - een schilderij is zo plat als een dubbeltje en een fruitstilleven niet. De dubbelzinnigheid zit hem natuurlijk in het feit dat ook dit schilderij van Magritte niets anders is dan een plat doek, dat met verf bestreken is.

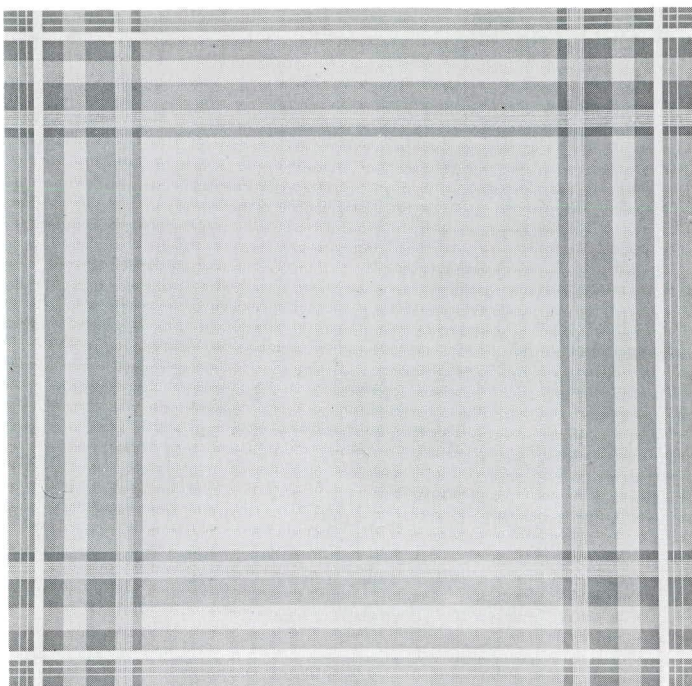
Het beeld en het afgebeelde vallen samen

Het is alweer Magritte, die in 1933 het probleem stelde van het samenvallen van een afbeelding van de werkelijkheid met de werkelijkheid. Hij deed dit in een schilderij, waarin voor een raam een ezel is opgesteld met daarop een schilderij, dat precies dát gedeelte van het uitzicht weergeeft dat achter het doek valt en in feite onzichtbaar is. We ervaren nu het uitzicht als de werkelijkheid en het schilderij als de afbeelding van de werkelijkheid, maar tegelijkertijd ook als een stuk van de werkelijkheid: een deel van het landschap is tegelijkertijd buiten (als het ware in het echt) en in de kamer op de ezel (als representatie van het echte). Wat Magritte hiermee wil aantonen is dat we de wereld zien als iets buiten onszelf, terwijl datgene wat we als zichtbare werkelijkheid ervaren eigenlijk alleen in onszelf bestaat, omdat het pas werkelijkheid wordt, wanneer we er met ons denken betekenis aan geven; je zou kunnen zeggen dat het kader van het doek op de ezel eigenlijk staat voor ons referentiekader.

Probeer je heel goed voor te stellen dat het heelal nergens ophoudt - kun je dat eigenlijk wel?

66

Dit is geen foto van een zakdoek, maar een foto van een schilderij, waarop het patroon van een zakdoek geschilderd is, 70 x 70 cm. groot.



Een schilderij van een pasteitje voldoet aan onze verwachtingen omtrent kunst: het is niet echt, het is nét echt - het is een afbeelding. Een taartje van gips ervaren we niet meer als een afbeelding van een echt (eetbaar) taartje, maar als een ding.



67 68



De kunstenaar Jasper Johns maakte zijn blik met verfkwasten tot onderwerp van een kunstwerk: hij maakte er een bronzen afgietsel van en beschilderde dit weer zorgvuldig in de kleuren van het oorspronkelijke ding. Zo kreeg hij een nauwkeurige imitatie van zijn blik met kwasten, maar die imitatie is niet meer bruikbaar bij het schilderen; het is een nieuw ding, met een nieuw doel - een kunstwerk om naar te kijken en over na te denken.

69



Dergelijke problemen zijn in deze eeuw ook door andere kunstenaars aangevat. Magritte stelde zijn problemen in het traditionele rechthoekige formaat van schilderijen, met perspectivisch juist weergegeven situaties. Zijn schilderijen zijn, net als oude schilderijen, een 'venster op de wereld', ook al is het een ogenschijnlijk onbestaanbare wereld: achter het oppervlak van het doek zet zich als het ware de ruimte voort, waarin zich van alles afspeelt. Hierdoor hebben die schilderijen van Magritte altijd een soort dubbelzinnigheid: ze stellen problemen aan de orde van de verhouding tussen werkelijkheid en representatie daarvan (in woord of beeld), maar dit gebeurt in een vorm, die dergelijke problemen juist heeft veroorzaakt.

Daan van Golden vermeed een dergelijke dubbelzinnigheid door de omtreksvorm van een schilderij te laten samenvallen met die van het geschilderde object, een zakdoek. Het schilderij is een zakdoek, alleen gemaakt uit ander materiaal dan de echte zakdoek en niet meer bedoeld om in te snuiten, maar om naar te kijken. Zo wordt dus het 'venster-op-de-wereld-effect' van de traditionele schilderkunst vermeden, met als gevolg dat dergelijke schilderijen van Van Golden veel meer als echte voorwerpen ervaren kunnen worden die tegen een wand hangen, dan als 'gaten in de wand', waarachter zich weer een andere, schijnbaar driedimensionale wereld bevindt. Nu was het wel slim van Van Golden om voor zijn schilderijen onderwerpen te kiezen, die in het echt ook al plat zijn; die platheid hadden het te schilderen object en het schilderij dan alvast gemeen. Maar ook voor het ondubbelzinnig weergeven van driedimensionale dingen werden oplossingen gevonden. Claes Oldenburg maakte etenswaren (bijvoorbeeld taartjes en broodjes) van beschilderd gips - in uiterlijk vrijwel gelijk aan echte etenswaren, maar niet eetbaar. De zo afgebeelde en nagemaakte dingen worden uit hun context gehaald en beroofd van hun gewone functie. Dit zelfde geldt eigenlijk voor iedere afbeelding, ook de perspectivisch juiste, maar daarbij zijn we al gewend om ze in een 'kunstcontext' aan te treffen; daardoor zien we die functieverandering gemakkelijk over het hoofd. Bijvoorbeeld: kijkend naar een 17de eeuws fruitstilleven staan we niet stil bij

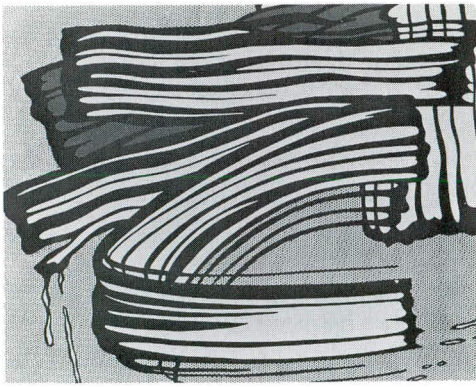
het feit dat het geschilderde fruit niet meer om te eten is, maar om naar te kijken - je denkt eigenlijk helemaal niet aan de eetbaarheid van fruit, want je wist al voor je het museum inging, dat je alleen maar naar 'mooie kunst' ging kijken.

Als je nu plotseling in plaats van een geschilderd fruitstilleven een hoeveelheid etenswaren van gips aantreft, in de juiste kleuren beschilderd, wordt je gedwongen je referentiekader wat betreft kunst te herzien. Je kunt zeggen: dat neem ik niet, dat is geen kunst, bah, belachelijk! - dat is ongeveer hetzelfde als de telefoon op de haak smijten als iemand aan de andere kant van de lijn iets zegt dat je niet bevalt. Je kunt er ook van uitgaan dat je, of je iets nu kunst vindt of niet, te maken hebt met een mededeling, want ieder kunstwerk, of je het nu mooi vindt of niet, is gemaakt om een mededeling te doen aan degenen die ernaar kijken.

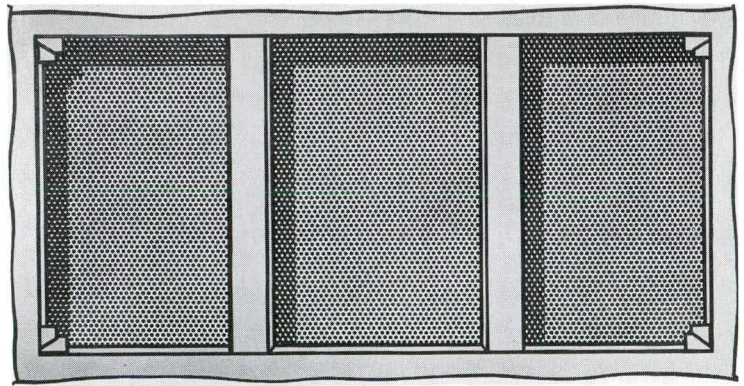
Die gipsen etenswaren dus, waar we het over hadden, doen een bepaalde mededeling: ze zeggen iets over de uiterlijke verschijningsvorm van die etenswaren, net als een geschilderd fruitstilleven, maar zelfs in drie dimensies; ze lijken eigenlijk nog veel echter dan de geschilderde appels en peren, en daardoor wordt je nog veel harder met je neus op het feit gedrukt dat het geen appels en peren zijn - je kunt ze wél oppakken, maar niet eten. Het zijn gewoon dingen, die hun uiterlijke verschijningsvorm gedeeltelijk met bepaalde etenswaren gemeen hebben, maar die ook heel nadrukkelijk eigen 'ding-achtige' kenmerken hebben: het zijn échte dingen, die verwijzen naar andere échte dingen. De mededeling is: kunstwerken zijn échte dingen, zijn zelf een deel van de werkelijkheid. Ook een schilderij met een nét echt fruitstilleven is een ding, alleen heeft de schilder geprobeerd om dat feit zoveel mogelijk weg te moffelen.

Kunst als werkelijkheid

Het probleem of een kunstwerk nu zichzelf als werkelijk ding zoveel mogelijk moest ontkennen om daardoor beter op andere dingen uit de zichtbare werkelijkheid te kunnen lijken is een heel belangrijk onderwerp geworden voor veel kunstenaars in onze eeuw. Een schilderij dat iets uit de zichtbare werkelijkheid zo echt mogelijk weer-



71 70



Roy Lichtenstein's commentaar op de werkelijkheid van het schilderij en van verf.

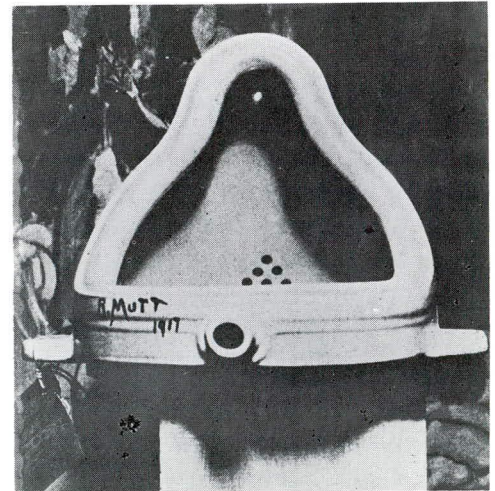


73

Courbet reageerde in zijn "steenklopers" op de werkelijkheid van de toenmalige kunststopvaltingen en op de maatschappelijke werkelijkheid: door de keuze van zijn onderwerp en zijn manier van schilderen zette hij zich af tegen de "gevestigde" kunst, maar tegelijkertijd sloot hij met zijn onderwerp aan bij het opkomende socialisme, dat belangstelling en respect voor de gewone werkende man met zich meebracht.

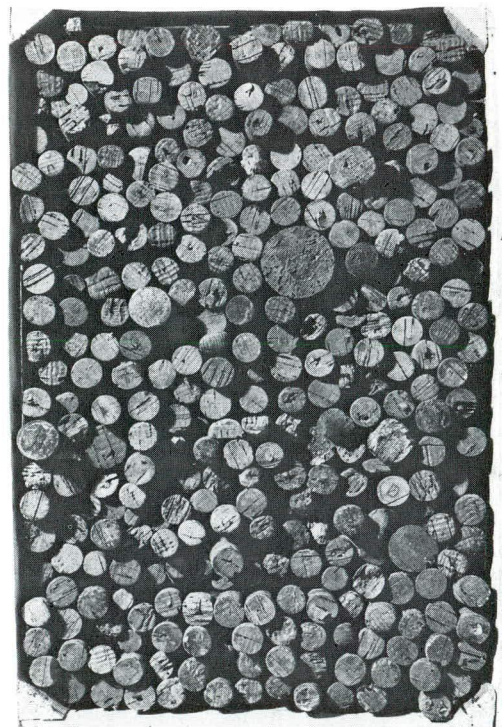
72

werkelijkheid als kunst.



74

De belangstelling van kunstenaars voor de alledaagse werkelijkheid richt zich ook op de kwaliteiten en mogelijkheden van heel gewone dingen. Maar waarom b.v. kurken (74) naschilderen als je ze ook in 't echt kunt laten zien? Door een groot aantal kurken uit hun gewone omgeving te isoleren en ze bij elkaar in een ondiep kratje te zetten heeft Jan Hendrikse een nieuwe werkelijkheid gemaakt, die geen afbeelding is van iets uit de zichtbare werkelijkheid, maar een "verdichting" of "intensivering" daarvan.



geeft cijfert zichzelf als ding weg. Op het oppervlak van het schilderij wordt ruimte gesuggereerd die er niet is en verfstreken worden zorgvuldig ondergeschikt gemaakt aan de imitatie van het te schilderen onderwerp. Met een dergelijke imitatieve en aan de werkelijkheid-buiten-de-kunst onderdanige functie van kunst was men niet langer tevreden. Roy Lichtenstein heeft ons laten zien hoe hij over deze zaak denkt, door de achterkant van een schilderij te schilderen en een enorm vergrote verfstroke - daarmee zegt hij op een grappige manier: de achterkant van een schilderij hoort ook bij een schilderij en een verfstroke heeft eigen kwaliteiten, die je niet moet onderschatten - om grote dubbelzinnigheid te vermijden verfde hij de schilderijen niet gewoon, maar bouwde ze op uit rasters, zoals je die in stripverhalen aantreft, hard en zakelijk.

Werkelijkheid als kunst

Precies zestig jaar geleden kregen de organisatoren van een kunsttentoonstelling in New York de schrik van hun leven. Een van de inzendingen bestond uit een op z'n kop gezette echte pisbak, gesignd R. Mutt 1917.

Deze inzending was afkomstig van niemand minder dan Marcel Duchamp, een kunstenaar die nu vaak beschouwd wordt als de vader van de moderne kunst. Hij poneerde met deze inzending een paar in de ogen van zijn tijdgenoten nogal onacceptabele stellingen: als je een ding berooft van z'n gewone functie wordt het iets heel anders; als je een ding uit de gewone werkelijkheid, toevallig aangetroffen, plaatst in een kunstcontext - door het te signeren en het op een kunsttentoonstelling te zetten - wordt het kunst. Met andere woorden: alles - ook kunst - krijgt pas betekenis door z'n context en door het referentiekader van de beschouwers. Nu spatte het referentiekader van de organisatoren van de tentoonstelling in 1917 bijna uit elkaar; de inzending werd dan ook teruggestuurd. Maar achteraf moet gezegd worden dat Duchamp als één van de allereersten de problematiek rond kunst en werkelijkheid in z'n volle omvang aan de orde stelde: de kunstenaar kiest, brengt iets onder de aandacht, de manier waarop hij dat doet hangt af van wat hij wil gaan zeggen. Als Duchamp gewoon een schilderij

gemaakt had van een op z'n kop gezette pisbak, was z'n inzending vast niet geweigerd; men had het dan netjes opgehangen en gezegd 'mooi werk', want Duchamp kon erg goed schilderen. Men zou, omdat het schilderij aan het verwachtingspatroon beantwoordde, niet zo gauw verder hebben nagedacht over de mogelijke betekenis van het onderwerp. De kunstenaar mag uit de werkelijkheid kiezen wat hij wil, stelde Duchamp tevens. Maar was dat zo en is dat zo? Er hebben altijd opvattingen geheerst (die telkens langzaam veranderen) over datgene wat wél waard is om door kunstenaars als onderwerp gekozen te worden en wat niet.

In Duchamps tijd waren die opvattingen niet zo benauwd meer; rond het midden van de 19de eeuw was er al het nodige veranderd. Voor die tijd eiste men van de kunst dat ze 'verheven' onderwerpen uit de klassieke literatuur of uit de godsdienst, dan wel grootse gedachten over mens en natuur weergaf, maar daartegenover was door jonge kunstenaars gesteld dat kunst zich met het alledaagse leven (de realiteit) moest bezighouden. Die kunstenaars werden realisten genoemd. Van hen kun je eigenlijk wel zeggen dat ze voor het eerst een poging deden om de werkelijkheid weer te geven, zoals ze hem aantreffen. Maar omdat het ook schilders in hart en nieren waren, werd die werkelijkheid toch altijd weer in de vorm van hun schoonheidsideaal geperst; een schilderij moest mooi worden, ook als het de alledaagse werkelijkheid weergaf. Dat neemt niet weg dat de manier waarop bijvoorbeeld Courbet zijn 'Steenkloppers' schilderde - tamelijk ruig, zoals hij zelf mooi vond - in de ogen van de meeste tijdgenoten aanvankelijk geen genade kon vinden: het onderwerp was niet goed (té laag-bij-de-gronds), de manier van schilderen ook niet. Toch hebben de realisten die strijd gewonnen en rond 1917 was men al vrij breed van opvatting op dit gebied, zolang de midde-len maar traditioneel waren. Een échte pisbak? - nee, dat ging te ver.

Intussen zijn we er best aan gewend geraakt dat echte dingen als kunst gepresenteerd worden, maar we hebben nog steeds een beetje moeite met het accepteren daarvan. Het idee dat kunst de zichtbare werkelijkheid zo echt mogelijk moet weergeven, leeft

'De werkelijkheid speelt de enige rol, dus eigenlijk helemaal geen rol. Ze is er en ik denk er verder maar niet meer aan..... Dat lijkt mij maar het beste, het gaat heel vanzelf.' Ger van Elk.

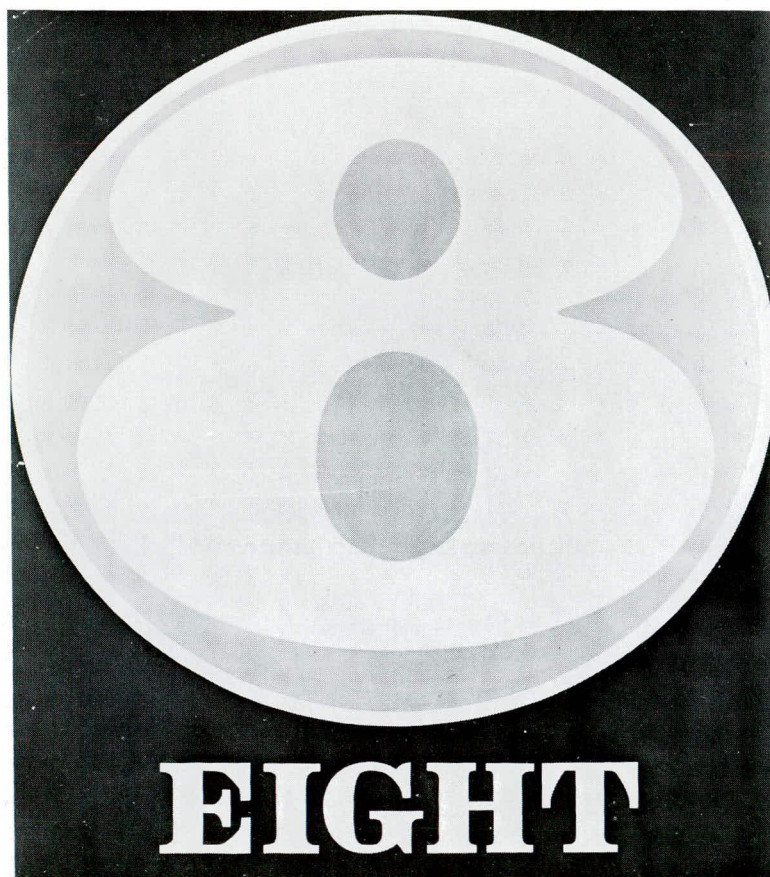
Als de Lotto-balletjes
zondag goed rollen, kan u dat
f500.000,- (vijf ton)
opleveren.
Is dat geen gokje waard voor
f1,75?

VERTREK
BALI
TOKIO
LOS AN
SCHIPHOL

lotto
WEEK
6 UIT 41

Loop even binnen bij uw winkelier
of bel een club voor een formulier.

20.000 prijzen
per week
lotto x toto



In de lotto-reclame zijn cijfers gebruikt zoals we gewend zijn om ze te gebruiken b.v. om geldbedragen in uit te drukken. In de dagelijkse werkelijkheid krijgen cijfers pas betekenis door de context waarin ze staan. Een cijfer op zichzelf is alleen maar een vormpje.

Robert Indiana vestigt in dit schilderij onze aandacht op de vorm van een 8; door de vergroting en de perfectie waarmee hij geschilderd is, gaat die vorm een eigen leven leiden. Het schilderij is geen afbeelding van een 8, het is een 8. Een cijfer kan niet naar zichzelf verwijzen, het kan alleen zichzelf zijn. Een woord kan wel naar een cijfer verwijzen, dat doet het woord "eight" in dit geval; maar omdat het geschilderd is vormt het woord ook weer een beeld.

Wat is het verschil tussen het woord 'acht' op dit schilderij en het woord 'acht' in een rekenboekje? *

hardnekkig voort. Als we daarvoor in de plaats bijvoorbeeld van de kunst zouden eisen dat ze duidelijke mededelingen doet over de zichtbare of niet-zichtbare werkelijkheid, dan zouden we gaan merken dat de manier waarop zo'n mededeling gedaan wordt vaak doeltreffender is, naarmate ze minder aan ons verwachtingspatroon omtrent kunst voldoet. We hebben het er al over gehad in de hoofdstukjes over onze waarneming: als we iets zien wat we niet verwachtten te zien, gaan we pas goed kijken (mits we de hoorn van de telefoon niet op de haak smijten!).

SAMENVATTING

Wat is werkelijkheid? Een antwoord op die vraag heb je niet gekregen - zul je ook nooit krijgen. We ervaren de werkelijkheid allemaal op onze eigen manier en als we iets over onze eigen werkelijkheid willen zeggen, over iets dat ons bezighoudt, dan kiezen we daarvoor de manier die ons het meest doeltreffend lijkt. Dat doen kunstenaars ook. Er bestaat geen kunst, die zich niet op een of andere wijze verhoudt tot de werkelijkheid, de zichtbare of de onzichtbare, zoals een kunstenaar die ziet. Je moet daarbij goed in de gaten houden, dat een kunstwerk zelden alleen iets meedeelt over de zichtbare werkelijkheid. Juist de manier waarop een kunstenaar te werk gegaan is, geeft ons veel informatie over zijn denkbeelden ten aanzien van zijn onderwerp én ten aanzien van kunst en de functie van kunst. Hetzelfde geldt trouwens voor al het beeldmateriaal (ook in tijdschriften, strips, T.V., film) dat je onder ogen komt: het is gemaakt met een bedoeling en die bedoeling kun je eruit halen, als je maar goed oplet. Je moet niet ophouden met denken als je de dingen in een beeld herkend hebt (of niet), want dan begint het pas; je moet je dan eigenlijk gaan afvragen: met welke bedoeling is het zó gedaan en niet anders. Als we bijvoorbeeld een reclame zien van de lotto en we hebben daarop de afzonderlijke voorwerpen herkend als een huis, een vliegtuig, een auto, een zeiljacht, de sky-line van New York en een paar klinkende bedragen in cijfers, dan zijn we nog niet bij de bedoelingen van de makers aangeland. Er is een heel duidelijke

keuze gemaakt uit de mogelijkheden die de zichtbare werkelijkheid biedt, het zijn allemaal dingen die je met veel geld kunt kopen, dingen die iedereen direct verbindt met rijkdom. Door middel van die herkenbare dingen uit de zichtbare werkelijkheid wordt ons medegedeeld: het is fijn om veel poen te hebben, zorg dat je erbij komt, geld maakt gelukkig, enzovoort - onze hebzucht wordt opgewekt. Er staat niet bij: eerlijkheidshalve moeten we U laten weten dat Uw kans om te winnen bijzonder gering is, voor f. 1,75 kun je ook twee kilo appels kopen, dat is veel gezonder.

Beeldende kunst kun je in feite op precies dezelfde manier bekijken. Eerst vraag je je af wat is er te zien, vervolgens probeer je er, al denkend, achter te komen wat de mogelijke bedoelingen van de maker zijn geweest.

Ieder kunstwerk, of het nu de zichtbare werkelijkheid imiteert of niet, laat ons iets zien over de werkelijkheid van de maker ervan, over zijn eigen denkbeelden en die van zijn tijd. De keuze van zijn onderwerp informeert ons over datgene wat hem bezighoudt, of over de eisen, die in een bepaalde tijd of op een bepaalde plaats aan kunst gesteld worden. De manier waarop een kunstenaar aan datgene wat hem bezighoudt vorm geeft, geeft ons informatie over de houding die hij aanneemt tegenover zijn onderwerp of tegenover de heersende opvattingen over kunst.

Het werkelijkheidsgehalte van een kunstwerk wordt niet bepaald door de mate van precisie waarmee iets uit de zichtbare werkelijkheid is weergegeven, maar door de mate waarin een kunstenaar zijn bedoelingen op doeltreffende wijze weet over te brengen.

'Voorzover de regels van de wiskunde betrekking hebben op de werkelijkheid zijn ze niet zeker, voor zover ze zeker zijn hebben ze geen betrekking op de werkelijkheid.' Einstein.

LIJST VAN AFGEBEELDE KUNSTWERKEN

- | | | | |
|-------|--|-------|--|
| 2. | - Stoel van C.A. Lion Cachet, 1905-1910;
coll. Centraal Museum Utrecht | 37 | - coll. Centraal Museum Utrecht |
| 3 | - Stoel van Gerrit Rietveld, 1934;
coll. Centraal Museum Utrecht | | - Roy Lichtenstein, Fastest Gun, 1963;
coll. L.M. Asher Family Los Angeles; foto Gemeente musea Amsterdam |
| 4 | - Stoel uit de serie 'i poltroni' van Comfort | 39 | - Otto van Rees, Gezicht op Frascati, 1906;
coll. Centraal Museum Utrecht |
| 9 | - Martial Raysse, Yellow Rose, 1964;
coll. Frits Becht Naarden | 40 | - foto van Cornell Cana, Vernietiging van portretten van Eva Peron, 1955 |
| 11 | - Cornelis van Oostzanen, Aanbidding, + 1500;
coll. Centraal Museum Utrecht | 46 | - R. Cottingham, Untitled, 1969; |
| 13 | - Claes Oldenburg, Grote Zaag, 1970/71;
coll. Stedelijk Museum Amsterdam | 47 | - Armando, Zes platen rood, 1963;
foto Gemeente musea Amsterdam |
| 15 | - J.H. Moesman, Avonduur, 1962;
coll. Centraal Museum Utrecht (bruikleen van de kunstenaar) | 48 | - H.J.H. Rijkelijkhuizen, Bosland-schap, + 1850;
coll. Centraal Museum Utrecht |
| 17a | - Detail uit de film 'For whom the bell tolls', 1943 | 49/50 | - De chemische fabriek D.S.M. te Geleen, met telelens en gewone lens genomen; foto Freddy Rikken, N.R.C. Handelsblad |
| 20 | - B. van der Ast, Vruchtenstil-leven, 1623;
coll. Centraal Museum Utrecht | 53/54 | - Twee foto's van een redevoering van Lenin, 1920 |
| 21 | - Claude de Jong, Rivierlandschap, 1635;
coll. Centraal Museum Utrecht | 55 | - J.H. Moesman, Portret van Gabriel Smit, 1931;
coll. Centraal Museum Utrecht |
| 23 | - Utrechts Meester, De lakenbe-reiding in zestien taferelen, + 1760;
coll. Centraal Museum Utrecht | 56 | - fotomontage van H.P. Robinson, Women and children in the Coun-try, 1860 |
| 24 | - Foto van Achille Quinet, Het Pantheon, + 1860 | 57 | - fotomontage uit L'illustration Européenne, Brussel, 2 april, 1911, Reuze hanen en kippen om voor grote paaseieren te zorgen. |
| 25 | - Rembrandt, De anatomische les van Dr. Joan Deyman, 1656;
coll. Rijksmuseum Amsterdam;
foto Kunsthistorisch Instituut Utrecht | 53 | - R. Magritte, Les ombres, 1966;
coll. Mr. and Mrs. Norton S. Walbridge, La Jolla, California |
| 26 | - foto van W.J. Demorest, A pho-tographic feat, 1894 | 59 | - John Heartfield, Der Sinn des Hitlergrusses, 1932 |
| 27 | - foto's van E. Muybridge, Animal locomotion, 1887 | 60 | - fotomontage van Maurice Guil-berth, Toulouse Lautrec, + 1890 |
| 28 | - G. Braque, papier collé, 1913;
coll. Kunsthhaus Zürich; foto Kunsthistorisch Instituut Utrecht | 61 | - fotomontage van Heribert Bur-kert. Die Einsicht in Bilder, 1977 |
| 29 | - R. Magritte, Le sorcier, 1952;
coll. J. Vanparys-Maryssel Brussel | 62 | - toegeschreven aan I.M. Quinkard, portret van P. Wesseling, + 1850;
coll. Centraal Museum Utrecht |
| 30/31 | - Studio-opname van 'Queen Chris-tina' met Greta Garbo en een foto uit de film, 1933 | 63 | - R. Magritte, L'usage de la parole I, 1928/29;
coll. William N. Copley New York |
| 33 | - N. Knunfer, David spelend voor Saul, + 1640;
coll. Centraal Museum Utrecht | 64 | - R. Magritte, Le bon sens, 1945/46;
coll. Mme Jean Krebs Brussel |
| 34 | - J. van Bijlert, Viertal krake-lingen etend, 1630/35;
coll. Centraal Museum Utrecht | 65 | - R. Magritte, La condition hu-maine I, 1933;
coll. Claude Spaak Choisel |
| 35 | - W. Kandinsky, Het Oosten, 1913;
coll. Stedelijk Museum Amster-dam; foto Stedelijk Museum Amsterdam | 66 | - Daan van Golden, schilderij, 1964;
coll. Stedelijk Museum Amster-dam; foto Stedelijk Museum A'dam |
| 36 | - Constant, Zon, 1956; | 67 | - G. Fouace, La pâte en croûte, 1884;
coll. Van Baaren Utrecht; foto Kunsthistorisch Instituut Utrecht |

- 68 - Claes Oldenburg met z'n etens-
waren; foto Moderna Museet
Stockholm
- 69 - Jasper Johns, Painted Bronze,
1960;
coll. Jasper Johns New York
- 70 - Roy Lichtenstein, Stretcher
frame with vertical bars, 1968;
coll. Irving Blom; foto Leo
Castelly Gallery
- 71 - Roy Lichtenstein, Brushstrokes
1965;
The Whitney Museum of American
Art New York
- 72 - Marcel Duchamp, Fountain, 1917;
(photo of lost original)
- 73 - Gustave Courbet, Les casseurs
de pierre, 1849;
coll. Oskar Reinhart Winterthur
- 74 - J. Henderikse, Kurken (assem-
blage), 1959;
coll. Centraal Museum Utrecht
- 76 - R. Indiana, Number painting 3,
1965;
coll. Stedelijk Museum Amster-
dam; foto Gemeente musea van
Amsterdam

ANTWOORDEN OP DE VRAGEN

- 6 - Het fototoestel is op het T-
shirt geschilderd, had je dat
gedacht?
- 10 - Het is een deel van de funda-
menten van kasteel Vreeburg in
Utrecht - wat je ziet is een
stelsel van afvoergoten, een
soort gemetselde riolen.
- 13 - De foto is in het Stedelijk
Museum in Amsterdam genomen
- de zaag is een kunstwerk van
Claes Oldenburg.
- 22 - Dat weten wij ook niet.
- 24 - Het rijtuig moet tijdens de
opname, die toen nog een paar
minuten duurde een deel van
de opnametijd in het beeld heb-
ben stilgestaan.
- 30 - Behalve het feit dat film en
T.V. beweging kunnen weerge-
ven, hebben deze media precies
dezelfde mogelijkheden en be-
perkingen als stilstaande beel-
den - zie hiervoor blz. 22 t/m
24.
- 33 - Het schilderij stelt voor: David
speelt op de harp voor koning
Saul, een verhaal uit de bijbel.

Koning Saul (de grote figuur met
rijke omslagdoek) heeft juist
een woede-aanval, David deinst
verschrikt terug, terwijl de
vrouw op de achtergrond haar
handen opheft in een gebaar van
ontsteltenis.

49/50 - Ruim 500 meter

53/54 - Op de ene foto is later een
schuttinkje over Trotzky heen-
geschilderd, omdat hij in on-
genade gevallen was.

56 - Het zijn vooral de afmetingen
van de figuren, die vreemd aan-
doen: de vrouw en het kind
rechts zijn b.v. veel te klein.

61 - De fotograaf heeft eerst een
foto van gras genomen en die
toen op een schoongemaakt vier-
kant in het gras gelegd met een
opgewipte punt; daarachter heeft
hij vervolgens een plag losge-
stoken, die door iemand aan een
punt omhoog getrokken wordt. Van
dat geheel heeft hij weer een
foto gemaakt.

76 - Het woordje 'acht' in een reken-
boekje verwijst naar de reken-
kundige mogelijkheden van het
getal 8. Het woord 'eight' in
het schilderij van Indiana
heeft geen andere context dan
het schilderij zelf en verwijst
alleen maar naar het cijfer 8
- als een andere manier van
zeggen of schrijven van dat
cijfer.

TENTOONSTELLING

De vormgeving van de tentoonstelling is van Ronald Timmermans en Max Kisman. De technische kant van de tentoonstelling werd verzorgd door de heren Van Lunteren, Rombout, Van Rooy, Van Hat-tum en Van der Linde.

Fotowerk werd verzorgd door de fotodienst van de Gemeente Utrecht, het Kunsthistorisch Instituut Utrecht en Capilux.

Bruikleengevers:

Amsterdam, Karel Meyers

Amsterdam, Stedelijk Museum

's-Gravenhage, Gemeentemuseum

Utrecht, Hedendaagse Kunst

Utrecht, Stichting Van Baaren.

BOEK

Uitgave: edukatieve afdeling van het
Centraal Museum Utrecht

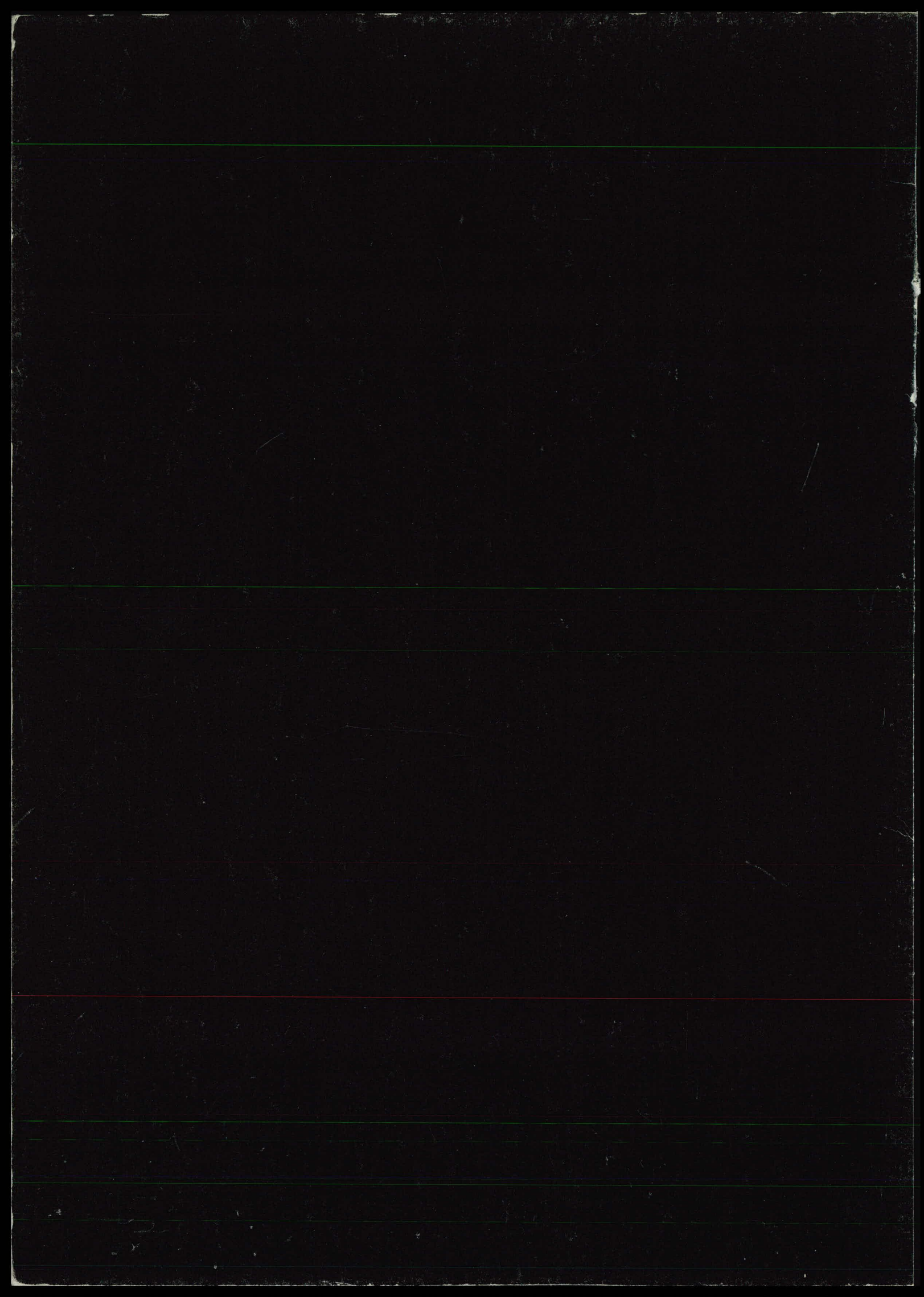
Basis-ontwerp: Anthon Beeke

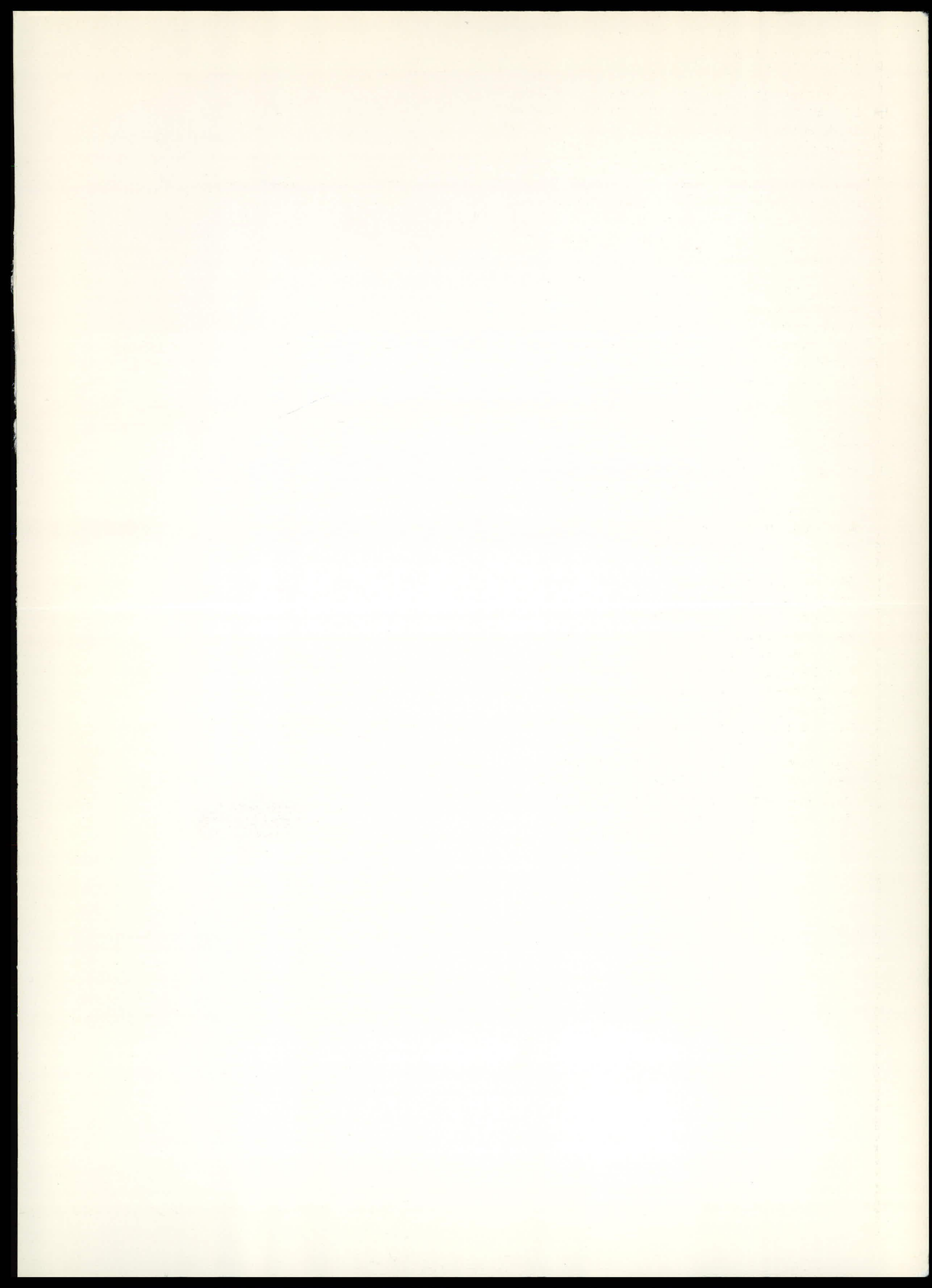
Lay-out: edukatieve afdeling CM

Druk: Drukkerij Elinkwijk, Utrecht

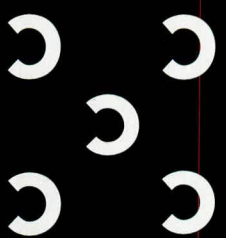
Dit boekje is gemaakt bij de derde schooltentoonstelling die (evenals de vorige 'Ruimte en Perspectief' en 'Kijk maar, er staat niet wat er staat') georganiseerd is door een werkgroep van het Centraal Museum, leraren uit het voortgezet onderwijs en studenten kunstgeschiedenis.

De leden van de werkgroep zijn: Hoos Blotkamp, Cato Cramer, Albertien van der Have, Oek de Jong, Ben Koevoets, Wim Kok, Jacobien de Rooy, Arman Mual, Michel Simons, Roland Sohier, Loutje den Tex, Matty Veldkamp.





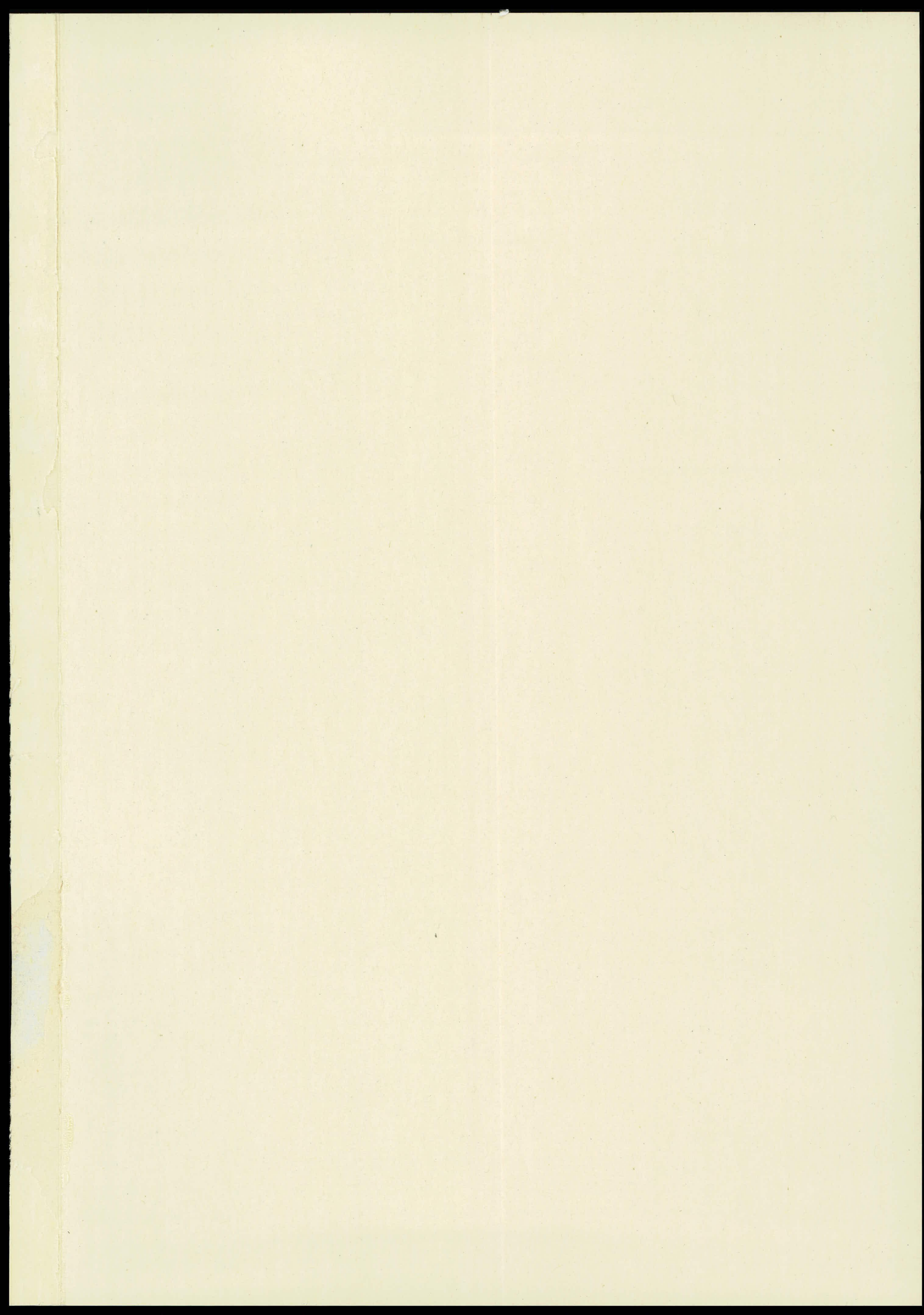
centraal
museum



PANORAMA 2000

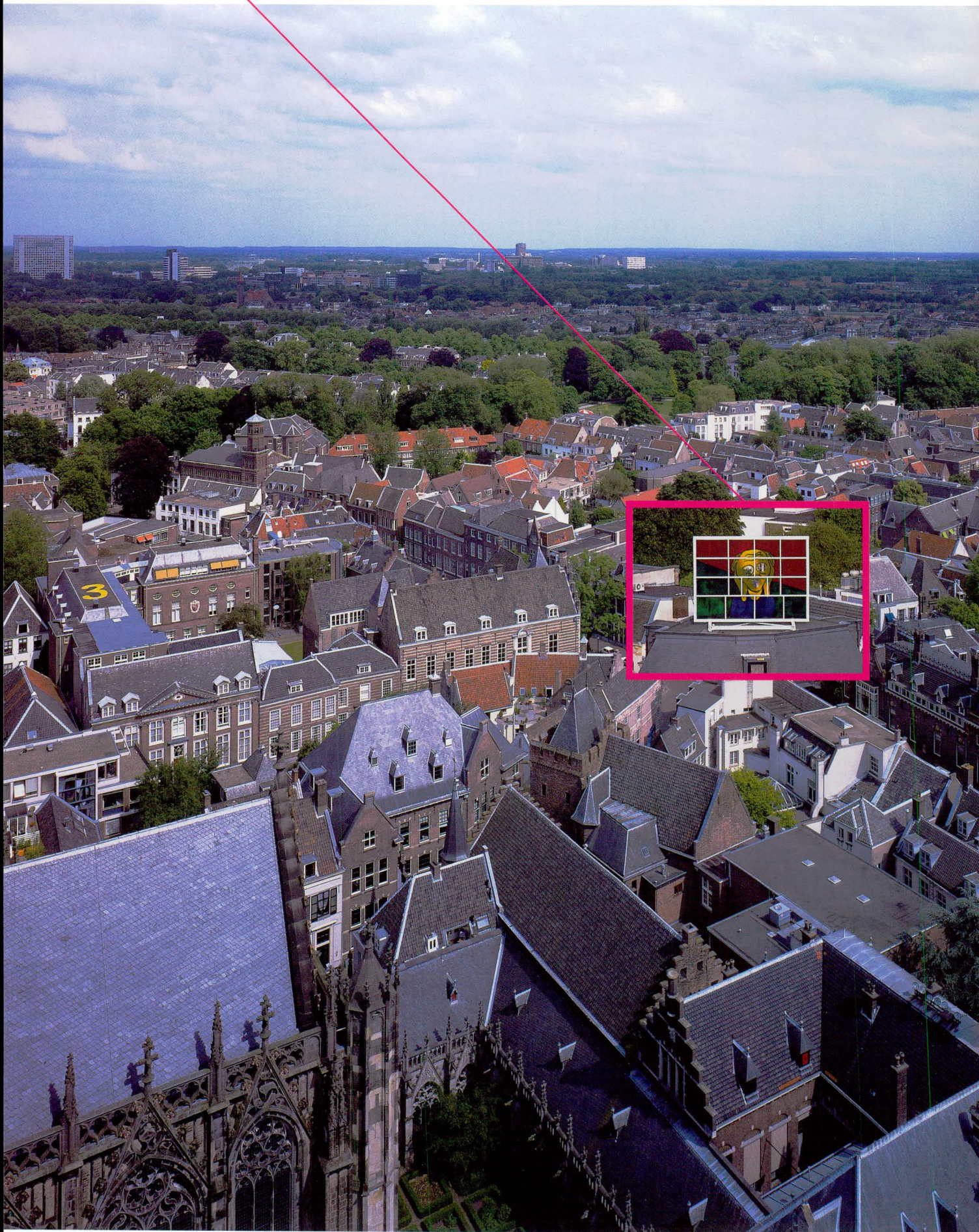
centraal
museum

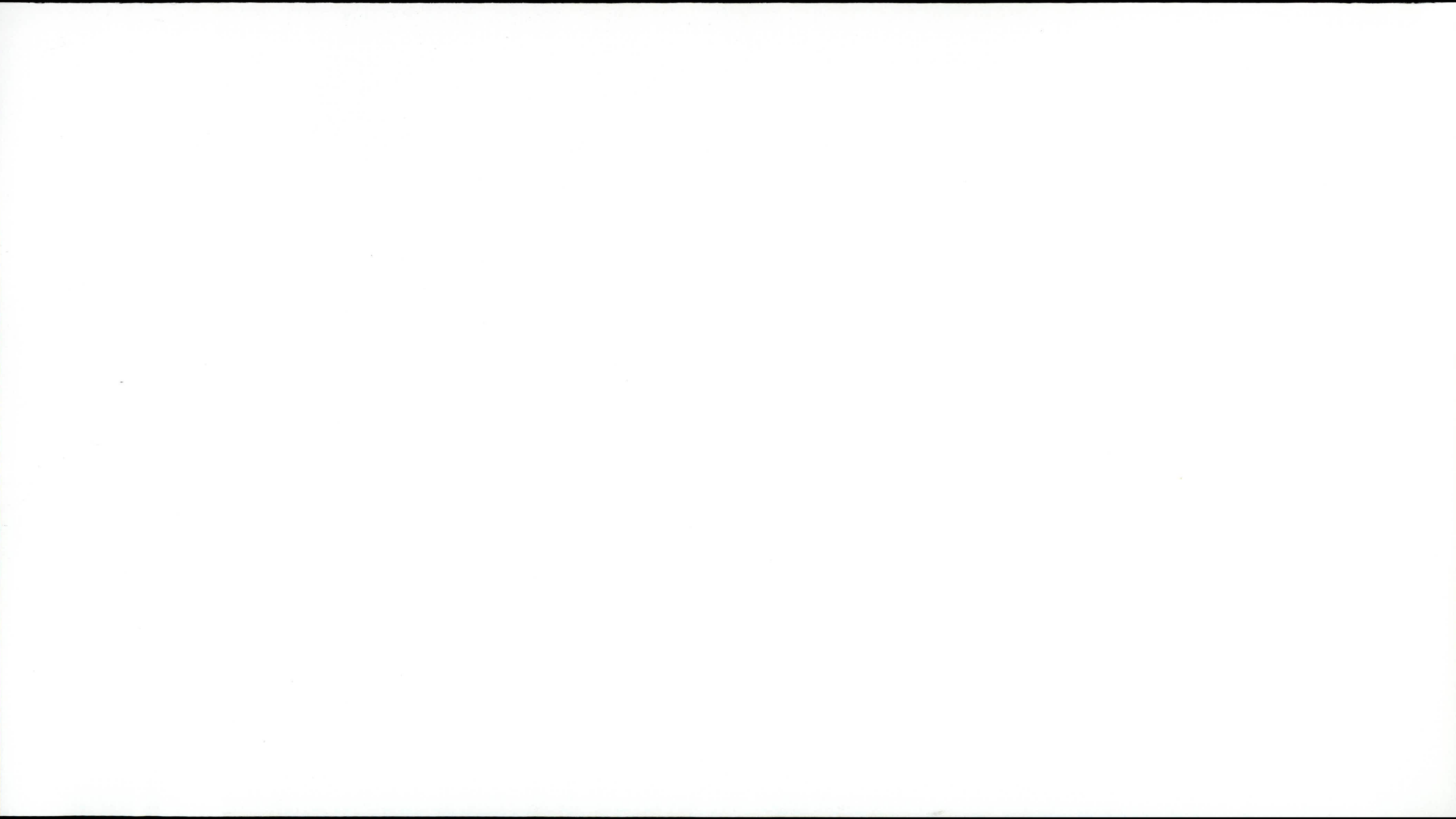
Panorama 2000: Kunst in Utrecht te zien vanaf de Domtoren
Panorama 2000: Art in Utrecht seen from the Dom tower



Sarkis
titel werk **title of work:** Le Cri XX
omschrijving locatie **description of location:** op het
dak van het pand op de hoek Trans 10 / Pausdam /
Achter de Dom **on the roof of premises located on the**
corner of Trans 10 / Pausdam / Achter de Dom
pagina **page** 126

Carsten Höller
titel werk **title of work:** Pigeon Flight
omschrijving locatie **description of location:**
op de Domtoren **on the Dom tower**
pagina **page** 62





Dennis Adams

titel werk **title of work:** Bunnik Side

omschrijving locatie **description of location:** op straat, in huizen en op daken tussen Oudegracht en Nieuwegracht, uitwaaiend als een taartpunt richting Bunnik **on the street, in houses and on rooftops between Oudegracht and Nieuwegracht, fanning out like a wedge of cake towards Bunnik**
pagina **page** 26

Theo Jansen

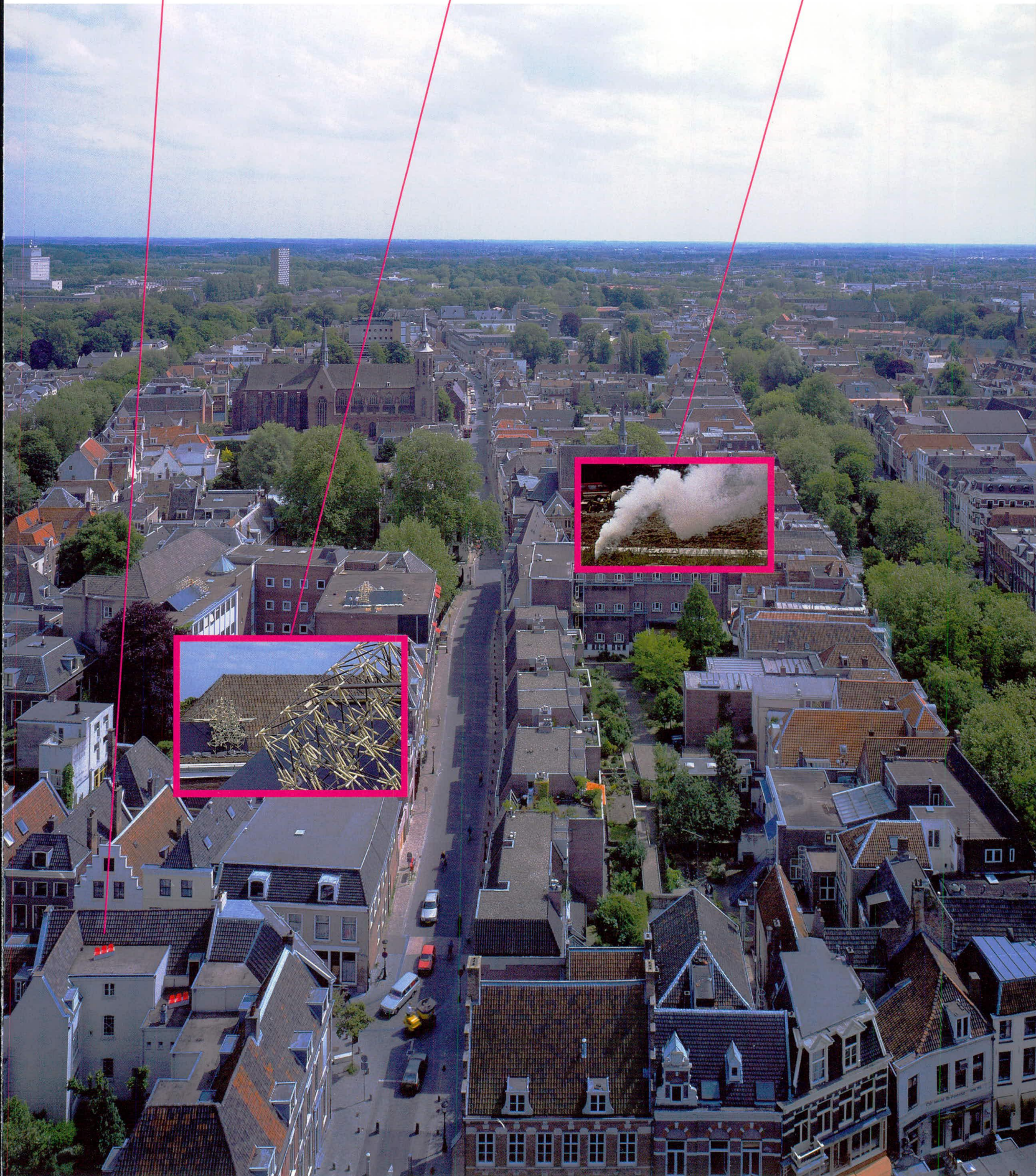
titel werk **title of work:** Urbani

omschrijving locatie **description of location:** op het dak van de Arrondissementsrechtbank, Hamburgerstraat 28 **on the roof of the District County Court building, Hamburgerstraat 28**
pagina **page** 72

Cai Guo-Qiang

titel werk **title of work:**

The Last Supper – Aesthesized Nature (4-6-1999)
The Last Supper – For the Future's Past (31-12-1999)
omschrijving locatie **description of location:** vanaf 2000 daken in heel Utrecht **on 2,000 rooftops throughout Utrecht**
pagina **page** 36

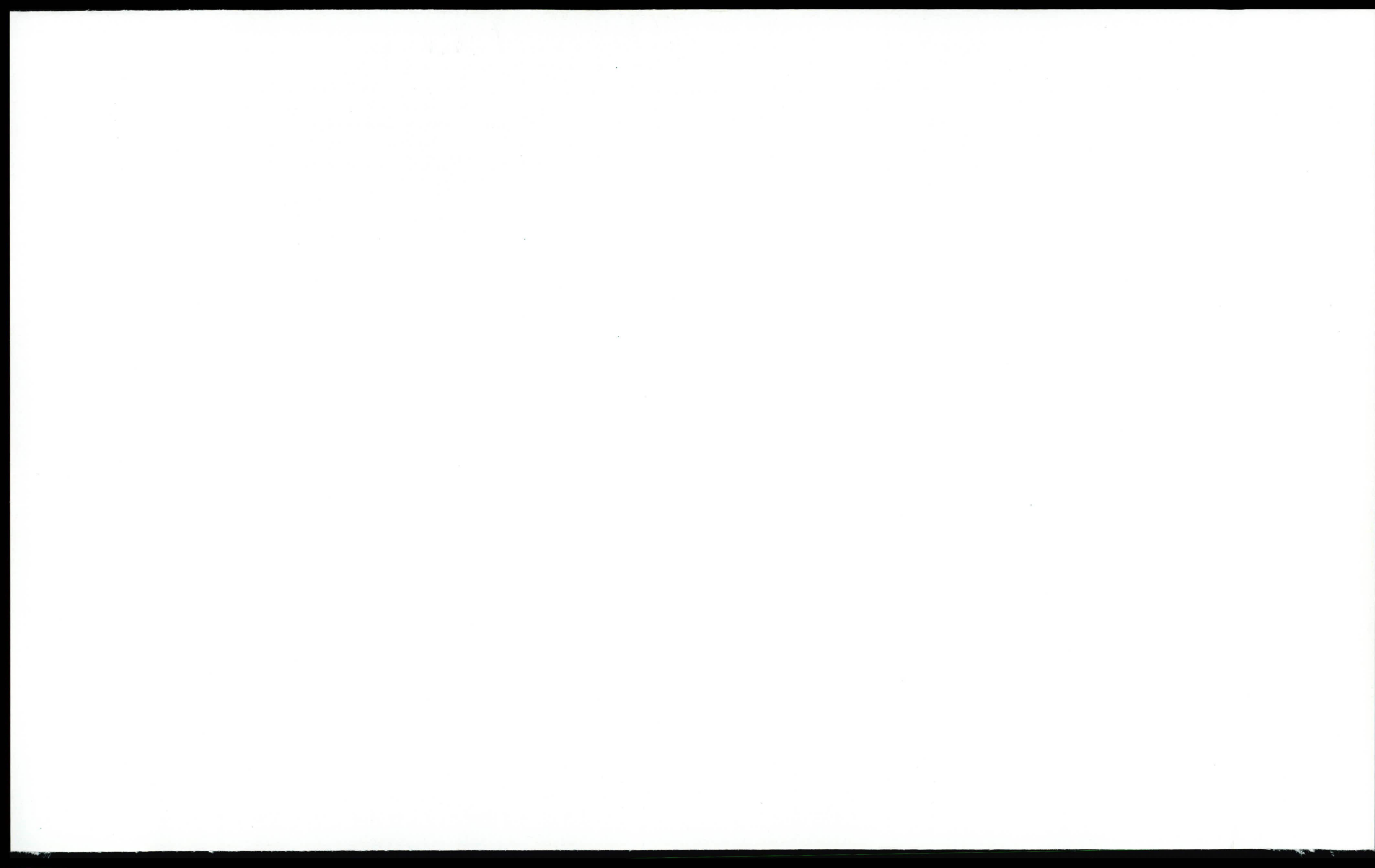


Moritz Ebinger

titel werk **title of work:** Jan, de bouwmeester

Jan, the master builder

omschrijving locatie **description of location:** bus 2/22, rijdt dagelijks meerdere keren onder de Domtoren door **bus 2/22, passing several times under the arch of the Dom tower each day**
pagina **page** 48



Paul Ramirez Jonas

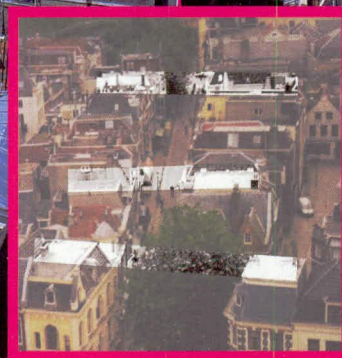
titel werk **title of work:** A Better Yesterday
omschrijving locatie **description of location:** 12 cijfers
op daken, straten en pleinen rondom de toren, in een
straal van ongeveer 100 meter **12 figures on roofs,**
streets and squares around the tower within a 100m
radius
pagina **page** 118

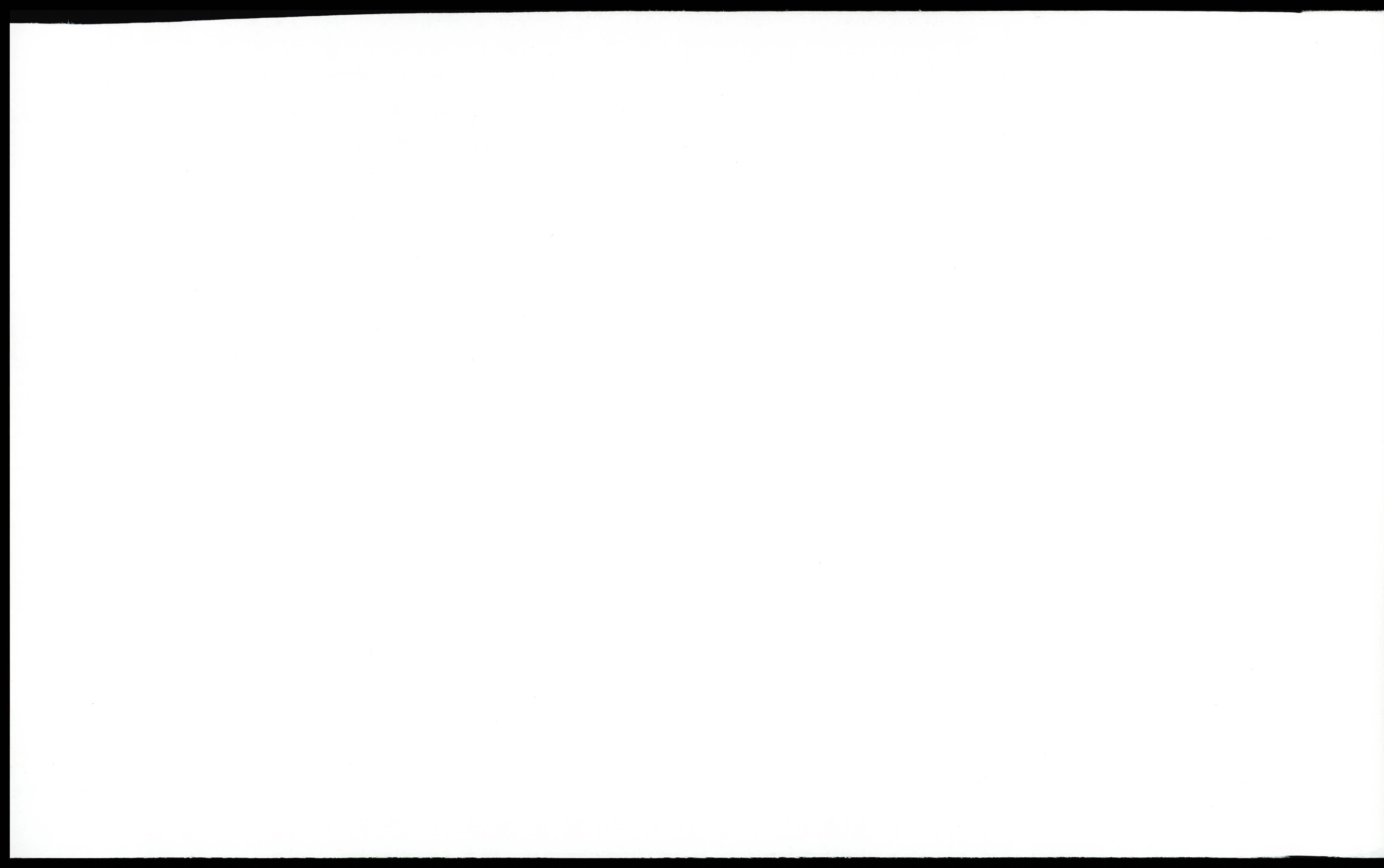
Marc Ruygrok

titel werk **title of work:** Zover
omschrijving locatie **description of location:** op het
Hoofgebouw III van de Nederlandse Spoorwegen
aan de Catharijnesingel, Moreelsepark 1 **on Main**
Building 111 of Dutch Railways located on
Catharijnesingel, Moreelsepark 1
pagina **page** 122

Felice Varini

titel werk **title of work:** Trois Panorama's pour
Panorama 2000
omschrijving locatie **description of location:** op drie
plaatsen dwars over de Lijnmarkt, Choorstraat en
Zadelstraat **at three points across Lijnmarkt,**
Choorstraat and Zadelstraat
pagina **page** 144

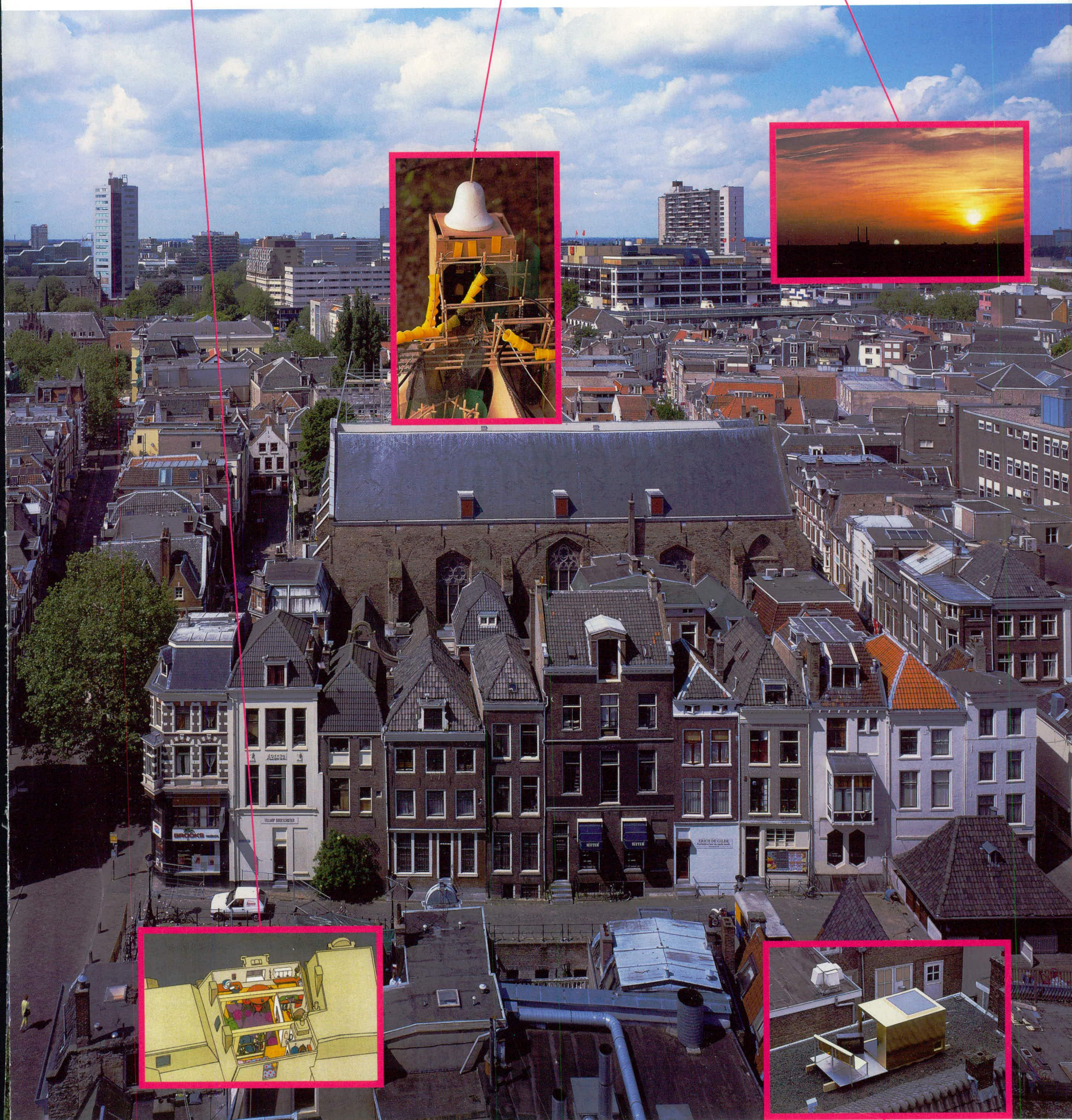




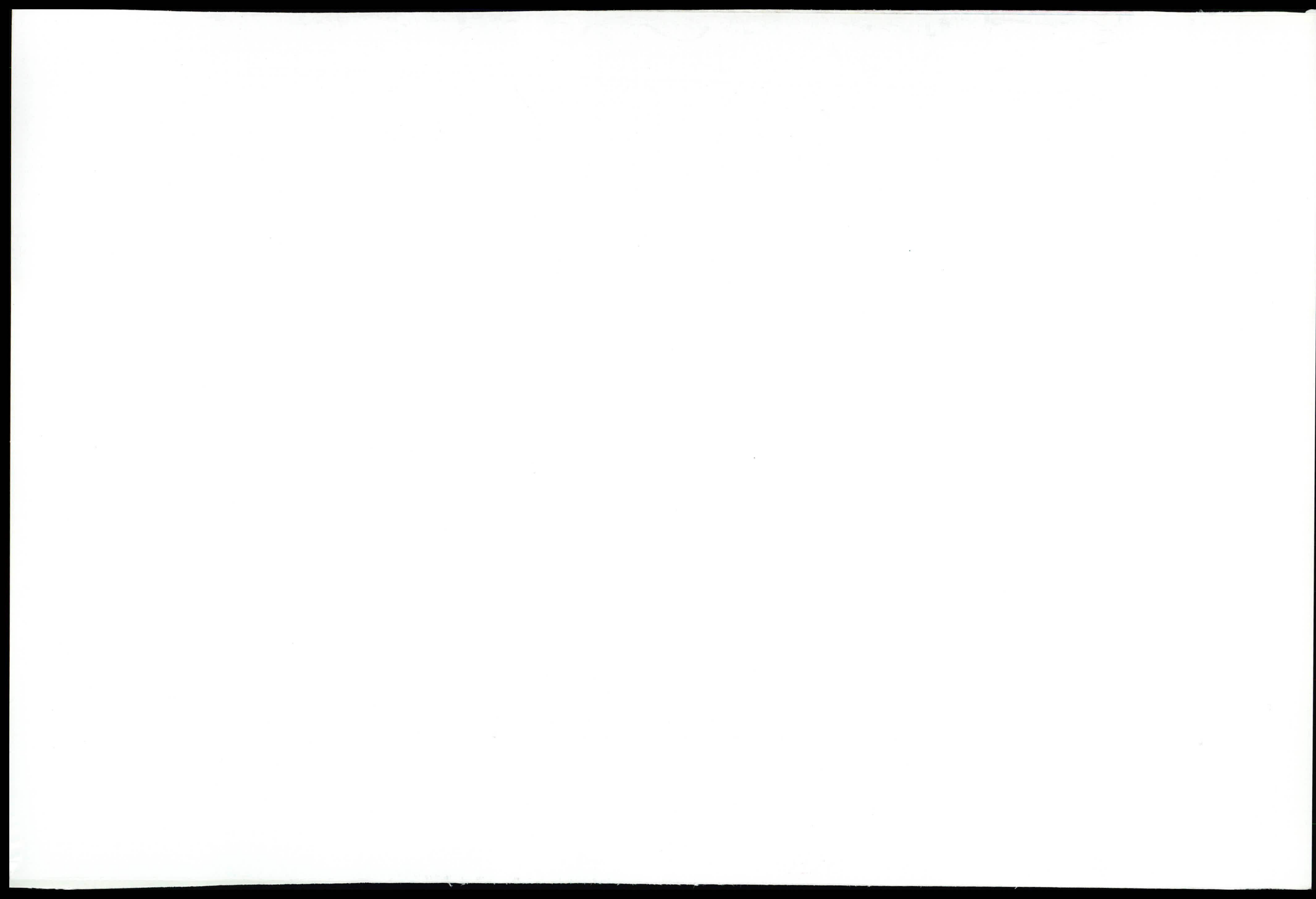
Otto Berchem
 titel werk **title of work:** The Glass Ceiling
 omschrijving locatie **description of location:** het dak
 van het pand aan de Vismarkt 22 **the roof of premises**
on Vismarkt 22
 pagina **page** 32

Karin van Dam
 titel werk **title of work:** Quartier du Vent
 omschrijving locatie **description of location:** op het
 dak van de Buurkerk, Buurkerkhof 10. Het Museum
 van Speelklok tot Pierement is er gehuisvest **on the**
roof of Buurkerk (church), Buurkerkhof 10, housing
the Museum from Musical Clock to Street Organ
 pagina **page** 44

Olafur Eliasson
 titel werk **title of work:** Your Double Sunset
 omschrijving locatie **description of location:**
 op de silo van de Douwe Egberts fabriek aan de
 Vleutensevaart 35 **on the silo of the Douwe Egberts**
factory, Vleutensevaart 35
 pagina **page** 52



Jan van de Pavert
 titel werk **title of work:** Dak bank t.v. **Roof bench t.v.**
 omschrijving locatie **description of location:**
 op het dak van Cafe Restaurant Lofen, Domplein 17
on the roof of Café Restaurant Lofen, Domplein 17
 pagina **page** 108



Roman Signer
titel werk **title of work:** Rote Kabine
omschrijving locatie **description of location:** op het
dak van de Gemeentebibliotheek, Oudegracht 167
on the roof of the Municipal Library, Oudegracht 167
pagina **page** 138

Julian Opie
titel werk **title of work:** The Castle
omschrijving locatie **description of location:**
Stadskasteel Oudaen aan de Oudegracht 99
Stadskasteel Oudaen on Oudegracht 99
pagina **page** 102

Luuk Wilmering
titel werk **title of work:** Go Back !
omschrijving locatie **description of location:**
op de gevel van de Winkel van Sinkel aan de
Oudegracht 158 **on the wall of Winkel van Sinkel,**
Oudegracht 158
pagina **page** 152

Panorama 2000: Kunst in Utrecht te zien vanaf de Domtoren
Panorama 2000: Art in Utrecht seen from the Dom tower

PANORAMA 2000

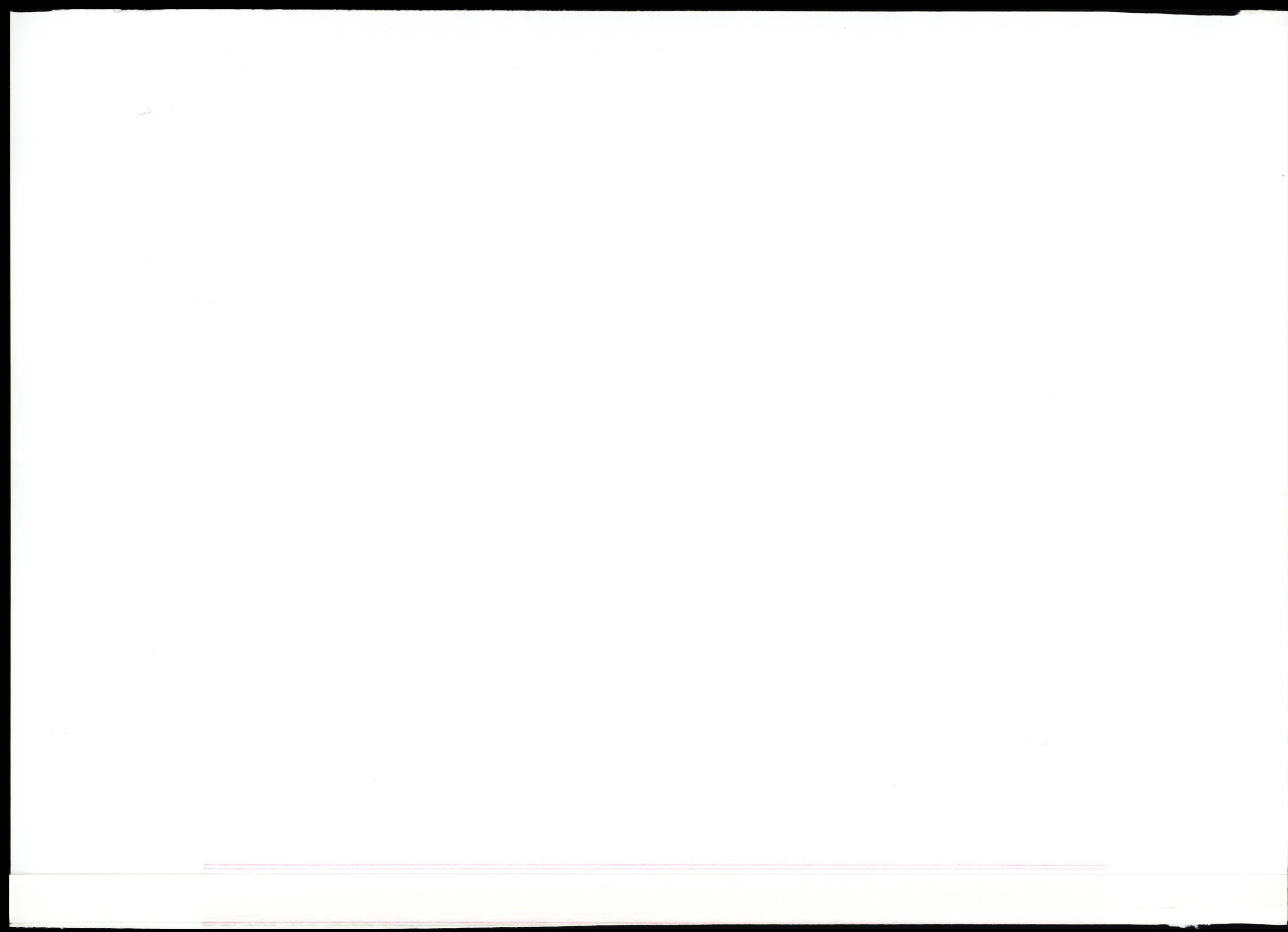
centraal
museum

centraal
museum



Paul Ramirez Jonas
titel werk **title of work:** A Better Yesterday
omschrijving locatie **description of location:**
12 cijfers op daken, straten en pleinen rondom de
toren, in een straal van ongeveer 100 meter **12 figures**
on roofs, streets and squares around the tower within
a 100m radius
pagina **page** 118

Aernout Mik
titel werk **title of work:** Two Men Floating
omschrijving locatie **description of location:** voor de
Neudeflat, aan de Vinkenburgerstraat **in front of Neude**
block of flats on Vinkenburgerstraat
pagina **page** 96



Ann Veronica Janssens

titel werk **title of work:** Garde-Fou

omschrijving locatie **description of location:** op de
reling van de Domtoren **on the Dom tower's railings**
pagina **page** 76

Tom Claassen

titel werk **title of work:** Zonder titel **Untitled**

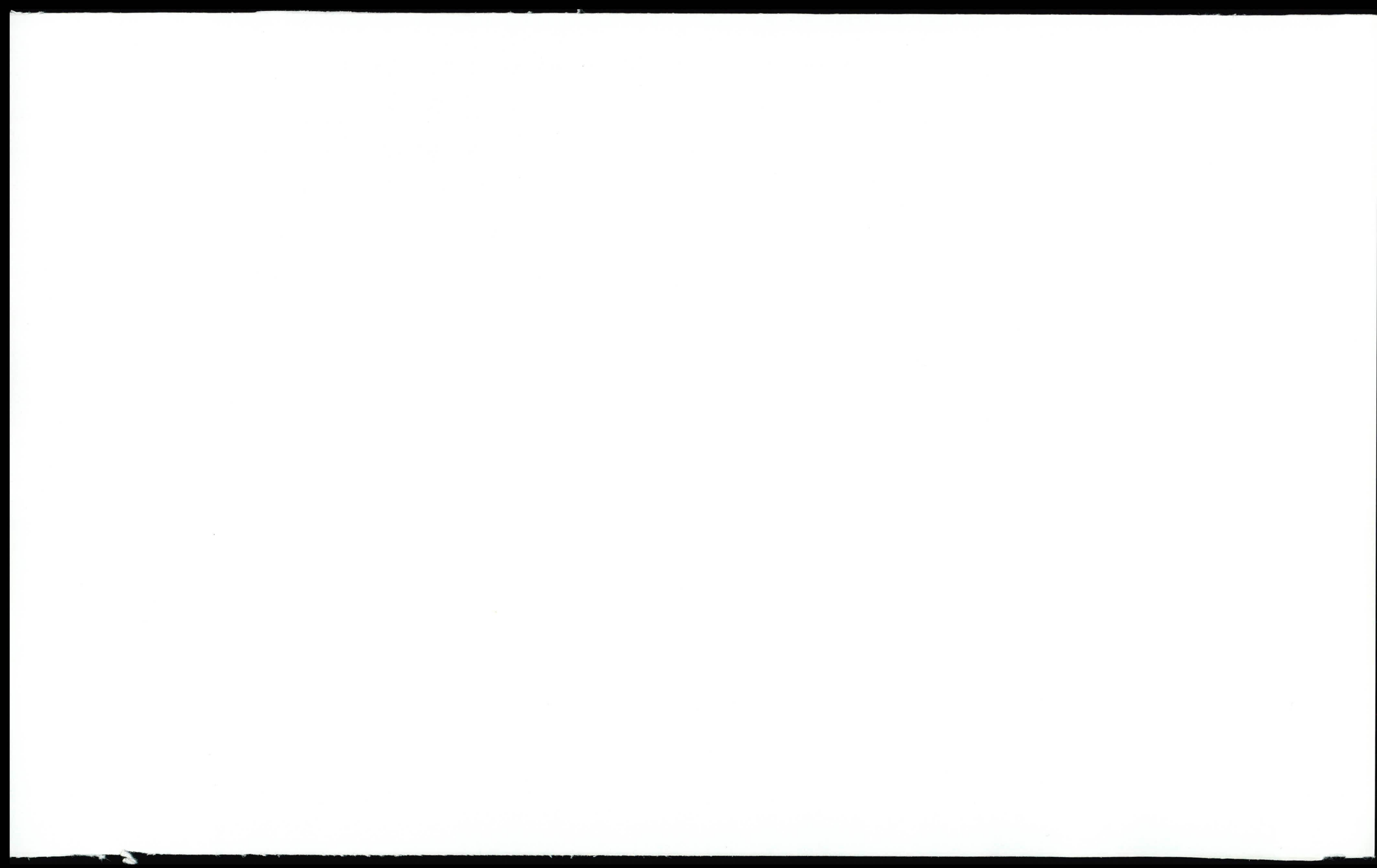
omschrijving locatie **description of location:** op het
dak van de Gemeentelijke muziek- en dansschool,
Domplein 4 **on the roof of the Municipal Music and
Dance School, Domplein 4**
pagina **page** 42

Job Koelewijn

titel werk **title of work:** Panorama 3000

omschrijving locatie **description of location:**
performance in de Domtoren op 4 juni **performance
on the Dom tower at the 4th of June**
pagina **page** 84



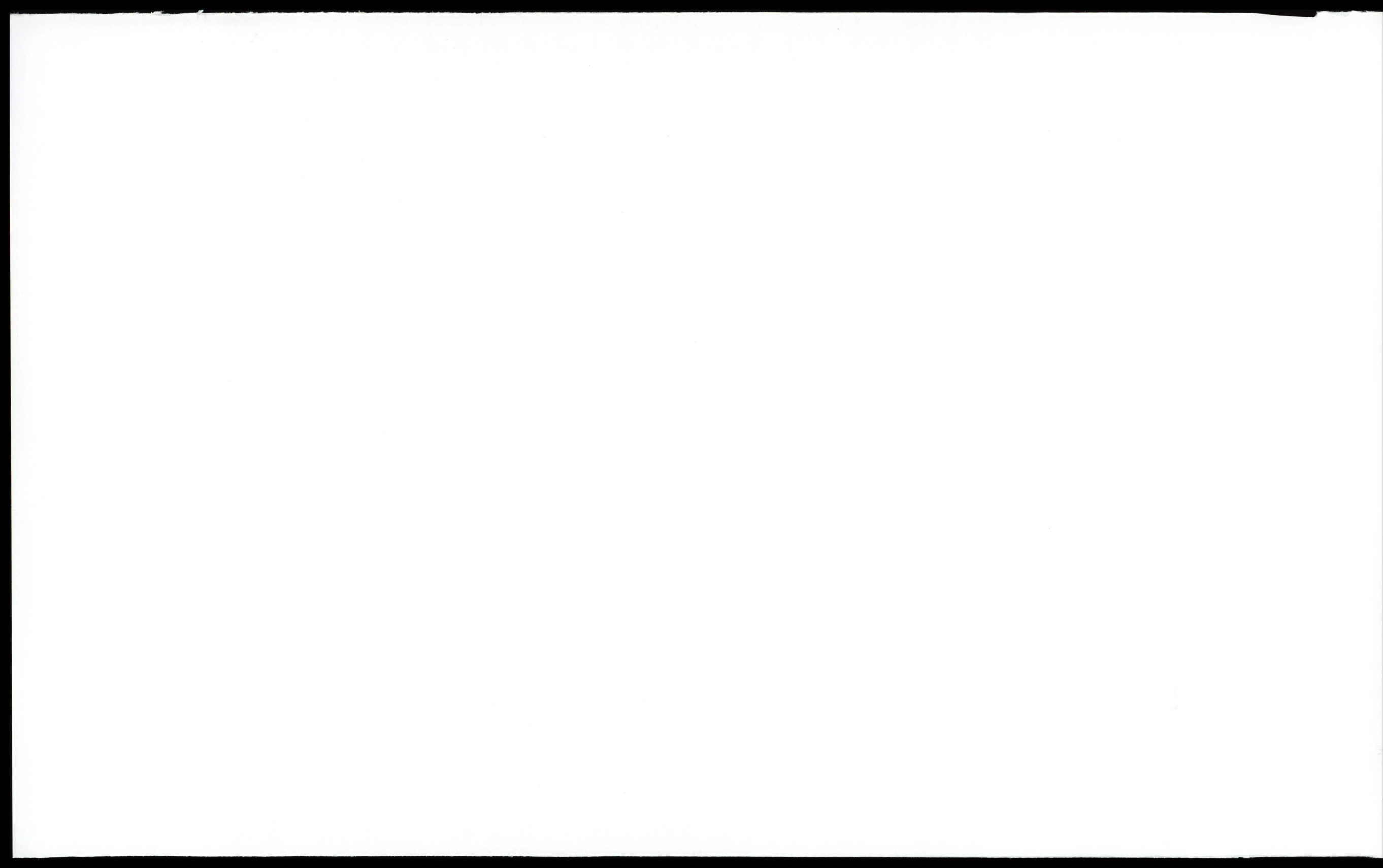


Han Schuil
titel werk **title of work:** Zonder titel **Untitled**
omschrijving locatie **description location:** op het
pand van uitzendbureau tempo-team, Domstraat 4
on the premises of Tempo-team temping agency,
Domstraat 4
pagina **page** 134

John Körmeling
titel werk **title of work:** Mobile Fun
omschrijving locatie **description of location:** op het
Lucasbolwerk, voor de Stadsschouwburg **on the**
Lucas rampart, in front of the Theatre building
pagina **page** 90

Sarkis
titel werk **title of work:** One Hundred Thousand Bells
koperen belletjes aan een koord uit te delen bij het
entreebewijs van de tentoonstelling **small brass bells**
on a cord handed out with the ticket of the exhibition
pagina **page** 126





Roy Villevoe

titel werk **title of work:** Gate

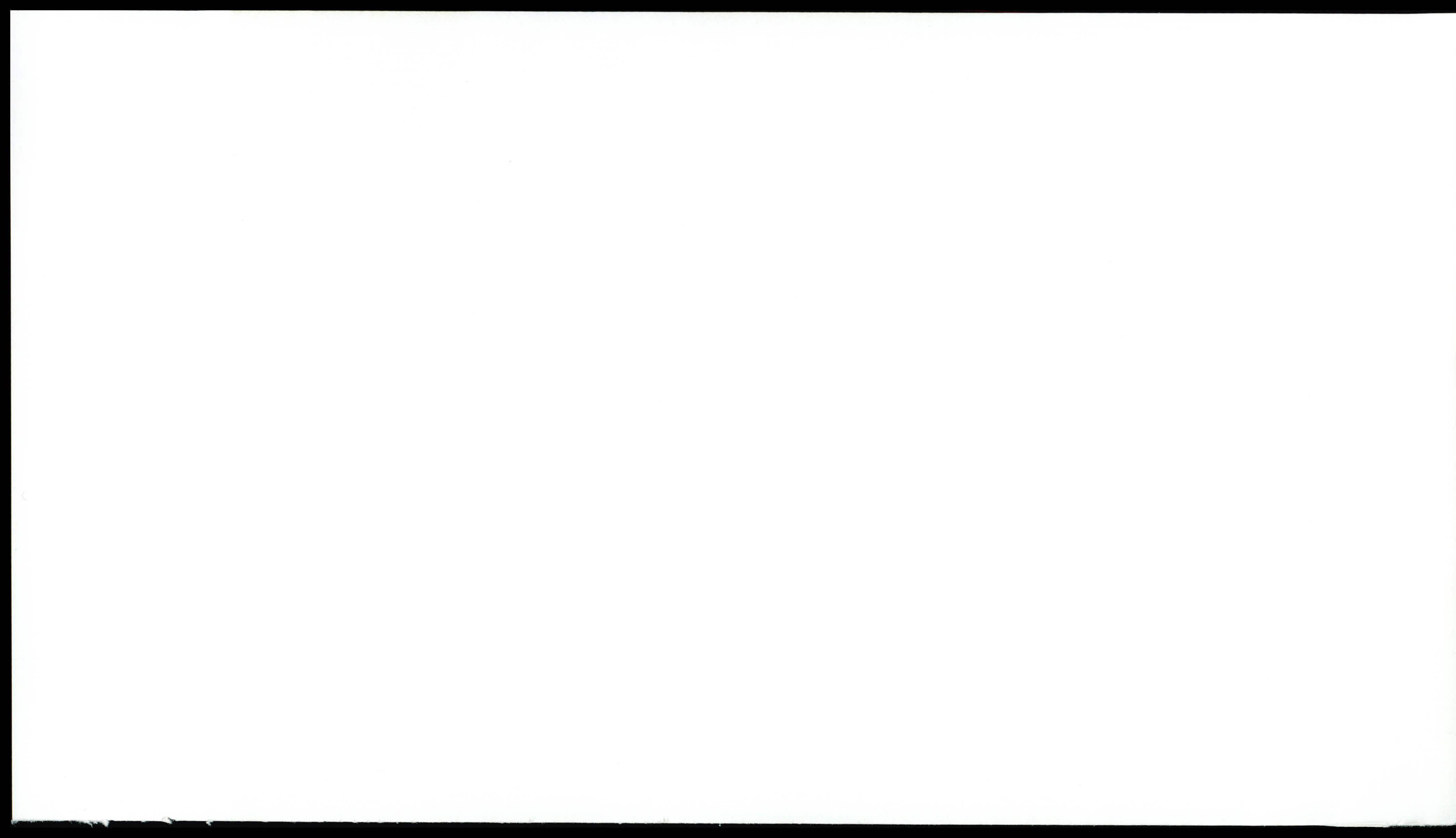
omschrijving locatie **description of location:** aan de westgevel van de Domkerk, recht tegenover de Domtoren aan het Domplein **on the west wall of the Dom church, opposite the Dom tower on Dom square**
pagina **page** 148

Remko Scha & Arthur Elsenaar

titel werk **title of work:** Radio Dom

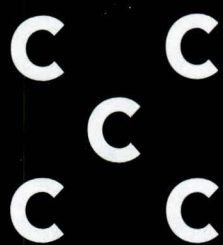
omschrijving locatie **description of location:** op de Domtoren en op FM 102.3 MHz **on the Dom tower and on FM 102.3 MHz**
pagina **page** 130





2000

PANORAMA



centraal
museum

Kunst in Utrecht te zien vanaf de Domtoren

5 juni - 3 oktober 1999

Art in Utrecht seen from the Dom tower

5 June - 3 October 1999

voorwoord preface , Sjarel Ex	4
introdactie introduction , Dirk van Weelden	10
Dennis Adams	26
Atelier van Lieshout	30
Otto Berchem	32
Cai Guo-Qiang	36
Chen Zhen	40
Tom Claassen	42
Karin van Dam	44
Moritz Ebinger	48
Olafur Eliasson	52
Douglas Gordon	56
Huang Yong Ping	58
Carsten Höller	62
Hans van Houwelingen	66
Thomas Huber	68
Pierre Huyghe	70
Theo Jansen	72
Ann Veronica Janssens	76
Ilya Kabakov	80
Ram Katzir	82
Job Koelewijn	84
Krijn de Koning	86
John Körmeling	90
Bjarne Melgaard	94
Aernout Mik	96
Matt Mullican	100

Julian Opie	102
Jean Michel Othoniel	106
Jan van de Pavert	108
Vong Phaophanit	112
Hermann Pitz	114
Paul Ramirez Jonas	118
Marc Ruygrok	122
Sarkis	126
Remko Scha & Arthur Elsenaar	130
Wim T. Schippers	132
Han Schuil	134
Roman Signer	138
Marlène Staals	142
Felice Varini	144
Roy Villevoye	148
Luuk Wilmering	152
Dan Wolgers	156
hoofdondersteuners main beneficiaries	158
colofon credits	160

De stad als museumzaal met de Dom als middelpunt

Panorama 2000 is de titel van de tentoonstelling die van 5 juni tot 3 oktober 1999 in Utrecht te zien is. Aan vijftig beeldend kunstenaars is gevraagd een kunstwerk te bedenken dat zichtbaar is vanaf de Dom. Zo wordt de stad een museumzaal met de Dom als middelpunt. In het uitzicht van de toren verbinden zich de kunstwerken met de stad.

De vorm en de realisatie

Alle ideeën voor Panorama 2000 zijn te vinden in deze catalogus en op de Internetsite van de tentoonstelling. Twintig kunstwerken bestaan in het echt en grijpen direct in de omringende wereld in. De selectie tussen de eerste en tweede categorie is door het museum en door het toeval bepaald. Doorslaggevend voor de realisatie van een plan was de kwaliteit ervan, de bereikbaarheid en toepasbaarheid van een techniek, het succes bij de gesprekken met eigenaren, bewoners, monumentenzorgers en de bereidheid van ondersteuners om het geld beschikbaar te stellen.

De Dom

Sinds de middeleeuwen is de toren het herkenningsteken van Utrecht. De toren reikt al vanaf 1320 naar de hemel en verder wilde en kon men sindsdien niet gaan. Welk zichtbaarder symbool kan een stad zich wensen? In honderden schilderijen staat de Dom centraal. De renaissance-meester Jan van Scorel schilderde Utrechts centrum van de wereld op uitnodiging van de Gentse gebroeders Van Eyck in het middenpaneel van het Lam Gods. Vanuit elk stadsdeel en elke straat zie je dit bestuurlijk, geestelijk en episch middelpunt van de stad. Panorama 2000 draait het perspectief voor een keer om. Nu wordt met een weidse blik Utrecht vanaf de Dom bekeken. De Dom als observatorium, eromheen tekent zich de stedelijke ruimte af. In het stadsgezicht bevinden zich de kunstwerken van een internationaal gezelschap beeldend kunstenaars dat op fijnzinnige,

The city as a museum, with the Cathedral at the heart

Panorama 2000 is the title given to an exhibition in Utrecht running from 5 June to 3 October 1999. Fifty artists were invited to make a work of art that could be viewed from the city's Dom tower. The city itself becomes an art museum with the cathedral at its centre. In the shadow of the tall tower, the city and the works of art meet and mingle.

Plan and realization

All the ideas that contributed to Panorama 2000 can be found in this catalogue and on the website for the exhibition. Aside from this virtual reality there are twenty genuine works to be seen, placed in the public space of Utrecht. The selection between the first and second categories was decided by the museum, and partly by chance. A decisive factor for a plan's realization was its quality, feasibility and popularity among the local residents. There were others too whose cooperation was needed, such as those in charge of historic monuments, and of course the organizations providing financial support.

Utrecht's Dom tower

Ever since the Middle Ages, Utrecht's cathedral has been the symbol of the city. And since 1320 the Dom tower has been reaching to the heavens – since then no one has tried or wanted to build a higher tower in Utrecht. What more striking symbol could a city have? There are hundreds of paintings in which the cathedral and its tower hold centre stage. Invited by the Van Eyck brothers in Ghent, the Renaissance master Jan van Scorel painted Utrecht's centre of the world to be displayed on the altar's main panel. From every part of the city, indeed from every street, you can see this administrative, spiritual and epic middle point. Now for once, Panorama 2000 will switch the perspective. For a change the city of Utrecht will be looked at from the tower, like a view from an observatory with the urban structure sketched in. Artworks made by an international selec-

illusionistische, soms surreële wijze speelt met de grens tussen fantasie en werkelijkheid.

Voorgeschiedenis en uitgangspunt

In de 18de eeuw stond de Engelse landschapsarchitect Capability Brown bekend om het inrichten van een landschap als ware het een schilderij. In de 19de eeuw was het reizende of permanente Panorama (zoals het Panorama Mesdag) een attractie van formaat. De surrealisten onder leiding van André Breton veranderden in de jaren dertig een Parijse winkelstraat in een openbaar museum. Het spel met de visuele werkelijkheid en de waarneming kent 20ste-eeuwse meesters. Christo past zijn idee in prachtige varianten toe.

Tentoonstellingen buiten de muren van galerie of museum waren ook de laatste decennia aan de orde van de dag.

'Sonsbeek buiten de Perken' in 1971 bracht de verbeelding aan de macht. In de jaren tachtig vonden buitengewone exposities plaats in Münster, in Gent, in Amsterdam en in Utrecht.

Die laatste twee gingen letterlijk aan Panorama 2000 vooraf.

'Century '87' confronteerde heden en verleden in het hart van Amsterdam. 'Nachtregels', een expositie van het Centraal Museum in de Utrechtse binnenstad, speelde zich af in de avond en in de nacht.

In Panorama 2000 is opnieuw de stad de speelruimte, met als bijzonderheid dat het standpunt van de beschouwer gefixeerd is. Na de keuze tussen een adembenemende klimtocht of een ademstokkende reis per lift, draait alles om de waarneming vanaf het dak van de stad. De manipulatie van het vergezicht gecombineerd met de populaire tentoonstellingsvorm van de 19de eeuw, herleeft in een 20ste-eeuwse variant: een expositie in de openbare ruimte die vanuit een exclusief standpunt te zien is.

De Dom als observatorium

Platte en prikkelende ideeën zoals een tentoonstelling als deze, er kleven voor de kunstenaar wel wat risico's aan. Waar is de behaaglijke en overzichtelijke museumzaal? De stad aan de voet

tion of artists adorn the old city, a fascinating range of delicate, imaginative, sometimes surreal creations, balancing on the borderline between imagination and reality.

Preliminaries

The 18th-century English landscape artist Capability Brown was famous for his designs of gardens to make them resemble a picture. During the 19th century the travelling or permanent panorama (like the Mesdag Panorama in The Hague) was a grand attraction. And in the 1930s the Surrealists led by André Breton transformed a Parisian shopping street into a public museum. The game with perception and visual reality also has its 20th-century masters. Christo produced brilliant variations on this theme.

Exhibitions held outside museum or gallery walls have become quite common over the past decades. In 1971 the Dutch show 'Sonsbeek buiten de perken' was an overture to exceptional exhibitions in the 80s such as those in Ghent, Münster, Amsterdam and Utrecht. The latter two were quite literally predecessors of Panorama 2000. The exhibition titled 'Century '87', held in Amsterdam, linked past and present in Holland's capital. A few years later there was 'Nightlines' in Utrecht, an open-air exhibition organized by the Centraal Museum that took place once darkness fell on the historic inner city.

Once again this old town centre is the stage for an outdoor show, but this time the viewer sees things from a fixed point. Having chosen either for a breathtaking ascent by lift or a breath-killing climb up winding staircases, you reach an upper level where what you see is all that counts. The manipulation of the distant landscape view in combination with the popular exhibition form of the 19th century lives again in a 20th-century variation: an exhibition in the open air viewed from an exclusive vantage point.

The Dom tower as observatory

An idea for a show like Panorama 2000 is both banal and stimulating and the artist has to face certain risks. Where is the com-

van de toren is overweldigend massaal. Wordt het een oerknal of een speldenprik? Ga ik er met een beeldend plan overheen of conceptueel in de maalstroom mee, vraagt de kunstenaar zich af. De keuze voor het eerste heeft consequenties op schaal. Een perspectiefcorrectie die moet worden uitgevoerd in de werkelijkheid heeft zo zijn gevolgen en die zijn lastig te overzien. De keuze voor de conceptuele weg bevat een ander gevaar. Wat is er nog te zien? Beeldende kunst bestaat toch uit illusies die ontstaan door de manipulatie van materiaal? Nee! Soms blijkt de idee zo sterk dat het beeld als vanzelf blijft staan. Wim T. Schippers bereikte dat niveau met zijn suggestie van een Dom in negatief. John Körmelings dynamisch plan is van surreëel niveau; nooit was een file zo geslaagd. Otto Berchem speelt met het voyeurisme dat eenieder overvalt. Julian Opie ging de uitdaging van het tarten van de werkelijkheid aan door de transformatie van stadskasteel Oudaen. Zo gaat het door, de inventiviteit en de fantasie van de kunstenaars was ongevenaard.

Tot besluit

De kunstenaars leverden prachtige, speelse plannen. De organisatoren hebben ijzer met handen gebroken. De ondersteuners en het stadsbestuur van Utrecht leverden enorme support. Binnenskamers en daarbuiten hebben duizenden Utrechters het evenement gesteund. Panorama 2000 is af en levert impliciet voor deze stelling het bewijs: de idee gaat voor de vorm, de vorm gaat voor de techniek, en de techniek gaat voor de vergunning. Ons rest het vertrouwen in de maakbaarheid van de gebouwde omgeving en de overtuiging dat de beeldende kunst in de openbare ruimte moet bestaan.

forting and comprehensible museum room? At the base of the Dom tower the city sprawls in an overwhelming mass. Will I create a bang or just a faint whimper? Will I make a visual work or enter the lists with a conceptual project, wonders the artist. If the former is chosen, the relative scale is important. A perspectival correction that has to be implemented in real terms has certain consequences and it's difficult to foresee exactly what they'll be. But to choose for the conceptual plan also has its dangers. What else is there to see? After all, doesn't visual art consist of illusions that are created by manipulating materials? No! Sometimes the idea is so powerful that the image arises spontaneously. The Dutch artist Wim T. Schippers achieved this with his suggestion of a negative tower. John Körmeling's dynamic plan has a surreal quality to it: there has never been such a triumphant traffic jam. Otto Berchem plays on the voyeurism that seduces everyone. Julian Opie took up the challenge to tease reality and transform the city castle Oudaen. The story continues, the inventiveness and imagination of the artists knew no bounds.

Final word

Wonderful, playful designs arrived from the artists. The organizers undertook a mammoth task and produced miracles. Heart-warming support came from many organizations and from the city of Utrecht. Inside their houses and outside in the streets thousands of people living in Utrecht cheered us on. The exhibition Panorama 2000 is ready and is clear proof of the hypothesis that first comes the concept and design, then comes the technology, and finally comes the licence. What remains? Confidence in our ability to shape the urban structure, and the conviction that art will always have its place in the public arena.

Panorama 2000: een feest en een list

Op landkaarten, gemaakt voor toeristen die met een auto door vreemde landstreken reizen, zijn sommige routes voorzien van een kleurmarkering. Dat zijn zelden de autosnelwegen, maar juist de oude slingerende wegen, die zich aanpassen aan het landschap in plaats van zich door heuvels te boren en valleien te negeren door middel van viaducten. Dit zijn de zogenaamde scenische routes. Op de kaart zijn zulke wegen voorzien van een dikke donkergroene band. De betekenis ervan komt erop neer dat alleen al het rijden over deze weg een bezienswaardigheid is, vanwege de spectaculaire pracht van het landschap.

Langs die routes bevinden zich punten – meestal de hoogste verheffingen in het landschap – waar parkeerplaatsen zijn aangelegd. De bedoeling van de wegenbouwers en de instanties die het toeristenverkeer ondersteunen is dat de reizigers hier uitstappen om op hun gemak de schoonheid van het land in zich op te nemen. Meestal onder het genot van een frisdrank of een ijsje. Hier, zo beloven de borden aan de kant van de weg (vaak voorzien van een tekening van een fotocamera), is de mooiste locatie om foto's te maken. Voor wie dat niet kan of wil is er een keus uit de kleurige ansichtkaarten die in de souvenirshop te koop worden aangeboden. Op de kaart worden deze locaties aangeduid als 'panoramische vergezichten'.

Letterlijk genomen is dat geen onjuiste benaming. Tenslotte betekent panoramisch niets anders dan dat men alles zien kan, oftewel dat er vrij zicht is in alle richtingen, alle 360 graden van de denkbeeldige cirkel met de standplaats als middelpunt. En meestal leveren de toeristische pleisterplaatsen met die naam zo ongeveer een cirkelvormig uitzicht. Maar wat minder letterlijk genomen, namelijk rekening houdend met de herkomst van het woord panorama, bevat de aanduiding 'panoramisch vergezicht' een merkwaardige omkering. Het woord panorama was oorspronkelijk de benaming voor een gepatenteerd product. Op 19 juni 1787 deponeerde de in Edinburgh woonachtige Ierse kunstschilder Robert Barker een patent voor wat je een expositie-machine zou kunnen noemen. Een cilindervormig gebouw waarin een groot schilderij van een vergezicht rondom werd opgehangen. De toeschouwer zou in het midden staan, op een plankier, en ondergedompeld worden in de illusie naar een werkelijk vergezicht te kijken. Aan de illusionistische werking van het schilderij en de wijze waarop het getoond werd konden de ogen niet ontsnappen. De toeschouwer was naar het plankier gekomen door een lange donkere gang en betrad via een trapje een zaal zonder ramen. Het daglicht viel door het glazen dak naar binnen, maar dat was door een tentdoek aan zijn zicht onttrokken. Het enige licht dat hij kon zien was het licht dat weerkaatste van het schilderij. De eerste panorama's die Barker maakte waren geen vergezichten op de adembenemende schoonheid van het een of andere landschap, maar bestonden uit stadsgezichten. Zoals het eerste, dat zijn deuren opende op 31 januari 1788 in Edinburgh en dat een magnifiek, 360 graden bestrijkend zicht op de stad Edinburgh toonde.

Panorama 2000: a celebration and a ruse

On maps that are designed for tourists driving through unfamiliar regions some routes are colour coded. These are not usually the motorways but the meandering roads that twist and turn following the landscape rather than piercing through hills or overriding valleys on viaducts. These are the 'scenic routes'. On the map, these roads are marked with a thick darkgreen line indicating that simply driving along these routes is worthwhile because of the spectacular beauty of the landscape.

Dotted along these roads, usually at the highest points, are car parks. The roadbuilders and organizations responsible for tourist traffic have planned these as places where travellers can get out of their cars to take in the breathtaking views, usually along with a can of drink or an ice cream. This, promise the signposts along the side of the road (frequently bearing a drawing of a camera), is the best place to take photographs. Those who can't or don't want to take pictures are offered the colourful postcards on sale at the souvenir shop. These locations are marked 'panoramic views' on the map.

Taken literally this is not inaccurate. After all, panorama means that one can see everything, or at least that there is an open view in all directions, through all 360° of the imaginary circle around the viewer at its centre. And these tourist refreshment places do usually deliver a roughly circular view. But if one interprets the word less literally, bearing in mind the origin of the word panorama, 'panoramic view', implying distance, contains a remarkable inversion. The word panorama was originally the name for a patented product. On 19 June 1787, the Irish painter Robert Barker, living in Edinburgh, applied for a patent for what you could call an exhibition machine. This was a cylindrical construction in which a large painting of a scene was hung around the inside. The viewer would stand in the middle on a platform and become absorbed in the illusion of looking at a real view. The eyes could not escape the illusion of the painting and the way it was presented. The viewer reached the platform through a long dark passage and entered a windowless room up some steps. Daylight entered the space through the glass roof, though this was hidden from view by a canvas canopy. The only light that was visible was the light that reflected off the painting. The first panoramas Barker made were not views of breathtaking landscapes, but city scenes. The very first, which opened its doors on 31 January 1788 in Edinburgh, was a magnificent 360° view of the city of Edinburgh.

The inverted meaning of the word panorama, for a view around a real, rather than a painted landscape or cityscape, only came into use in the nineteenth century. The illusion of this encircling painting was so successful, and visiting the panorama became so popular, that all impressive, open views earned the honorary title, which initially only applied to the allround view. And so there we stand, ice-lolly in hand, enjoying the panoramic view through our sunglasses, as if it were a painting, an exhibition spectacle, presented to us by the local tourist board in collaboration with the local population and mother earth.

Het omgekeerde gebruik van het woord panorama, dus voor een 'uitzicht-rondom' op een werkelijk en niet geschilderd landschap of stad, ontstond pas laat in de 19de eeuw. Zo succesvol was de illusie van het omsingelende schilderij en zo populair het bezoek aan de panorama's dat alle indrukwekkende vrije uitzichten de eretitel konden krijgen die aanvankelijk alleen voor het kunstmatige al-zicht gold. En zo staan wij met een ijslolly in de hand van een panoramisch vergezicht te genieten door onze zonnebrillen, alsof het een schilderij is, een spektakel-expositie, ons aangeboden door de plaatselijke VVV in samenwerking met de lokale bevolking en moeder aarde.

De Nederlandse natuur biedt weinig panoramische vergezichten. Als er al sprake is van 360 graden onbelemmerd zicht, zorgt de platheid van het land ervoor dat we niet ver kunnen zien en vooral veel van hetzelfde, of het nu grasland, heide of wadden betreft. Het enige bewaard gebleven panorama dat Nederland bezit, panorama Mesdag, maakt niet voor niets gebruik van de bescheiden hoogte van een duin om een zicht op Scheveningen te bieden. Een vaststelling die meteen de vraag oproept, waarom er geen panorama Geuldal is. Tenslotte bezit Zuid-Limburg de enige andere natuurlijke verhogingen in het Nederlandse landschap. Verder zijn wij Nederlanders voor panoramische verten aangewezen op verhogingen die ontstaan zijn door mensenhand. Zoals de Rembrandttoren, de Euromast, het hoofdkantoor van Nationale Nederlanden en de oude getrouwen, de Martinitoren in Groningen en de Utrechtse Domtoren.

In de laatste zomer van de twintigste eeuw speelt zich in het panorama dat de stad Utrecht kan zijn, gezien vanaf de Utrechtse Domtoren, een kunstmanifestatie af. De titel die ervoor gekozen is luidt Panorama 2000. Daarmee wordt het oude panorama in herinnering geroepen, maar het is een herneming die zich niets aantrekt van de conventionele opvatting van het panorama als voorloper van de bioscoop. Met media-archeologie heeft het project niets te maken. Ook al is hier sprake van een 'omgekeerd panorama' (een reëel vergezicht in plaats van een vensterloos cilindrisch gebouw), toch kun je zeggen dat het begrip panorama hier wordt gebruikt in zijn oorspronkelijke betekenis: als een expositie-machine. Het is een in scène gezette presentatie van beeldende kunst, getoond in een 360 graden bestrijkend blikveld, te zien vanuit een verhoogd centraal standpunt.

Het eerste dat opvalt aan dit project is zijn enorme schaal. De expositie is niet groot in termen van het aantal getoonde werken in een groot gebouw; denk aan de musea van het Vaticaan, de Hermitage of het Louvre. Het is reusachtig door het territorium dat het bestrijkt, de ruimte die het bezet om de werken in te laten zien. Panorama 2000 is bovendien meer dan een parcours, een gebied waar de toeschouwers doorheen dwalen zoals het park Sonsbeek of de stad Gent tijdens 'Chambres d'amis' in 1986, waarin toeschouwers alle uit hoeken van de binnenstad afstroopten om de werken te zien die in privéhuisen waren uitgevoerd. Nee, hier is eerst en vooral het geheel van de expositie een beeld. De stad Utrecht huisvest niet een kunsttentoonstelling, ze maakt er

The Dutch countryside offers few panoramic views. And when we do find an uninterrupted, 360° view, the flatness of the land ensures that we cannot see very far and what we can see is all much the same be it meadows, heather or mudflats. It is significant that the only remaining panorama in the Netherlands, the Mesdag Panorama near The Hague, uses the modest elevation of a dune to offer us a view of the town of Scheveningen. This conclusion immediately raises the question as to why there is no panorama of Geuldal in South Limburg. After all, this region possesses the only other natural elevations in the Dutch landscape. Beyond this we, the Dutch, have to resort to man-made heights: the Rembrandt Tower in Amsterdam, the Euromast and the head office of Nationale Nederlanden in Rotterdam and old faithfuls like the church towers Martinitoren in Groningen and Dom tower in Utrecht.

In the final summer of the twentieth century, within the panorama of the city of Utrecht as seen from the tower of Utrecht's cathedral, the Dom tower, a major art event is taking place. The title that has been chosen is Panorama 2000. While recalling and readopting the old panoramas, it that bears no reference to the conventional interpretation of the panorama as a precursor to cinema. This project has nothing to do with media archaeology. Even if it could be described as an 'inverted panorama' a real view instead of a windowless, cylindrical building one can still say that the idea of a panorama is here used with its original meaning: an exhibition machine. It is a staged presentation of art, covering a 360° visual field and which is viewed from an elevated viewpoint at its centre.

The first thing that strikes one about this project is its enormous scale. The exhibition is not large in terms of the number of works shown in a large building, like the Vatican Museum, the Hermitage or the Louvre. It is massive because of the area it covers, the amount of space it invades in order to present the works. Moreover, Panorama 2000 is more than a prescribed route, an area through which visitors wander, as is the case with Sonsbeek or the city of Ghent during 'Chambre d'amis' in 1986, where visitors roved all corners of the city centre to see work that had been made in private houses. Panorama 2000 is different. Here the entire exhibition is first and foremost an image. The city of Utrecht is not accommodating an art exhibition; as part of the image, the panoramic view, it is part of the exhibition. The body of the city itself has been decorated, infected, reworked and expanded by the art works. These are not metaphorical, catalogue expressions. The viewers can see this for themselves as they look out over the city from above. This giant image is the event that is called Panorama 2000 and has been made possible by the old cathedral tower, dom tower, or to be more precise, the marriage between the Dom tower and its city, Utrecht.

For centuries the Dom tower has cast its shadow over the city, for centuries it has influenced the everyday visual experience of the city for Utrecht residents, forging, in a manner of speaking, an intimate relationship, a marriage between tower and city. This intimacy doesn't vanish, even when you look

als beeld, als panoramisch vergezicht deel van uit. Het lichaam van de stad zelf is versierd, besmet, bewerkt en uitgebreid door de kunstwerken. Dat is geen metaforische gedachte uit de catalogus, dat kunnen de toeschouwers met eigen ogen zien als ze de stad van boven bekijken. Dit reuzenbeeld is de gebeurtenis die Panorama 2000 heet en hij is mogelijk dankzij de oude Domtoren. Of preciezer gezegd: dankzij het huwelijk tussen de Domtoren en zijn stad, Utrecht.

Zo lang al werpt de Domtoren zijn schaduw over de stad, al zoveel eeuwen is de dagelijkse visuele beleving van de Utrechters bepaald door de Domtoren, dat je gerust van een intieme relatie, een huwelijk tussen toren en stad kunt spreken. Die intimiteit verdwijnt niet wanneer je vanaf 70 of zelfs 100 meter hoogte om je heen kijkt. Je bent niet werkelijk buiten de stad, je blik blijft organisch verbonden met de mechanische en sociale logica van het gebouwde patroon daar beneden. Het vervreemdende, microscopische effect, zoals op het Empire State Building of de Eiffeltoren, treedt hier niet op.

Door de eeuwen heen merken bezoekers op dat Nederlanders bij het vallen van de avond verzuimen de luiken of de gordijnen te sluiten. De populairste verklaring is dat men hier uit een al dan niet schijnheilige braafheid niets te verbergen heeft, of althans zo wil overkomen. Ikzelf heb altijd gedacht dat het meer te maken heeft met hoe Nederlanders denken over de straat.

Traditioneel beschouwt men de straat niet als een wilde, chaotische, gevaarlijke zone, maar juist als het Interieur van het Algemeen Belang, het door de burgers in redelijkheid bestierde openbare leven. Wandelend door de oude binnensteden in Nederland kan je de indruk krijgen niet werkelijk buiten te zijn, maar te dwalen door de gangen en zalen van een reusachtig stadhuis, waar burgers hun eigen kamer en hun bedrijven hebben en het stadsbestuur zijn diensten aanbiedt. Typerend spreekt men in Nederland over banken, bushaltes en vuilnisbakken als stadsmeubilair. Er spreekt een onverstoortbaar vertrouwen uit in de straat als getemde omgeving, als moestuin van het Openbaar Bestuur. Het milieu waar de democratische rechtstaat, het lichaam van regels waar letterlijk iedereen van hoog tot laag mee instemt, ook werkelijk geldt.

Nu kun je zeggen dat zo'n ideaalbeeld nooit heeft geklopt en dat het vandaag de dag zelfs een gevaarlijk drogbeeld is. Het hoort bij het brutale, feestelijke karakter van Panorama 2000, dat het project alle pessimistische noties over het verval van de openbaarheid en de verandering van de straat in een jungle negeert en gretig gebruik maakt van de archaïsche vertrouwdheid tussen stad en toren, die in een oogopslag zichtbaar is vanaf de Dom. Een stad rondom een toren, haar eigen toren. Zelfs het hoogste standpunt geeft niet het gevoel contact te verliezen met de vredige ordening daar beneden. Panorama 2000 speelt zich af in het Interieur van de stad Utrecht en benadrukt met zijn keuze voor het centrale standpunt op de Domtoren een zichtbare samenhang. Dat heeft onmiskenbaar iets naïefs, maar het is een strategische, gekozen naïviteit: het is aan de kunstenaars die zonnige voorstelling van zaken te compliceeren en te relativiseren. De oude Nederlandse stad, waar de straten en pleinen

around you from a height of 70 or 100 metres. You are not really out of the city; your gaze remains organically bound to the mechanical and social logic of the building layout there below. It doesn't produce the same alienating, microscopic effect as the Empire State Building or the Eiffel Tower.

Through the centuries, visitors to the Netherlands have noticed how the Dutch fail to draw their curtains as dusk falls. The most popular explanation is that this is a display of perhaps sanctimonious respectability, demonstrating that they have nothing to hide, or at least that they want to avoid giving the impression that they have. I have always thought that this had more to do with the Dutch attitude to the street. Traditionally, the street wasn't regarded as a wild, chaotic, dangerous terrain, but as the interior of the Public Interest, ruled by citizens in fairness and reason. Walking through the old city centres of the Netherlands one has the sense of not really being outside, as though one were wandering through the passages and rooms of an enormous city hall, where citizens each have their own room and business and where the city's governors offer their services. In the Netherlands, people speak of public benches, bus stops and rubbish bins as urban furniture. This expresses an unshakeable trust in the street as a tamed environment, the tidy allotment of the Public Authorities. The environment in which the democratic constitutional state, the body of rules with which literally everybody complies however low or high on the social scale truly applies here.

One could say that this ideal image has never existed and that today it is a dangerous illusion. However, it is appropriate to the impertinent, celebratory nature of Panorama 2000 that all pessimistic notions about the decline of the idea of the public and the transformation of the street into a jungle are being ignored and that the ancient intimacy between the city and the tower is being eagerly grasped, an intimacy that is visible at a glance from the Dom. A city around a tower, its own tower. Even when you look from highest viewpoint, you still retain a sense of the peaceful order down below. Panorama 2000 is taking place in the interior of the city of Utrecht and, by taking the Dom tower as the central viewpoint, it emphasizes a visual cohesion. There is something unmistakably naïve about this, but it is a strategic, chosen naivety: it is up to the artists to contextualize and complicate this sunny perspective. The old Dutch city, where the streets and squares are a public interior, will become a playground for artists from other countries and cultures.

The enormous scale of Panorama 2000 makes it a spectacle as well as an exhibition of art works in public space. The theatricality of the arrangement lies mainly in the choice of a single, central viewpoint the platform around the Dom tower from which the theatre created by the city and art works will be viewed. However, at least as important as the platform is the tower itself, which will become a character in the piece: the lead whose perspective will be literally taken over by the spectators.

Utrecht residents are familiar with the Dom, with its silhouette rising above the city. But what does the Dom tower see when the city's inhabitants routinely cast their eyes around Utrecht, taking in the body, the Dom's shadow as

een openbaar interieur zijn, wordt het speelveld voor kunstenaars uit andere landen en culturen.

Door de enorme schaal van Panorama 2000 is het behalve een expositie van kunstwerken in de openbare ruimte ook een spektakelstuk. Het theatrale van de opzet schuilt vooral in de keuze voor het centrale standpunt, het platform dat rondom de top van de Domtoren gebouwd zal worden en dat als een tribune dienst doet voor het theater dat de stad en de kunstwerken opvoeren. Maar minstens zo belangrijk is de Dom zelf, die in het stuk een personage wordt: de hoofdpersoon, wiens perspectief de toeschouwers letterlijk overnemen.

Hoe vertrouwd de Utrechters ook met de Dom zijn, ze zijn het met het silhouet van de toren die uitsteekt boven de stad. Maar wat ziet de Domtoren terwijl de stadsbewoners routineus hun blik door Utrecht laten koersen en het lichaam, de schaduw van de Dom als quasi-eeuwige gestalte in zich opnemen? De stad minus de Dom, als panorama, is iets wat uitgerekend Utrechters minder vaak zien dan mensen die Utrecht bezoeken. Hoeveel Amsterdammers kennen hun stad vanuit een rondvaartboot, hoeveel Rotterdammers frequenteren de Euromast? Ook hierin is een punt van overeenkomst met het 19de-eeuwse panorama te ontdekken. Als massamedium leverde het traditionele panorama een mengeling van amusement (in de vorm van een sensationele ervaring), een hoogstandje van schilderkunst en leerzame informatie. Men ging naar panorama's om iets te zien wat men nog nooit gezien had. Panorama's boden behalve actuele stadsgezichten ook scènes uit de glorie-dagen van het Oude Rome, Athene of gaven een synthetisch overzicht van wereldberoemde veldslagen (De slag bij Sedan, Waterloo). Ook panorama's die mensen de illusie gaven de piramiden en ruïnes van het Oude Egypte te bezoeken waren populair.

Het element van leerzame informatie is in het geval van Panorama 2000 zonder meer ironisch te noemen. Wie neerkijkt op Utrecht ziet dat de stad niet is gebouwd en gerestaureerd om van bovenaf te bekijken. Je zou kunnen zeggen dat de geduldige aanblik van de vijfde gevel van de huizen in de stad het pittoreske van de Utrechtse binnenstad ontmaskert. De daken tonen de sporen van een leven dat zich afspeelt naast en achter de façades van de historische monumenten, winkels, horeca en kantoren, die het straatbeeld op de grond overheersen. Op de daken heerst geen gezelligheid, of de schijn daarvan. Dit is het domein van Nederlandse zakelijkheid, zuinigheid en onverschilligheid. Het doet niet af aan Utrecht, eerder voegt het een sympathieke chaotische kwaliteit toe. Leerzaam is straks niet alleen de wisselwerking tussen een stad als expositieruimte en de daarin geparachuteerde kunstwerken, maar net zo goed de achterkant van de stad, die nu opeens massaal bespied zal worden. De kunstwerken fungeren als passe-partout dat een slecht bekeken kant van Utrecht naar voren schuift.

Vanaf de Domtoren is Panorama 2000 een mengeling van een kunstexpositie en een doorlopende voorstelling, die voor de bezoekers, door de suspense

a quasi-eternal figure? The panorama of the city without its Dom is something you can be sure Utrecht inhabitants see far less often than do visitors to the city. How many Amsterdamers have seen their city from a canal-tour boat, or how many Rotterdamers go up the Euromast? Here too we can uncover a relation to the nineteenth-century panorama. The traditional panorama as a communication medium produced a mixture of entertainment (in the form of a sensational experience), a masterly display of painting skills and instructive information. People went to panoramas to see something they had never seen before. Panoramas offered contemporary cityscapes and scenes from the Golden Ages of Ancient Rome and Athens or narrative portrayals of famous battles such as Waterloo. Panoramas that presented the illusion of being among the pyramids of Ancient Egypt were also very popular. In the case of Panorama 2000, the element of instructive information is emphatically ironically intended. Looking down on Utrecht, it will be clear to all that the city has not been built and restored to be viewed from above. You could say that the patient view of the upper floors of the city houses exposes the picturesque facades of Utrecht's old centre for what it is. The roofs show traces of a life that carries on alongside and behind the facades of the historical monuments, shops, restaurants and cafés that dominate the view of the street when seen from the ground. There is nothing sociable about the roofs. This is the domain of Dutch pragmatism, thrift and indifference. However, rather than detracting from Utrecht, it adds an endearing, chaotic quality. The informative aspect relates not only to the alternation between city as exhibition space and the art works that have been parachuted into it, but also to the 'back' of the city, which can now be scrutinized by masses of people. The art works function as a frame that highlights an aspect of Utrecht that is frequently overlooked.

Seen from the Dom tower, Panorama 2000 is a cross between an art exhibition and a continuous performance, turned into an event in itself by the journey in the lift or up the stairs. It is an experience that engages all the senses. Faithful to its ancestor, Panorama 2000 clearly has something of the fair-ground about it. Although it is not intended to be simply theatrical, it does appeal to the popular taste for spectacle. The view from the Dom tower has been an attraction for centuries. However, Panorama 2000 aims to drive home the sensation of the total view, the triumph of the unimpeded eye. Not through a telescope or an over-abundance of information about what can be seen, but by adding art works which respond to the popular taste for distant views. The city of Utrecht and its Dom tower are the medium, the hardware for Panorama 2000.

The nineteenth-century panorama presented a painted illusion of perspective and depth. Spatially, Panorama 2000 is completely real. Utrecht is a real, living city, not a passive set for an exhibition in the way a white, empty museum gallery can be. Anyone standing at the top of the Dom taking in Panorama 2000 will be looking at an image that is subtitled by a rich parade

van de gang naar boven met lift of trap, een gebeurtenis op zichzelf wordt. Het is een ervaring, waarbij alle zintuigen in het spel zijn. Onmiskenbaar heeft Panorama 2000, trouw aan zijn voorvader, het 19de-eeuwse panorama, ook iets van een kermisattractie. De opzet ervan is niet alleen theateraal, maar doet een beroep op een populaire smaak voor spektakel. Het uitzicht vanaf de Domtoren is al eeuwenlang een bezienswaardigheid, maar Panorama 2000 mikt erop de sensatie van al-zicht, de triomf van het onbelemmerde oog nog eens op de spits te drijven. Niet door middel van telescopen of een overdaad aan informatie over wat het blikveld biedt, maar door aan de stad kunstwerken toe te voegen, die gebruik maken van die populaire smaak voor spectaculaire vergezichten. De stad Utrecht met haar Domtoren wordt het medium, de hardware, waarop Panorama 2000 haar programma draait.

Het 19de-eeuwse panorama bood een geschilderde illusie van perspectief en diepte. In het geval van Panorama 2000 is de ruimtelijkheid volstrekt reëel. Utrecht is een reële, levende stad, en geen passief decor voor een expositie, zoals een witte, lege museumzaal dat kan zijn. Wie boven op de Dom staat en Panorama 2000 in zich opneemt, kijkt naar een beeld dat ondertiteld is door een rijke stoet aan verhalen, twistgesprekken en vreemde ontmoetingen. Ieder van de kunstwerken toont zichzelf wel in de openbare ruimte, die boven de stad hangt en vrij te bezichtigen is vanaf de toren, maar rust ergens op een huis, een plein, een wand, een balkon. De gebeurtenis die Panorama 2000 is bestaat niet alleen in de vorm van de ervaring van de toeschouwer, die uit de lift stapt of de torendeur opendoet en verbluft wordt.

De expositie is ook een veel langduriger en complexere gebeurtenis op de grond, in de stad. Stadsbestuur, gemeentelijke diensten, kerkbestuur, beheercommissies van monumenten, commissarissen van politie, woningbouwverenigingen en particuliere huizenbezitters zijn aangesproken en aangeschreven met de vraag of ze wilden meewerken aan het uitvoeren en tijdelijk huisvesten van de kunstwerken. Lang voordat ze te zien zijn vanaf de Domtoren, zijn de kunstwerken waaruit Panorama 2000 bestaat werkzaam in de stad. Als probleem, als onbegrijpelijke indringer, als exotische gast, als bezoekend beroemdheid, als overlast, als feestelijke buitenkans, als gerucht. Maar los van het gemak of juist de conflicten waarmee de kunstwerken werden uitgevoerd staat het effect op het Utrechtse collectieve bewustzijn: alle verhalen over de voorbereidingen en de met eigen ogen te aanschouwen activiteiten deden het besef groeien dat er straks maandenlang een menigte mensen op de stad neerkijkt en dat die niet alleen kunstwerken kunnen zien, maar ook al het andere. Utrecht kijkt naar de Domtoren en beseft met enige verwondering dat de Dom terugkijkt.

Hoeveel Utrechters zouden er inspelen op het besef dat hun huis, zolderraam, dakterras, ja zij zelf figurant zijn in het spektakelstuk? Zullen de bewoners van studentenhuizen met spandoeken, etalagepoppen en zwaailichten hun eigen bijdrage aan Panorama 2000 gaan leveren? Zullen exhibitionisten hun kans schoon zien en hele shows opvoeren, hopen op Dombezoekers met goede verrekijkers? Zullen kunsthaters hun hart luchten door op hun dak woorden of

of stories, altercations and strange encounters. All the art works reveal themselves in the public space that hangs above the city, open to view from the tower, but resting on houses, squares, walls and balconies. The event that is Panorama 2000 consists of far more than the experience of stepping out of the lift or opening the door of the tower, and being stunned by what is revealed.

The exhibition is a much more protracted and complex event on the ground, in the city. City councillors, municipal services, church authorities, caretakers of monuments, Police Commissioners, housing associations and private householders have all been approached and asked whether they would be prepared to cooperate in the execution and temporary accommodation of the art works. Long before they could be seen from the Dom, the artworks of Panorama 2000 were active in the city as problems, incomprehensible interferences, exotic guests, visiting celebrities, inconvenience, festive windfalls and rumour. But apart from the ease or strife with which the art works were executed, there is the effect their presence has had on Utrecht's collective consciousness. All the stories about the preparations gradually made the people of Utrecht realize that hordes of visitors would soon be looking down on the city for months on end, and they would be seeing more than just works of art. Utrecht looks at the Dom tower and realizes, with a certain amount of incredulity, that the Dom is looking back.

How many Utrecht residents will respond to the realization that their home, their attic windows, their roof terrace, and even themselves will become features of a spectacle? Will the occupants of student houses make their own contribution to Panorama 2000 with banners, shop dummies and flashing lights? Will exhibitionists seize this opportunity to perform entire shows in the hope of being observed by Dom visitors with strong binoculars? Will art haters vent their spleen by expressing their opposition to the project in words or other forms on their rooftops? Would butchers, clothes shops and cafés advertise themselves on their previously neglected roofs? And would the Panorama kit, distributed through neighbourhood centres by the Centraal Museum and the local council, catch on? These Panorama kits are cardboard boxes containing props and tips for residents about how they too can take part in this unique aerial view of Utrecht by using flags, laundry or lights. Panorama 2000 is therefore a game as well as a spectacle, which literally everyone can join in.

Panorama means an all-encompassing view that is, an art event like Panorama 2000 cannot really leave anything out. It doesn't just take place in public space, it activates it, appeals to it through governmental bodies as well as through the media; through the cooperation, the sabotage and the solicited and unsolicited contributions of individual residents. The disruption and interference, the strange, pleasant and unpleasant side effects are all part of the deal. Together they add something to a visit to Utrecht between June and October 1999. Even the rumours and stories, the noise and mischief, add to

andere uitingen van hun oppositie tegen het project aan te brengen? Zullen slagers, kledingzaken en cafés reclame voor zichzelf gaan maken aan hun eerder zo verwaarloosde dakzijde? Of zou het initiatief met de Panorama-kit aanslaan, die het Centraal Museum en de gemeente via de wijkbureaus verspreiden? Dat zijn kartonnen dozen met daarin attributen en tips om als bewoners middels bijvoorbeeld vlaggen, wasgoed of belichting deel te nemen aan de bijzondere aanblik die Utrecht vanuit de hoogte biedt. Panorama 2000 is dus behalve een spektakelstuk ook een spel, waaraan letterlijk iedereen mee kan doen.

Panorama betekent al-zicht en dat wil zeggen dat een kunstmanifestatie als Panorama 2000 niets werkelijk kan buitensluiten. Ze speelt zich namelijk niet alleen af in de openbare ruimte, ze activeert die, spreekt die aan; via overheidsorganen, maar ook via de media, via de medewerking, de tegenwerking, de gevraagde en ongevraagde bijdragen van individuele burgers. Alle storingen, bemoeienis, alle vreemde, leuke en minder leuke bijverschijnselen horen erbij. Allemaal voegen ze iets toe aan het bezoek aan Utrecht tussen juni en oktober. Zelfs de geruchten en verhalen, de ruis en de baldadigheid verrijken de voorpret en de kijkhouding van de bezoekers van de uitkijktribune op de Domtoren.

Zo bekeken schuilt er een carnavaleske machtsgreep in Panorama 2000. Niet de ernst van godsdienst, wet en gewin heerst over de stad, nee, het is de geest van omkering, spel en feest, die letterlijk op de troon wordt gezet en het aanzicht van de stad bepaalt. Panorama 2000 is een merkwaardig mengsel van realisme en luchtfietserij (een deel van de bedachte kunstwerken is onuitvoerbaar, maar wordt nadrukkelijk tot het project gerekend), van organisatorisch vernuft en uitgenodigde chaos, van serieuze kunst en volksvermaak. Misschien wel nergens anders ter wereld bestaat de combinatie van zo'n ideale toren en zo'n goed georganiseerde, vriendelijke samenleving, die een project als Panorama 2000 mogelijk maakt. Dat een onderdeel van het project, indachtig de titel, een feest behelst om op de Domtoren eind december de overgang naar de nieuwe eeuw te vieren is logisch. Panorama 2000 viert het feit dat we zo rijk en makkelijk in de omgang geworden zijn dat een kunstmanifestatie maandenlang een hele stad op zijn kop kan zetten. Wie had ooit gedacht dat de twintigste eeuw zo kon eindigen?

Het 19de-eeuwse panorama was niet alleen een expositie-machine van reuzenschilderijen; het was ook een bezienswaardigheid en als massamedium een vroege vorm van amusementsindustrie. Vooral in de laatste twintig jaar van de vorige eeuw werden de financiering, productie en distributie van de panorama's aangepakt op een manier die vergelijkbaar is met de manier waarop men nu grote Hollywoodproducties maakt en aan de man brengt. Op dit punt is Panorama 2000 niet met zijn oude naamgenoten te vergelijken. Het kunstproject in Utrecht is een feest, geen profijtelijke onderneming. En toch, zoals alle feesten die met onbekrompen middelen en bevlogenheid georganiseerd worden, zal ook Panorama 2000 niet alleen veel kosten in termen van

the sense of anticipation for the visitors to the Dom tower, influencing the way they look at the city.

Seen in this light, a carnivalesque coup lies concealed within Panorama 2000. It is not the seriousness of religion, law and family that is in control of the city, but the spirit of inversion, jest and celebration, which are literally set upon a throne and determine the view of the city. Panorama 2000 is a remarkable combination of realism and fantasy (a number of the works proposed are impossible to realize, but are still pointedly included in the project); of organic ingenuity and solicited chaos; of serious art and popular entertainment. Perhaps nowhere else in the world could one find this combination of an ideal tower and a well-organized, amicable society which makes a project like Panorama 2000 possible. It is only logical that part of the project, bearing the title in mind, should comprise a party in the Dom tower at the end of December to celebrate the beginning of the new millennium. Panorama 2000 celebrates the fact that we have become so rich and easygoing in how we deal with things that an art event is able to turn a city upsidedown for months on end. Who would ever have thought the twentieth century could end like this?

The nineteenth-century panorama was not only an exhibition machine for a giant painting, it was also an attraction and, as a communication medium, it was also an early form of the entertainment industry. The last twenty years of the nineteenth century in particular saw the financing, production and distribution of panoramas carried out in a way resembling that in which large Hollywood productions are made and marketed. And this is where it differs from its namesakes. The art project in Utrecht is a celebration, not a profit-making venture and yet, like all celebrations that are organized with liberal means and enthusiasm, Panorama 2000 will not only cost a lot in terms of time, money and energy. It may also generate something new. A special summer for the city, an event that the authorities and residents are proud of, though some perhaps reluctantly. And hungry and thirsty people too.

Its contemporaries regarded the nineteenth-century panorama as a triumph of human ingenuity. First, there was the superior, painted illusion of perspective through 360°. Additional sets, sound and light effects and smells were added to some panoramas to maximize the illusion. The panorama's ideal effect produced the sense of being immersed in unreal, but nevertheless convincing sensory impressions. Media intoxication, giving people the sense of really being in Antiquity, in the tower above a strange town or on the battlefield at Waterloo. People did not balk at declaring that nature had been conquered and that the panoramas made journeys to the pyramids, or the ruins at Rome or Athens, superfluous. The triumphalism of these statements, of course, had more to do with their self-assured belief in the omnipotence of human technical skill, than with artistic considerations.

Panorama 2000 is an inverted panorama, not an imitation of an idealized reality. It offers a view of a real city enriched with large works of art. And yet it

tijd, geld en energie, maar kan het ook weer iets opleveren. Om te beginnen een bijzondere zomer voor de stad, een manifestatie waar stadsbestuur en inwoners al dan niet schoorvoetend trots op zijn. En volgens mij krijg je flinke trek en zin in witbier van deze expositie.

Het 19de-eeuwse panorama werd door de tijdgenoten beschouwd als een triomf van het menselijk vernuft. Allereerst was er de superieure schilderkunstige illusie van het 360 graden beslaande perspectief. Maar ook aanvullende decors, geluids- en lichteffecten en geuren werden in sommige panorama's ingezet om de illusie van een werkelijk uitzicht te maximaliseren. Het panorama had als ideaal effect een onderdompeling in onechte, maar overtuigende zintuiglijke indrukken. Een mediale roes kortom, die het gevoel gaf dat men werkelijk aanwezig was in de Oudheid, in de toren boven die vreemde stad of op het slagveld van Waterloo. Men schrok er niet voor terug te verklaren dat de natuur overtroffen werd en dat reizen naar bijvoorbeeld de Romeinse ruïnes, de piramiden of Athene dankzij de panorama's overbodig was geworden. Het triomfalisme dat er in zulke uitspraken te horen is, had natuurlijk meer te maken met het zelfverzekerde geloof in de almacht van het menselijk technisch kunnen, dan met schilderkunstige overwegingen.

Panorama 2000 is een omgekeerd panorama, geen nabootsing van een al dan niet geïdealiseerde werkelijkheid. Het biedt een zicht op een met grote kunstwerken verrijkte, reële stad. Toch is het verleidelijk te vragen naar datgene wat deze hedendaagse kunstmanifestatie viert; het ideaal, of zo men wil, de illusie die hier aan het werk is. Van illusionisme of het streven naar een mediale roes is hier geen sprake. Staande op het podium rondom de top van de Domtoren zien we straks zo'n twintig kunstwerken en ieder van de kunstwerken heeft zijn eigen verhaal, speelt zijn eigen spel en sorteert zijn eigen effecten. Maar de vraag nu is, wat doen die kunstwerken daar, wat voor signaal zendt hun aanwezigheid in en op het stadslichaam uit? Ze kaderen en intensiveren onze blik op het gewone Utrecht, zodat we het zien zoals we het eerder niet zagen. Bovendien zal het lijken alsof de stad zich verenigt en als geheel plaats biedt aan de kunstwerken. Zo komen we dicht bij een antwoord op de vraag. Het lijkt erop dat Panorama 2000 wil tonen dat een hele stad veranderen kan door haar te gebruiken als medium van een kunstexpositie. Let wel, niet alleen als beeld, van bovenaf, maar net zo goed op straatniveau, in termen van de sfeer onder de inwoners en de ontmoetingen tussen mensen. Dit panorama belooft niet de werkelijkheid door een nabootsing te overtreffen, maar de werkelijkheid werkelijker, levender te maken.

Een illusie is niet het goede woord, beter geschikt is de onvertaalbare uitdrukking 'confidence game'. Het is een uitdrukking met een dubbelzinnige betekenis. Aan de ene kant kun je hem opvatten als een spel met zelfvertrouwen, zoals Amerikanen bijna alle menselijke ondernemingen opvatten als een zichzelf vervullende profetie: heeft men zelfvertrouwen, dan zal men de homerun slaan, het contract sluiten, de roman voltooien. Soms is het zelfvertrouwen weg, maar het spel dat het leven is bestaat eruit steeds weer een manier te vinden dat zelfvertrouwen op te wekken. Wat ik eerder de strategische naïvi-

is still tempting to ask what this contemporary art event is celebrating: what is the ideal, or if you will, the illusion at work here? This is not illusionism, nor is it an attempt to produce media intoxication. Standing on the podium at the top of the Dom we will be able to see about twenty art works, each with its own story, playing its own game and creating its own effects. But the question now is, what are works of art doing there, what kind of signal are they sending to and in the body of the city? They frame and intensify our view of normal Utrecht, so that we see it in way we have never done before. Moreover, it will appear as if the city has united and as a whole has offered space to the art works. And so we approach an answer to the question. It would appear that Panorama 2000 aims to show that the entire city can be changed by being used as a medium in an art exhibition. Not simply as an image seen from above, but also from street level, in the atmosphere among residents and the meetings between people. This panorama doesn't pretend to surpass reality through imitation, it aims to make the reality more real and more alive.

Illusion is not the right word: 'confidence game' is better. This expression has a double meaning. On the one hand it can be interpreted as a game of self-confidence, in the way Americans interpret almost all human actions as self-fulfilling prophecies: self-confidence scores the winning goal, closes the deal, finishes the book. Sometimes self-confidence fails us, but the game of life means always finding a way to restore it. What I earlier called Panorama 2000's strategic naivety comes close to this. Contemporary art here presents itself, full of self-confidence, as a cultural phenomenon that everyone takes part in and which incorporates all locations. That being so, the entire city will become an exhibition, it may also generate something that is richer and more powerful than a show in a museum or sculpture park. The confrontation with everyday life and the people who inhabit public space intensifies both the art coming into contact with those who are unfamiliar with it and reality which will be experienced differently through the artists' interventions.

What I earlier referred to as the carnivalesque coup aspect of Panorama 2000 comes close to the other side of the confidence game. A confidence man or con man uses people's trust in him to trick and often swindle them. But Panorama 2000 is not a con, because no one will either be deceived or made rich. However, you don't need to be a hardened cynic to see that it was a brilliant move to create a life for art outside the museum by utilizing the legendary Dom tower and its popular, panoramic view, the spectacular scale of the exhibition (and many of the works), plus the necessary cooperation of all the people from outside the art sector.

The mass media and tourist aspects of Panorama 2000 provide a ruse whereby art may enter a domain, a realm of experience where it is seldom found, even where it is often unwanted and unwelcome. It is a trick, but with not ill-intentioned. Rather, it is a similar deception to that employed by an actor to make the audience suspend their disbelief. Panorama 2000 is, in this respect,

teit noemde die uit Panorama 2000 spreekt komt hier dicht in de buurt. De hedendaagse kunst presenteert zich hier vol zelfvertrouwen als een cultureel fenomeen dat iedereen aangaat en geen locatie uitsluit. Niet alleen is het zo dat als we dat willen een hele stad een kunstexpositie kan worden, het levert iets op dat zelfs rijker en krachtiger is dan een tentoonstelling in een museum of beeldend park. De botsing met het alledaagse leven, de mensen die de openbare ruimte bevolken intensiveert zowel de kunst (ze raakt mensen die haar niet kenden) als de werkelijkheid (die anders beleefd wordt door de ingreep van de kunstenaars).

Aan de andere kant heeft de uitdrukking 'confidence game' een dubieuzere betekenis. Een 'confidence man' of 'con man' is iemand die gebruikt maakt van het goede vertrouwen van anderen om ze ergens toe over te halen, in te luizen en eventueel op te lichten. Wat ik eerder de carnavaleske machtsgreep noemde die in Panorama 2000 te zien is, raakt aan deze betekenis. Een oplichterstruc is Panorama 2000 niet, omdat niemand bedrogen wordt en niemand zich verrijkt. Maar je hoeft geen keiharde cynicus te zijn om te zien dat het gebruik van de legendarische Domtoren en haar toeristische panoramische uitzicht, de spectaculaire schaal van de expositie (en veel van de werken), plus de noodzakelijke medewerking van al die mensen buiten de sector van de beeldende kunst een briljante zet belichamen om kunst een leven buiten het museum te geven. Het massamediale en toeristische aan Panorama 2000 als de list om kunst toegang te verschaffen tot een domein, een beleavingswereld waar zij zo zelden is. Sterker, waar ze doorgaans ongewenst en onwelkom is. Het is een truc, maar zonder slechte bedoelingen; eerder zoiets als het bedrog dat een toneelspeler nodig heeft om zijn toeschouwers iets te laten geloven. Panorama 2000 is daartoe de meest Utrechtse methode. Een 'con' om de hele stad voor even in de kunst te lokken.

Zoals alle confidence games speelt Panorama 2000 hoog spel, het is een reusachtige gok. Of het werkt hangt af van de kunstenaars en hun kunstwerken en uiteraard van de bezoekers en de Utrechters, die meespelen in het confidence game. Het is aan bezoekers en critici om te beoordelen of er behalve leuke, vermakelijke effecten ook nog poëtische, kritische, tot nadenken stemmende effecten zijn van de aanwezigheid van de kunstwerken in de stad. Daarin is ieder kunstwerk op zichzelf aangewezen en iedere toeschouwer eenzaam. Zo moet het ook zijn. Zo zijn alle feesten, hoe massaal, bruisend en carnavalesk ze ook zijn. Ik betrap me er op dat ik verlang naar een dag, ergens in het voorjaar van het jaar 2000, waarop ik de Domtoren beklim met de catalogus van Panorama 2000 onder mijn arm en in de verte kijk. Alleen met wat ik zie en mijn herinnering aan het feest dat Panorama 2000 was.

the Utrecht way of achieving this. A con to entice the entire city, for a moment, into art.

Like all cons, Panorama 2000 is playing a dangerous game. It's a giant gamble. Its success depends on the artists and the art works, the visitors and the residents of Utrecht who all play along in this game. It rests with the public and critics to decide whether there are poetic, critical and challenging aspects to the art in the city as well as the pleasant, pleasurable effects. Each work is reliant upon itself and each viewer is alone. That's the way it should be. All celebrations are like this, however enormous, effervescent and canivalesque they may be. I find myself longing for the day when, sometime in the spring of 2000, I can climb the Dom tower, with my catalogue tucked under my arm, and gaze into the distance. With just what I can see and my memories of the celebration that was Panorama 2000.

geboren 1948 in Des Moines, Iowa
woont en werkt in New York en Boston
born in 1948 in Des Moines, Iowa
lives and works in New York and Boston

titel werk title of work: Bunnik Side

materialen: 99 stadionzitjes, per 3 op een betonnen
of houten sokkel gemonteerd
afmetingen: 1,63 x 0,41 x 0,78 m per 3
material: 99 stadium seats, mounted in 3s onto a
concrete or wood base
size: 1.63 x 0.41 x 0.78m per 3

omschrijving locatie: op straat, in huizen en op daken
tussen Oudegracht en Nieuwegracht, uitwaaiërend als
een taartpunt richting Bunnik
description of location: on the street, in houses and on
rooftops between Oudegracht and Nieuwegracht, fan-
ning out like a wedge of cake towards Bunnik

1999
Ottake, Kent Gallery, New York, USA / Galerie
Gabrielle Maubrie, Paris, F (solo)

1998
Staten Island Ferry Terminal, New York, USA (open-
baar kunstwerk public work)
New Trade Fair Center, München, D (openbaar kunst-
werk public work)

1996
Queens Museum of Art, New York, USA (solo)
Goaltender, København, DK (openbaar kunstwerk)

Bunnik Side

De werken van Dennis Adams zijn veelal bestemd voor de publieke ruimte en hebben vaak de vorm van straatmeubilair zoals banken, bushokjes, drinkfonteinen en urinoirs. Ze behouden hun functionaliteit, maar dienen ook als lichtbakken om fotografische werken in te tonen. De sculpturen worden zo veelal bakens in de omgeving. Het van achteren aangelichte fotografische materiaal snijdt omstreden onderwerpen aan die meestal nauw verbonden zijn met de omgeving en sociale context waarin de kunstwerken zijn geplaatst. Onderwerpen als het opwaarderen van een wijk, kolonisatie, dakloosheid en racisme. Adams wordt nooit didactisch in zijn werken; hij wil er slechts een zeer kleine verschuiving in betekenis mee tot stand brengen om heel even het ritme van het stadsleven te doorbreken en het publiek aan te zetten tot deelname en beschouwing.

Ook voor Panorama 2000 maakt Adams gebruik van publiek meubilair, ditmaal echter zonder foto-beelden. Op verschillende plaatsen die uitzicht op de Domtoren bieden, plaatst de kunstenaar 33 setjes van steeds drie kuipstoelen, van hetzelfde soort als in stadions te vinden zijn. De stoeltjes worden zowel in openbare als private ruimtes bevestigd, waar ze ook daadwerkelijk kunnen worden gebruikt: op een plein en het trottoir, op balkons, terrassen en daken.

Adams liet zich inspireren door de tribunes in Stadion Galgewaard, het Utrechtse voetbalstadion. Zijn werk heeft met name betrekking op het vak van de F-side, traditioneel het vak met staanplaatsen of kleine en vandaalbestendige zitjes, dat ruimte biedt aan de trouwste (en vaak ook meest gewelddadige) supporters. De F-side in Galgewaard, ook wel Bunnikside genoemd omdat het vak in dezelfde windrichting ligt als Bunnik, is voorzien van een speciaal oranje stoeltje zonder rugleuning en steekt fel af tegen de rest van het stadion, dat van rode en blauwe stoelen is voorzien.

De stadionzitjes bevinden zich langs een as tussen Domtoren en stadion Galgewaard. De eerste set stoeltjes is dicht bij de voet van de Domtoren geplaatst, de volgende zitjes worden op een steeds hoger niveau geplaatst en waaieren uit in de richting van Bunnik. De plastic zitjes hebben een fel oranje kleur en steken zo flink af tegen de gebouwen in de stad. Net zoals er van boven af gezien

Bunnik Side

The works of Dennis Adams are chiefly intended for public spaces and often take the form of street furniture such as benches, bus shelters, drinking fountains and public urinals, which while retaining their functionality become supports for light boxes displaying photographic images. These back-illuminated photographs touch on evocative and contested public subjects related to the environmental and social context in which they are sited, addressing issues such as gentrification, colonization, homelessness, racism and collective memory. Never didactic, Adams' public projects produce small shifts in meaning that interrupt the flow of the city, stimulating audience participation and speculation.

For Panorama 2000 Adams again uses public furniture, but this time he did not include photographic images. At various sites in the city, which have views of the Dom tower, the artist places 33 seating units, each supporting three plastic seats of a kind used for outdoor stadiums. The seating units are situated in both public and private spaces where they can actually be used – squares, sidewalks, balconies, terraces and roofs.

Adams was inspired by the bleachers at Galgewaard stadium, the official football ground of Utrecht. His work specifically refers to the F-side section, of the bleachers, traditionally associated with standing places or small, more durable seats provided for the most loyal – and often the most rowdy – supporters. The F-side in Galgewaard stadium is also known as Bunnikside, since the section of bleachers lies in the same direction as the village of Bunnik. Its orange plastic seats stand out in sharp contrast to the conventional red and blue seats that comprise the majority of the stadium's bleachers.

Adams' stadium seats are situated along an axis from the Dom tower toward the general direction of Galgewaard stadium. The closest seating units have been placed near the foot of the tower, while the remainder have been placed at divers elevations and increasingly distant perspectives, fanning out towards Bunnik. The seats are cast in fluorescent orange plastic, standing out sharply in the urban landscape. In the same way you are able to discern the groupings of bright coloured red letter boxes and green telephone booths against the more muted tints of the distant urban

Dennis Adams

De Bunnikzijde is geen eenduidige groep. Uit elke grote wijk komt een groepje en sommige groepjes zijn helemaal niet wijkgebonden. Bunnikzijders lijken makkelijk van andere FC Utrecht supporters te onderscheiden. Dat komt niet door het uiterlijk verschil: veel Bunnikzijders zijn tussen de twaalf en tweeëntwintig jaar, dragen sportschoenen, discokleding en een discokapsel. Dat zie je ook op andere tribunes. Het verschil zit in hun manier van optreden in en buiten het stadion. Bunnikzijders blijven bij elkaar en hebben altijd als groep een gemeenschappelijke vijand. Daarom lijkt de Bunnikzijde ook meer op de S-, de F-side en Midden-Noord uit Den

public work)

1995

Dennis Adams: 10 thru 20, Stroom hcbk, Den Haag, NL (solo)

Coda, Schiphol Airport, Amsterdam, NL (openbaar kunstwerk public work)

Tributaries, West Queens High School, Long Island City, USA (openbaar kunstwerk public work)

Apertura, Bilbao, E (openbaar kunstwerk public work)

1994

Dennis Adams: Transactions, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen, B (solo)

Dennis Adams: Selling History, Contemporary Arts Museum, Houston, USA (solo)

Memento Mori, Saint-Denis, F (openbaar kunstwerk public work)

Hematuria, Antwerpen (openbaar kunstwerk public work)

1993

Portikus, Frankfurt, D (solo)

tussen de huizen een patroon te ontdekken is van rode brievenbussen of groene telefooncellen, vormen ook de zitjes van Adams een ruimtelijke configuratie die alleen vanaf de Domtoren waarneembaar is. De stoeltjes infiltreren in het zicht over Utrecht, als een taartpunt die uit een tribune van een bestaand stadion is gesneden.

De zitjes worden in zowel openbare als particuliere ruimtes bevestigd. Het verschil tussen het publieke en het privé-domein en met name het vervagen van de grenzen tussen die twee terreinen, beoogt Adams te benadrukken wanneer je vanaf het hoge standpunt van de Domtoren op zijn ingreep neerkijkt. Is er op straatniveau een duidelijke scheiding tussen publiek en privaat, vanaf de Domtoren gezien zijn vele privé-vertrekken toegankelijk voor de nieuwsgierige blik van de toeschouwer en worden haast publiek domein. Door de stoeltjes op te stellen in de vorm van een tribune, met de zitjes richting Domtoren gekeerd, nodigt Adams tegelijkertijd de bewoners en gebruikers van deze ruimtes uit om terug te kijken naar het publiek op de Domtoren. In plaats van alleen geobserveerd te worden, kunnen zij de bezoekers op de Domtoren nu ook zelf observeren en hen zo uit hun comfortabele, want ongeziene positie halen. (S.S.)

landscape, Adams' seats create a spatial pattern that can only be perceived from the top of the Dom tower. His composition of seats infiltrates the vista of the city, suggesting a wedge shaped section of bleachers extracted from an existing stadium.

By situating the seating units in both public and private spaces, Adams' intention is to blur the boundaries between these two categories from the vantage point of the Dom tower. While there is a clear distinction between public and private space at street level, from the tower many private retreats are visually accessible and therefore become public domain. By arranging the seats in the form of a section of bleachers that faces the Dom tower, Adams invites both the public and private users of these seating units to look back at the audience on the top of the tower. Instead of only being observed by them, they in turn can observe the Dom tower's visitors, picking them out from their comfortable – i.e. unseen – positions. (S.S.)



Haag dan op de tribunes in het eigen stadion... Als je een Bunnikzijder vraagt waarom hij een Bunnikzijder is, hoor je twee woorden: sfeer en sensatie. Op de Bunnikzijde zoek je, wat je in het gewone dagelijkse leven mist. Een soort monsterverbond tussen gevaar en geborgenheid.

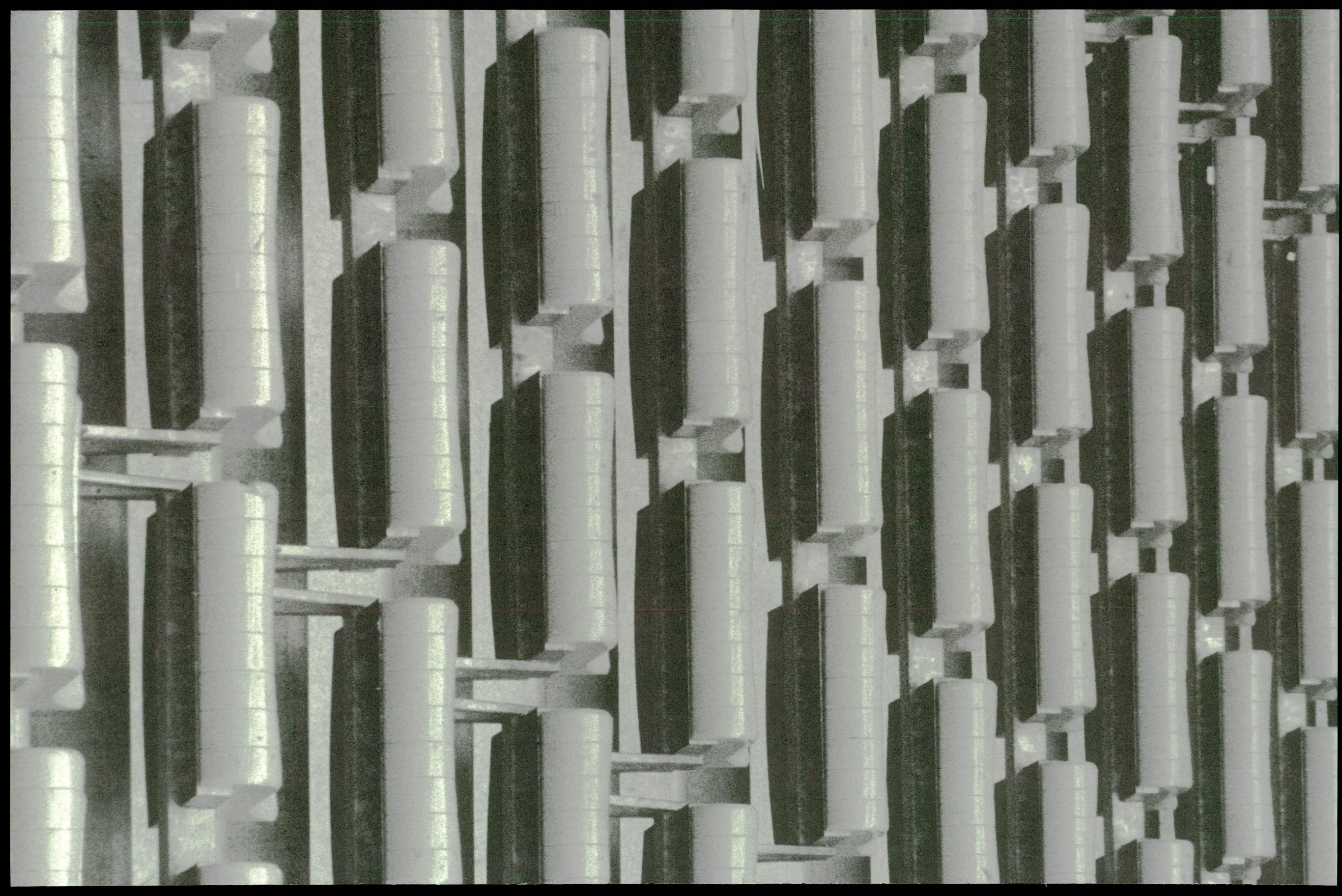
uit: De F.C. Bunnikzijde, bijlage bij Vrij Nederland van 9 januari 1982

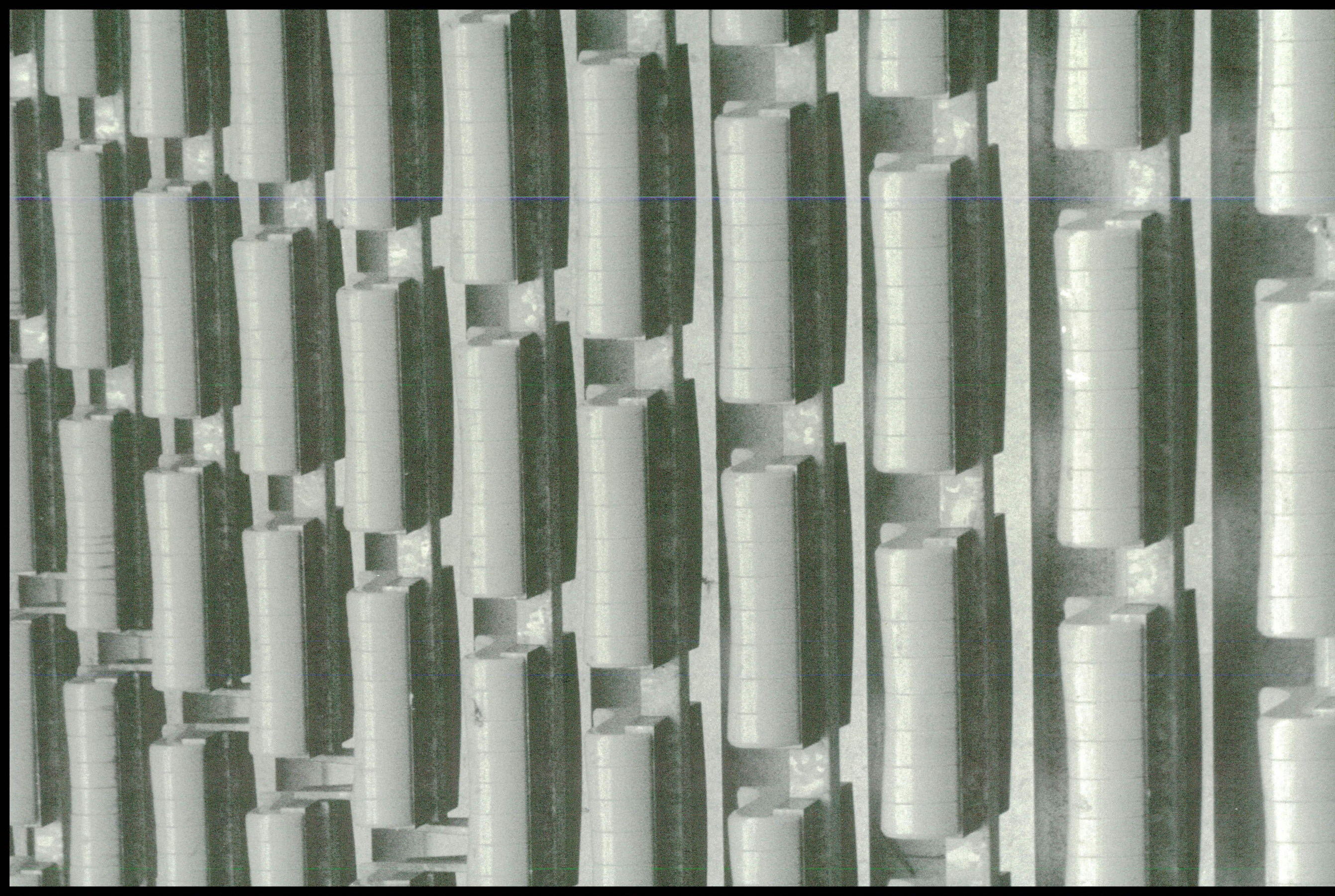
The Bunnik side is not a tight knit group. Every large neighbourhood spawns a group and certain groups are not at all neighbourhood-related. Bunnik side sup-

porters appear easily distinguishable from other FC Utrecht supporters, not because of how they look: most are between 12 and 22 years of age, wear trainers, disco gear and a disco haircut – all what you see at other terraces – but in how they behave in and outside the stadium. Bunnik side supporters stick together and as a group always have a common enemy. In this sense they are more similar to the S, F side and Centre North supporters from The Hague than the terraces of their own stadium... If you ask a Bunnik side youth why he is a Bunnik side youth, you hear two words: atmosphere and excitement. If you're on the Bunnik side you search for what is missing in

your everyday life. It is some kind of mammoth alliance between danger and a sense of security.

from: The F.C. Bunnik side, supplement in the Vrij Nederland weekly, 9 January 1982.





opgericht in 1995 in Rotterdam
founded in 1995 in Rotterdam

Joep van Lieshout
geboren 1963 in Ravenstein
woont en werkt in Rotterdam
born in 1963 in Ravenstein
lives and works in Rotterdam

titel werk title of work: A.V.L.

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Museum für Gegenwartskunst, Zürich, CH (solo)
Centre d'art et de culture, Brétigny-sur-Orge, F (solo)

1998
The Good, the Bad and the Ugly, Rabastens /
Le Parvis, Ibos/Tarbes, F (solo)
The Campaign Against Living Miserably, Royal College
of Art, London, UK

1997
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam,
NL (solo)

Skulptur. Projekte in Münster 1997, Münster, D
2nd Kwangju Biennale, Kwangju, Korea

1996
Galerie Fons Welters, Amsterdam, (solo)
Jack Tilton Gallery, New York, USA (solo)
Museum für Gegenwartskunst, Zürich, CH
De Muze als motor, De Pont, Tilburg

1995
Dutch Design Café, Museum of Modern Art, New York,
USA

A.V.L.

Op een van de daken rond de Domtoren een klein verzetstafereel simuleren, is het voorstel van Atelier Van Lieshout. Dit tafereel bestaat uit camouflagedoeken, zandzakken, wapentuig, benzinevaten en munitiekasten. Tevens zijn er voorzieningen aanwezig om het verblijf van de dakbewoners enigszins te verlichten, zoals een moes- en kruidentuin, een barbecue en een hok voor kleinvee.

Atelier van Lieshout is in 1995 opgericht door Joep van Lieshout. De werken van Joep van Lieshout hebben betrekking op het dagelijks bestaan. Het zijn gebruiksvoorwerpen die de mens kunnen helpen te overleven in de hedendaagse gewelddadige samenleving. Zo maakt hij bijvoorbeeld helmen, die geschikt zijn voor een tijdelijk moment van afzondering, evenals kleine cabines die je even volledig van de wereld isoleren. In de besloten omgeving van zijn kleurige mobiele huizen is het mogelijk om te ontvluchten aan de buitenwereld.

De leefomgeving die Van Lieshout op een Utrechts dak wil installeren, sluit aan bij de onafhankelijke overlevingsstrategieën die hij ook in zijn andere werken voorstaat. Een eigen 'vrijstaat' stelt de gebruikers/bewoners ervan in staat geheel onafhankelijk van de rest van de wereld te (over)leven. Daarvoor moet de voedselvoorziening in orde zijn, moet men in staat zijn om te slachten (hetgeen van Lieshout in eerder projecten demonstreerde), maar is ook een verdedigingsmechanisme onontbeerlijk.

Atelier van Lieshout werkt nu aan plannen om een dorp te bouwen, een A.V.L. dorp waar geleefd kan worden volgens de eigen regels. Hiervoor worden tekeningen en modellen gemaakt, locaties uitgekozen en de economische levensvatbaarheid onderzocht. Het uiteindelijke resultaat is een levend kunstwerk in de vorm van een vrijstaat aan de rand van de stad, of misschien wel ver boven de mensenmassa, op het dak. (S.S.)

A.V.L.

The enterprise Atelier Van Lieshout, named after its founder Joep van Lieshout, planned a simulation of a small guerilla settlement, to be mounted on a roof near the Dom tower. The decor will use sandbags and items from a camouflage kit, weapons, oil barrels and ammunition chests. To relieve the life of the 'inhabitants', it has a vegetable patch, a barbeque, and a hutch for small animals.

Atelier van Lieshout was founded in 1995, a studio intimately concerned with daily life. Joep van Lieshout makes utility goods that will help people to survive in today's violent society. He produces helmets suitable for a moment of seclusion or small cabins to isolate a person temporarily. In the protected setting of his mobile houses it is possible to escape from the world outside. Van Lieshout's utility art can be ordered in every imaginable colour and size.

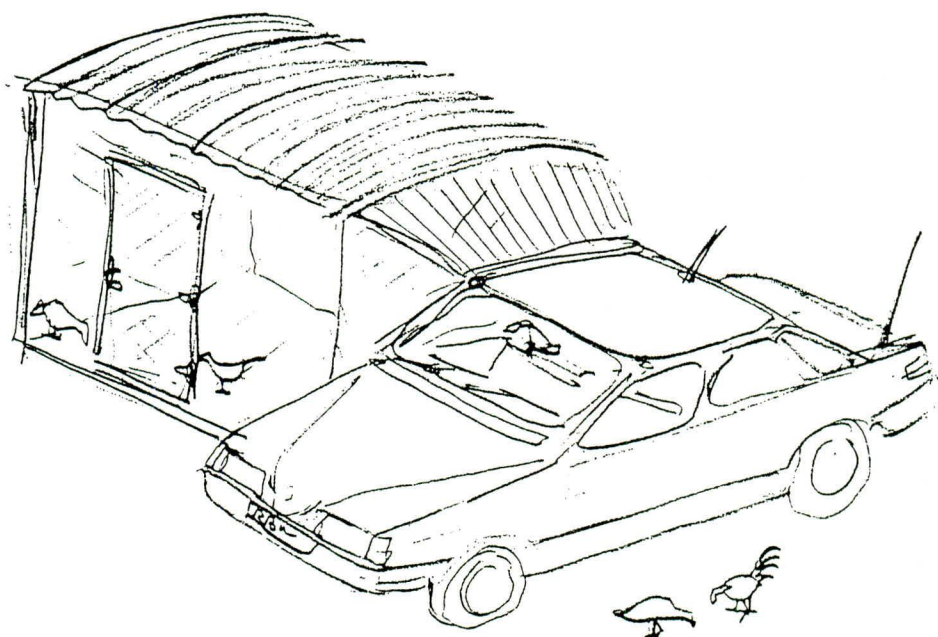
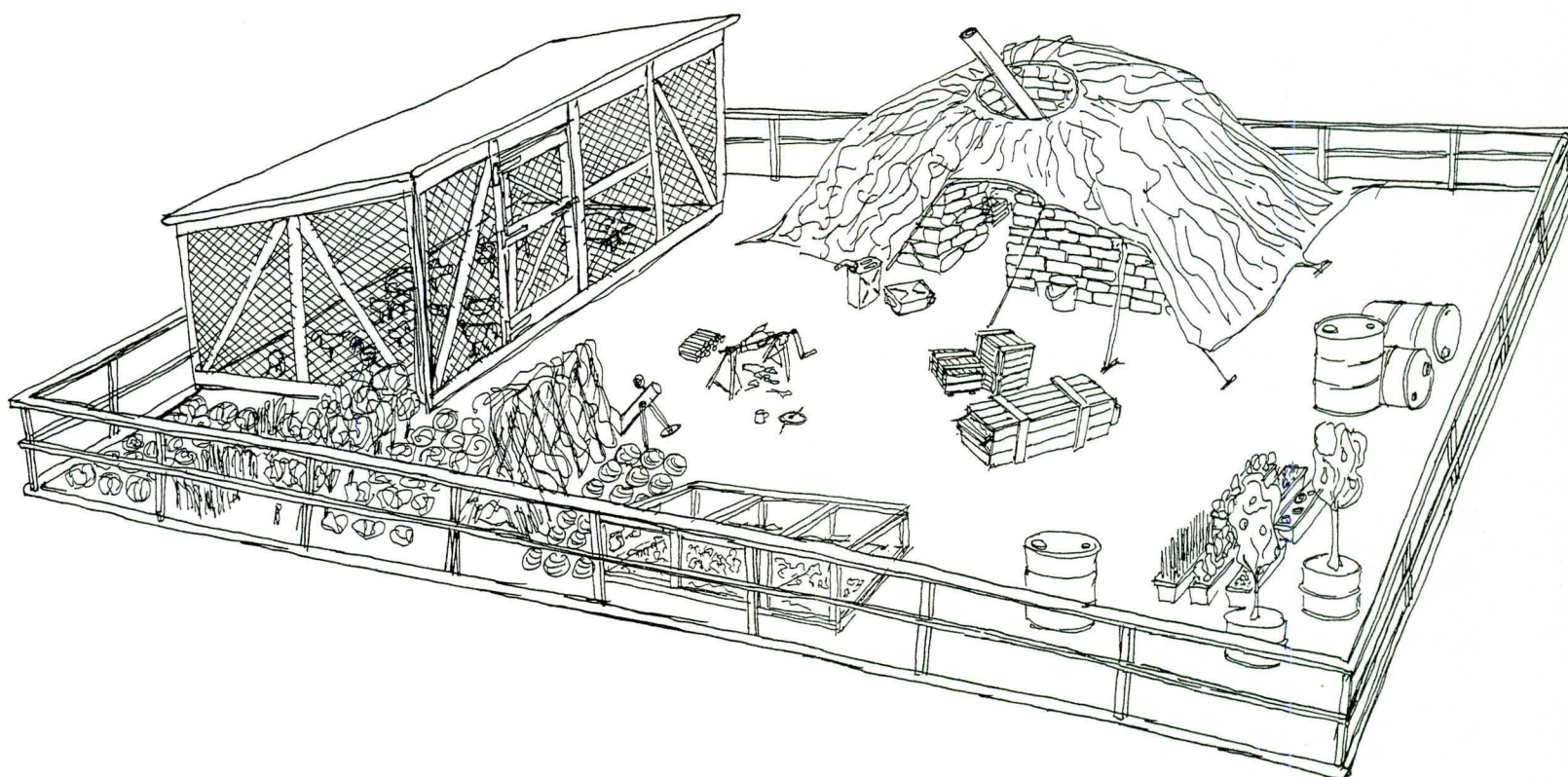
On a roof in Utrecht Van Lieshout wants to construct a scene that represents that independent strategy for survival that characterizes so much of his work. He wants to create a Free State where the inhabitants or visitors can exist and indeed survive completely free of the rest of the world. For this there must be adequate food supplies, there need to be expert butchers (Van Lieshout demonstrated this skill in previous projects) and – unavoidably – there must be a defence system.

Atelier van Lieshout is presently working on a design for a village that can function self-sufficiently. Sketch-plans and maquettes have been made for this, locations selected and the economic viability has been studied. The final result is a kind of ongoing work of art, a Free State on the city's edge, or just possibly high above the crowds, perched on the flat roofs. (S.S.)

Atelier Van Lieshout

Van Lieshouts werk – zijn gebruiksvoorwerpen, zijn tekeningen en zijn architectuur – heeft een eigen individuele logica. Hij bekommert zich niet om schoonheid, althans, die heeft niet zijn prioriteit. "Schoonheid, schoonheid heeft haar gezicht verbrand", zei Lucebert in de jaren vijftig. Niets houdt ons tegen schoonheid te ontdekken in zijn toiletten, wasbakken, baden en bedden, mobile homes en bars; maar eigenlijk is hij op iets anders uit. Politieke onafhankelijkheid. Economische onafhankelijkheid. Survival of the fittest. Lessen in overleven. Van Lieshout stelt duidelijk geen vertrouwen in de huidige maatschappij. Hij heeft inmiddels al flink wat

1994
 Het Grote Gedicht, Nederlandse beeldhouwkunst
 1945-1994, Grote Kerk, Den Haag, NL
 22nd International Sao Paulo Biennale, Sao Paulo,
 BRAS
 Ateliers '63, Palais des Beaux Arts, Brussel, B



energie gestoken in het produceren van objecten die ons beschermen, zoals de helm waar je in kan terugtrekken en jezelf kunt wapenen tegen de hectische maatschappij, de meedogenloze, alom aanwezige stortvloed van geluid, een permanente aanval op het leven en de gedachten.

uit: the good, the bad + the ugly, Atelier van Lieshout, Rotterdam, 1998

Van Lieshout's work – his practical objects, his designs and his architecture – has its own individual logic. He's not bothered about beauty, at least it's not a priority.

"Beauty, beauty, has burnt her face," said Lucebert back in the fifties. There's nothing to stop us seeing the beauty in his WCs, washbasins, baths and beds, mobile homes and Bars; but he's actually after something else. Independence. Self-sufficiency. Survival of the fittest. Lessons in survival.

Van Lieshout obviously doesn't trust contemporary society. He's already invested a great deal of energy in making objects that protect us, such as the skull into which you can withdraw and arm yourself against this hectic society, the relentless, omnipresent deluge of noise, a constant onslaught on life and thought.

from: the good, the bad + the ugly, Atelier van Lieshout, Rotterdam, 1998

geboren 1967 in Milford, Connecticut
woont en werkt in Amsterdam
born in 1967 in Milford, Connecticut
lives and works in Amsterdam

titel werk title of work: The Glass Ceiling

materialen: glasplaat
oppervlakte: 50 m²
material: glass plate
area: 50 m²

omschrijving locatie: het dak van het pand aan de
Vismarkt 22
description of location: the roof of premises on
Vismarkt 22

1999
Hairstyles of the month, Toasting Agency, Paris, F
(solo)
Failure, W139, Amsterdam, NL

1998
Make Over, Casco, Utrecht, NL (solo)
It's not my fault, Ziegler, Groningen, NL (solo)
Dangleberry, Rozengracht 207-c, Amsterdam, NL
619 KBB 75, Mobile '2000, Berlin, D
Video-apero, ERGO, Rennes, F

Otto Berchem

The Glass Ceiling

‘Ik hou ervan en ik haat het’. Het Nederlandse verschijnsel van de doorzonwoning, waarvan de ramen altijd onbedekt blijven, roept nogal tegenstrijdige gevoelens op bij Otto Berchem. ‘Ik heb altijd de neiging om naar binnen te kijken, maar iets weerhoudt me ook altijd. Voor mijn gevoel ben ik een voyeur. Hoe dan ook, de verleiding om te kijken overtreft mijn schuldgevoel, dus ik kijk toch’. Voor Berchem, de van oorsprong Amerikaanse kunstenaar die al enige tijd in Nederland woont en werkt, is het een clichématig symbool geworden voor de zogenaamd ‘typisch Nederlandse’ openheid. Met ‘The Glass Ceiling’ blaast Berchem de illusie van ‘openheid’ op tot extreme proporties door het gehele dak van een woonhuis in Utrecht te vervangen door glas.

Door van het plafond een glazen venster te maken zijn alle activiteiten van de bewoners van het pand gedurende vier maanden zichtbaar voor iedereen die op de Domtoren staat. Het werk van Berchem roept een aantal essentiële vragen op met betrekking tot het vervagen van de grenzen tussen de publieke en de private ruimte, in het bijzonder de relatie tussen het individu en de steeds verder in de privé-sfeer doordringende media.

Wat zijn de gevolgen die Berchems kunstmatige ingrepen in het openbare en het alledaagse bestaan hebben op ons gedragspatroon en onze onderlinge sociale verhoudingen? Wat gebeurt er met de personen die zich, geheel vrijwillig, bereid toonden hun privacy tijdelijk aan de kant te zetten ten behoeve van dit project? Wie is er zo gek, is een vraag die onherroepelijk opkomt, om onder deze extreme omstandigheden te willen leven, ook al is het maar tijdelijk?

Kunst maken is vooral een sociale gebeurtenis vindt Berchem, geheel in overeenstemming met het actuele beeld van de jonge, moderne, netwerkende kunstenaar. Dit uit zich met name door het belang dat hij hecht aan de discussie omtrent zijn werk en het accent dat hij legt op samenwerkingsverbanden met anderen.

Door ingrepen te doen in het sociale en/of het privé-leven van mensen vestigt Berchem de aandacht op gedrag patronen die anders onzichtbaar zouden blijven. Op de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam bijvoorbeeld realiseerde hij tijdens de open dagen een tot in de

The Glass Ceiling

‘I both love and hate it’. The Dutch house with a through lounge and with no curtains, gives rise to contradictory feelings in Otto Berchem. ‘I always have the urge to peep in, but something always holds me back. I feel like a voyeur. Having said that the temptation to look always overwhelms the guilt, so I take a look.’ For Berchem, an artist who originally came from America but who has lived and worked in the Netherlands for quite some time, this has become a familiar symbol for what is known as ‘typical Dutch openness’. With ‘The Glass Ceiling’ Berchem inflates the illusion of ‘openness’ to enormous proportions by replacing the entire roof of a Utrecht house with glass.

By making the ceiling a glass window, all the activities of the house’s inhabitants will be visible to everyone on the cathedral tower for four months. Berchem’s work raises a number of fundamental questions about the blurring of the boundaries between public and private space, in particular the relationship between the individual and the media, which is increasingly making the transition into people’s private lives.

What consequences will Berchem’s artificial encroachment on our public, everyday life have on our behaviour patterns and our social relations? What will happen to the people who have volunteered to put their privacy aside for the duration of the project? Who would be mad enough to agree to it, is the question which irrevocably arises, who would want to live under these extreme circumstances even if they are only temporary?

Making art is primarily a social event, or at least that is Berchem’s view, entirely in keeping with the current image of the young, modern, networking artist. This becomes evident from the importance he attaches to the discussion about his work and his emphasis on joint ventures with others.

By intruding upon other people’s social and/or private life, Berchem focuses on patterns of behaviour which would otherwise remain concealed. He was already interested in this when he was at the Rijksakademie in Amsterdam. At their annual open days, he put on an American-style talkshow (the ‘Otto Berchem show’) in which he played the role of talkshow-host. Berchem is

1997
Back to back they faced each other, drew their swords and shot each other, Louise de Haan Galerie, Haarlem, NL (solo)
It always jumps back, and finds its way, De Appel, Amsterdam, NL
Perish, Duende, Rotterdam, NL
Mobile TV, Le Consortium, Dijon, F

1996
Host, OB Projects, Amsterdam, NL
Art for People, Transmission Gallery, Glasgow, SC

1995
Boys will be boys, Collective Gallery, Edinburgh, SC (solo)

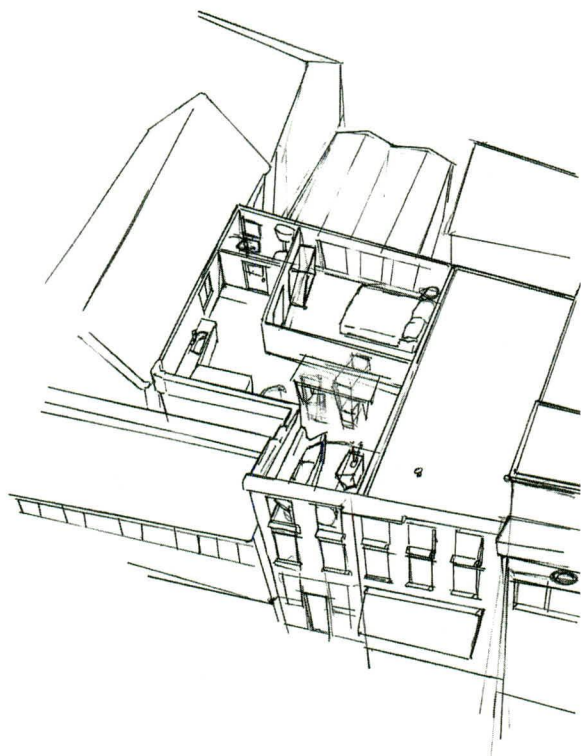
1994
New Art in Scotland, CCA, Glasgow, SC

details uitgewerkte talkshow naar Amerikaans model (de 'Otto Berchem show') waarin hij zelf als talkshow-host optrad. Berchem is gefascineerd door tv-programma's als de 'Jerry Springer Show' waarin de gasten hun meest private problemen en emoties aan een miljoenenpubliek laten zien. 'I've been on national tv, therefore I am' lijkt het motto van de gasten.

'The Glass Ceiling' bestaat uit een spannende wisselwerking tussen het publiek, de personen in het 'glazen huis' en Berchem, de aanstichter, zelf. Door de private ruimte publiek te maken worden de toeschouwers voyeurs. Of je het nu wilt of niet, wanneer je vanaf de Domtoren naar beneden kijkt, word je geconfronteerd met het alledaagse leven van een doorsnee familie. Hoe ga je om met deze confrontatie? Wend je je gezicht af uit respect voor de privacy van 'de ander'? Of laat je het 'buitenkansje' om eens ongegeneerd (binnen de veilige, verantwoorde context van een tentoonstelling) bij een willekeurig iemand naar binnen te gluren niet aan je voorbijgaan? We zijn immers allemaal voyeurs, stiekem of openlijk, bewust en onbewust, is de boodschap van Berchem. In dit geval met de toeschouwer op de Domtoren in de rol van 'Big Brother'. (R.V.)

fascinated by television programmes like the 'Jerry Springer Show' where people share their most intimate problems and emotions with millions of viewers. The motto of the guests would seem to be 'I've been on national TV, therefore I am'.

'The Glass Ceiling' consists of an exciting interplay between the public, the people in the 'glass house' and Berchem, the instigator. By making the private area public, the people watching become voyeurs. Whether you like it or not, if you look down from the cathedral tower you are confronted with the everyday life of an average family. How do you react to this confrontation? Do you look the other way in respect for 'the other person's' privacy? Or do you, quite shamelessly, (within the secure confines of an exhibition) take this 'stroke of luck' which allows you to peer inside someone else's house – and make the most of it? Berchem's message is that in the end we are all voyeurs, secretly or blatantly, consciously and unconsciously. In Utrecht the spectator on the Dom tower plays the role of 'Big Brother'. (R.V.)



voorstel 2: werk titel 2000 rode ballonnen

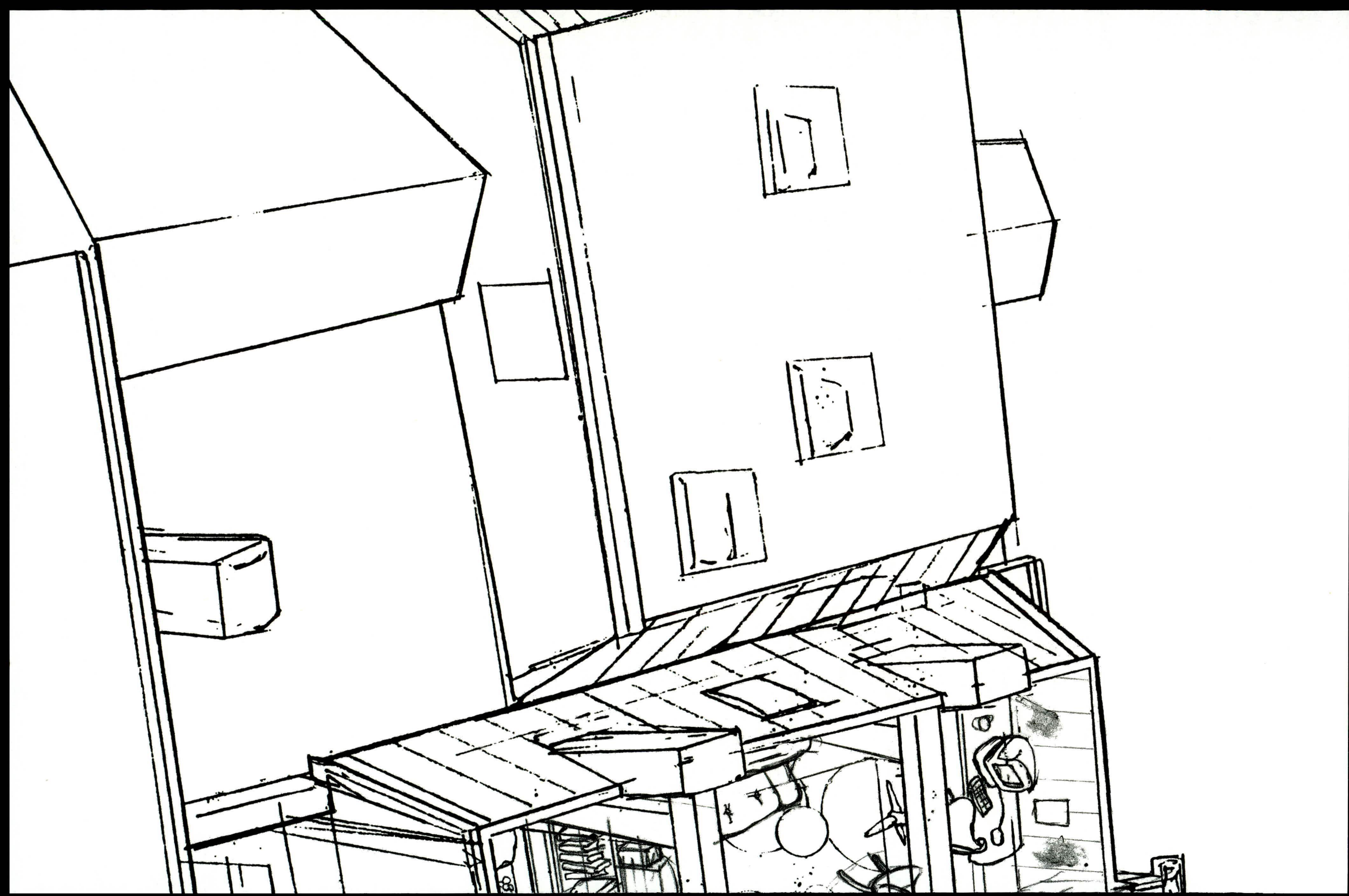
Het idee voor dit werk is simpel. Voor elke man, elke vrouw en elk kind in Utrecht wordt een ballon losgelaten. Misschien rode ballonnen – à la Nena's hit '99 Luftballons' uit de jaren '80. Dit kan op twee manieren gebeuren. Eén manier is door het werk uit te voeren als een eenmalige actie op één dag. Die dag zijn de daken van de stad bedekt met ballonnen, gevuld met helium. Op een bepaald moment worden ze allemaal losgelaten. Misschien tijdens de opening van de tentoonstelling, misschien op Oudjaarsavond?

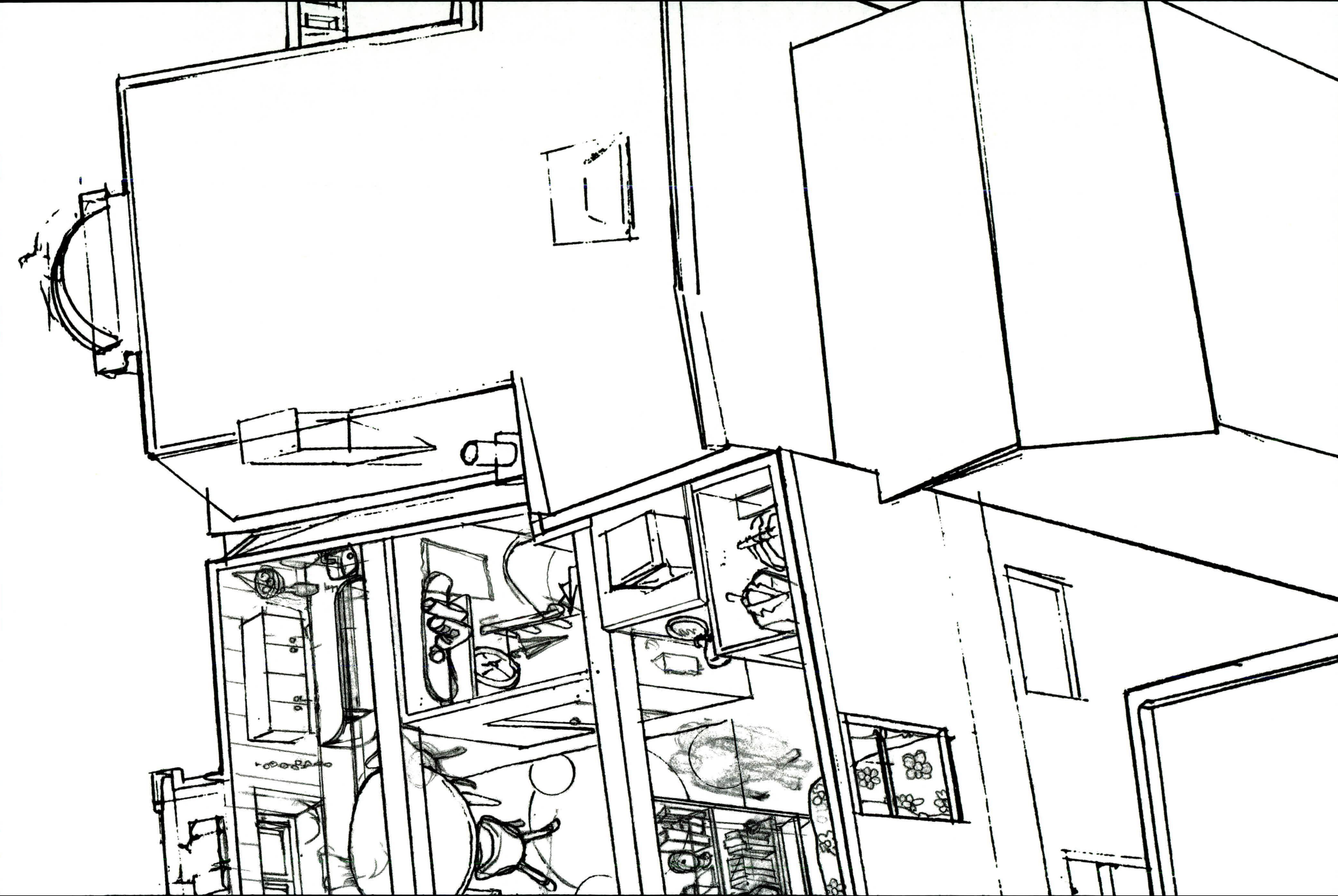
De andere manier waarop dit zou kunnen plaatsvinden is door het project te spreiden over een langere periode. Bijvoorbeeld 99 dagen, waarin elke dag een ballon opstijgt. Ze zouden om 1 uur losgelaten kunnen worden – zoals het saluutschot om 1 uur in Edinburgh.

proposal 2: working title 2000 Red Balloons

The idea for this work is simple. For every man, woman, and child in Utrecht a balloon will be released in the air. Maybe red balloons – à la Nena's early '80's hit '99 luft balloons'. This can work in one of two ways.

One way is to create this work as a one-day event. On that day the city rooftops are covered with balloons, filled with helium. At a certain moment they are all released. Perhaps this on the opening of the exhibition, perhaps on New Years Eve? The other way to go about this would be to stretch out the project over a period of time, say 99 days, sending out balloons each day during the duration of the project. They can be released at 1:00 – like the One o'clock gun in Edinburgh.





geboren 1957 in Guanghou, China
woont en werkt in New York
born in 1957 in Guanghou, China
lives and works in New York

titel werk title of work:
The Last Supper – Aesthesized Nature (4-6-1999)
The Last Supper – For the Future’s Past (31-12-1999)

materiaal: 2000 rookbuizen voor groene rook, 2000
rookbuizen voor witte rook, met een houder, lucifers
en gebruiksaanwijzing
material: 2,000 smoke tubes for green smoke, 2,000
smoke tubes for white smoke, with a holder, matches
and instructions

omschrijving locatie: op 4 juni en 31 december vanaf
2000 daken in heel Utrecht
description of location: on 2,000 rooftops throughout
Utrecht on 4 June and 31 December

1999
Cities on the Move, Louisiana Museum of Modern Art,
Humblebæk, DK
Biennale di Venezia XLVIII, Venezia, I

1998-1999
Inside out, San Francisco Museum of Modern Art /
Asian Art Museum of San Francisco, USA

1998
No Construction, No Destruction, Taiwan Museum of
Art, Taichung, Taiwan (solo)
Site of Desire, Taipei Biennale, Taipei Fine Arts

Cai Guo-Qiang

Making the Last Supper

Tijdens de opening van Panorama 2000 op 4 juni 1999 stijgen uit tweeduizend Utrechtse schoorstenen groene rookpluimen op. De performance ‘Making the Last Supper – Aesthesized Nature’, een idee van Cai Guo-Qiang, moet enkele maanden later, op 31 december nogmaals worden uitgevoerd. Bij deze tweede performance, getiteld ‘Making the Last Supper – For the Future’s Past’ kringelt er witte rook uit de schoorstenen. De kunstmatige kleur van de eerste uitvoering benadrukt de kunstzinnige context van de performance en vormt bovendien een mooi contrast met de rode daken. De natuurlijke witte rook op de laatste dag van het jaar, de eeuw én het millennium, heeft een religieuze en historische/filosofische betekenis. Het poëtische werk wil op die dag ruimte scheppen voor reflectie en bezinning, voordat we gehaast de nieuwe eeuw ingaan.

De speciaal geïmporteerde fakkels verdeelt Cai Guo-Qiang onder tweeduizend inwoners van Utrecht, met de instructie om ze af te steken op een afgesproken teken, bijvoorbeeld bij het luiden van de kerkklokken. Vanaf de Domtoren is te zien hoe de rook gelijktijdig vanuit de schoorstenen opstijgt, alsof er in alle huizen gezamenlijk wordt gekookt en de stad voor even is teruggekeerd naar de vorige eeuw. Tijdens de performance worden op de Domtoren opnames gemaakt van ‘Making the Last Supper’ die rechtstreeks op televisie worden uitgezonden. Alle deelnemers kunnen zo direct het resultaat zien van het gezamenlijke project. De fakkels zijn door Cai voorzien van speciale labels en kunnen naderhand als aandenken aan de millenniumwisseling en het project worden bewaard.

Het idee om vanuit een extreem hoog perspectief een kunstwerk te bekijken, is een gegeven dat nauw aansluit bij eerder werk van Cai Guo-Qiang. Onder de titel ‘Projects for extraterrestrials’ maakte hij gigantische kunstwerken die door buitenaardse wezens vanuit de ruimte als lichtbakens aanschouwd konden worden. Zo creëerde hij een tien kilometer lange lont van ontploffend buskruit, als verlengstuk van het enige menselijke bouwwerk dat alleen vanuit de ruimte te overzien is: de Chinese Muur. Het werk herinnert eraan dat alle ondernemingen van de mens onderdeel zijn van een groter geheel en dat kunst niet los gezien kan worden van natuurlijke, sociale, culturele en historische factoren.

Making the Last Supper

At the opening ceremony for Panorama 2000 on 4 June 1999 plumes of green smoke will rise aloft from 2,000 chimneys in Utrecht. And a few months later on 31 December the performance titled ‘Making the Last Supper — Aesthesized Nature’, an idea of the artist Cai Guo-Qiang, will be repeated. The repeat performance will be called ‘Making the Last Supper — For the Future’s Past’ and will feature white smoke curling out of the chimneys. The artificial color in the first performance emphasizes the artistic nature of this episode, besides creating a pleasing colour contrast with the red tiles of the city houses. The natural white colour on the last day of the year, of the century and of the millennium, has a religious and historical/philosophical significance. On that day the poetic creation will provide an opportunity for reflection and meditation, before we rush into a new century.

Cai Guo-Qiang has imported a special type of firework and distributed them to 2,000 households in Utrecht. They are to be set off when an appointed signal is given — such as the sounding of church bells. Watching from the Dom tower people will see the smoke gradually rising from the chimney stacks, just as if the families in all these houses were cooking the evening meal, and the city has briefly returned to the 1890s. The performance ‘Making the Last Supper’ will be filmed from the Dom tower and broadcast live on TV. So all those taking part can watch from their homes. Cai has labelled the fireworks and they can be kept afterwards as mementos of the project and the old millennium.

The idea of looking at an artwork from a very high perspective is one that Cai has previously explored. With the title ‘Projects for Extraterrestrials’ he constructed huge artworks which could be seen as light beacons for extraterrestrials in outer space. One such was a ten-kilometre long trail of exploding gunpowder, as an extension of the sole building made by men that can only be properly seen in its completeness from high in the sky: the Great Wall of China. The work is a reminder that all human undertakings form part of a larger whole and that art cannot be separated from natural, social, cultural or historical factors.

Since the late 1980s the work of Cai Guo-Qiang can be divided under three pretty well all-embracing

Museum, Taipei, Taiwan
Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art, Moderna Museet, Stockholm, S

1997
Cultural Melting Bath: Projects for the 20th Century, Queens Museum of Art, New York, USA (solo)
On Life, Beauty, Translation, and Other Difficulties, 5th International Istanbul Biennale, Istanbul, T
Future, Past, Present, Biennale di Venezia XLVII, Venezia, I
Performance Anxiety, Museum of Contemporary Art, Chicago, USA / Museum of Contemporary Art, San

Diego, USA
Flying Dragon in the Heavens, Louisiana Museum of Modern Art, Humblebæk, DK

1996
The Hugo Boss Prize 1996, Guggenheim Museum Soho, New York, USA

1995
Transculture, Biennale di Venezia XLVI, Venezia, I
1st Johannesburg Biennale, Johannesburg, SA

1994
Chaos, Setagaya Art Museum, Tokyo, Japan (solo)
Heart of Darkness, Rijksmuseum Kröller-Möller, Otterlo, NL

1993
Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters, Jiayuguan City, China (solo)



1978. Cui

Met het Chinese Nieuwjaar en ook tijdens het feest van de Lantarens, zijn vele mooi gekleurde lantarens te zien, en exploderen grote hoeveelheden voetzoekers. Dat laatste feest wordt gevierd op de 15e van de eerste maan. Het stamt uit de Han dynastie, zo'n 2000 jaar geleden, en was oorspronkelijk een ceremoniële eredienst in de Tempel van de Eerste Oorzaak. Voetzoekers, Romaanse kaarsen, Catharinawielen, raketten, etc. worden gemaakt van ruw buskruid dat is opgerold in bamboe-papier en een rood omhulsel heeft – de kleur van goede voortekens. De overtuiging leeft dat een vreugdevuur van voetzoekers en kanon-slagen de kwade invloeden bezweert...

uit: Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives, Shanghai, 1941

At Chinese New Year, and also at the Feast of Lanterns, many beautiful coloured lanterns are to be seen, and numerous fire-crackers are exploded. The latter festival is held on the 15th of the 1st moon and dates from the Han dynasty some two thousand years ago, being originally a ceremonial worship in the Temple of the First Cause. Fire-crackers, Roman candles, Catherine wheels, rockets, etc. are made of crude gunpowder rolled up in coarse bamboo paper, with an outer covering

of red – the colour of good omen. A 'feu de joie' of squibs and cannon crackers is believed to disperse evil influences. ...

from: Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives, Shanghai, 1941

Het werk van Cai Guo-Qiang is sinds eind jaren tachtig globaal in te delen in drie veelomvattende projecten: behalve de projecten voor ruimtewezens maakte hij ook 'Projects for humans' en 'Projects for the 20th century'. De projecten voor de 20ste eeuw richten zich op de geschiedenis van verschillende beschavingen en op alles wat deze hebben voortgebracht en vervolgens weer hebben vernietigd op deze aarde. De werken moeten ons herinneren aan het feit dat onze eeuw er slechts één is van vele en dat onze geschiedenis deel uitmaakt van een veel langere traditie. De 'Projects for humans' hebben behalve een humanistisch uitgangspunt ook een ander element in het werk van Cai gebracht, dat een steeds grotere rol gaat spelen: de samenwerking met grote groepen mensen. Met gemeenschappelijke inspanning wordt het door de kunstenaar ontworpen project uitgevoerd. In deze samenwerking beschouwt Cai Guo-Qiang alle participanten als mede-kunstenaars, zonder wie zijn projecten niet gerealiseerd zouden kunnen worden.

Cai Guo-Qiangs werk is doortrokken van de tegenpolen Yin en Yang, de twee krachten uit de Chinese beschaving die elkaar zowel aanvullen als afstoten. In al zijn werken tracht hij tegengestelde krachten met elkaar in evenwicht te brengen en breukvlakken tussen lichaam en geest, tussen verschillende culturen en tijdperken en tussen menselijke en natuurlijke krachten te herstellen. Uit de titel van 'The Last Supper – For the Future's Past' blijkt dat ook Cai's voorstel voor Panorama 2000 uitgaat van deze tegenstellingen. (S.S.)

headings: beside the project for extraterrestrials he is also constructing the 'Projects for Humans' and 'Projects for the 20th Century.' The latter concern themselves with the history of various civilizations, with all they have produced and in turn have destroyed. The works are a reminder that the present century is only one of many and that our history goes back a very long way. The Projects for Humans have both a humanistic approach and an element that is steadily playing a greater role in Cai's work: that is, cooperation between large groups of people. The project designed by the artist will be implemented as a joint effort. In this joint project Cai Guo-Qiang treats all the participants as fellow artists without whose help his plans could never be realized.

Underlying all Cai Guo-Qiang's work is the Chinese philosophical concept of Yin and Yang, the two forces that simultaneously repel and attract each other. In all he makes he tries to bring opposing forces into balance and to mend the breaches between body and spirit, between different cultures and ages, between human and natural forces. His title 'The Last Supper — For the Future's Past' makes it plain: once again in Panorama 2000 Cai is working from this paradoxical premise. (S.S.)



geboren 1955 in Shanghai, China
woont en werkt in Parijs
born in 1955 in Shanghai, China
lives and works in Paris

titel werk title of work: Out of House, Beyond
the World

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Biennale di Venezia, Venezia, I

1998
Jue Chang/Fifty Strokes to each, Tel Aviv Museum of
Art, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art,
Tel Aviv, ISR (solo)

1997
Fu Dao/Fu Dao, Upside-down Buddha/Arrival at Good
Fortune, Center for Contemporary Art, Kitakyushu,
Japan (solo)
L'Autre, 4ème Biennale de Lyon, Maison de Lyon,

Lyon, F
Hybrid, Kwangju Biennale, Kwangju, Korea
Hong Kong, etc., 2nd Johannesburg Biennale,
Johannesburg, SA

1996
Centre International d'Art Contemporain, Montreal,
Canada (solo)
1st Shanghai Art Biennale, Shanghai Art Museum,
Shanghai, China
Origin and Myths of Fire, The Museum of Modern Art,
Saitama, Japan

Out of House, Beyond the World

De boeddhistische uitspraak 'Facing the wall, contemplating the sky (void)' – Met het gezicht naar de muur, de hemel (de leegte) beschouwen – vormt het uitgangspunt van het project van Chen Zhen. Zijn installatie bestaat uit een stalen 'wereldbol' met een doorsnede van tien meter, die doormidden is gedeeld in twee identieke delen. In het binnenste van deze op satellietschotels lijkende helften zijn ronde spiegels bevestigd. De schotels worden in een dusdanige hoek opgesteld in het stadsbeeld dat de spiegels de hemel weerkaatsen. Het publiek dat vanaf de Domtoren naar beneden kijkt, heeft zo op twee plekken in het stadsbeeld een vrij uitzicht op de oneindige diepte van de hemel, ofwel de leegte.

Chens luchtspiegels kaatsen de blik van de toeschouwers terug in een opwaartse beweging. Terwijl de tentoonstelling zich richt op een horizontaal vlak, namelijk het uitzicht over de stad en het landschap gezien in relatie tot de horizon, wil Chen Zhen de blik van het publiek op de oneindige verticale dimensie richten. Door middel van de twee reflecterende satellietschotels komt het hoogste punt van ons zicht binnen ons bereik: de hemel. Naast een visueel effect beoogt Chen met zijn werk een denkbeeldig panorama te creëren, dat ons in de geest het gevoel geeft dat we ons huis, de stad en de wereld verlaten voor een reis in de 'leegte'. Deze 'leegte' is volgens de boeddhistische leer een eindeloos zicht in de eigen geest, die ontstaat op een moment van uiterste concentratie en dan rust en ontspanning brengt.

Chen Zhen beïnvloedt de blik van de toeschouwer zowel optisch als spiritueel, en richt hem bovendien op de toekomst. De transformatie van wereldbol naar satellietschotel is een metafoor voor de wil van de mens om in dialoog te staan met het universum, met een naamloze existentie buiten de grenzen van ons bevattingsvermogen. (S.S.)

Out of House, Beyond the World

The Buddhist expression 'Facing the wall, contemplating the sky (void)' is the starting point for Chen Zhen's project. His installation consists of a steel globe, ten metres in diameter, which is parted into two equal halves. On the inside of these halves, resembling satellite dishes, round mirrors have been attached. The dishes have been arranged in the urban landscape in such a way that their mirrors reflect the surrounding sky. Looking down from Utrecht's Dom tower, the public can thus have an unrestricted view of infinite sky – or void – from two points in the urban landscape.

Chen's sky mirrors reflect the onlookers' gaze in an upward movement. While the exhibition focuses on a horizontal plane, i.e. the view over the city and the surrounding landscape viewed in relation to the horizon, Chen Zhen aims to focus the public's gaze on the infinite vertical perspective. By using the two reflecting satellite dishes the highest point of our view – the sky – is brought within our reach.

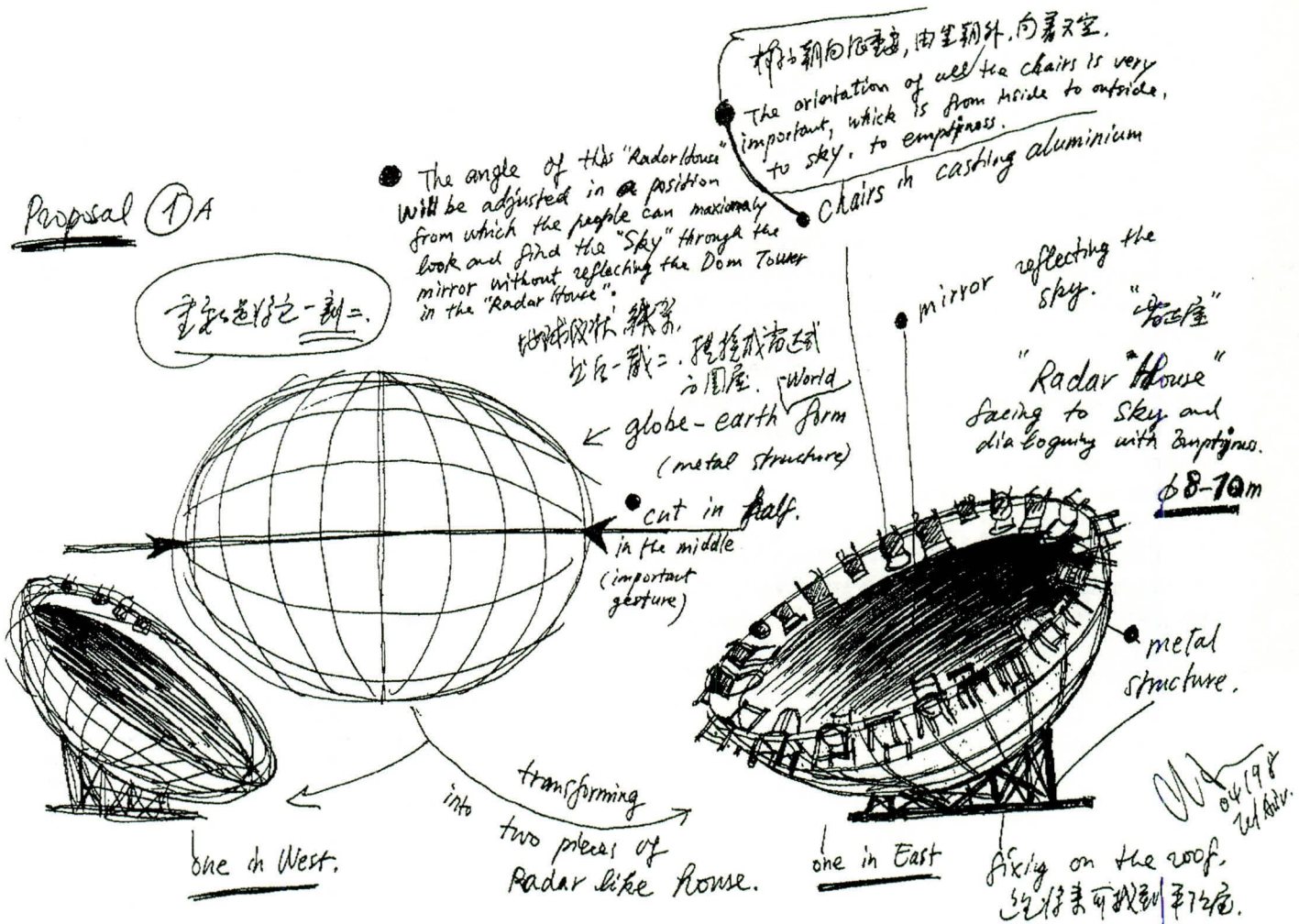
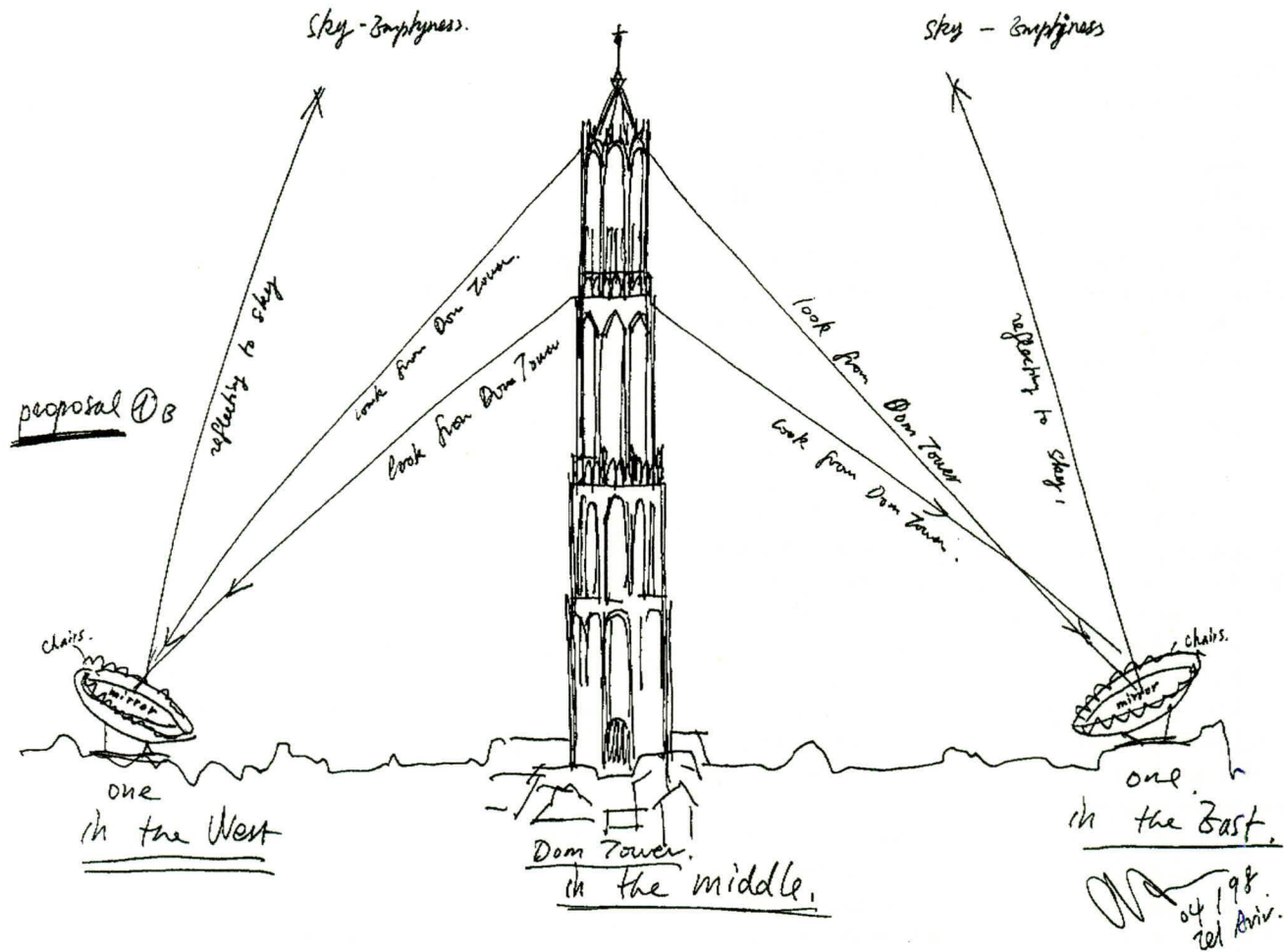
As well as this visual effect, Chen also aims to create an imaginary panorama with his work, giving us the sense that we have left our home, the city and the world for a trip into the Void. According to Buddhist teaching this Void is a never-ending insight into our mind, which occurs at a moment of extreme concentration and brings with it peace and relaxation.

In this work Chen Zhen influences our gaze in both an optical and spiritual sense as well as focusing us on the future. The transformation of the globe into a satellite dish symbolizes the need of humankind to be in a dialogue with the universe, with an unknown existence beyond the boundaries of our comprehension. (S.S.)

1995
Dialogue de Paix, Palais des Nations Unies,
Genève, CH
Shopping, CAPC Musée d'art contemporain,
Bordeaux, F

1994
Field of Waste, The New Museum of Contemporary
Art, New York, USA (solo)
Heart of Darkness, Rijksmuseum Kröller-Möller,
Otterlo, NL

1993
Light of Confession, Centraal Museum, Utrecht, NL
(solo)



geboren 1964 in Heerlen, NL
woont en werkt in Breda, NL
born in 1964 in Heerlen, NL
lives and works in Breda, NL

titel werk title of work: Zonder titel Untitled

materialen: kunststof, diverse metalen
afmetingen: 6 x 6 x 6 meter
material: various plastics and metals
size: 6 x 6 x 6 m

omschrijving locatie: op het dak van de Gemeentelijke
muziek- en dansschool, Damplein 4
description of location: on the roof of the Municipal
Music and Dance School, Damplein 4

1999
Galerie Fons Welters, Amsterdam, NL (solo)
Kunstvereniging, Diepenheim, NL (solo)
Poëziefestival, Watou, B

1998
The Nature of Man, Konsthall Lund, Lund, S
Förderkoje, Art Cologne, Köln, D
Beelden voor het Stadserf, Stedelijk Museum,
Schiedam, NL

1997
Bergkerk, Deventer, NL (solo)

Zonder titel

Dieren komen veelvuldig voor in het oeuvre van Claassen. Uit het dierenrijk kiest hij voor vriendelijke, soms wat karikaturale beesten. Voor Panorama 2000 heeft hij een reusachtige mus gemaakt van zes bij zes bij zes meter, die op een dak aan de voet van de Domtoren zit. De vogel verhoudt zich proportioneel gezien tot de Domtoren als een mus die aan de voeten van een mens scharrelt. Het – in dit geval louter visuele – resultaat is een huismus op een zelfs bij Claassen nog niet vertoonde schaal: een reuzenvogel op een dak in de stad, maar vanaf de Domtoren een nietige stadsmus.

De sculpturen van Tom Claassen zijn toonbeelden van breekbaarheid en kwetsbaarheid. Hij maakt dikwijls gebruik van weinig duurzame materialen als rubber, plastic, latex, zand, textiel en gips. In tegenstelling tot de broosheid van het materiaal, hebben zijn beelden doorgaans enorme formaten. Zo maakte hij onder meer een gigantische rubberen ballon die tussen de vloer en het plafond van de tentoonstellingsruimte zit geklemd, een bovenmaatse bronzen hond die begint te kwijlen wanneer er iemand langsloopt en een kerkhof van rubberen en gipsen auto-onderdelen in erbarmelijke toestand. Zijn werken vormen een ironisch commentaar op kunst die zich monumentaliteit aanmeet. Het materiaal past niet bij de omvang: een prik in de ballon en dit enorme gevaarte wordt een zielig hoopje rubber.

De beeldhouwwerken van Claassen zijn ontdaan van elk spoor van heroïek. Hoe groot ze ook zijn, ze bevinden zich vrijwel altijd op gelijke voet met de toeschouwer: sokkels zijn hem vreemd. Deze gedachte is heel letterlijk verbeeld in een beeld dat zich nog het beste laat omschrijven als een leeuw van zand, een materiaal dat de tijdelijke aard van het kunstwerk benadrukt. Dit wonderlijke tapijt als een langgerekte platte huid, bestaat uit een reeks liggende leeuwen, die alle vier de poten van zich af strekken. Voor iedere tentoonstelling wordt een nieuw roofdier gemaakt. Aanvankelijk hadden ze nog gearticuleerde contouren, inclusief spierbunfels en bilpartijen. Gaandeweg is de leeuw echter platter geworden en veranderd in een glooiend, meanderend zandlandschap.

Tom Claassen doet met zijn beelden een beroep op meerdere zintuigen. Sommige werken verspreiden een penetrante, industriële lucht die de indruk ver-

Untitled

Animals appear frequently in Claassen's oeuvre. He opts for the friendly members of the animal kingdom, sometimes producing mere caricatures. For Panorama 2000 he has made a gigantic sparrow, measuring six by six by six metres, which is sitting on a roof at the foot of the cathedral tower. The artificial sparrow has the same proportions in relation to the height of the tower as a real sparrow would have if it were scratching the ground near a man's feet. In this case the visual result is a sparrow on a scale that has never been seen before, not even in Claassen's work: a giant bird on a roof in the city, but when seen from the cathedral tower, a puny city sparrow.

Tom Claassen's sculptures are the very picture of fragility and vulnerability. Claassen often uses materials that are not very durable like rubber, plastic, latex, sand, textiles and plaster. In contrast to the delicacy of the material, his sculptures are usually an enormous size. One of the things he made was a gigantic rubber balloon which was jammed between the floor and the ceiling of the exhibition area, another was an outsize bronze dog that starts to slobber when someone walks past, not to mention a graveyard of rubber and plaster spare-parts for cars in a deplorable state. His creations act as an ironic commentary on works of art which assume monumentality. The material doesn't match the size: one prick in the balloon and this huge colossus would be reduced to a pathetic pile of rubber.

Claassen's sculptures are devoid of any trace of heroism. No matter how large they may be, they are almost always at spectator height: he does not go in for pedestals. This idea is portrayed quite literally in a sculpture best described as a lion made of sand, a material which emphasizes the temporary quality of the artwork. This curious carpet like a rolled-out piece of skin consists of a series of reclining lions, stretching out all four paws. He makes a new beast of prey for each exhibition. Originally they had articulate contours, including firm muscles and well-formed rumps. Gradually the lion has become flatter and changed into a rolling, meandering sand landscape.

Tom Claassen's sculptures appeal to more than one of the senses. Some works spread a penetrating, industrial odour which reinforces the impression that the energy has escaped from them. The skins,

Het ligt inmiddels een tijd terug in de geschiedenis: de eerste generatie milieu-activisten en hun voorspellingen over de neergang van de natuur in Nederland als er geen drastische rem op het gebruik van pesticiden zou worden gezet. Van die natuur zou heel weinig overblijven; slechts enkele 'onverwoestbare' planten- en diersoorten zouden de ramp overleven. Een vaak genoemde kandidaat-overlever was de huismus: de slimme flexibele straatwiser stadsbewoner die altijd wel kans zag zijn kostje bij elkaar te scharrelen. Verbazing en ongeloof dus, toen in 1997 het SOVON bekend maakte dat ook de huismus in aantal afnam... De meest plausibele oorzaken voor de achteruitgang

De Steen vliegt – beeldende verkenningen geïnspireerd door Spinoza, Arti et Amicitiae, Amsterdam, NL

1996

De Muze als Motor, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, NL
23rd International Sao Paulo Biennale, Sao Paulo, BRAS

1995

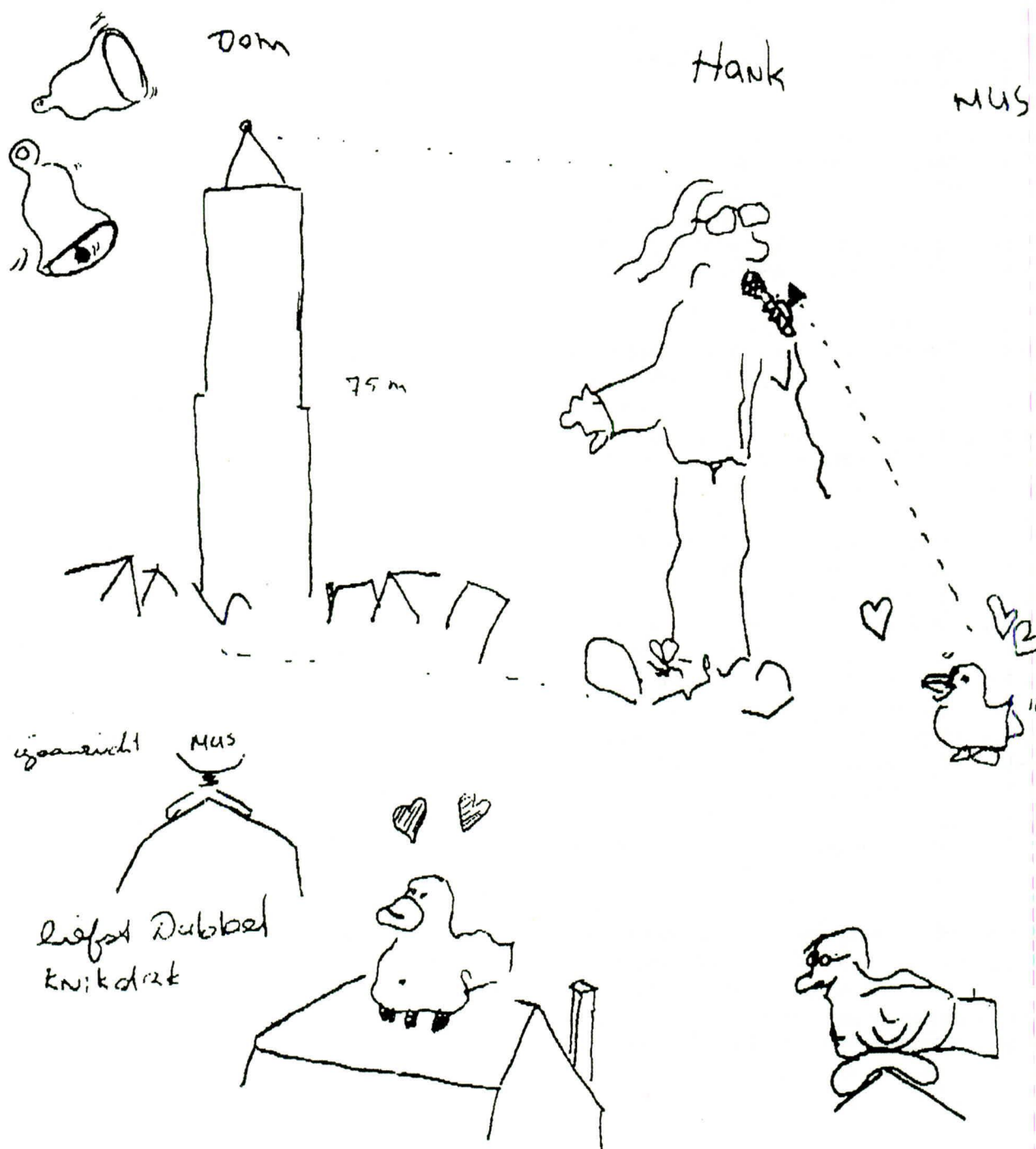
4th International Istanbul Biennale, Istanbul, T
Raw Material, Rijksmuseum Kröller-Möller, Otterlo, NL

1994

Galerie Fons Welters, Amsterdam, NL (solo)
Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, NL
Het Grote Gedicht, Nederlandse beeldhouwkunst
1945-1994, Grote Kerk, Den Haag, NL

sterkt dat de energie eraan ontsnapt is. De door zijn handen geboetseerde huiden van latex, rubber en siliconen nodigen uit tot aanraking. Claassen is vooral geïnteresseerd in het oppervlak van een beeld, in het bijzonder in de manier waarop je met de buitenkant van een beeld de binnenkant kunt suggereren. Hij presenteert omhulsels waaruit het leven lijkt te zijn weggevoerd. Het is ontroerend en humoristisch te zien hoe zijn sculpturen verschrompelen tot een verpakking. Breekbaar en kwetsbaar, tonen zich de beelden van Tom Claassen. (G.N.)

moulded by his own hands from latex, rubber and silicone, invite you to touch them. Claassen is mainly interested in the surface of the sculpture, in particular in the way in which the outside can suggest the inside of a piece. He presents casings from which the life seems to have drained away. It is touching and humorous to see how his sculptures shrivel into nothing more than an outer shell. The sculptures of Tom Claassen are vulnerable and fragile. (G.N.)



zouden zijn: minder nestgelegenheid door moderne huizenbouw, en minder voedsel door verdichting van bebouwing in de stad en – in de nazomer en winter – door veranderingen in de moderne landbouw.

uit: De Huismus lijkt niet thuis, het mysterie van de verdwijnende stadsbewoner, in Vogels, april 1998

It is already some time ago that the first generation of environmental activists predicted the decline of the countryside in the Netherlands if drastic measures were not taken to curb the use of pesticides. Little would remain of the landscape – only a few 'indestruc-

tible' plants and species of animal would survive the disaster. An often quoted survivor would be the house-sparrow: that clever, adaptable, streetwise city dweller always able to eke out a meagre existence. So it was surprise and disbelief when SOVON announced in 1997 that even the number of house-sparrow were declining... The most plausible reasons for this decline are that with modern house building there are fewer opportunities for nesting, and less food is available due to greater concentrations of buildings in the city and, in the autumn and winter, to modern agricultural practices.

from: 'De Huismus lijkt niet thuis, het mysterie van de verdwijnende stadsbewoner', in Vogels, April 1998

geboren 1959 in Eindhoven
woont en werkt in Utrecht/Parijs
born in 1959 in Eindhoven
lives and works in Utrecht/Paris

titel werk title of work: Quartier du Vent

materialen: steigerwerk, PVC gedipt gaas, bisonyl-
kleed, spanbanden, kunststof stortkokers, drainage-
buis
afmetingen: ca. 25 x 15 x 15 meter
material: scaffolding, PVC dipped wire mesh, Bisonyl
fabric, binding, plastic garbage shoots, drainage tube
size: approx. 25 x 15 x 15m

omschrijving locatie: op het dak van de Buurkerk,
Buurkerkhof 10. Het Museum van Speelklok tot
Pierement is er gehuisvest.
description of location: on the roof of Buurkerk
(church), Buurkerkhof 10, housing the Museum van

Speelklok tot Pierement (Museum from Musical Clock
to Street Organ)

Karin van Dam

Quartier du Vent

Karin van Dam maakt doorgaans installaties alsof ze een stad bouwt. Haar bouwstenen zijn ovale vormen van papier – ingewreven met zwart en bruin-zwart pastelkrijt, zodat ze een fluwelig aanzien krijgen – en allerhande alledaagse materialen als latten, touw en schuimrubber. Ze installeert eerst een kern die uitgroeit tot een enorm gevaarte en over vloer, plafond en wanden van een ruimte woekert. Op een intuïtieve manier wordt de constructie laag na laag opgebouwd, alsof het om een drie-dimensionale tekening gaat, totdat het werk vanaf iedere zijde een ander aanzicht geeft en andere associaties oproept.

Karin van Dam tekent in de ruimte. Voor haar fragiele constructies gebruikt ze de term ‘ontbonden tekenkunst’, een karakterisering die voortkomt uit haar directe, schetsmatige manier van werken en uit het feit dat de installaties steeds een (tussen) stadium voor een volgend werk vormen.

Voor Panorama 2000 bouwt Van Dam een constructie aan de klokkentoren en op de drie daken van de Buurkerk. Een enorm steigerwerk vormt het geraamte waar doorheen ovale vormen van gaas worden gevlochten. Slingers van stortkokers en flexibele pvc-buizen kronkelen vanaf de klokkentoren langs het steigerwerk naar het dak en landen in de goten. Het werk vormt een kleine, luchtige en mysterieuze stad. Slechts degene die de Domtoren beklimt, heeft weet van deze verlaten enclave, een stad die zich nestelt in de fantasie van de toeschouwer en daar een eigen leven gaat leiden.

‘Quartier du vent’ is het eerste werk dat Van Dam in de openbare ruimte maakt en dat heeft haar werkwijze ingrijpend veranderd. Haar directe en fysieke manier van werken in een kunstruimte heeft plaats moeten maken voor het ontwerpen op een maquette. Op voorhand is het werk al helemaal vastgelegd, waardoor de ruimte voor improvisatie verdwenen is. Maar ook in dit met voorbedachten rade tot stand gekomen werk blijft de gelaagdheid van groot belang. De ovale vormen van gaas, uitgevoerd in verschillende formaten, hangen van hoogte verspringend voor elkaar. Ze rijgen zich in de blik van de toeschouwer aan een tot een transparant bouwwerk, dat ondanks de rustieke materialen, de bouwvakkersspullen, een poëtische lading gekregen heeft.

De werken van Van Dam lijken levende organis-

Quartier du Vent

Karin van Dam makes installations as if she were building a city. Her bricks are oval pieces of paper which have been impregnated with black and brownish-black pastel chalk to produce a velvety appearance. First she constructs a core which she then expands into a vast installation filling the floor, the ceiling and the walls of a room. The construction is built up layer by layer in an intuitive manner and acquires a different appearance from each side, producing other associations.

Karin van Dam seems to make drawings in space. She uses the expression ‘unfettered drawings’ to refer to her fragile constructions. This definition is derived from her direct, almost sketch-like way of working and from the fact that her installations are always a temporary halt, a connecting phase with the next work.

For Panorama 2000 Van Dam made a construction on the bell tower and on the three roof slopes of the Buurkerk church. A huge piece of scaffolding forms the skeleton through which enormous oval shapes of gauze material are intertwined. PVC tubing and shutes loop and twist from the bell tower along the scaffolding to the church roof, and end up in the guttering. This work becomes a small-scale, airy and mysterious city. Only if you climb up the Dom tower will you perceive this abandoned enclave, a site expanding freely in the viewer’s imagination.

‘Quartier du vent’ is the first work Van Dam has made for the public space and it has drastically altered her working method. Her immediate, physical way of working in an enclosed space has been adapted to working from a maquette. In this way the work is predetermined and the freedom to improvise has gone. The layered effect is still of great importance. It now consists of oval shapes of gauze which are hung in front of each other in various sizes and at different heights. In the eye of the public they make a transparant installation, which has a poetry of its own, despite the rustic builders’ materials.

The works that Van Dam makes look like living organisms. The boundaries are unplanned, just like in actual cities where the edge of the urban area is occupied by new building projects, industrial sites and no-man’s-land. Just as cities expand without

De steden en de uitwisselingen. 4

In Ersilia spannen de bewoners draden tussen de hoeken van de huizen om de verhoudingen vast te leggen die de basis vormen van het leven in de stad, witte draden of zwarte of grijze of wit-zwarte, al naar gelang ze familieverhoudingen aangeven, handelsverhoudingen, gezagsverhoudingen, verhoudingen die iets vertegenwoordigen. Als er zoveel draden zijn dat je er niet meer tussen door kunt, gaan de bewoners weg: de huizen worden afgebroken; alleen de draden blijven en de punten waar ze vastzitten. Op de rand van een bergtop hebben de vluchtelingen

uit Ersilia met al hun huisraad een kamp opgeslagen en kijken van daaruit naar de wirwar van gespannen draden en palen die verrijst in de vlakte. Dat is nog steeds de stad; en zij zijn niets. Ze herbouwen Ersilia elders. Ze weven met hun draden een soortgelijke figuur waarvan ze zouden willen dat zij nog ingewikkelder en tegelijk regelmatig was dan de andere. Daarna laten ze haar weer in de steek en verplaatsen zichzelf en hun huizen nog verder weg. Zo kom je dus als je door het gebied van Ersilia reist de ruïnes tegen van verlaten steden, zonder muren die niet blijven staan, zonder doodsbeenderen die de wind doet rollen: spinnewebben van vervlochten ver-

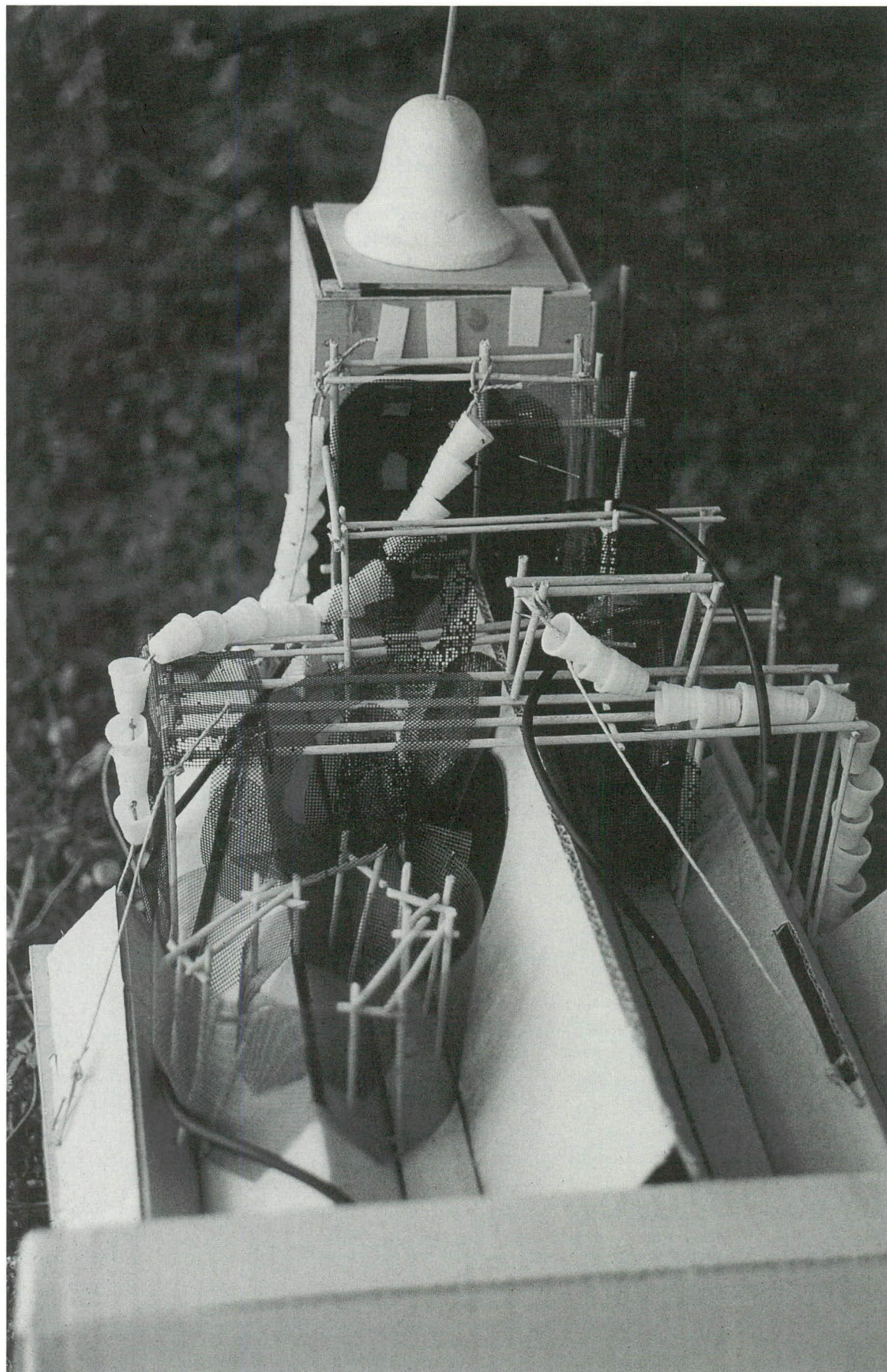
1998
Cité des Arts, Paris, F

1997
Künstlerhaus Dortmund, D (solo)
Floating Parts, Begane Grond, Utrecht, NL (solo)
Galerie Phoebus, Rotterdam, NL (solo)
Hooghuis, Arnhem, NL
Ruimte Teken, De Veemvloer, Amsterdam

1996
Hooghuis, Arnhem, NL (solo)

1995
Nova Zembla, 's-Hertogenbosch, NL
Shaking Patterns, W139, Amsterdam

1994
Kunstruimte Kampen, Kampen, NL (solo)
Helder en Licht, De Fabriek, Eindhoven, NL



houdingen die een vorm zoeken.

uit: De onzichtbare steden, Italo Calvino, vertaald door
Henny Vlot

Trading cities. 4

In Ersilia, to establish the relationships that sustain the city's life, the inhabitants stretch strings from the corners of the houses, white or black or gray or black-and-white according to whether they mark a relationship of blood, of trade, authority, agency. When the strings become so numerous that you can no longer

pass among them, the inhabitants leave: the houses are dismantled; only the strings and their supports remain.

From a mountainside, camping with their household goods, Ersilia's refugees look at the labyrinth of taut strings and poles that rise in the plain. That is the city of Ersilia still, and they are nothing.

They rebuild Ersilia elsewhere. They weave a similar pattern of strings which they would like to be more complex and at the same time more regular than the other. Then they abandon it and take themselves and their houses still farther away.

Thus, when traveling in the territory of Ersilia, you

come upon the ruins of the abandoned cities, without the walls which do not last, without the bones of the dead which the wind rolls away: spiderwebs of intricate relationships seeking a form.

from: Invisible cities, Italo Calvino, translated by
William Weaver

Karin van Dam

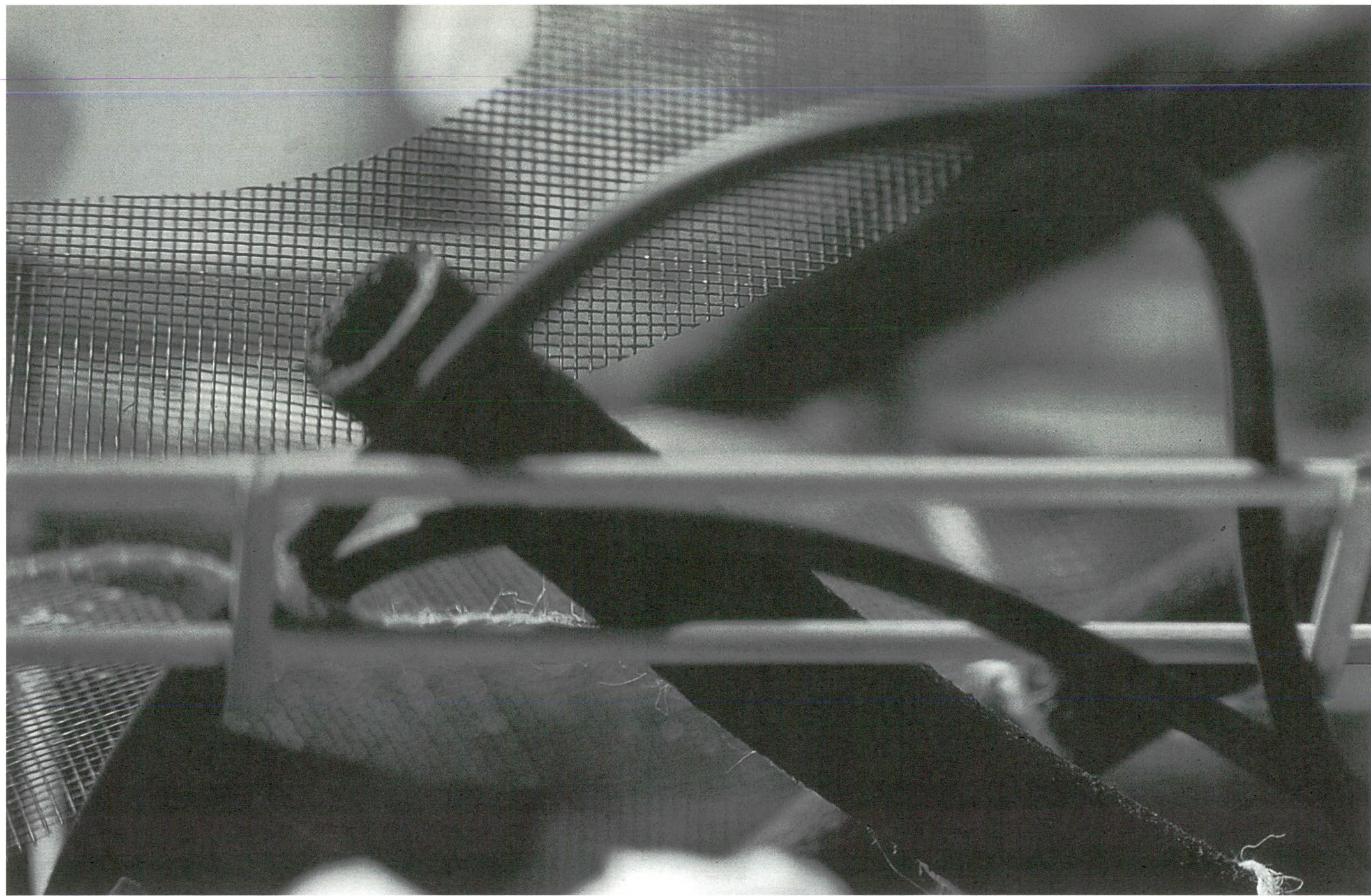
men. De grenzen zijn onbestemd, niets schijnt helemaal af te zijn, net als bij reële steden waarvan de stadsrand gevormd wordt door nieuwbouwprojecten, industrieterreinen en niemandsland. Zoals steden zich zonder vooropgezet plan uitbreiden, hebben ook de installaties van Van Dam de potentie naar alle kanten uit te dienen.

Een belangrijke inspiratiebron voor Van Dam is het boek 'De onzichtbare steden' van Italo Calvino. De geschiedenis van het hierin beschreven stadje Ersilia, de bizarre vorming van deze plaats, is exemplarisch voor haar werk- en denkwijze en voor haar bijdrage aan Panorama 2000. De inwoners van Ersilia weven hun stad dicht met draden om haar te verlaten als ze ontoegankelijk wordt. Iets verderop bouwen ze dan een nieuwe stad. Ook Karin van Dam trekt steeds verder, met het grote verschil dat zij haar werk niet zomaar achterlaat, maar het steeds weer meeneemt om elders opnieuw te beginnen. (G.N.)

planning permission, so Van Dam's installations tend to grow in all directions.

A major inspiration on Van Dam's work is the book by Italo Calvino titled 'Invisible cities'. The story of the city of Ersilia, the bizarre way it is constructed, is characteristic of her way of working and thinking and her contribution to Panorama 2000. The inhabitants of Ersilia weave a thick web around their city, only to leave it when it becomes inaccessible. Then they construct a new city nearby. Karin van Dam also moves on and leaves behind, but the striking difference is that when she moves she doesn't simply leave her work behind. She always takes it with her and continues with it, making new beginnings. (G.N.)





geboren 1961 in Bern
woont en werkt in Zaandam
born in 1961 in Bern
lives and works in Zaandam, NL

titel werk title of work: Make My Day

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, NL (solo)

1998
De 7 Barmhartige daden, Kerk Kortenhoef, NL /
San Giorgio, Roma, I
Het groene boek, De Bank, Enschede, NL
Galerie Maurits van de Laar, Den Haag, NL
Sono solo duo, Cemeti Gallery, Yogyakarta, Indonesia
(solo)

1997
Saksi Mata, Erasmushuis, Jakarta, Indonesia

Loch Ness meets Oudpoelgeest / Voor mijn Moeder,
Kasteel Oudpoelgeest, Leiden, NL (solo)

1996
Iztok-Zapad ‘Umbrellapoinpointarrowsfactory’,
City Art Museum of Gabrovo, Bulgaria
De 9 van Touche, Centraal Museum, Utrecht, NL

1995
WASA meets Kabor, Centraal Museum, Utrecht, NL
(solo)
Koninklijke Subsidie, Koninklijk Paleis, Amsterdam, NL

Make My Day

Op een van de hoge transen van de Domtoren, op 70 of 100 meter hoogte, wil Moritz Ebinger een pin-automaat plaatsen waar de bezoeker gewoon geld kan opnemen. Net als bij elke andere pinautomaat kan de bezoeker er een bedrag van 25 gulden (of een veelvoud daarvan) pinnen, alleen wordt dat bedrag twintig meter lager uitgekeerd in de lucht. Het uitgifteluik bevindt zich daar aan de buitenkant van de Domtoren en laat de geeltjes over aan de grillen van de wind. Degene die pint, is samen met alle andere bezoekers op de toren getuige hoe het briefje naar beneden dwarrelt en ergens in Utrecht neerstrijkt.

Als getuigschrift van deze actie fungeert de kwitantie die de pinner ontvangt. Het bankafschrift kan naderhand als herinnering dienen aan de actie en vermeldt waar, wanneer en voor welk bedrag de toeschouwer dit kunstwerk liet plaatsvinden. De tekst kan dan bijvoorbeeld luiden: 9/5 geldauto-maat 9.5.1999 13 uur af 25; bezoek expo Panorama 2000 Utrecht; herinnering kunstwerk M. Ebinger.

Ebinger fantaseert erover hoe drommen mensen op de grond gespannen omhoog kijken naar het dwarrelende geld en proberen het te vangen. De bezoeker op de toren zal speculeren over waar zijn biljet terecht zal komen en wie het zal opstrijken. Misschien blijft het ook wel ergens in een boom of een dakgoot hangen. Iedereen kan meedoen aan dit project, door te pinnen of natuurlijk door te dromen dat het geld in zijn handen terechtkomt.

Een tweede voorstel van Ebinger gaat op een heel andere manier uit van een droom: de droom van een Belgische vrouw, waarin voorspeld wordt dat haar zoon Jan de domtoren zal bouwen. De tragi-sche geschiedenis van Jan van den Doem – die inderdaad de Domtoren in Utrecht gaat bouwen, deze door de liefde echter in de steek laat om in zijn laatste levensjaar anoniem aan de voltooiing van de toren mee te werken – dit verhaal tekent Ebinger op een bus die dagelijks meerdere keren onder de Domtoren door rijdt. Op het dak prijkt de bouwmeester, die volgens de legende stierf op de dag dat de Domtoren werd voltooid. Hij werd aan de voet van de toren begraven, nadat een gouden medaillon onder zijn kleding zijn ware identiteit prijs gaf. (S.S./C.H.)

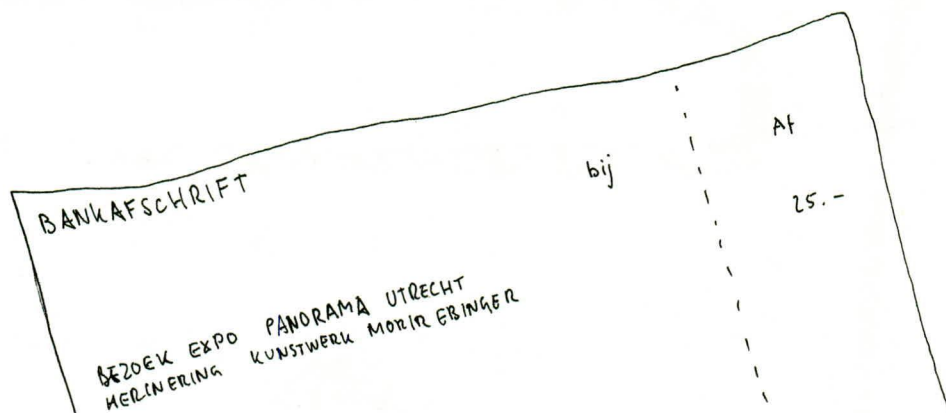
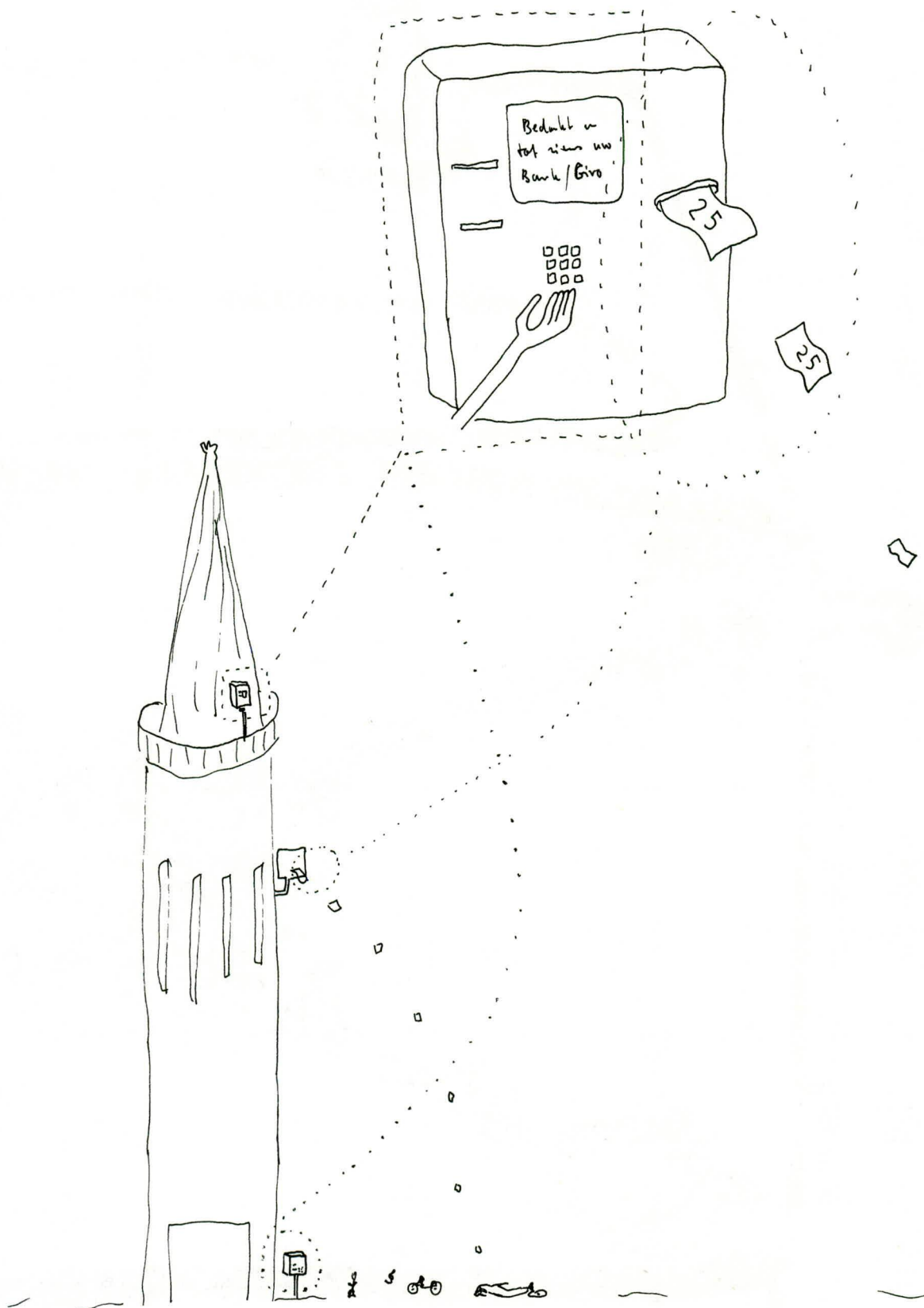
Make My Day

On one of the high balconies of the Dom tower, at a height of 70 or 100 metres, Moritz Ebinger wants to install a cash machine where visitors can draw out money. As with any other cash machine the visitor keys in 25 guilders (or a multiple of this), only this time the withdrawal is paid out 20 metres lower in space. The notes released by the dispenser on the outer wall of the Dom tower are then left to the vagaries of the wind. Those that key in, along with all the other visitors to the tower, can watch how the notes flutter downwards and land somewhere in the city.

Those visitors that use the cash machine get a receipt as proof of their actions. This can afterwards serve as a reminder of their participation and states where, when and for what amount the visitor has let the art work happen, i.e. 9/5 cash machine 9.5.1999, 13hrs; expo visit Panorama 2000 Utrecht; souvenir M. Ebinger art work.

Ebinger imagines hordes of people on the ground looking up expectantly at the spiralling money and trying to catch it, while visitors on the tower speculate where their notes will land and who will pocket them. Perhaps they'll remain suspended in a tree or a roof gutter. Everyone can take part in the project by either using the cash dispenser or dreaming of the money winding up in their hands.

A second proposal that Ebinger made arises — in a completely different way — out of a dream. The dream of a Belgian woman in which it was foretold that her son Jan would build the cathedral tower of Utrecht. The tragic story of Jan van den Doem — who did indeed build the Dom tower, abandoned the project for the call of love, but in the final year of his life returned anonymously to work on the completion of the tower — is drawn by Ebinger on the sides of a bus, passing several times under the arch of the Dom tower each day. On the roof of the bus the master builder can be seen — who, according to legend, died on the very day that the building was completed. A golden medallion that he wore revealed his true identity, and he was buried at the foot of the cathedral tower. (S.S./C.H.)

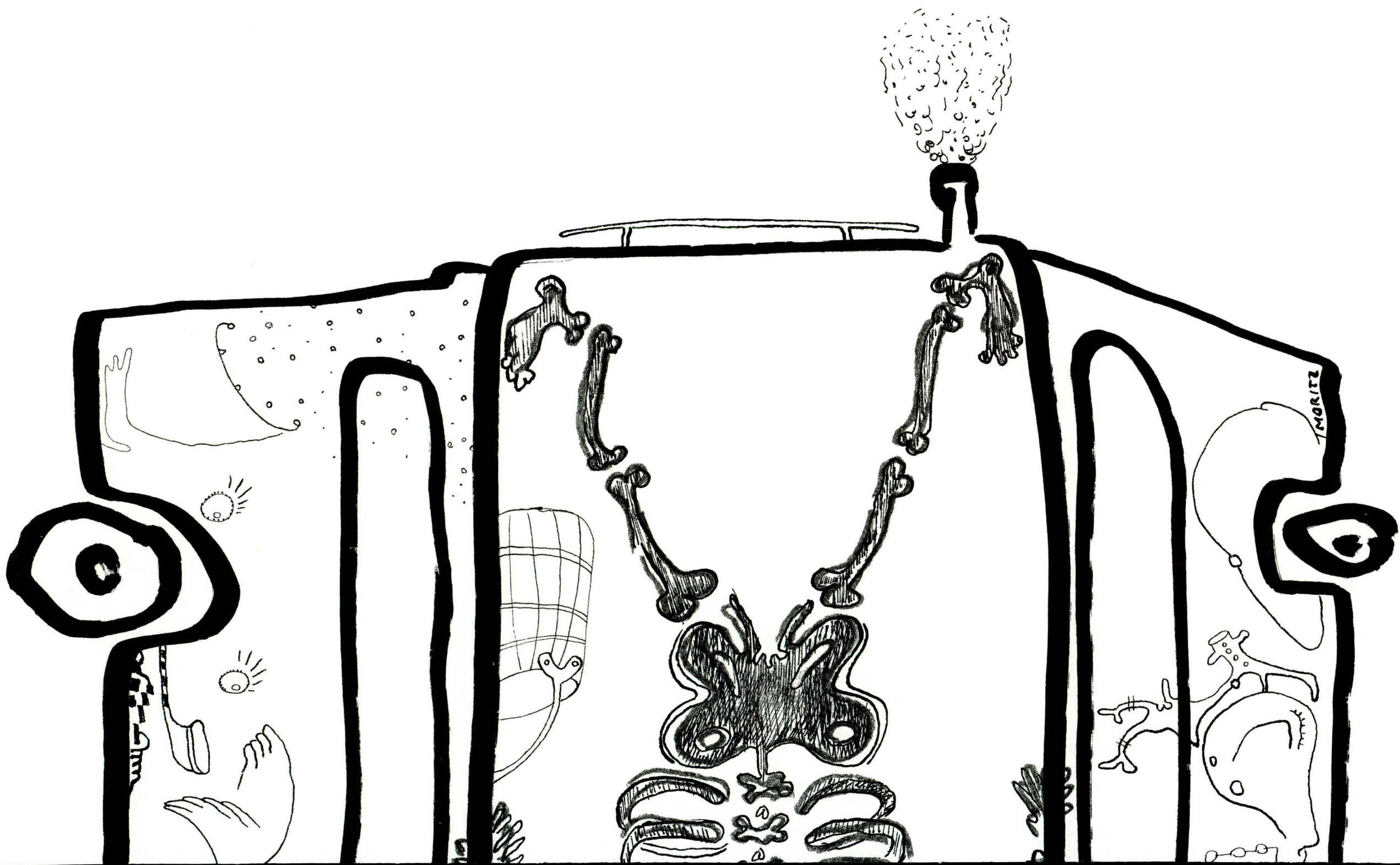


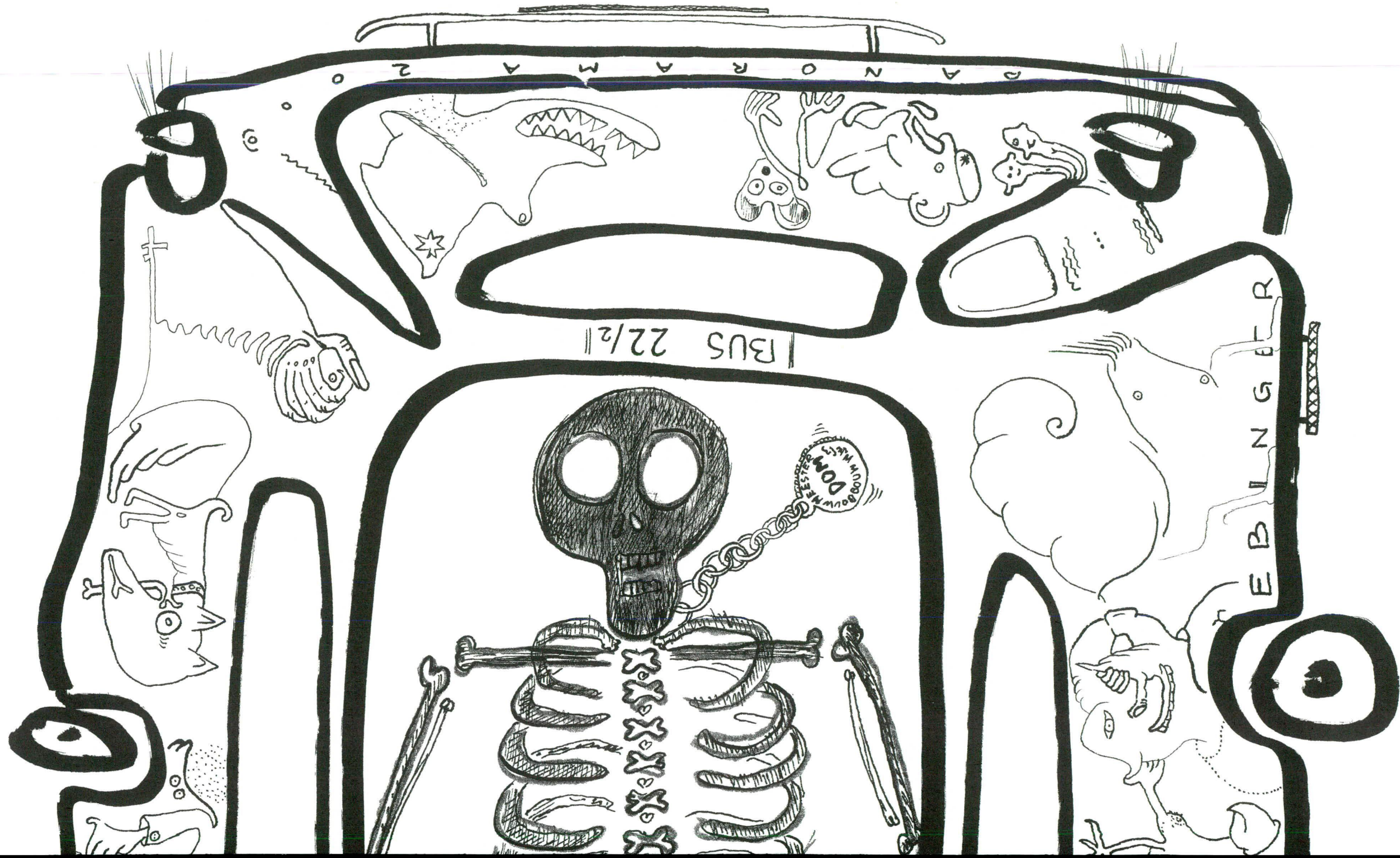
...Dr. Moritz nu, heeft een groot en beweeglijk denkraam, een soort tuimelraam, dat hem in staat stelt om de zaken vanuit een ander perspectief te bekijken. Door andere zichtlijnen te construeren, wordt het historisch bepaalde tijds- en ruimtebeeld opgebroken, en kan de loop der geschiedenis veranderd worden. Dit levert in het algemeen een horizonverbreding op, waardoor meer zonnestralen de aarde kunnen bereiken en de mensen vrolijker worden, omdat het bestaan er een stuk zonniger uitziet.

uit: 'Kabor meet's Wasa', tekst van M. Bosma uit gelijknamige catalogus, Utrecht, 1995

...Dr Moritz has a great and lively capacity for thinking – a kind of swivel window that enables him to look at issues from different perspectives. By constructing other sightlines the traditionally determined image of time and space can be forced open and the course of history changed. This generally results in a broadening of horizons so that more rays of light reach the earth and people become more cheerful since their existence appears that much sunnier.

from: the catalogue 'Kabor meet's Wasa', M. Bosma, Utrecht, 1995.





geboren 1967 in Denemarken
leeft en werkt in Berlijn
born 1967 in Denmark
lives and works in Berlin

titel werk title of work: Your Double Sunset

materialen: diverse metalen, lampen
afmetingen: Ø 32 meter
material: various metals, theatre spots
size: Ø 32m

omschrijving locatie: op de silo van de Douwe Egberts
fabriek aan de Vleutensevaart 35.
description of location: on the silo of the Douwe
Egberts factory, Vleutensevaart 35

1999
dAPERTutto, Biennale di Venezia XLVIII, Venezia, I
Landscape: Outside the Frame, MIT List Visual Art
Center, Cambridge, USA

1998-1999
Nuit Blanche, Musée d'art moderne de la Ville de
Paris, F / Municipal Art Museum, Reykjavik, IS /
Bergen Billedgalerie, S / Porin Taidemuseo, FIN /
Konstmuseum, Göteborg, S

1998
Tell Me about a Miraculous Invention, Aarhus

Olafur Eliasson

Your Double Sunset

Het werk van Olafur Eliasson is exemplarisch voor een manier van denken die het onderzoeken van het waarnemingsvermogen centraal stelt, zonder dat daarbij gebruik wordt gemaakt van hedendaagse geavanceerde technieken. Technologische apparatuur, met name de computer en de televisie, hebben in grote mate geleid tot een toenemende individualisatie. Eliasson reageert op deze ontwikkelingen, niet zozeer door terug te keren naar een pre-modern tijdperk of de natuur, maar door werken te maken die gebaseerd zijn op een rijkere en meer fantasievolle benadering van hetgeen machines kunnen. Eliasson doet een prikkelend onderzoek naar de mogelijkheid om met verschillende technische processen en uitvindingen het waarnemingsvermogen te vergroten. Hij beroept zich daarvoor op natuurfenomenen, zoals mist, golven, regenbogen, wind of de baan van de zon en wekt deze op met behulp van machines.

De kunstwerken van Eliasson vormen in wezen altijd een verrijking van de zintuiglijke waarneming. Zijn werken zijn vluchtige, eenmalige en niet registreerbare gebeurtenissen. In sommige gevallen gaat het om een subtiel spel met licht, in recente werken vinden ook rigoureuze ingrepen plaats, die fysiek in feite onmogelijk zijn in de natuurlijke omgeving waarin Eliasson ze laat gebeuren. De kunstenaar werkt veelal met de natuurlijke elementen water, licht en wind. Met behulp van eenvoudige middelen als lampen, spiegels, lenzen, waterpartijen en ventilatoren wekt hij natuurlijke wonderen op. Eliasson schept regenbogen door een lamp te richten op waternevel, laat waterdruppels in de lucht stilstaan door een fontein met een stroboscoop te belichten en creëert een onderwateratmosfeer door ribbeltjeslenzen voor een theaterspot te houden en het licht te verspreiden met grote spiegels.

De technieken en machines die Eliasson gebruikt, worden in alle openheid getoond. Hij is er niet op uit een mystificerende sfeer op te roepen. Niemand hoeft zich af te vragen hoe zijn natuurverschijnselen ontstaan, in tegendeel, de toeschouwer wordt juist uitgenodigd om zich te verdiepen in de principes waarop onze waarneming berust. In 1998 maakte Eliasson verschillende grootse werken die niet alleen de waarneming betroffen. In het warme Sao Paulo liet hij een ijsbaan aanleggen en in het droge Johannesburg liet hij een overstroming plaatsvinden. Plaatselijk nam de cultuur het over

Your Double Sunset

Olafur Eliasson's work epitomizes a way of thinking in which exploring the perceptive faculty without the use of modern advanced technology plays a central role. Technology, especially in the form of computers and television, has led to a great extent to increasing individualization. Eliasson responds to this development, not so much by returning to nature or to a pre-technological age, but by making work that is based on a more fertile and imaginative approach than what technology can achieve. He provocatively explores the possibility of enlarging our perceptive faculty by using various technical processes and inventions. For this he employs natural phenomena such as mist, waves, rainbows, wind or the sun's arc and generates these with the use of machines.

Eliasson's artworks are always, in essence, an enhancement of our sensory perception. His works are fleeting, once-only, non-recordable events. Sometimes they are a subtle play with light, and in recent works include drastic interventions which are physically impossible, in fact, in the natural setting in which they take place. Eliasson works often with the natural elements of air, wind and water. Using simple aids like lamps, mirrors, lenses, water features and ventilators Eliasson achieves all manner of natural wonders. He creates rainbows by focusing a lamp on water spray, suspends drops of water in space by illuminating a fountain with a stroboscope, and achieves an underwater atmosphere by moving Fresnel lenses in front of a theatre spotlight and using large mirrors to diffuse the light.

The techniques and machines Eliasson uses are honestly revealed. He is not trying to convey a sense of mystification. Nobody needs to ponder on how he created these natural phenomena – on the contrary, the viewer is invited to go deeper into the principles on which our process of perception is based. In 1998 Eliasson made several spectacular works that were not only related to perception: in the heat of Sao Paulo he had an ice rink constructed and in dry Johannesburg he organized a flood. Locally culture took over from nature, and again this happened without any form of secrecy.

Eliasson's project for Panorama 2000 also involves a drastic intervention. He creates an enormous sun

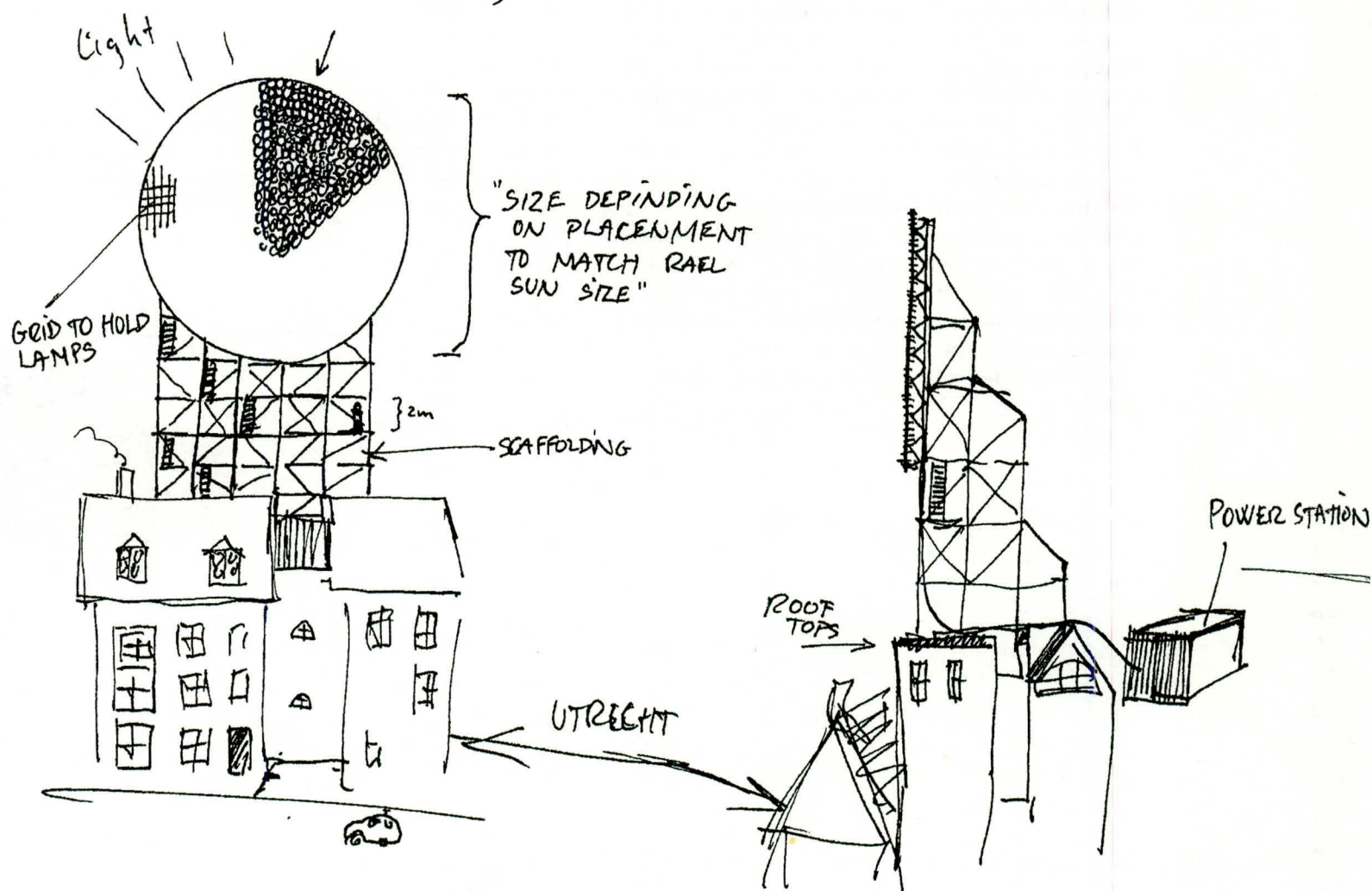
Kunstmuseum, Aarhus, DK (solo)
 Kjarvalstadir Museum, IS (solo)
 7th Triennial of Contemporary Art Cool Places,
 Contemporary Art Centre, Vilnius, LIT
 New Photography 14, Museum of Modern Art, New
 York, USA
 Berlin Biennale, Berlin, D
 The Very Large Ice-Floor, 24th International Sao Paolo
 Biennale, Sao Paolo, BRAS
 Waterfall, 11th Sydney Biennale, Sydney, AUS
 1997
 Your Sunmachine, Marc Foxx, Los Angeles, USA (solo)

The Curious Garden, Kunsthalle, Basel, CH (solo)
 Heaven, PS1, New York, USA
 On life, beauty, translations and other difficulties, 5th
 International Istanbul Biennale, Istanbul, T
 Trade Routes, 2nd Johannesburg Biennale,
 Johannesburg, SA
 1996
 Prospect 1996, Schirn Kunsthalle/Kunstverein,
 Frankfurt, D
 Nach weimar, Kunstsammlungen zu Weimar,
 Weimar, D
 Manifesta 1, Rotterdam, NL

1995-1996
 Campo 95, Venezia / Torino, I / Malmö, S
 1995
 Thoka, Hamburger Kunstverein, Hamburg, D (solo)

PROJECT FOR RAKE SUN IN UTRECHT

• = 1000 WATT PIN SPOT (500 (?) lamps each 1000 = 500.000. →)
 (POINTING DIRECTLY- ("AN ENVIRONMENTALLY UNFRIENDLY SUN")
 AT THE TOWER)



Olafur Eliasson

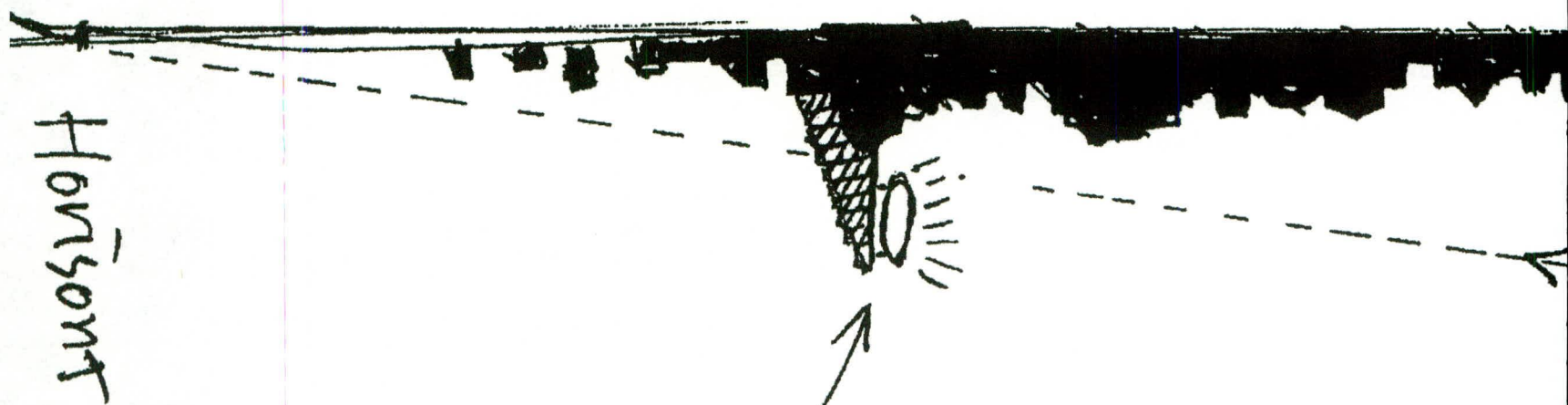
van de natuur, maar ook hier gebeurde dat zonder enige vorm van geheimzinnigheid.

Ook zijn project voor Panorama 2000 betreft een enorme ingreep. In het westen, vlak boven de horizon, laat Eliasson een enorme zon oplichten: een verdubbeling van de 'echte' ondergaande zon. De echte zon zal zich iedere dag gebroederlijk voegen bij zijn onnatuurlijke evenbeeld en mogelijk zullen beide zonnen elkaar zo nu en dan zelfs overlappen. De nepzon, een reusachtige metalen schijf, is bevestigd op de koffiesilo van de Douwe Egberts-fabriek, die tevens dient als tegengewicht voor de enorme constructie. De krachtige lichtbronnen die het reflecterende ronde vlak beschijnen, benadrukken in dit geval de kunstmatigheid van Eliassons zon. Elke vorm van romantiek wordt daarmee genadeloos de das omgedaan: de zon wordt gereduceerd tot een plat rekwisiet, maar wel één met een overweldigende grandeur en schoonheid. (S.S.)

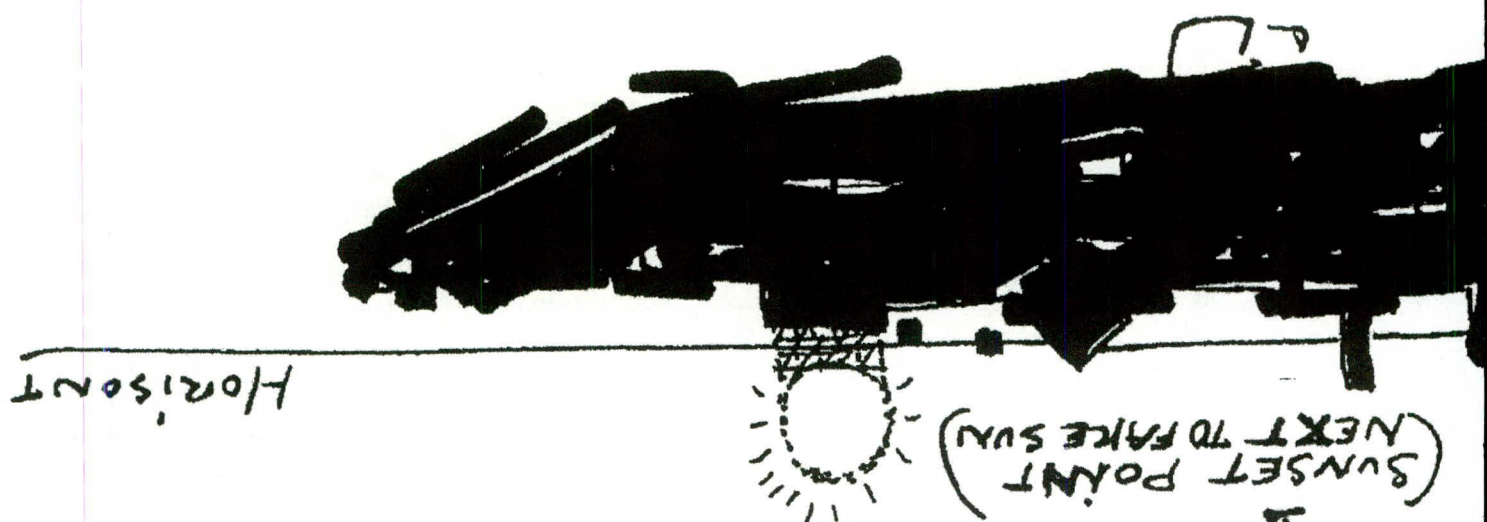
shining in the west, just above the horizon, as a twin of the real setting sun. Every day the real sun will join with its artificial counterpart fraternally, and maybe both suns will sometimes even overlap each other. The artificial sun – a huge metal disk – is attached to the coffee silo of the Douwe Egberts factory, which also acts as a counterbalance for the enormous construction. The powerful light sources that shine onto the reflecting round surface emphasize the artificiality of Eliasson's sun. Thus all sense of romance is ruthlessly squashed – the sun is reduced to a flat prop, albeit one with overwhelming beauty and resplendence. (S.S.)



- THE SUN SHOULD BE PLACED SLIGHTLY ABOVE THE HORIZON
- THE HORIZON LINE SEEN FROM THE TOWER AND SHOULD MATCH THE VISUAL SIZE ON THE REAL SUN
- THE LARGER DISTANCE TO TOWER → THE LARGER SUN CONSTRUCTION
- THE CLOSER TO TOWER → THE HIGHER SCAFFOLDING USED



SUN ON SCAFFOLDING



FAKE SUN ON SCAFFOLDING

REAL SUN SAME SIZE (VISUALLY)

(SUNSET POINT)
(NEXT TO FAKE SUN)

geboren 1966 in Glasgow
woont en werkt in Glasgow en Keulen
born in 1966 in Glasgow
lives and works in Glasgow and Cologne

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Dia Center for the Arts, New York, USA (solo)
Biennale di Venezia XLVIII, Venezia, I
Cinema, Cinema/Contemporary Art and the Cinematic
Experience, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven,
NL

1998-1999
Exhibition of Contemporary British Art, Fukoka /
Hiroshima / Tokyo / Ashiya, Japan

1998
Kunstverein, Hannover, D (solo)

Guggenheim Museum Hugo Boss Prize, Guggenheim
SoHo, New York, USA
Berlin/Berlin, Berlin Biennale, Berlin, D

1997
Skulptur. Projekte in Münster 1997, Münster, D
Past, Present, Future, Biennale di Venezia XLVII,
Venezia, I
Scream and Scream Again, Film in Art, Museum of
Contemporary Art, Helsinki, FIN

1996
Museum für Gegenwartskunst, Zurich, CH (solo)

Douglas Gordon

Douglas Gordon wordt maar al te vaak ondergebracht in het hokje van kunstenaars die in hun werk de inhoudelijke aspecten van de filmkunst onderzoeken. Wellicht doordat Gordon regelmatig in zijn werk bestaand filmmateriaal heeft gebruikt. Zoals bijvoorbeeld zijn uitvoering van Hitchcocks 'Psycho'. De film die in vrijwel ieders geheugen gegrift staat, wordt door Gordon dermate vertraagd afgespeeld (uitgesponnen tot een speeltijd van 24 uur) dat de filmische tijd vrijwel stil lijkt te staan. Maar Gordons werk gaat verder dan een artistieke filmtheoretische analyse. Het handelt over de grote thema's van het leven: goed en kwaad, leven en dood, het verstrijken van de tijd en de herinnering.

Tijdens een bezoek aan de Domtoren valt Gordons oog op een bord boven de trap met daarop de tekst: Streng Verboden, stoffen, of voorwerpen van de Domtoren te werpen. Overtreders worden overgedragen aan de politie (wetboek van strafrecht: artikel 4.2.4., lid 1 & 4.2.7., lid 4). Gordon besluit vervolgens om juist dát te willen doen. Hij stelt voor om voor de opening van Panorama 2000 een 'actie' te registreren op 16mm. De film toont het beklimmen van de Domtoren, 'step by bloody step' en bevat een opname van de tekst van het verbod. Vervolgens wordt iemand in beeld gebracht die kleine rode lapjes zijde van de toren gooit welke door de wind meegenomen worden.

Op de Domtoren bevindt zich een verrekijker die gericht is op de hemel. Wanneer je er doorheen kijkt zie je een eerder gefilmde scène: een gedeelte van de hemel waar de lapjes rode zijde doorheen dwarrelen. De verrekijker zoekt niet in op de werkelijkheid maar op een gebeurtenis uit het verleden die zich op dezelfde plek afspeelde. Gordons werk maakt je bewust van de fysieke onmogelijkheid om je tegelijkertijd op twee plaatsen in de tijd te bevinden. Een verrekijker die de realiteit compromitteert en schaamteloos met tijd en ruimte goochelt. Wie wil er geen? (R.V.)

Douglas Gordon is all too often pigeonholed as an artist who explores intrinsic aspects of cinematography. This is no doubt due to the fact that he often uses existing film material in his work, like for his version of Hitchcock's 'Psycho'. The film that is etched on virtually everyone's mind was played back so slowly by the artist (drawn out to 24 hours) that the filmed time appeared to almost stand still. Gordon's work, however, is much more than an artistic analysis based on film theory. It deals with life's big themes – good and evil, life and death, the passing of time and memory.

During a visit to the Dom tower Gordon noticed a sign above the staircase with an inscription strictly forbidding material or objects to be thrown from the tower. Any offenders would be duly handed over to the police. Gordon decided to do precisely just that and suggested recording the happening on 16mm film before the opening of Panorama 2000. The subsequent film shows the Dom tower being climbed 'step by bloody step' preceded by a shot of the forbidden sign. Someone is then filmed throwing red scraps of silk from the tower, which are then carried off by the wind.

On the Dom tower a telescope is aimed at the sky. When you look through it you see the scene with the red pieces of silk fluttering around in the air. The telescope is not zooming in on reality but on an event that has already taken place on the same spot. Gordon's work makes you aware of the physical impossibility of being in two places at the same time. This is a telescope that compromises reality and shamelessly plays tricks with time and space. Who wouldn't want one? (R.V.)

The Turner Prize 1996, Tate Gallery, London, UK (solo)
Traffic, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, F
Manifesta 1, Rotterdam, NL
Nach Weimar, Kunstsammlungen Weimar, Weimar, D
10th Sydney Biennale, Sydney, AUS

1995
Entr'Acte 3, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven,
NL (solo)
Centre Georges Pompidou, Paris, F (solo)
Wild Walls, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL

1994
Modern Art, Transmission Gallery, Glasgow, SC



Geboren 1954 in Xiamen, China
leeft en werkt in Parijs
born 1954 in Xiamen, China
lives and works in Paris

titel werk title of work: Two Towers

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Biennale di Venezia XLVIII, Venezia, I
Unfinished History, Museum of Modern Art, Chicago, USA

1998
Gare de l'Est, Casino Luxembourg Forum d'art contemporain, Luxembourg, LUX
Hugo Boss Prize 1998, The Guggenheim Museum Soho, New York, USA

1997
De Appel, Amsterdam, NL (solo)

Péril de mouton, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, F (solo)
2nd Johannesburg Biennale, Johannesburg, SA
In between Limits, Sonje Museum of Contemporary Art, Kyongju, Korea
Skulptur. Projekte in Münster 97, Münster, D

1996
Trois pas, Neuf traces, Atelier d'Artistes de la Ville de Marseille, F (solo)
Face à l'Histoire, Centre Georges Pompidou, Paris, F
Steirischer Herbst, Inclusion : Exclusion, Reinighaus, Graz, A

Huang Yong Ping

Two Towers

Huang Yong Ping liet zich bij zijn voorstel inspireren door de cultuur-historische context van Panorama 2000. Door een aantal kritische kanttekeningen te plaatsen bij de uitgangspunten van de tentoonstelling, wil hij aantonen dat de 'panoramische blik op de wereld' die de tentoonstelling beoogt te bieden, toch allereerst en bovenal een westerse blik is.

Ping richt zich op de twee belangrijkste voorwaarden van de tentoonstelling, namelijk de specifieke tijd en de locatie. Over de belangstelling rondom het jaar 2000 schrijft hij in de begeleidende brief bij zijn ontwerpvoorstel: 'Waarom is het jaar 2000 belangrijk? We hebben misschien al de premisse vergeten dat we de westerse kalender gebruiken. De indeling die gebaseerd is op periodes zoals een eeuw was oorspronkelijk in overeenstemming met de chronologie van het Christendom. Elke 100 jaar ... heeft een religieuze en ceremoniële betekenis. Bij de wisseling van het duizendtal benadrukken we het belang van het 'millennium'.'

Het centrum van de tentoonstelling is de Domtoren: een westerse christelijke kathedraal. Geen neutraal gezichtspunt volgens Ping. Zo impli-ceert ook het observeren van de kunstwerken vanaf een centraal, hoger gelegen punt een relatie tussen toeschouwer en object die niet gebaseerd is op gelijkwaardigheid maar op een machtsverhouding. Hij verwijst in dit verband naar het 'panopticisme', een begrip dat door de filosoof Michel Foucault werd geïntroduceerd in zijn werk 'Discipline and Punishment – The Birth of Prison.'

Om tegenwicht te bieden aan het westerse gezichtspunt bracht Ping een pagode in (een oosterse gebedsruimte) die de indruk wekt vrij in de lucht te hangen. In de pagode worden 175 windbelletjes in verschillende maten gehangen, die bij elk briesje een natuurlijke symfonie ten gehore brengen. De pagode, die in verhouding tot de Domtoren een bescheiden hoogte heeft van 6 meter, is verbonden met de toren door middel van een metalen constructie. Deze fungeert als een soort weegschaal, in het midden gesteund door de Domkerk. De gebedsruimte als pendant voor de Domtoren is een subtiel gebaar, dat Pings visie op Panorama 2000 op poëtische wijze uitdrukt. De twee religieuze torens worden getransformeerd tot symbolen van twee verschillende culturen, waarmee Ping de balans op subtiële wijze probeert te herstellen. (R.V.)

Two Towers

It was the cultural-historical context of Panorama 2000 that inspired Huang Yong Ping's proposal. He had several critical comments about the exhibition's underlying assumptions. He wished to stress that the 'panoramic view of the world' which the exhibition purports to provide is in the first place – and above all – the view of Western eyes.

Ping examined the two major aspects of the exhibition, that is, the location and the date. In connection with the millennium date he wrote in the letter accompanying his proposal: 'Why is the year 2000 important? Possibly we have forgotten the premise that we use the Western calendar. The way of dividing time into such periods as centuries originally develops from the Christian calendar. Every century's change has a religious and ceremonial significance. When the centuries change to a different thousand number, we celebrate a new millennium.'

The exhibition centres round the tower of Utrecht's cathedral. It is Christian and it is Western. Not, as Ping points out, a neutral standpoint. Also, the fact that the viewer looks at artworks from a central higher perspective implies a certain relation between the viewer and the object, which is not based on equality but on a power structure. In this connection he refers to 'panopticism', a term introduced by the philosopher Michel Foucault in his work titled 'Discipline and Punishment – the Birth of Prison'.

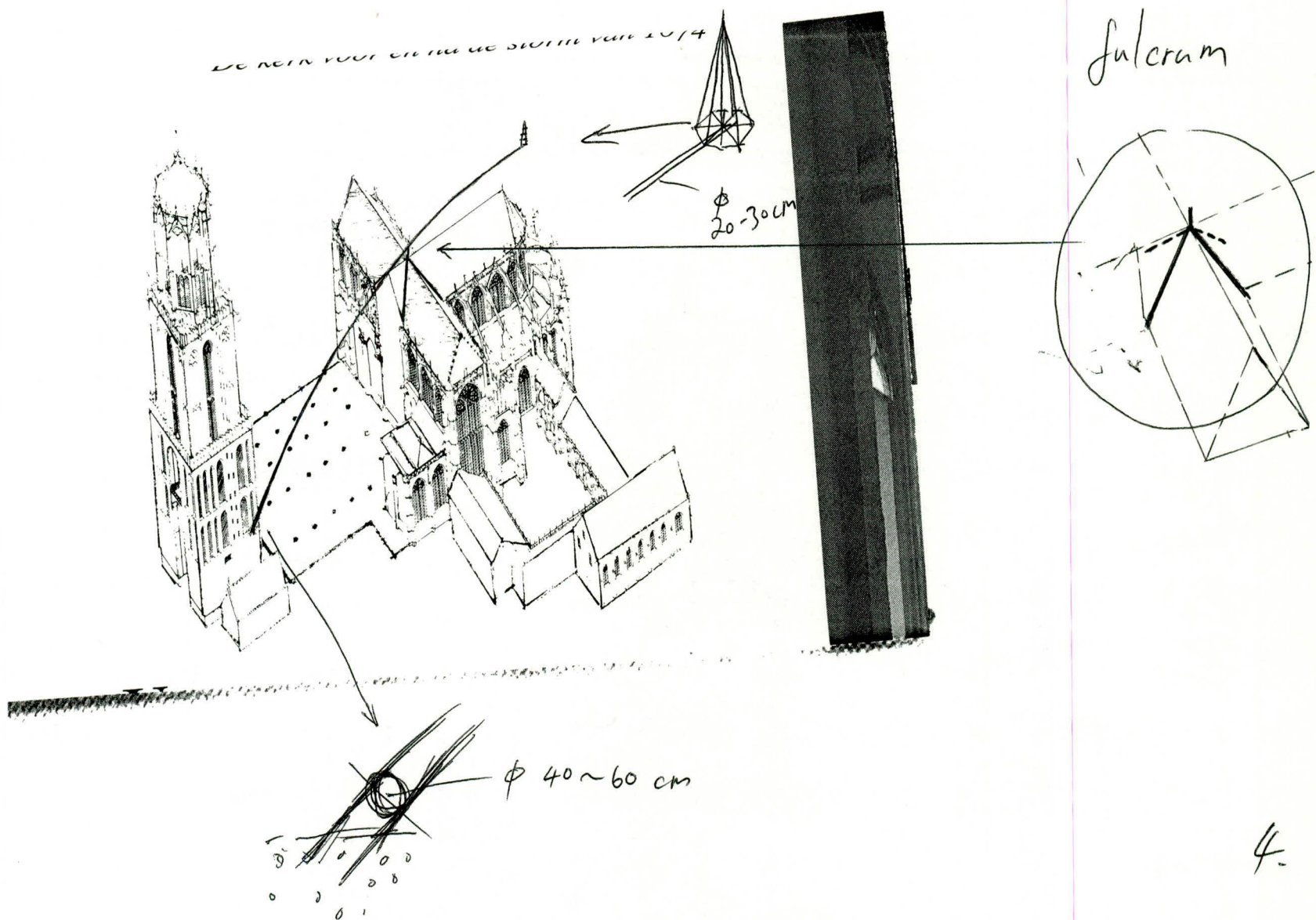
Wishing to offer a balance to the Western point of view, Ping came up with the idea of a pagoda (an Eastern place of prayer) which looks as if it's hanging in mid-air. In the pagoda are 175 wind chimes of varying size creating a tinkling symphony every time the wind shakes their home. The pagoda – a mere six metres to the Dom tower's giant height – is connected to the tower by a metal construction. This functions as a kind of weighing scale with the cathedral church supporting the centre. A place of prayer to balance the Dom tower is a subtle gesture, expressing in a poetic manner Ping's outlook on Panorama 2000. Two towers for two religions, transformed into symbols for two cultures filled with contrast. Ping gently tries to readjust the balance. (R.V.)

Het Panopticum van Bentham... Het principe is bekend: een ringvormig gebouw; in het midden een toren met grote ramen, die uitkijken op de binnenzijde van de ring; het gebouw is verdeeld in cellen die de volle breedte van het gebouw beslaan; iedere cel beschikt over twee ramen, één dat naar binnen is gericht en correspondeert met een raam in de toren, en een buitenraam waardoor de cel tot in alle hoeken wordt verlicht. En of nu krankzinnigen, zieken, veroordeelden, arbeiders of scholieren in de cellen zijn opgesloten, met één bewaker in de centrale toren kan worden volstaan...
... Het panopticum functioneert als een machine die

Manifesta 1, Natuur Museum, Rotterdam, NL

1995
Ripple Across the Water, The Watari-um Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan

1994
Chinese Hand-Laundry, New Museum of Contemporary Art, New York, USA (solo)
Heart of Darkness, Rijksmuseum Kröller-Möller, Otterlo, NL



het koppel zien en gezien worden ontbindt: in de buitenste ring is men altijd zichtbaar, zonder ooit te zien; in de centrale toren ziet men alles, zonder ooit gezien te worden. Het panopticum is als systeem zo belangrijk omdat het de macht automatiseert en ont-individualiseert...

uit: Discipline, Toezicht en Straf – de geboorte van de gevangenis, Michel Foucault, Groningen, 1959

Bentham's Panopticon... We know the principle on which it was based; at the periphery; an annular building, at the centre, a tower; this tower is pierced with

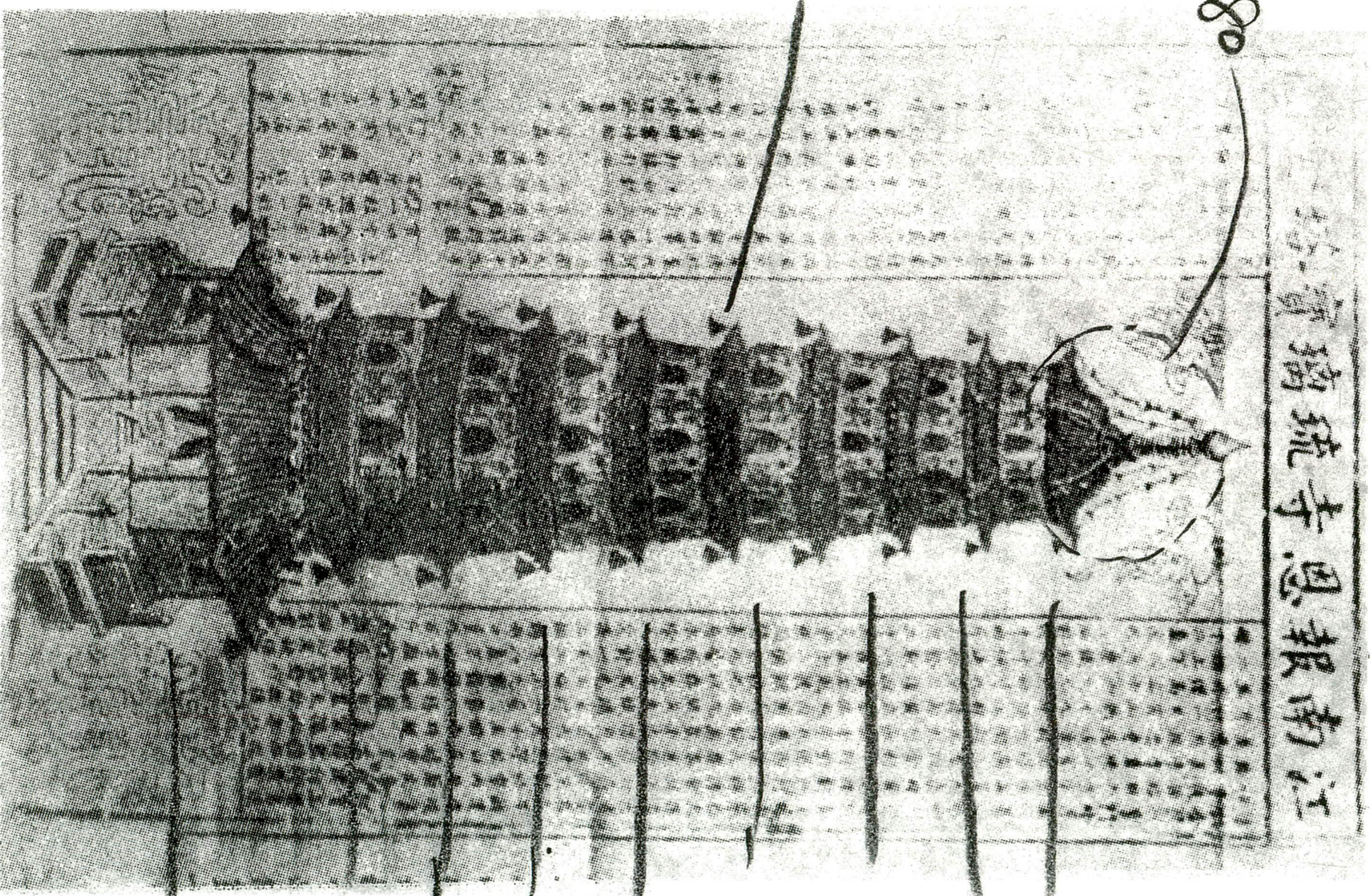
wide windows that open onto the inner side of the ring; the peripheric building is divided into cells, each of which extends the whole width of the building; they have two windows, one on the inside, corresponding to the windows of the tower; the other, on the outside, allows the light to cross the cell from one end to the other. All that is needed, then, is to place a supervisor in a central tower and to shut up in each cell a madman, a patient, a condemned man, a worker or a schoolboy...

The Panopticon is a machine for dissociating the see/being seen dyad: in the peripheric ring, one is totally seen, without ever seeing; in the central tower,

one sees everything, without ever being seen. It is an important mechanism, for it automizes and disindividualizes power.

from: Discipline & Punishment – the birth of the prison, Michel Foucault, New York, 1979

江 南 報 恩 寺 疏 璃 寶 坊



80

72

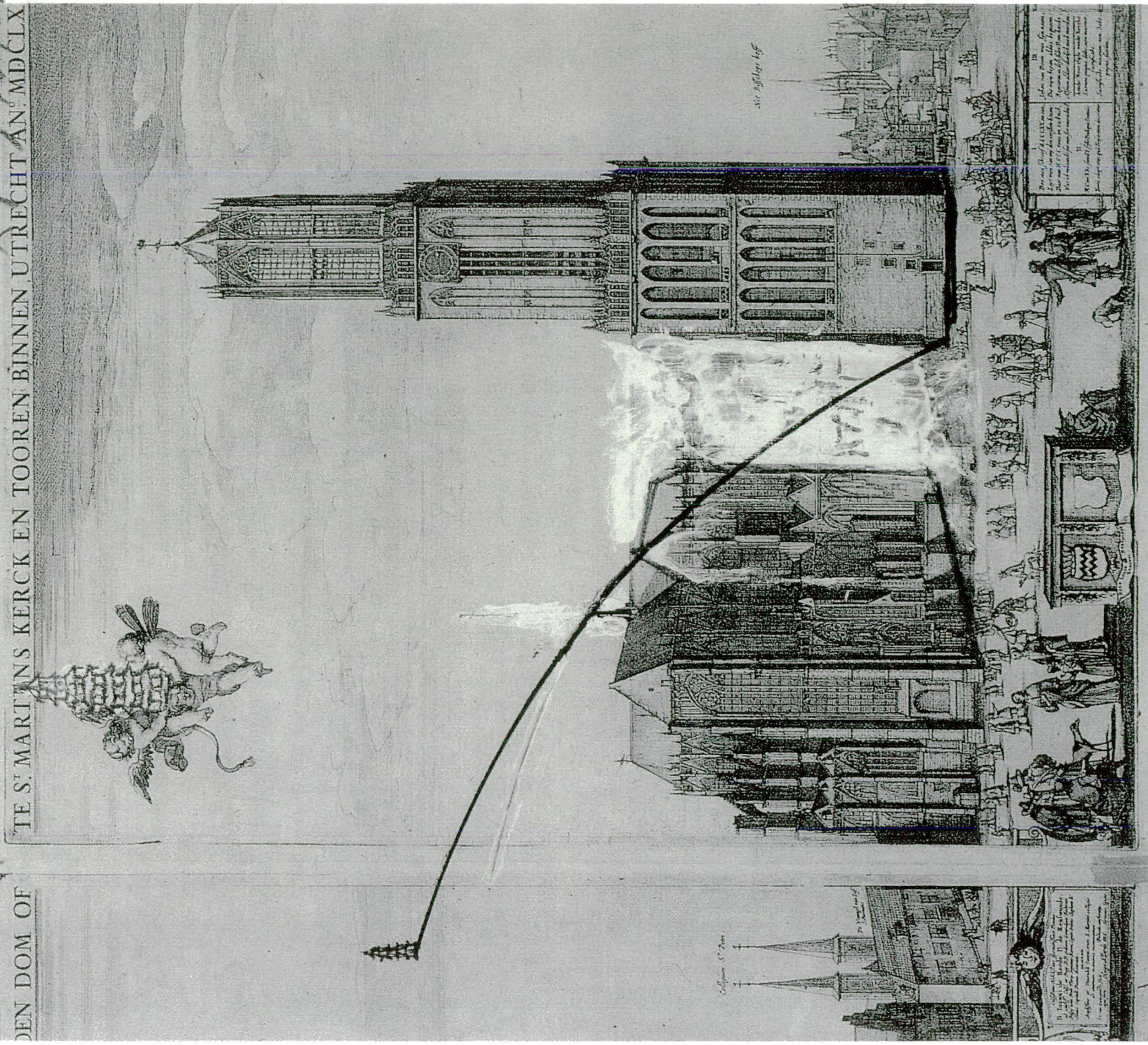


4m

6m

1 2 3 4 5 6 7 8 9

“双塔” 1998, 一个弧形网壳结构, 从底部出发, 通过教堂顶上
的一个支叉, 在另一端立一个高 4M. 36M 的小塔, 一个 15 世纪中国塔模型
主计划. 它通过建一个想像的方塔, 获得另外视觉, 从整个结构
44 同一天平 — Panorama 2000 Utrecht. 马尔斯 98. 5. 7.



geboren 1961 in Brussel
woont en werkt in Keulen
born in 1961 in Brussels
lives and works in Cologne

titel werk title of work: Pigeon Flight

materialen: 4 monitoren met players
material: 4 monitors with players

omschrijving locatie: op de Domtoren
description of location: on the Dom tower

1999
ARC Musée d'art moderne de la Ville de Paris, F
(+ R. Trockel)
6th International Istanbul Biennale, Istanbul, T

1998-1999
New World, Museum für Gegenwartskunst Basel,
Basel, CH / Moderna Museet, Stockholm, S (solo)

1998
berlin berlin, 1. Berlin Biennale, Berlin, D
Vollkommen Gewöhnlich, Kunstverein, Freiburg, D

Pigeon Flight

Wie tijdens de tentoonstelling Geluk in het Centraal Museum de kans zag een rondje te vliegen in de vliegmachine van Carsten Höller, kreeg mogelijk de gelukssensatie die vliegen naar verluidt met zich meebrengt. De tentoonstelling, door Höller samengesteld uit diverse apparaten, preparaten en geluidswerken, was erop gericht de bezoeker op verschillende manieren een gevoel van geluk te bezorgen. Het kon worden opgeroepen door te verpozen in een baarmoederachtige ronde warme zachte ruimte, maar volgens Höller ook door een knalgroene appel te eten. De bezoeker kon een speciale capsule met een geluk-opwekkend middeltje innemen, maar met een slede van een heuveltje afglijden had mogelijk hetzelfde effect.

Carsten Höller baseerde de tentoonstelling op de gedachte dat wat de mens als geluk omschrijft, niet per definitie voortkomt uit diens geestestoestand. In de hersenen spelen zich tijdens dit zalige gevoel chemische processen af die wetenschappelijk onderzocht en ontleed zijn; en dus ook met andere middelen gesimuleerd kunnen worden. Door dit laatste in zijn tentoonstelling te doen, tastte Höller het mythologische aura aan dat om de menselijke ervarings- en gevoelswereld hangt. Overigens niet om het ontmaskeren op zich, maar juist om nieuwe mogelijkheden voor de waarneming en ervaring te creëren. De gedachte dat de mensheid nog steeds in staat is vooruitgang te boeken – een utopische ondertoon die aan al het werk van Höller ten grondslag ligt – klinkt ook hier in door. Niet door middel van de steeds ingenieuzere technologische ontwikkelingen, maar juist door het ontplooiën van het eigen vermogen om met zichzelf, de omgeving en met name met de ander om te gaan in deze wereld.

Velen die op een hoge plek staan, op een toren, een berg of ander uitzichtpunt, staan de gedachte toe hoe het zou zijn om zomaar weg te kunnen vliegen. Niet vliegen in een tuigje aan een machine zoals in de tentoonstelling Geluk, en niet door een vrije val tijdens een toch enigszins suïcidaal aandoende Bungy-jump. Maar vliegen als een vogel, met de vrijheid om te stijgen, te zweven of een duikvlucht te maken. Om de sensatie van het vliegen draait het project dat Carsten Höller voor Panorama 2000 heeft bedacht. Vier duiven, ieder met een video camera plus een zendertje om de nek, vliegen elk vanaf de Domtoren in een andere

Pigeon Flight

During the exhibition 'Geluk' (Happiness) at the Centraal Museum, anyone who had the opportunity of having a short spin in Carsten Höller's flying machine probably felt the sense of joy that flying purportedly gives. Höller's exhibition, consisting of various items of equipment and sound pieces, was aimed at giving visitors a feeling of happiness in all kinds of different ways. It could be conjured up, for instance, by resting in a round, womb-like space, soft and warm, or, according to the artist, by simply eating a bright green apple. Visitors could swallow a special happiness-generating capsule, but sliding down a small hill on a sledge had possibly the same effect.

Carsten Höller based the exhibition on the concept that what people describe as happiness, does not, by definition, arise out of our state of mind. During this wonderful feeling various chemical processes in the brain take place which have been scientifically studied and analyzed, and which can consequently be simulated with various other means. By doing the latter in his exhibition, Höller attacks the mythological aura that hangs over human experience and emotion – not to expose it as such, but rather to create new opportunities for human perception and experience. The idea that humankind is still capable of progress – a Utopian undertone underpinning all Höller's work – is also conveyed here. Not, however, through increasingly ingenious technological developments, but by developing one's own potential to get along with oneself, the immediate environment and with others.

Many who stand at a high point – at the top of a tower, mountain or other vantage point – entertain the idea of what it might be like to just take off and fly. Not flying in the sense of being in a harness attached to a machine, like in the happiness exhibition, or free falling while making a somewhat suicidal-looking bungy jump, but flying like a bird, with the freedom to swoop, dive and hover in the sky.

The project Carsten Höller conceived for Panorama 2000 revolves around the sensation of flying. Four pigeons, each with a small video camera and receiver around their neck, fly from the Dom tower in various directions. They fly upwards, circling first to orient themselves, before flying off in the

1997

Raum Aktueller Kunst, Wien, A (solo)
On Life, Beauty, Translation, and Other Difficulties,
5th International Istanbul Biennale, Istanbul, T
Check in!, Museum für Gegenwartskunst, Basel, CH
Documenta X, Kassel, D (+ R. Trockel)

1996

Glück/Geluk, Kunstverein, Hamburg / Kölnischer
Kunstverein, Köln, D / Centraal Museum, Utrecht, NL
(solo)
Skop, Wiener Sezession, Wien, A (solo)
Hybrids, De Appel, Amsterdam, NL

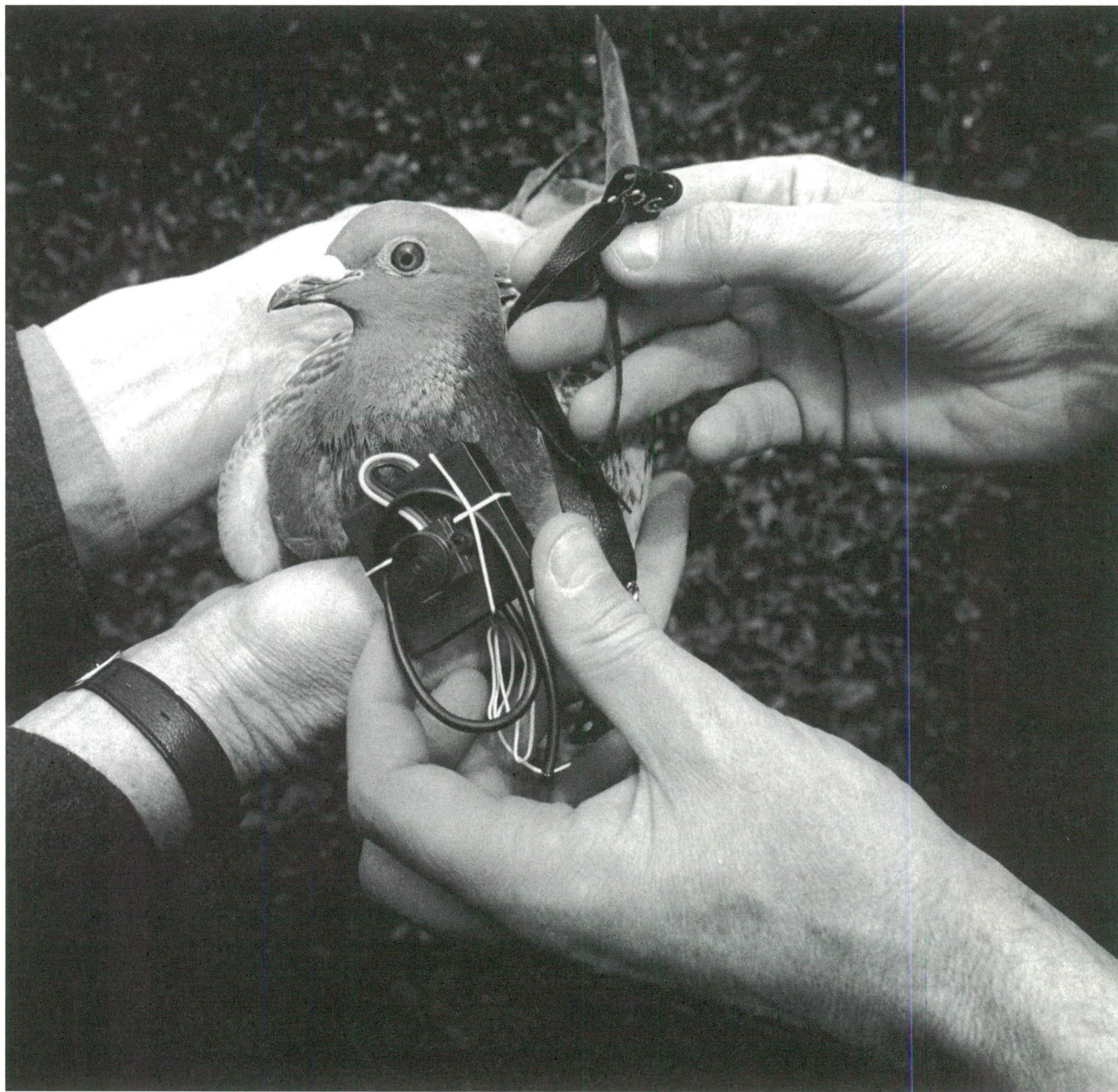
Comme un Oiseau, Fondation Cartier pour l'art
contemporain, Paris, F
Traffic, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, F

1995

Biennale de Lyon, Maison de Lyon, Lyon, F
Moral Maze, Le Consortium, Dijon, F

1994

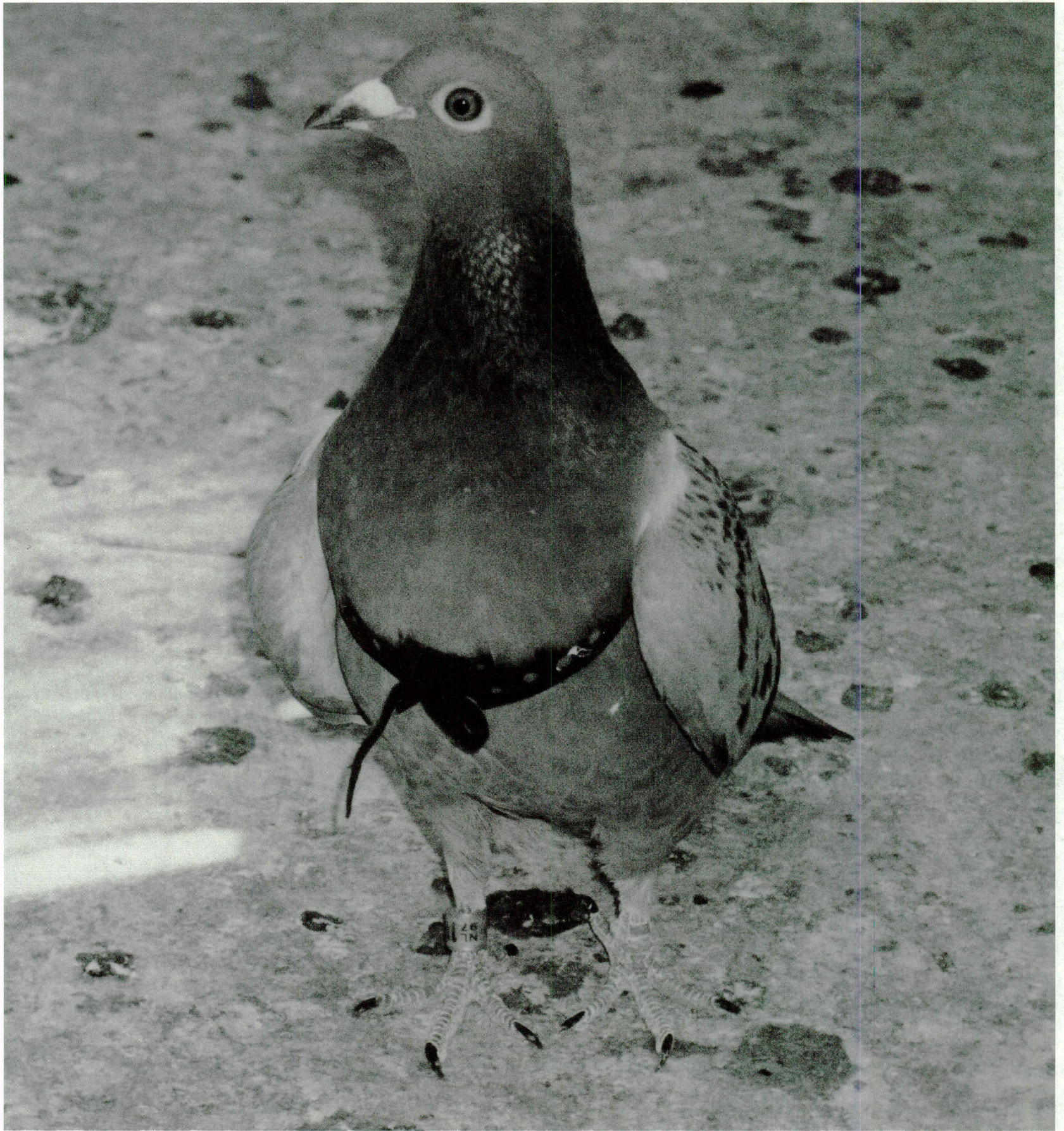
Loverfinches, Ars Futura, Zürich, CH (solo)
Winter of Love, PS1, New York, USA



windrichting. Ze stijgen cirkelend op om zich te oriënteren en vervolgen hun vlucht in de richting van hun hok; duikend als zich dat dichtbij bevindt of rustig over Utrecht wiekend als ze een grotere afstand moeten afleggen. De bezoeker van Panorama 2000 wordt getuige van het duivenperspectief van Utrecht middels vier monitoren op de Domtoren. Daarop zijn de beelden te zien die de duiven tijdens hun vlucht hebben gefilmd. Höller onthult daarmee slechts dat stukje van de vliegervaring dat we met de ogen kunnen waarnemen. Hoe het voelt om daadwerkelijk een duikvlucht te maken, blijft een fantasie voor iedere bezoeker afzonderlijk. Stel dat je tijdens Panorama 2000 naar de zon wilt vliegen om je te warmen aan haar stralen en die blijkt helemaal geen warmte te geven ... (C.H.)

direction of their coop – swooping down if this is close by, or gently flapping their wings over Utrecht if greater distances are involved.

Visitors to Panorama 2000 can witness the pigeons' perspective of Utrecht via four monitors at the tower that enable them to see the images filmed by the birds during their flight. Höller reveals only that aspect of the experience of flying that we can see with our eyes. How it actually feels to swoop through the sky remains a fantasy for each and every visitor. Imagine that during Panorama 2000 you want to fly to the sun to feel its warm rays and these did not give off any heat whatsoever... (C.H.)



geboren 1957 in Harlingen
woont en werkt in Amsterdam
born in 1957 in Harlingen
lives and works in Amsterdam

titel werk title of work: Allemachtig Almighty

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Unlimited. NL, De Appel, Amsterdam, NL

1998
Power Up, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, NL
Pictures for the Blue Room, Vigeland museet, Oslo, N

1997
Patrons of Art, Meetings and Dialogues, Pushkin State
Museum of Fine Arts, Moskou
Individual religious acts, Begane Grond, Utrecht, NL
Hora est, Stedelijk Museum Het Domein, Sittard, NL
(openbaar kunstwerk public work)

In the ditch... Out of the ditch, Stedelijk Museum,
Amsterdam, NL
The lights, Kerkplein, Arnhem, NL (openbaar kunst-
werk public work)

1996
In eigen beheer, HCAK, Den Haag
Bliik, De Vleeshal, Middelburg, NL

1995-1996-1997
Ujamaa IV, Centro Cultural Franco-Moçambicano,
Maputo / De Zonnehof, Amersfoort / Gate Foundation,
Amsterdam, NL

Hans van Houwelingen

Allemachtig

Aan het voorstel van Hans van Houwelingen ligt een zeer persoonlijke interpretatie op de tijd waarin we leven ten grondslag. Kernpunt van zijn betoog is dat de ‘oprukkende technologie’ onze levens verandert en oude tradities doet vergeten. In zijn werk getiteld ‘Allemachtig’ concentreert Van Houwelingen zich op een ‘vergeten’ object dat zich al eeuwen in de Domtoren bevindt: het carillon.

Voor Van Houwelingen is het ‘vergeten’ carillon van de Domtoren een symbool voor het menselijke gevoel dat hij mist in de hedendaagse, door technologie beheerste maatschappij. Ooit was het carillon een belangrijke boodschapper van de katholieke kerk, nu verstomt zijn klassieke spel in het rumoer van het moderne stadsleven.

Een muzikaal ‘drieluik’ waarbij de karakteristieke eigenschappen van het geluid van het klokkenspel de leidraad vormen, zou volgens Van Houwelingen verandering kunnen brengen in onze waardering voor het oude instrument. Drie concerten, op verzoek van Van Houwelingen speciaal geschreven door componist Harm Visser, zouden moeten plaatsvinden op verschillende tijdstippen gedurende Panorama 2000, als zijn bijdrage aan de tentoonstelling.

Tijdens de eerste performances wordt het carillon bijgestaan door grote gongs, de menselijke stem, een elektrische gitaar, een synthesizer, en tijdens de tweede voorstelling door met de computer gegenereerde delays. Alle geluidsbronnen bevinden zich op dezelfde hoogte als het carillon in de Domtoren en zijn zorgvuldig op elkaar afgestemd. Dit samenspel van oude en nieuwe technologieën is een poging het religieuze met het profane te versmelten. Zelf noemt Van Houwelingen ‘Allemachtig’ een spiegelbeeldig panorama: “Mensen kijken omhoog in de richting van het carillon, dat een muzikale hemel opent.”

In het laatste deel van het drieluik (het carillon ‘goes solo’) krijgt het carillon de kans om zijn sonische kwaliteiten te openbaren aan het publiek in een ‘unplugged’ performance. Misschien een duivels experiment, misschien een goddelijk duet. (R.V.)

Almighty

Underpinning Hans van Houwelingen’s proposal is an extremely personal interpretation of the age in which we live. Basically, he argues that advancing technology has changed our lives and made us forget about old traditions. In his work Allemachtig (‘Almighty’) the artist focuses his attention on a ‘forgotten’ object that has been in the Dom tower for centuries – its carillon.

This ‘forgotten’ carillon is for Van Houwelingen a symbol of the human feeling that he finds is missing in our modern, technologically driven society. The carillon was once an important messenger for the Catholic church, but now its classical peal has been hushed by the noise of modern city life.

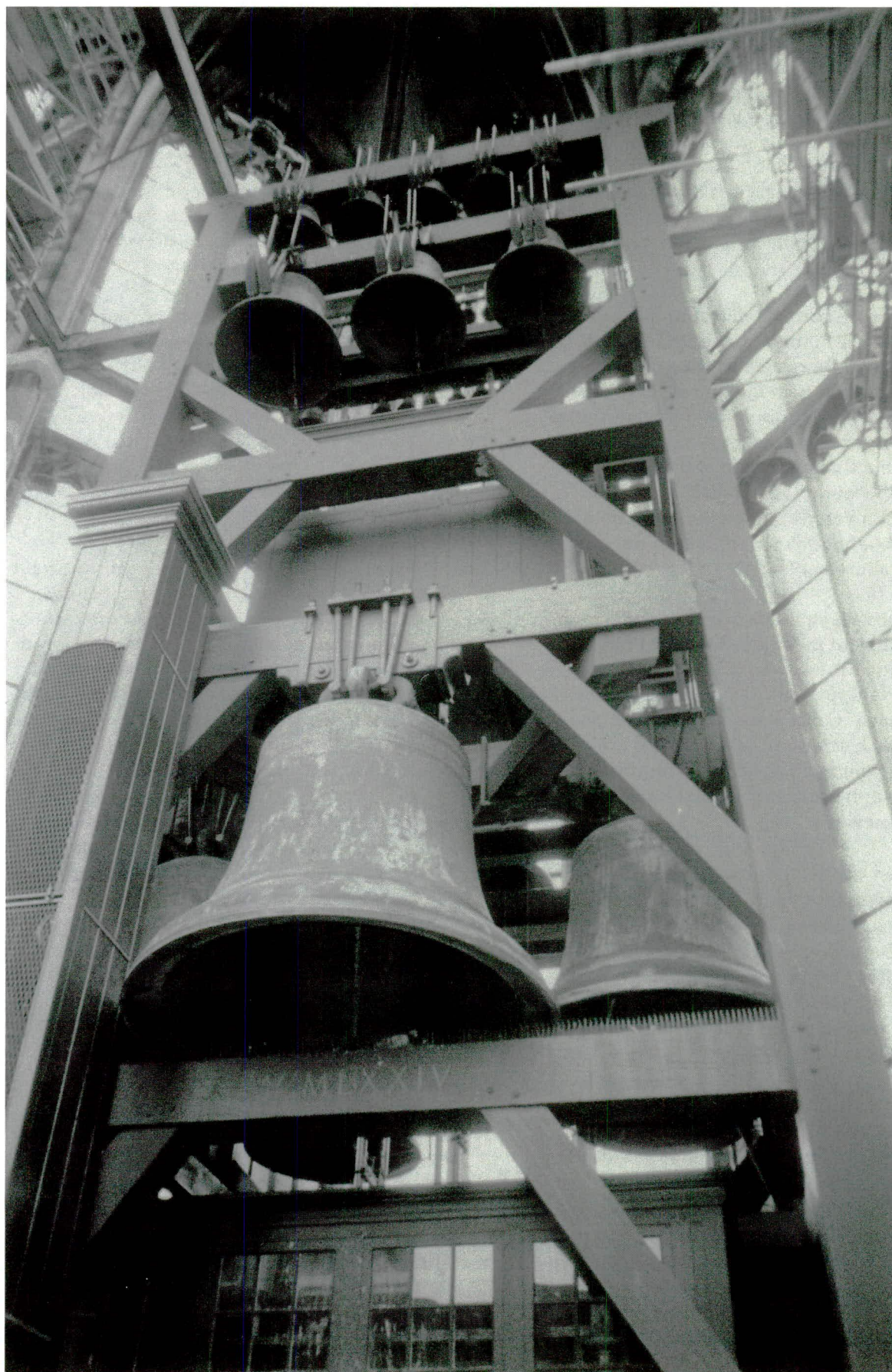
Van Houwelingen argues that a musical ‘triptych’ based on the typical features of the sound of the glockenspiel can revive our appreciation for this old instrument. Three concerts, specially written by composer Harm Visser at Van Houwelingen’s request, should take place at various times during Panorama 2000 as his contribution to the exhibition.

During the first concert the carillon is accompanied by large gongs, the human voice, an electric guitar, a synthesizer and during the second performance by computer-generated delays. All sources of sound are at the same level as the carillon in the Dom tower and are carefully attuned to each other. This drawing together of old and new technologies is an attempt to blend the religious with the profane. Van Houwelingen himself calls ‘Allemachtig’ a mirror-image panorama: “People look upwards towards the carillon that opens up a musical sky.”

In the last part of the ‘triptych’ the carillon goes solo and has the opportunity to reveal its sonic qualities to the public in an unplugged performance. Perhaps a diabolic experiment - or perhaps a heavenly duet. (R.V.)

1995
Warm of Koud, Stroom hcbk, Den Haag
Casa de Cossa, Maputo

1994
Blauw Jan, Kleine Gartmanplantsoen, Amsterdam, NL
(openbaar kunstwerk public work)



Het carillon van de Domtoren in Utrecht is een van de gaafst bewaard gebleven klokkenspellen uit de 17de eeuw. Het bestaat uit 34 Hemony-klokken – in 1664 gegoten door François en Pieter Hemony – en een speeltrommelmechaniek dat het mogelijk maakt de klokken elk kwartier automatisch te laten spelen. Het carillon wordt tot op de dag van vandaag automatisch geluid als voorslag, dat wil zeggen dat het carillon de uurslag van de grote klokken aankondigt. Daarnaast wordt het ter vermaak handmatig bespeeld door de beiaardier; ook dat gebeurt nog steeds. De beiaardier was oorspronkelijk een muzikant voor het gewone volk die vooral improvisaties speelde.

Tegenwoordig wordt veel muziek speciaal voor het carillon gearrangeerd of geschreven, aangezien niet alle muziek voor een uitvoering daarop geschikt is.

The carillon hanging in Utrecht's Dom tower is one of the best preserved sets of bells from the 17th century. It consists of 34 Hemony bells – cast by François and Pieter Hemony in 1664 – and a drum device that enables the bells to play automatically every quarter of an hour.

The carillon is used to this day as an automatic, musical introduction to the hourly chimes of the large bells. The carillon is still sometimes played manually

by a carillonneur as a form of entertainment. This person was originally a musician for the common people and chiefly played improvised pieces. Nowadays, special music is composed or arranged for the carillon since not all music lends itself to bells.

geboren 1955 in Zürich
woont en werkt in Mettmann, D
born in 1955 in Zürich
lives and works in Mettmann, D

titel werk title of work: Gerrit

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1998
Geboorte van zijn jongste dochter Therese.
Birth of his youngest daughter Therese.

1992
Wordt professor aan de Hochschule für Bildende
Künste, Braunschweig
Becomes professor at the Hochschule für Bildende
Künste, Braunschweig

1988
Verhuist naar Mettmann in de buurt van Düsseldorf,
woont daar met zijn vrouw Claudia van Koolwijk en

zijn zoon Joseph, zijn dochter Hannah en de tweelin-
gen Clara en Max.
Moves to Mettmann nearby Düsseldorf, lives there
with his wife Claudia van Koolwijk and his son
Joseph, his daughter Hannah and the twins Clara
and Max.

1980-1981
Studie aan de Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf,
in de klas van Fritz Schwegler
Studies at the Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf,
in the class of Fritz Schwegler

Thomas Huber

Gerrit

Toen Thomas Huber Utrecht bezocht om het panorama van de stad te bewonderen, dwong het aanzicht van de Domtoren respect af. Tussen de wirwar van beelden in de oude binnenstad stak de toren prachtig af tegen de blauwe hemel. Huber kon niet vermoeden hoezeer het bouwwerk hem weldra zou gaan tegenstaan. Tijdens de beklimming sloeg het respect bij iedere stap meer en meer om in afkeer.

Het uitzicht dat zich uiteindelijk voor zijn ogen ontvouwde en hem de stad uit de hoogte toonde, trof hem als ongepast. De raadselachtige onderlinge verhoudingen tussen hoekige huizen, verborgen kloostertuinen en onzichtbare dakterrassen, alles werd in één oogopslag prijsgegeven. De stad presenteerde zich als een banaal plat vlak waarin de gebouwen willekeurig tegen elkaar aan leken gesmeten. Het mysterie van de stad ontrafelde zich op een onbehoorlijke manier voor het oog. Waar was de allure gebleven?

Met het stadsbeeld vanaf de straat in gedachten, ontlokte dit uitzicht maar een ontoelaatbaar, ja onzedelijk kijken. Het oog werd boven op de Domtoren verleid tot een controlerende, heersende blik. Er was geen ruimte meer voor details, alleen het totaalbeeld leek nog te tellen. Huber kreeg het gevoel dat hij vanaf de top van de Domtoren kon beschikken over het uitzicht en met één oogopslag kon vernietigen wat hij zag.

Het beklimmen van de toren bracht voor Huber alleen maar gevoelens van verwijdering. Wat hij boven zag, associeerde hij met een ongeïnteresseerde ‘Fern-Seh-Blick’, een toepasselijke omschrijving in de Duitse taal, waarin ‘Fernsehn’ televisie betekent. Het maakt niet uit waar je naar kijkt, is de associatie van Huber met dit woord. En die blik is niet in de 20ste, maar al in de 14de eeuw ontstaan, althans bij degene die hoog op de toren kon staan.

Boven op de Domtoren plaatst Huber een krachtige verrekijker waardoor het dagelijks leven van een man en een vrouw te zien is. Ze wonen dicht bij de toren. De man zit in zijn werkkamer aan een tafel en schrijft aan een boek. Iedere dag stijgt de stapel papieren op de tafel. Deze man, Gerrit genaamd, is een popachtige oranje figuur van rubber. De hele dag is hij in de kamer te volgen en ook ‘s avonds, wanneer het licht aangaat.

Gerrit

When Thomas Huber visited Utrecht to enjoy the panoramic views he was struck by the cathedral tower, known as the Dom tower. The tower was superbly silhouetted against the blue sky, wedged between a maze of streets in the old part of town. If only Huber had known how soon his admiration for the building would pall. As he was climbing the tower he was surprised to notice that with each step he took his distaste increased.

The view that was eventually revealed, presenting the city from on high, struck him as unsightly. Divulged at a single glance was the puzzling juxtaposition of angular houses, hidden cloister grounds and concealed roof gardens. Suddenly the city was presented as a banal flat surface where buildings seemed to have been thrown together indiscriminately. The mystery of Utrecht revealed itself in an indecent way.

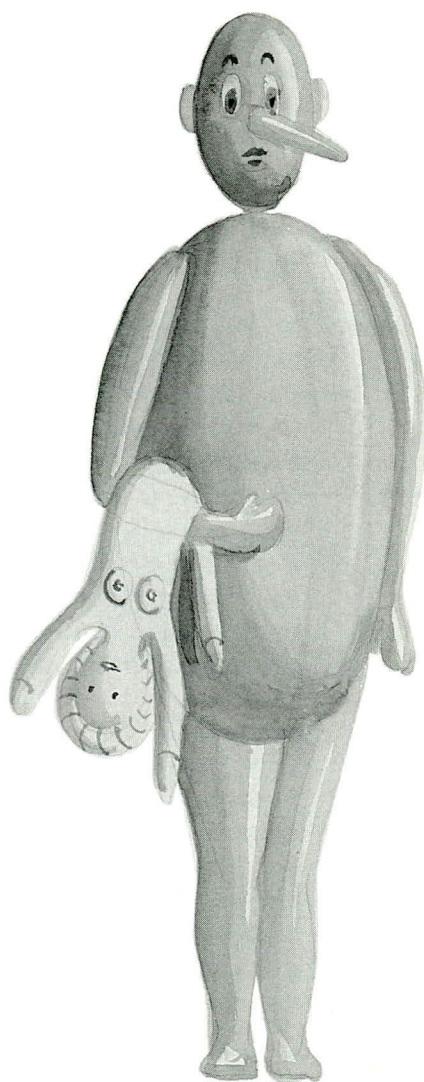
Compared with the view of the city from the street this vista was governed by an unacceptable evil eye. At the top of the tower, Huber had the feeling of being permeated by an authoritative, regulated view which merely presented an overall picture, leaving no room for detail. The feeling that welled up inside him at the top of the cathedral tower was that he was in command of what he observed and could destroy what he saw at a glance.

Climbing the tower only made Huber feel more estranged from feelings of closeness and tolerance. What he saw up above he associated with an uninteresting ‘Fern-Seh-Blick’, a German expression meaning both looking in the distance and television. In Huber’s terms it meant making no difference what you look at. Zapping from one picture to another is clearly not a 20th-century discovery – it was already in existence in the 14th century, at least for those who could climb up a tall tower.

Huber has placed a powerful telescope at the top of the cathedral tower, thus allowing us a view of the daily life of a man and his wife. The man is sitting at his desk writing a book which means the pile of papers lying on his desk gets higher every day. This man, called Gerrit, is a doll-like, orange rubber-figure. You can follow his movements in the room all day long, and in the evening too, when the light goes on.

De oranje man schrijft een boek over het gegeven dat alles in het leven een zichtbare, maar ook een onzichtbare zijde heeft. Hij verzet zich tegen de zichtbaarheidswaan, tegen de openbaarheid, tegen de hybris van het overzicht. Van achter zijn schrijftafel wordt zijn uitzicht onophoudelijk bepaald door een reusachtig bouwwerk, dat de hemel penetreert. De kleine oranje man minacht de toren, hij is een tegenstander van de overzichtelijkheid. Tegelijkertijd is de toren zijn alter ego. Hij is een dwerg juist omdat de toren er is. Beiden bestaan even lang, want ook de kleine man waart sinds de 14e eeuw rond in Utrecht. Maar zijn ontdekking is te danken aan Panorama 2000. (G.N.)

The orange man is writing that everything in life has a visible as well as an invisible side. He opposes the illusion of perception, disclosure, and the hubris of the overview. From behind his desk his view is constantly determined by a colossal building which penetrates into the heavens. The tiny orange man despises the tower, he is an enemy of the idea that things can be overseen and comprehended. The tower is his alter ego too: because the tower is there, he is a dwarf. Both have been around for the same length of time, because the tiny man has been haunting Utrecht since the 14th century. However, it is thanks to Panorama 2000 that he has been discovered. (G.N.)



De oranje man van Thomas Huber is elders al eerder opgedoken, zoals in de Jardin du Musée cantonal des Beaux Arts van het Paleis van Rumine. Daar, maar ook aan de singel achter het Centraal Museum, is de volgende signalering uit voortgekomen.
"Aan de rand van het water zit een kleine oranje mens...een sculptuur. Hij is zo groot als een tweejarig kind, maar heeft het gezicht van een volwassene. Hij is gegoten van een gummi-achtig materiaal. Zijn lichaam is een beetje transparant en voelt zacht aan. Met een hand steunt de mens op de rand van het bassin, een voet hangt in het water. Hij is even onbeweeglijk als de tuin stil is. Alleen het water beweegt.

Met de linker voet tekent de mens cirkels in het water. De beweging van het been is amper waarneembaar, alleen de cirkels in het water roepen verwondering op.

uit: Petite homme orange..., Anthos 2, 1997

Thomas Huber's orange man has already appeared elsewhere, such as in the Jardin du Musée Cantonal des Beaux Arts of the Palace of Rumine. Also on the canal behind the Centraal Museum the following sighing occurred:

'On the edge of the water sits a small orange person – a sculpture. He is as big as a two-year old, yet has the

face of an adult. He is cast from a kind of rubber material. His body is slightly transparent and feels soft to the touch. One hand of the person supports the edge of the pool, while one foot hangs in the water. He is as immobile as the garden is quiet. Only the water moves, as he makes circles in it with his foot. The movement of his leg is barely discernible – only the circles in the water evoke admiration.'

from: Petite homme orange..., Anthos 2, 1997

geboren 1962 in Parijs
woont en werkt in Parijs
born in 1962 in Paris
lives and works in Paris

titel werk title of work: Walker-on/Stand-in

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Aarhus Museum, Aarhus, DK (solo)
Wiener Secession, Wien, A (solo)
Cinema/Cinema, Contemporary Art and the Cinematic
Experience, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven,
NL

1998
ARC Musée d'art moderne de la Ville de Paris, F (solo)
Voices, Witte de With, Rotterdam, NL / Fondation
Miro, Barcelona, E / Le Fresnoy, F
Manifesta 2, Luxembourg, LUX
11th Sydney Biennale, Sydney, AUS

Premises, Guggenheim Soho, New York, USA

1997
Storytellers, Le Consortium, Dijon, F (solo)
Coincidences, Fondation Cartier, Paris, F
Biennale di Venezia XLVII, Venezia, I

1996
Dubbing, Galerie Roger Pailhas, Paris, F (solo)
Traffic, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, F

1995
L'usage de l'interprète, FRAC Languedoc-Roussillon,

Pierre Huyghe

Walker-on / Stand-in

Het project dat Pierre Huyghe voor Panorama 2000 wilde realiseren, stelt de begrippen figurant en stand-in centraal. Een figurant is een secundair karakter dat deelneemt aan het verhaal maar niet de mogelijkheid heeft om zijn eigen richting en ontwikkeling te bepalen. De stand-in is een persoon die dient als vervanger voor een acteur, een tijdje zijn rol overneemt, maar geen eigen identiteit heeft. Over deze begrippen die ontleent zijn aan de figuur van de flaneur zoals beschreven door Walter Benjamin in 'Le Paris du Second Empire chez Baudelaire', gaat het project voor Utrecht.

De toeschouwer staat tegenwoordig niet meer tegenover het kunstwerk, is de opvatting van Huyghe, maar wordt erin betrokken als stand-in. Zijn rol is veranderd, hij neemt deel aan de opbouw van het schouwspel in plaats van passieve toeschouwer te zijn. In het gewone leven echter is zijn rol vast omschreven en is hij niet meer dan een figurant wiens leven en tijdbesteding gestandaardiseerd zijn volgens allerlei theorieën. De nonchalance en ijdelheid van het flaneren passen niet in dit wereldbeeld.

Het project dat Pierre Huyghe voor Panorama 2000 had willen realiseren speelt met deze rolverdeling. De gebeurtenissen op een knooppunt in Utrecht wilde Huyghe gedurende een dag filmen: winkelend publiek wandelt langs etalages, fietsers laveren gehaast tussen hen door, een rondvaartboot passeert, iemand wacht ongeduldig op de bus. De doodgewone handelingen vormen de basis voor een scenario dat dagelijks meerdere keren door een aantal acteurs wordt gespeeld; als stand-in die hun vastgelegde rol keer op keer herhalen, dwars door de steeds nieuwe stroom wandelaars, fietsers en andere figuranten in het dagelijks leven in Utrecht.

Op de plaats van handeling zijn op een groot daglichtscherm de originele scènes te zien. De bezoekers op de Domtoren staan even buiten de gebruikelijke rolverdeling – als toeschouwer verheffen ze zich boven het figurantenbestaan dat iedereen tegenwoordig wordt opgedrongen. (C.H.)

Walker-on / Stand-in

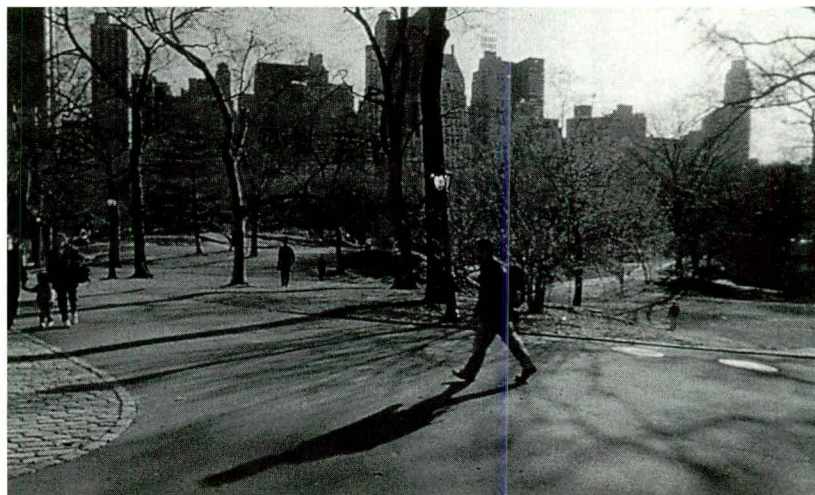
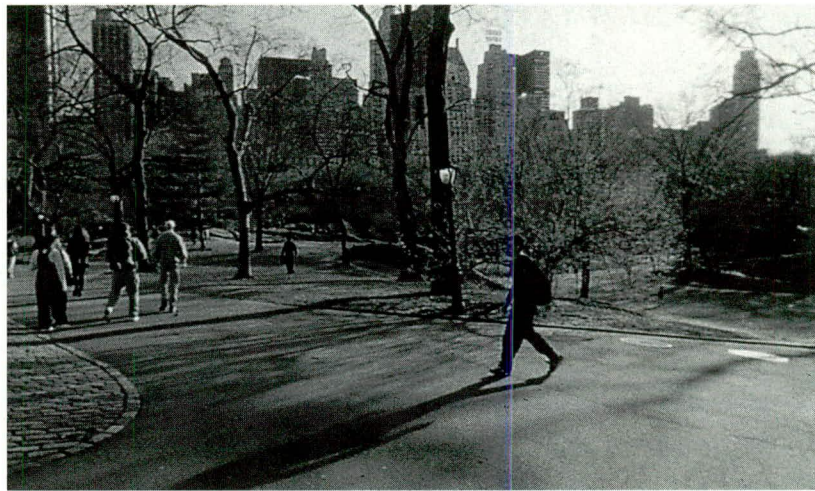
The notion of walker-on and stand-in are central to the project Pierre Huyghe proposed for Panorama 2000. A walker-on is a secondary character who participates in a story but is unable to decide anything about his/her role, or change the direction of the story, while the stand-in substitutes for an actor, but has no own identity. These concepts, ascribed to the character of the 'flaneur' by Walter Benjamin in 'Le Paris du Second Empire chez Baudelaire' are the project's main concerns.

Huyghe argues that nowadays viewers no longer face the image, but, like a stand-in, become involved with it. Our role has changed – we participate in the spectacle rather than being a passive observer. The reception is an act of production. In real life, however, our lives are circumscribed and we are nothing more than walkers-on, whose lives and ways of spending time are standardized according to all manner of theories. There is no place for the nonchalance and vanity of Benjamin's 'flaneur' in this view of the world.

Pierre Huyghe's project for Panorama 2000 plays around with the acting out of roles. He wanted to film what was taking place at a crossroads in Utrecht for a day – shoppers strolling past shop fronts, cyclists weaving between them, a canal boat going by on water or someone waiting impatiently for the bus. All these simple activities form the basis of a script acted out several times daily by a number of actors – stand-ins who repeat their pre-determined roles time and time again, and always amid a new stream of shoppers, cyclists and other walkers-on in the everyday life of Utrecht.

At the scene a large daylight screen should be erected to show the original film material. For a brief moment the visitors on the Dom tower are uninvolved in the usual playing of roles – as observers they have elevated themselves above an existence playing walk-on roles, an existence thrust upon all of us nowadays. (C.H.)

Montpellier, F (solo)
 Shift, De Appel, Amsterdam, NL
 Biennale d'Art Contemporain de Lyon, Lyon, F



... Het is de blik van de flaneur, wiens levenswijze de troosteloosheid van de toekomstige bewoners van onze metropolen verbergt achter een weldadige zinsbegoocheling. De flaneur zoekt zijn toevlucht in de menigte. De menigte is de sluier waar doorheen de vertrouwde stad voor de flaneur overgaat in een fantasmagorie. Deze fantasmagorie, waarin de stad nu eens als een landschap, dan weer als een kamer verschijnt, lijkt later het decor van de grote warenhuizen te hebben geïnspireerd, die zo het flaneren zelf dienstbaar maken aan hun omzetcijfers... De flaneur gaat de markt op als een verkenner. In deze hoedanigheid is hij tegelijk de onderzoeker van de menigte...

uit: Walter Benjamin, Kleine filosofie van het flaneren: Passages, Parijs, Baudelaire, Amsterdam, 1992

... It is the gaze of the flaneur, whose lifestyle hides the desolation of future inhabitants of our cities behind a marvellous illusion. The flaneur seeks his refuge in the crowd. The crowd is the veil through which the familiar city is transformed into a phantasmagoria for the flaneur. This phantasmagoria, in which the city suddenly appears as a landscape, and then as a room, seems to have later inspired the decor of the large department stores, which enabled strolling itself to be very helpful to their sales figures...

The flaneur visits the marketplace as an explorer. In this capacity he is an investigator of the crowd at the same time.

from: Walter Benjamin, Kleine filosofie van het flaneren: Passages, Parijs, Baudelaire, Amsterdam, 1992

geboren 1948 in Den Haag
woont en werkt in Delft
born in 1948 in The Hague
lives and works in Delft

titel werk title of work: Urbani

materialen: dakdieren van PVC-buis, elastiek en plastic; punttaken van hout, metaal
afmetingen dakdieren: 2,8 x 2 x 2,2 meter
afmetingen punttaken: 8,5 x 4 x 1,9 meter
material: roof animals from PVC tubing, elastic and plastic; saddle roofs from wood and metal
size roof animals: 2.8 x 2 x 2.2m
size gabled roofs: 8.5 x 4 x 1.9m

omschrijving locatie: op het dak van de Arrondissementsrechtbank, Hamburgerstraat 28
description of location: on the roof of the District County Court building, Hamburgerstraat 28

1999
Kunstmatige evolutie met kudde op strand IJmuiden, IJmuiden, NL

1998
KunstRAI, Amsterdam, NL

1997
Galerie Akinci, Amsterdam, NL (solo)

1996
Klimmen in lucht (publ. SUN, Nijmegen, NL)

Theo Jansen

Urbani

Sinds 1990 werkt Theo Jansen aan de ontwikkeling van een bijzondere diersoort: de Animari, oftewel strandbeesten. Het skelet van deze dieren is geheel opgetrokken uit elektriciteitsbuizen, verbonden door materialen als afplakband en elastiekjes, en zij dragen enorme vleugels van plastic. Zij kunnen hun meterslange lijf voortbewegen door middel van de wind. Vandaar ook dat ze zich op het strand bevinden. Daar hebben zij bovendien een taak te verrichten. Iedere keer als zij zich verplaatsen, nemen de poten van deze dieren hoopjes zand mee. Als ze op hun weg van waterlijn naar duinen moeten stoppen, laten ze hun vracht vallen, waarna ze op hun schreden terugkeren. In eerste instantie gaat het natuurlijk om kleine hoeveelheden zand, maar naarmate het beest langer aan het werk is en zijn gestel steeds verder evolueert, kan er een aanzienlijk duinlandschap ontstaan. Uiteindelijk zullen de strandbeesten Nederland kunnen beschermen tegen de dreiging van de zee.

Theo Jansen creëert zijn eigen evolutionaire proces met de ontwikkeling van zijn strandbeesten. De natuur kent echter één eigenschap van zijn creaties niet; de strandbeesten blijven zich namelijk ook zonder voedsel voortbewegen. "Een gebrek van de Schepping", meent Theo Jansen. Hij sleutelt ook gaandeweg aan zijn schepsels, die verschillende kenmerken ontwikkelen, zoals de Animaris Sabulosa die de kleur van zijn omgeving aanneemt door de lijm op het geraamte waar zich zand aan hecht. Hoe eenvoudig de strandbeesten ook mogen ogen, zo verrijkend en onbekend kunnen de consequenties van hun gedragingen zijn. Waar dit toe leidt, is net zo min voorspelbaar als dat de evolutieleer de schepping verklaart.

Een soortgenoot van het strandbeest is in de zomer van 1999 voor het eerst te signaleren op de daken in de buurt van de Domtoren. Voor Panorama 2000 heeft Jansen dakdieren ontwikkeld. Deze dieren zijn familie van de strandbeesten en profiteren van de evolutie die hun verwanten al hebben doorgemaakt. De bouwstenen van de dakdieren bestaan uit elementen van de stad. Zij hebben een ruggengraat van afvoerpijp, poten van grijze elektriciteitsbuizen en vleugels van vuilniszakken. Zij leven in het grijze stoffige deel van de stad en zij hebben de kleur aangenomen van hun omgeving. De dakdieren lopen twee aan twee en kunnen daardoor zelfs op schuine daken lopen. Ze houden elkaar aan weerszijden van de nok van het

Urbani

Since 1990 Theo Jansen has been developing a new type of animal called the Animari, or beach creature. Its skeleton consists entirely of electricity cables attached with such things as rubber bands and sticky tape, supporting huge plastic wings. The long body can be powered by the wind, which explains why these creatures live on the beach. Furthermore, they serve a clear purpose there. Each time they move, the feet of these creatures transport quantities of sand. When forced by the tideline or the sand dunes to stop and return in their traces, they drop their sandy freight. Initially not much sand is transplanted, but as time goes on and the creature undergoes evolutionary developments, the quantities may become considerable and a veritable dune landscape be created. And finally the beach creatures will be able to protect Holland from the menacing advance of the sea.

In his own way, Theo Jansen creates an evolutionary process with the development of his beach creatures. But they have one property unknown to animals: they can exist without food. "Needing food is a little mistake in the Creation," proposes Theo Jansen. He tinkers away at his creatures and they acquire new features. The Animaris Sabulosa takes on the colour of its surroundings when sand sticks to the glue on its skeleton. Simple as the beach creatures are, their actions may be both influential and unpredictable. It's impossible to see where all this will lead to, just as theories of evolution can't explain the Creation.

A relation of the beach creature will be seen for the first time in the summer of 1999 on the roofs near Utrecht's Dom tower. Jansen has developed the roof creatures or Urbani for Panorama 2000. Clearly related to the beach creatures, they seem to profit from the evolution in their family. They are composed from urban elements such as drain pipes (for the back bone), grey electricity cables (for feet) and plastic rubbish sacks (for wings). They live in a grey dusty quarter of the city and have adapted to the colour of their surroundings. The roof creatures move in pairs which explains why they can walk on sloping roofs. They balance each other on either side of the roof ridge and prevent one another from falling. Like the beach creatures, they move by wind power. Between the roofs, and certainly around

1995
Stroom hcbk, Den Haag, NL (solo)

1994
Europa 94, München, D (solo)
Galerie Akinci, Amsterdam, NL (solo)

1990
Start Strandbeesten project

1987
Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, NL

1984
Realiseert schildermachine Realises painting machine,
Delft, NL

1980
Realiseert UFO Realises UFO, Antwerpen, B

dak vast, zodat ze er niet afvallen.
Evenals de strandbeesten verplaatsen ze zich door de wind. Tussen de daken en zeker in de buurt van kerktorens ontstaan talrijke turbulente luchtstromingen. Juist uit die verschillen in windsterkte haalt het dakdier zijn energie. Wordt een dakdierpaar opzij geblazen, dan windt zich binnenin een elastiek op. Zodra de wind even wegvalt, loopt het dierenpaar weer terug.

Of de dakdieren deze zomer vanaf de Domtoren goed waar te nemen zijn, valt nog te bezien. Met name door hun schutkleur gaan zij goed op in hun omgeving en ze kunnen zich natuurlijk schuil houden achter schoorstenen of allerlei andere obstakels op daken, zoals satellietantennes, dakkapellen en bloembakken.

En wat te doen bij windstilte?

"Bij windstilte zullen de bewegingen een frequentie hebben, die te vergelijken is met die van vallende sterren in augustus."

"Ja, ik zag hem bewegen."

"Dan mag je een wens doen." (G.N.)

church towers, countless wind currents and eddies arise. And it is from these differences in air movements that the roof creature gains its energy. If a pair of these animals gets blown sideways, an elastic band winds itself inside them and as soon as the wind drops the animals bounce back.

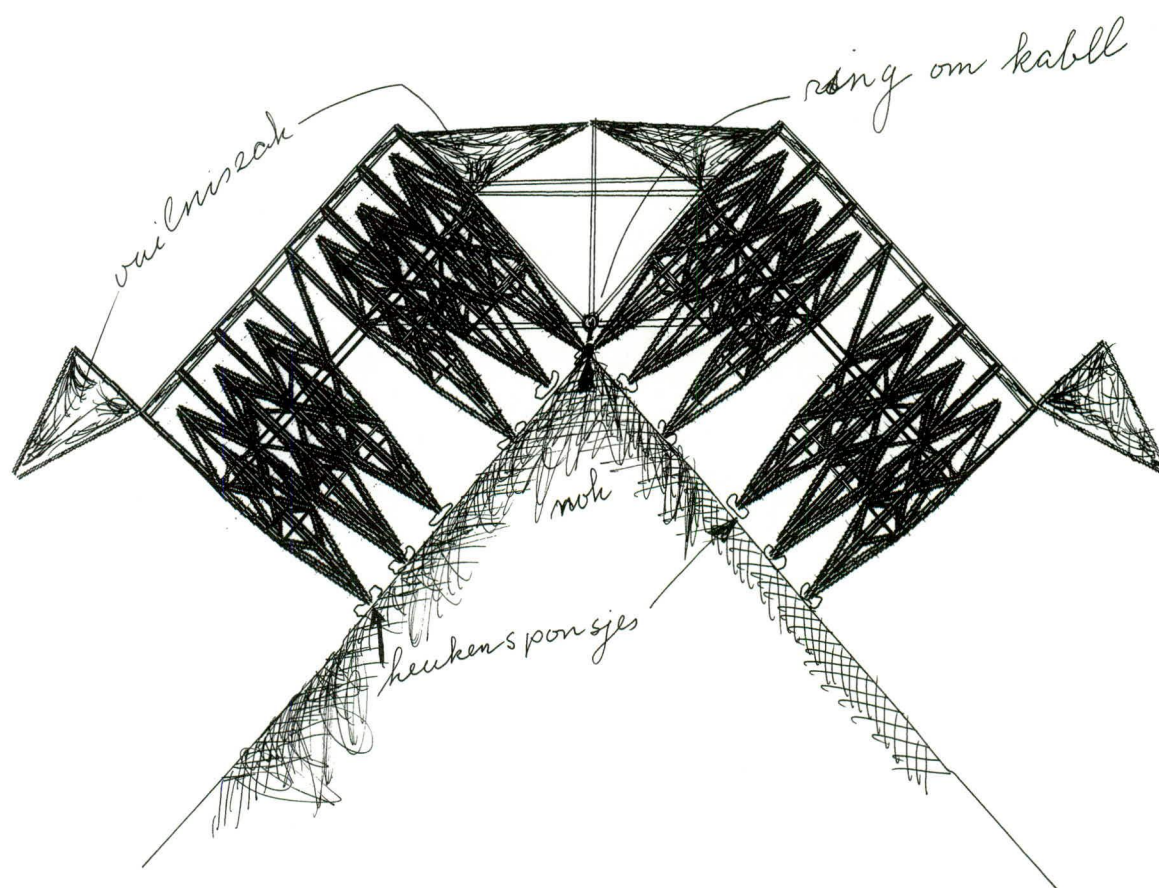
We don't know yet if the roof creatures will be seen this summer from the Dom tower. Because of their camouflage colour they merge into their background and of course they may hide behind chimney stacks or other obstacles commonly found on roofs like satellite dishes, or plants or dormer windows.

And what about if there's no wind?

"If there's no wind it'll be like the movement of falling stars in August."

"Yes, yes, I saw it move."

"Then you can make a wish." (G.N.)



Grijze natuur

"Natuur hoeft niet groen te zijn. Steden horen ook bij de natuur. Rome, Rotterdam, Londen zijn samenklonteringen van bebouwing aan mondingen van rivieren. Rivierwater trekt bebouwing aan. Je kunt steden vergelijken met schimmelkolonies in een vochtig hoekje van de kelder. Steden zijn van bovenaf gezien grijs, evenals de schimmelplekken. Het stratenpatroon van steden lijkt op de gestructureerde groei van zonnepitten in de kop van een zonnebloem. De natuur gebruikt onze lichamen om de grijze stadsnatuur te maken. Ook al slenteren we in het stinkende

Tokio, je wandelt in die prachtige natuur. Vanuit dit perspectief dienen de dakdieren gezien te worden..."

uit: een tekst van Theo Jansen over de Urbani

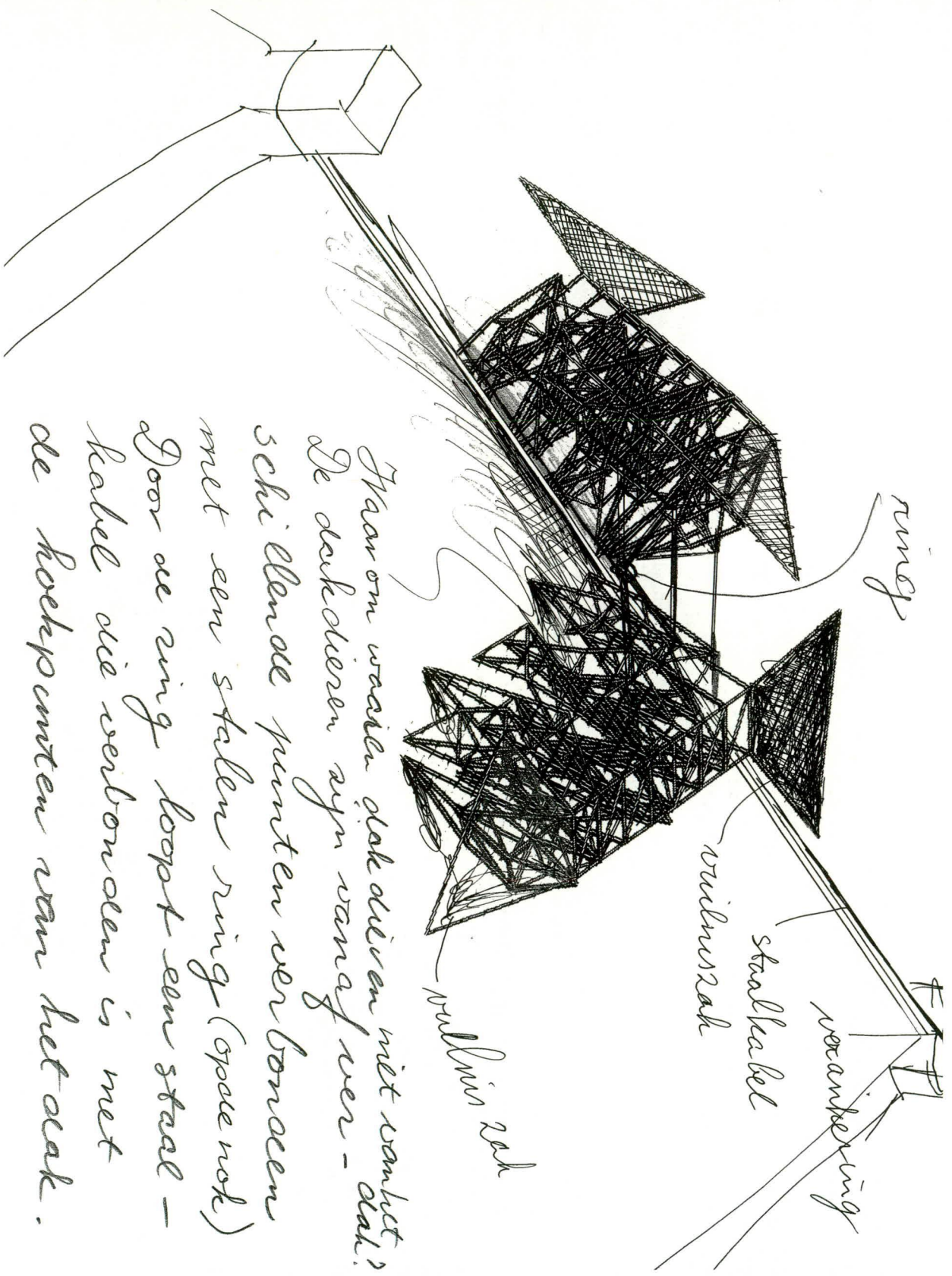
Grey Nature

"Nature doesn't have to be green. Cities are part of nature too. Rome, Rotterdam, London, are collections of buildings lumped together near the mouth of a river. River water attracts buildings. You can compare cities with a growth of mould in the damp corner of a cellar. Seen from above a city looks grey like a patch of mould.

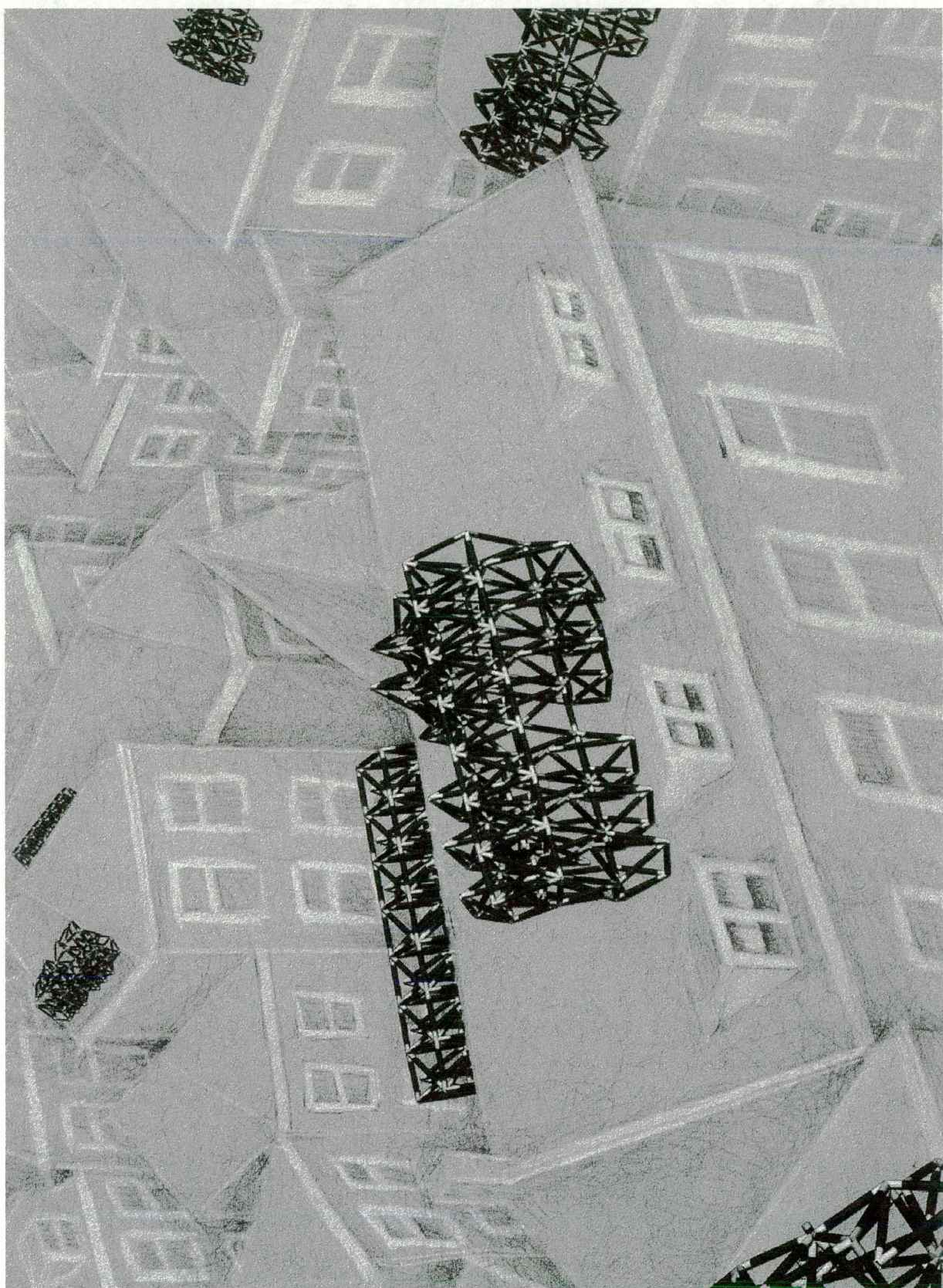
The pattern of city streets resembles the structure of the seeds in the head of a sunflower.

Nature makes use of our bodies in the grey urban structure, so that even if we're wandering through the stinky streets of Tokyo, we're walking clothed in beauty. That's the way in which to look at the roof creatures..."

from: a text from Theo Jansen on the Urbani



Daarom worden deze delen niet verbonden met
 de dekkingen zijn vanaf ver-
 schillende punten verbonden
 met een stalen ring (op de nok)
 Door de ring loopt een staal-
 kabel die verbonden is met
 de hoekpunten van het dak.



geboren 1956 in Folkestone, GB
woont en werkt in Brussel
born in 1956 in Folkestone, GB
lives and works in Brussels

titel werk title of work: Garde-Fou

materiaal: tekst op diverse dragers
material: writing on various supports

omschrijving locatie: op de reling van de Domtoren
description of location: on the Dom tower's railings

1999
Superspace, Festival a/d Werf, Utrecht, NL (solo)
Biennale di Venezia XLVIII, Venezia, I
on the sublime, Rooseum Center for Contemporary
Art, Malmö, S

1998
Every day, 11th Sydney Biennale, Sydney, AUS
Tussenin, in-between, Museum Dhondt-Dhaenens,
Deurle, B

Ann Veronica Janssens

Garde-Fou

'Tien centimeter boven de grond vibreert het licht' stond er op de vele naambordjes die door het hele gebouw van het Gemeente Museum in Hasselt hingen tijdens de tentoonstelling 'Openstelling Openmuseum' in 1997. De bordjes – simpel, wit en gewoon tegen de wand geplakt – verwezen naar geen enkel kunstwerk. Dat ene zinnetje, dat door het hele gebouw was verspreid, nodigde uit te ontdekken wat zich op 10 centimeter boven de grond bevond. Het bleek de hoogte van de plinten, en het nog geen centimeter brede witte bovenrandje ving het licht, dat inderdaad leek te zinderen. Waarom trilde het licht daar? Had Ann Veronica Janssens er een laagje ultra witte verf op aangebracht, de plint misschien gewoon gepoetst of was er nog iets anders aan de hand? Had ze de ruimte zorgvuldig geobserveerd en lokaal een bijzondere speling van het licht ontdekt? Of was het slechts dat ene simpele zinnetje dat de ogen én de verbeelding aanzette datgene te zien wat omschreven werd?

Dit werk uit Hasselt is exemplarisch voor het project dat Ann Veronica Janssens voor Panorama 2000 maakte. Zij stelt daarin de vele vormen die het licht kan aannemen in het weidse uitzicht vanaf de Domtoren centraal. De lichtgevende, gasvormige massa die het licht in haar ogen is, is haar materiaal. Haar woorden, die ze tot teksten vormt als aanwijzing of instructie, én de verbeelding van de toeschouwer die ze daarmee aanspreekt, zijn haar gereedschap. De beelden die ze oproept voor het geestesoog – of misschien zijn ze toch daadwerkelijk aanwezig, maar had je ze even niet gezien – zijn haar sculpturen.

De teksten die Janssens voor Panorama 2000 opstelde, presenteert ze op een heel bescheiden en terloopse manier. In de reling van de balkons van de Domtoren grift ze verschillende korte zinnen die de bezoeker uitnodigen het licht en de lucht boven de stad in al zijn gedaantes te aanschouwen. Ook op andere dragers die al in en om de Domtoren aanwezig zijn kan men haar teksten aantreffen, zoals bijvoorbeeld op de bierviltjes van de cafés aan de voet van de toren.

De werken van Ann Veronica Janssens doen over het algemeen een groot beroep op de toeschouwer. Deze moet haar zijn gewillige oog of oor lenen en het werk vervolgens zelf gestalte geven. Haar werken met licht, met geluid of met diverse vor-

Garde-Fou

During the 1997 exhibition Openstelling Openmuseum many small signs bearing the message 'The light vibrates ten centimetres above the ground' were dotted throughout the Gemeente Museum, Hasselt. The white signs were simply stuck to the wall and had no reference to any art work. That one small sentence, placed everywhere in the museum building, enticed you to discover what precisely was ten centimetres above the ground. This turned out to be the height of the museum skirting board, and its upper white edge, less than a centimetre thick, caught the light and did indeed appear to shimmer. Why did the light tremble at that particular point? Had Ann Veronica Janssens added a coat of bright white paint, polished the skirting board or was something else going on? Had she carefully observed the space and discovered this highly unusual play of light? Or was it only the simple remark itself that prompted the eyes and the imagination to see what was described?

This work is typical of the project Ann Veronica Janssens made for Panorama 2000. Light – and the many forms it assumes when seen in the sweeping vista from the Dom tower – plays a central role in it. Her material is the luminous, unsubstantial mass, which is – according to her – the light. Her tools are her words, grouped into references or instructions, and also the imagination of the onlooker she is addressing. Her sculptures are the images she evokes in the mind's eye – or perhaps they are even really there, but you may have just overlooked them.

Janssens' messages composed for Panorama 2000 are presented in a completely modest and random manner. In the Dom tower's balcony railings various short inscriptions invite the visitor to observe the light and sky above the town in all its manifestations. Visitors also come across her writings on other types of supports in and around the tower, such as beer mats in the cafés at the foot of the building.

Ann Veronica Janssens' works demand rather a lot from viewers, who must be prepared to give her a willing eye or ear and then give shape to the work themselves. Her works with light, sound or various types of instructions appeal to the senses, which will get confused quite often. Her smoke-filled spaces created on various locations, sometimes

Metzger (1930) creëerde bij wijze van experiment in het Berlijnse laboratorium een omgeving gevuld met een kunstmatig, mistig licht... Terwijl het licht geleidelijk aan werd gedimd, zagen de observanten eerst een lichtelijk hol oppervlak en daarna mist die na een tijdje een mistige massa werd die op hen toe kwam in de ruimte. Dit was volgens hen een bijzonder onaangename ervaring. Metzger noemde deze speciale omgeving een 'homogeen Ganzfeld'. De personen konden vormen nog diepte onderscheiden in het homogene witte licht. In deze situatie voegde Metzger nog een hellend vlak toe aan de mist. De personen konden de substantiële

1997
Museum voor Hedendaagse Kunst, Antwerpen, B (solo)
Lost in Space, Kunstmuseum Luzern, CH
Openstelling Openmuseum, Provinciaal Centrum voor
Beeldende Kunsten, Begijnhof, Hasselt, B
Who loves Brussels? Live show!, Encore..., Brussel, B

1996
Voorstelling van een ronde vorm / Representation d'un
corps rond, de Vleeshal, Middelburg, NL (solo)
Architecture(s), Musée d'art contemporain,
Bordeaux, F
Inside the Visible, The Institute of Contemporary Art,

Boston / Washington, USA / Whitechapel Art Gallery,
London, UK

1995
Espace d'Art Contemporain, Lausanne, CH (solo)
Etablissement d'en Face, Brussel, B (solo)
Géométrie sacrée, Galerie des Beaux-Arts, Brussel, B

1994
Espace d'Art Contemporain, Lausanne, CH (solo)
22th International Sao Paulo Biennale, Sao Paulo, BRAS

AVANT D'ATTEINDRE LA SURFACE
TERRESTRE LA LUMIÈRE DU SOLEIL
EST DIFFUSÉE PAR LES MOLECULES
GAZEUSES DE L'ATMOSPHERE
LA VAPEUR D'EAU DES MASSES D'AIR
HUMIDES, LES FINES PARTICULES DE
POUSSIERE DES COUCHES INFÉRIEURE
DE L'ATMOSPHERE, LES NUAGES,
LA BRUME ET LA FUMÉE DIFFUSENT
EGALEMENT LA LUMIÈRE
ENSUITE D'INNOMBRABLES OBJETS
NATURELS ET ARTIFICIELS RÉFLÉCHISSEN
ET DIFFUSENT CETTE LUMIÈRE
DANS TOUTES LES DIRECTIONS
AINSI RENVOYÉE D'OBJET EN OBJET,
UNE PETITE PARTIE DE LA LUMIÈRE
SOLAIRE FINIT PAR ATTEINDRE
LES FOURRÉS LES PLUS ÉPAIS
ET LES RECOINS LES PLUS
RECLULÉS D'UNE HABITATION

(EXTRAIT DE COULEUR OPTIQUE
ET PERCEPTION
MORITZ SWIMPER)

vorm daarvan direct waarnemen als een ruimtelijk
object. Metzger concludeerde daaruit dat de observant
in staat is om 3-D Gestalten onmiddellijk te herken-
nen. Maar waardoor is het visuele vermogen in staat
een ruimtelijke vorm te reconstrueren?

uit: Crétien van Campen, Picture Perception Research,
een tekst gepresenteerd op de 15de Cheiron conferen-
tie 1996 in Leiden

Metzger (1930) experimentally created an artificial fog-
like light environment in the Berlin laboratory. As the
illumination gradually weakened, observers saw first a

somewhat concave surface, then a fog which, after
some time became a foggy mass approaching them
through space. This was, as they reported, an extre-
mely uncomfortable experience. Metzger called this
special environment a 'homogeneous Ganzfeld' (Ash,
1995: 229). Subjects were not able to see forms nor
depth in the homogeneous white light. In this situ-
ation Metzger brought a tilted plane into the fog.
Subjects immediately perceived the textured form in
its 3-D orientation. Metzger concluded that the percei-
ver is able to see 3-D Gestalten immediately. But how
did vision organize a 3-D textured form?

from: Crétien van Campen, Picture Perception
Research, a paper presented at the 15th Cheiron con-
ference 1996 in Leiden

Ann Veronica Janssens

men van instructies spreken de zintuigen aan en brengen ze niet zelden in verwarring. De rook-ruimte die ze op verschillende plaatsen realiseerde, al dan niet in combinatie met een geluidswerk of licht, dompelt de bezoeker onder in een totale mist waarin elk gevoel voor ruimte, afstand en op den duur ook tijd verloren gaat. Ze zet de ruimte met minimale middelen naar haar hand en weet de toeschouwer zo te wijzen op omstandigheden die anders onopgemerkt aan hem voorbij waren gegaan.

Licht, geluid, rook en mist zijn de basismaterialen waar Ann Veronica Janssens gebruik van maakt in haar recente werken. Maar ze werkt ook met een beperkt scala aan meer tastbare materialen als glasplaten, houtblokken, spiegels, en vloeistoffen. Welk materiaal Janssens ook gebruikt, haar sculpturen zijn nooit statisch en monumentaal, maar altijd tijdelijk en veelal vluchtig. De beelden die ze oproept met haar teksten voor Panorama 2000 worden alleen in het geheugen gevormd, dankzij een subtiel samenspel tussen waarneming en verbeelding, als lucht-sculptuur, geluid-vorm of onbegrensde ruimte van enkel licht. (C.H.)

accompanied by sound or light, immerse the visitor in a complete mist so that all sense of space, distance and time is lost. With a minimum of means Janssens has complete control over the space and knows how to point out particular circumstances which might otherwise escape the visitor.

Light, sound, smoke and mist are the basic materials Janssens uses in her recent works. She also makes limited use, however, of sheets of glass, blocks of wood, mirrors and various liquids. Whatever she uses, her sculptures are never static or monumental, but always temporary, and often fleeting. The images she evokes with her texts for Panorama 2000 are only created in the mind – the result of a subtle interaction between observation and imagination – in the form of sculptures in space, sound forms or a boundless stretches of pure light. (C.H)

Het zonlicht wordt door gasmoleculen in de lucht verstrooid alvorens het aardoppervlak te bereiken. De waterdamp van de vochtige luchtmassa's, de fijne stofdeeltjes in de onderste luchtlagen, de wolken, mist en rook verspreiden eveneens licht. Vervolgens weerkaatsen ontelbare natuurlijke en kunstmatige objecten dit licht in alle richtingen en verspreiden het.

Aldus teruggekaatst van object naar object bereikt een klein deel van het zonlicht het dikste bont en de meest verborgen plekjes van een woning.

fragment uit 'Couleur, Optique et Perception' van Moritz Swimmer

geboren 1933 in Dnepropetrovsk, RUS
woont en werkt in New York
born in 1933 in Dnepropetrovsk, RUS
lives and works in New York

titel werk title of work: The Illuminated Window

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
The Forgotten Library, Amsterdams Fonds voor
de Kunst, De Doelenzaal, Amsterdam, NL (solo)
Sultanis Pool, Jerusalem, ISR

1998-1999
The Palace of Projects, The Roundhouse, London /
Upper Campfield Marker, Manchester, UK / Reina
Sofia, Crystal Palace, Madrid, E (solo)

1998
16 Installations, Museum voor Hedendaagse Kunst,
Antwerpen, B (solo)

The healing with memories, Nationalgalerie im
Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst,
Berlin, D (solo)
The History of Interior: from Vermeer to Kabakov,
Stadel Institut, Frankfurt, D

1997
The Artistis Library, Satani Galery, Tokyo, Japan (solo)
Skulptur. Projekte in Münster 97, Münster, D
Biennale di Venezia XLVII, Venezia, I

1996/1997
The reading room/Der Lesesaal, Deichtorhallen,

The Illuminated Window

Op de Domtoren, op 40 meter hoogte, staat een verrekijker. De kijker is gefixeerd op een bepaald punt: het raam van een klein huis dat op een gemeenschaps-woning is gebouwd. Het huis bestaat eigenlijk maar uit één kamer en straalt dag en nacht een warm lichtschijnsel uit over de hof waaraan de woning is gelegen.

Degene die op het bijgeschoven bankje achter de verrekijker gaat zitten, wordt getuige van een vreemd, uitzonderlijk tafereel als hij door de kijker kijkt. In het lichtschijnsel van de kamer ontdekt de toeschouwer een eettafel die gedekt is voor vier personen. Een man en een vrouw staan aan de tafel, samen met hun gasten: twee engelen met goudblonde lokken en grote witte vleugels op de rug. De vier personen zijn verwikkeld in een gesprek. Een fragment van hun conversatie is te lezen op een bronzen plaquette die bevestigd is aan de balustrade van de trans, naast de verrekijker.

Is het toeval dat de toeschouwer de engelen juist bij deze mensen in het kleine huis op het dak aantreft? Misschien bezoeken ze morgen de bewoners die achter één van de vele kleine ramen wonen van het grote huis eronder. (C.H.)

The Illuminated Window

There is a telescope on the cathedral tower situated 40 metres up. It is focused on a specific part of the panorama of Utrecht: the window of a small house built above a commune. In fact the house consists of one room shining a warm beam of light both day and night upon a courtyard which the commune is giving on to.

Looking through the lens, the spectator sitting on the bench pulled up just behind the telescope becomes a witness to a strange, extraordinary scene. The light of the room reveals a table laid for four people. A man and a woman are standing at the table with their guests who happen to be two angels with golden curls and large white wings, and all four are deep in conversation. A fragment of their conversation can be read on a bronze plaque fixed to the parapet of the cathedral tower balcony, beside the telescope.

Is it mere coincidence that the spectator encounters the angels at these people’s small rooftop house? Tomorrow they may well visit the people living behind one of the many small windows of the large house underneath. (C.H.)

Ilya Kabakov

Een ontmoeting met de eigen engel of met andere engelen vormt voor velen een onoplosbaar probleem, en aangezien de meerderheid van de mensheid het onder alle omstandigheden als onoplosbaar beschouwt, lijkt alleen al de gedachte aan zo een gelegenheid gestoord en dus geen thema. En dat is absoluut onterecht. De feiten en de verklaringen van heel wat ooggetuigen spreken juist van het tegenovergestelde. Maar bij het analyseren van deze verschijningen hebben maar weinigen van de getuigen aandacht besteed aan de plaats, of exacter geformuleerd, aan het niveau waarop de ontmoetingen meestal plaatsvinden. De analyse

Hamburg, D / Guild Hall Museum, East Hampton, UK (solo)

1996

Op het dak On the roof, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, B (solo)
Judenplatz Wien 1996, Israel Museum, Jerusalem, ISR
G7 Summit, Musée d'art contemporain, Lyon, F

1995

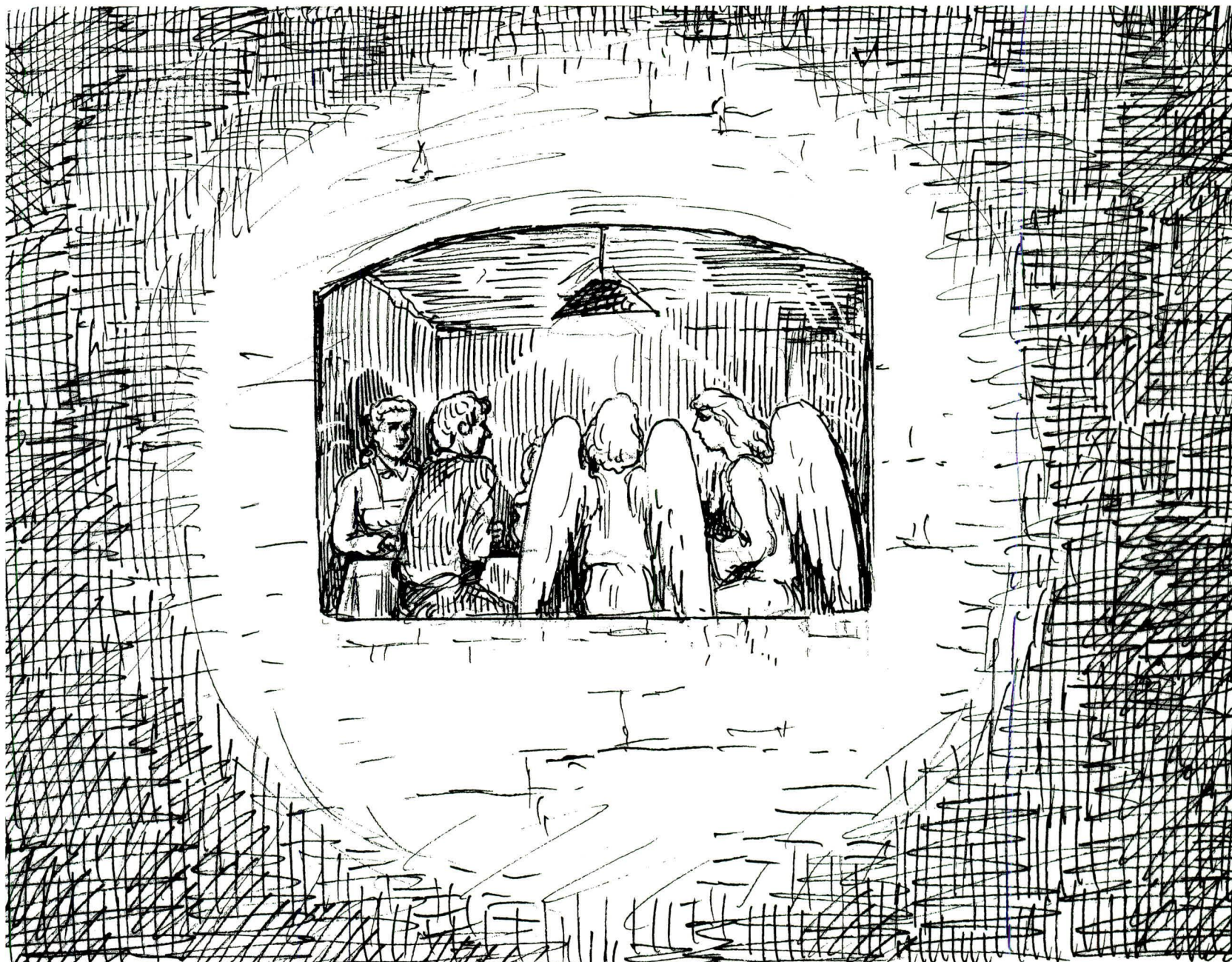
Zeichen und Wunder, Haus der Kunst, Zürich, CH

1994

Album of My Mother..., Le Magasin, Grenoble, F (solo)

1993

The Boat of My Life, Salzburger Kunstverein, Salzburg, A (solo)



wijst uit dat ze waarschijnlijk daadwerkelijk gebeuren op een hoogte van ongeveer 1200-1400 meter boven de zeespiegel; in bergachtige streken correspondeert dat met bergen van die hoogte.

uit: Ilya Kabakov, The Palace of Projects, Londen, 1995-1998

An encounter with one's angel and with other angels for many continues to be a unsolvable problem, and since the majority of people consider it to be unsolvable under any circumstances, the very thought of such a possibility seems insane and not subject to discussion.

sion. And this is entirely in vain.

The facts and the testimony of numerous eye-witnesses attest precisely to the opposite. But in analyzing these occurrences, few among these witnesses have paid any attention to the place, or more accurately speaking, the 'level space' where such encounters occur most often. The analysis of many of them indicates that the probability and most likely the actuality of such encounters occurs at a height of approximately 1200-1400 meters above sea-level, in mountainous regions, correspondingly on mountains with these heights.

from: Ilya Kabakov, The Palace of Projects, London, 1995-1998

geboren 1969 in Tel Aviv
woont en werkt in Amsterdam
born in 1969 in Tel Aviv
lives and works in Amsterdam

titel werk title of work: Neck exercise

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Bloom Gallery, Amsterdam, NL (solo)

1998
Stedelijk Museum, Amsterdam, NL (solo)
Haus am Kleistpark, Berlin, D (solo)
Unlimited.NL, De Appel, Amsterdam, NL
Object, Sanctuary, Ritual, Apartenon Museum,
Nashville Tennessee, USA
Power-Up, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, NL

1997
The Israel Museum, Jerusalem, ISR (solo)

The Contemporary Art Center of Vilnius, LIT (solo)
Boxes, The Israel Museum, Jerusalem, ISR
Triple X Festival, Amsterdam, NL

1996
Casco, Utrecht, NL (solo)
Ketav, Flesh and Word in Israeli Art, The Ackland
Museum, North Carolina, USA

Neck exercise

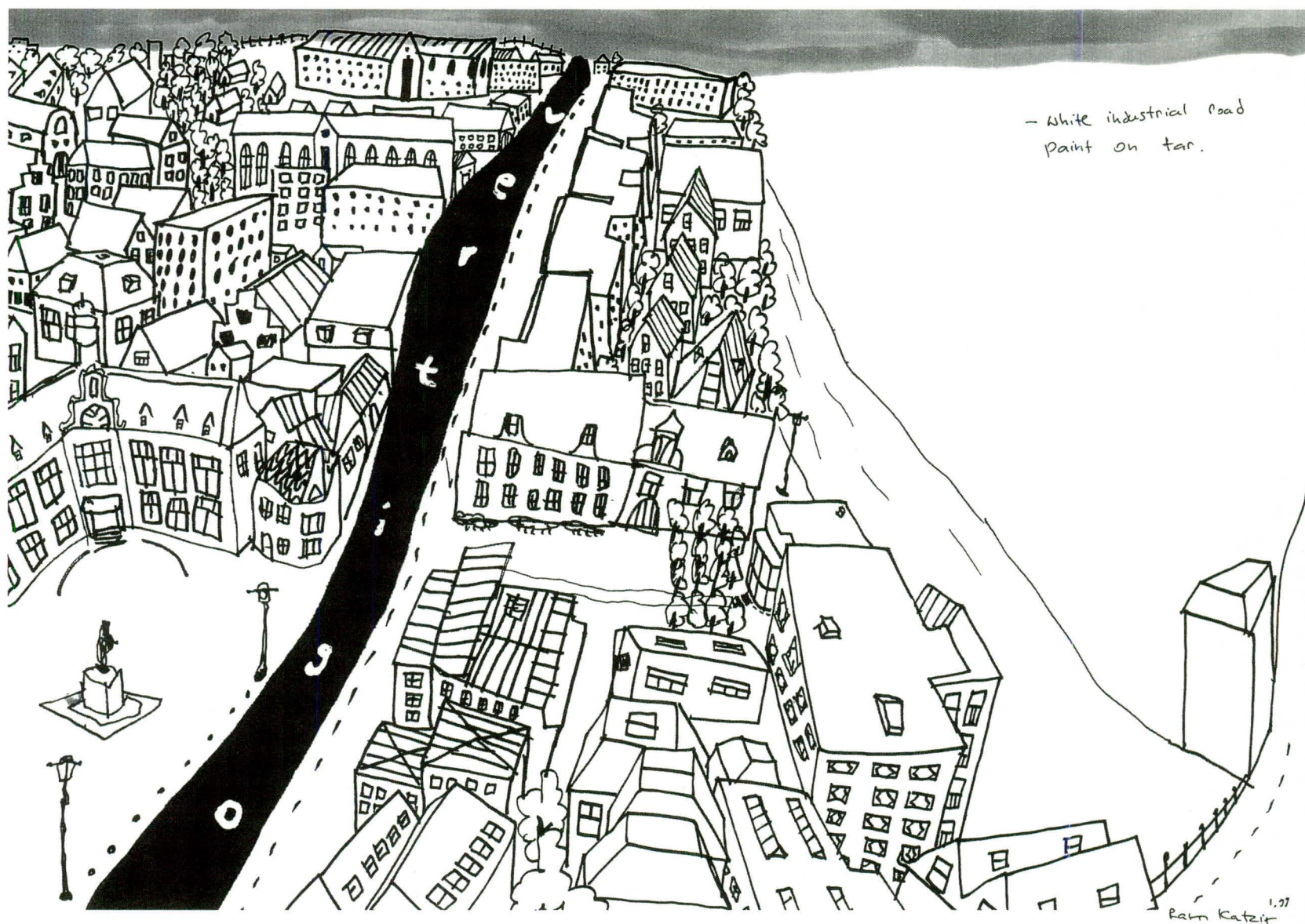
Op de Lange Nieuwstraat, de weg die zich als een breed lint tussen de Domtoren en het Centraal Museum slingert, wil Ram Katzir in enorme letters het woord ‘vertigo’ schrijven. De kop van het woord, de letter V, bevindt zich in de buurt van het museumgebouw; de staart, de letter O, reikt tot aan de voet van de Domtoren. De letters nemen in de richting van het museum geleidelijk aan toe in omvang. Zo ontstaat vanaf de toren de illusie dat alle letters even groot zijn – een visuele ervaring die indruist tegen de ‘normale’ gewaarwording dat alles kleiner wordt naarmate het zich dichterbij de horizon bevindt.

Om het woord ‘vertigo’ in zijn geheel te kunnen lezen, moet de toeschouwer de nek uitrekken en het hoofd over de balustrade van de toren uit steken; een beweging die op grote hoogte een hele lichte mate van hoogtevrees kan opwekken. Katzir wil de duizeling die dan ontstaat versterken met het verwarrende perspectief van het woord ‘vertigo’. Hij accentueert zo de uitzonderlijke positie waarin de toeschouwer zich bevindt en maakt hem bewust van de fysieke ervaring die aan de basis ligt van de beleving van Panorama 2000. (C.H.)

Neck exercise

Ram Katzir would like to write the word vertigo in huge letters on the Lange Nieuwstraat, the street which runs like a wide ribbon between the Dom tower and the Central Museum. The head of the word, the letter V, is to be found near the museum building; the tail, the letter O, stretches as far as the foot of the Dom tower. The letters gradually get larger as they approach the museum. By working this way, the illusion is created that all the letters are equally large when viewed from the tower – a visual experience which clashes with the ‘normal’ sensation that everything gets smaller the closer it gets to the horizon.

In order to be able to read ‘vertigo’ in its entirety the spectator will have to stretch out his neck and look over the tower’s parapet; the type of movement which, if carried out from a great height, may summon up a mild feeling of vertigo. Katzir wants to emphasize the dizziness it causes by using confusing perspective in the word ‘vertigo’. He accentuates the unusual position of the spectator, making him aware of the physical experience at the core of Panorama 2000. (C.H.)



Hoogtevrees, de angst voor de mogelijkheid om naar beneden te vallen bij het zien van een diepe ruimte onder/voor zich, komt bij het overgrote deel van de mensen in meer of mindere mate voor, vaak zelfs bij vrij geringe hoogte. In sommige gevallen kan de hoogtevrees het karakter van een fobie (acrofobie) aannemen.

uit: Grote Winkler Prins Encyclopedie, Amsterdam, 1991

A fear of heights, the fear of possibly falling from a great height when looking at something far below,

is experienced by the majority of people to a lesser or greater degree, often at even quite modest heights. In certain cases a fear of heights can actually be a phobia (acrophobia).

from: Grote Winkler Prins Encyclopedie, Amsterdam 1991.

geboren 1962 in Spakenburg
woont en werkt in New York
born in 1962 in Spakenburg
lives and works in New York

titel werk title of work: Detail

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

titel werk title of work: Panorama 3000

materialen: kubus gemaakt van spiegels; foto/video
materials: cube made out of mirrors;
photograph/video

omschrijving locatie: performance in de Domtoren op
4 juni
description of location: performance on the Dom
tower at the 4th of June

1999
Studio K, Kiasma Museum for Contemporary Art,
Helsinki, FIN (solo)
De Appel, Amsterdam (solo)
Biennale di Venezia XLVIII, Venezia, I
Melbourne Biennale, Melbourne, AUS

1998
Avoiding Objects, Apex Art, New York, USA
Roundabout, Centre for Contemporary Art, Warschau,
PL
NL. Hedendaagse kunst uit Nederland rondom de col-
lectie van het Van Abbemuseum, Stedelijk van

Job Koelewijn

Detail

Job Koelewijn vatte het plan op om een enorm vergrootglas te plaatsen boven een plein of een straat waar veel bedrijvigheid van mensen waar te nemen is. Samen met Mary Aipassa onderzocht hij de mogelijkheden van een lens van kunststof met een diameter van ongeveer tien meter. Het transparante gevaarte wordt zo onzichtbaar mogelijk in de stad geplaatst, door het tegen een gebouw aan te zetten of het tussen twee huizen in te klemmen. Wie vanaf de Domtoren door de lens kijkt, ziet het leven op de grond dusdanig vergroot dat het schaalverschil plaatselijk is opgeheven. De mensen in de straten zijn weer net zo groot als de bezoekers op de toren.

Maar ook de voorbijgangers op straat die zich onder of achter het vergrootglas bevinden, zien een deel van de stad vergroot, namelijk de Domtoren en zijn bezoekers. In dit geval werkt de lens letterlijk als een contactlens, een communicatiemiddel waarmee mensen aan weerszijden van het vergrootglas, ondanks de grote afstand, direct met elkaar kunnen communiceren.

Het is een wezenlijk onderdeel van het werk van Job Koelewijn om momenten van de werkelijkheid zichtbaar te maken met - zoals hij ze zelf bestempelt - triviale middelen. Het werk dat hij in 1996 in galerie Fons Welters in Amsterdam maakte, is daar een helder voorbeeld van. Hij liet de gehele achtermuur van de galerie verwijderen. Het enorme gat (circa 3x7 meter) dat zo ontstond, boodt zicht op de tuinen achter de galerie - een besloten wereld die door het 'venster op de wereld' van Koelewijn opeens werd uitvergroot tot een stukje hyper-reali-teit. 'Iets versterken dat al bestaat' is een andere definitie die eerder voor zijn werk gebruikt werd. Een object dat hij daar bijvoorbeeld voor heeft ont-wikkeld, is de interne communicatieversterker. Daarmee kun je jezelf door een spreekbuis je eigen gedachten influisteren, die zonder dat iemand anders ze kan horen direct naar je eigen oren wor-den geleid via een helm.

Door het accent te leggen op een detail uit het panorama, wordt in zekere zin het begrip pano-rama ondermijnd. Koelewijn onttrekt zich aan het principe de hele wereld in een oogopslag te kun-nen bevatten en focust op een klein aspect van de wereld, op een uitsnede of een detail. Hij vergroot met zijn project op een heel letterlijke manier een deel van Utrecht en dringt zo het universele terug

Detail

Job Koelewijn had the idea of placing a huge magnifying glass above a square or street where a great deal of human activity is visible. Together with Mary Aipassa he explored the possibilities of a Fresnell lens, roughly 10 metres in diameter. This transparent monstrosity is placed as unobtrusively as possible in the city, either propped against a building wall or hemmed in between two houses. Anyone looking through the lens from the Dom tower sees life below magnified to such a degree that all sense of scale on that particular spot has been abandoned: people on the street are just as big as those up on the tower.

Passers-by who walk under or behind the magnifying glass also see part of the city magnified, i.e. the Dom tower and its visitors. Here the lens literally acts as a contact lens – a means of communication whereby people on both sides of the magnifying glass can communicate directly with each other despite the enormous distance between them.

An inextricable part of Job Koelewijn's work is to make visible moments of reality — and to do so with what he describes as trivial means. A perfect example of this is the work he made in 1996 for the Fons Welters gallery in Amsterdam. He had the entire rear wall of the gallery removed. Through the enormous hole this created, measuring about three by seven metres, you could see the gardens behind the gallery. A hidden world, viewed through the 'window' of Koelewijn's creation, suddenly magnified to become a piece of hyper-reality. Emphasizing something that already exists, is another way of describing what he does. He has developed for example an internal communications amplifier to enhance this process. Using it you can whisper to yourself through a tube. No one else can hear you, since your whispered words are directed right back to your own ears through a helmet.

By focusing on a detail in the city vista, the concept of a panorama is in a sense subverted. Koelewijn backs off from the theory of being able to take in the entire world at a glance and instead focuses on a small aspect, on a section or detail of it. With his project, he enlarges part of Utrecht city in an extremely literal manner and by so doing relegates the universal in favour of the particular. The work also presents the opportunity to zoom

Abbemuseum, Eindhoven, NL

1997

Le Petit Set Land, Shedhalle, Frauenfeld, CH

1996

The World is my Oyster, Galerie Fons Welters,
Amsterdam, NL (solo)

Het Glazen Huis, Amstelpark, Amsterdam, NL (solo)

Peiling 5, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL

1995

De Vleeshal, Middelburg, NL (solo)

4th International Istanbul Biennale, Istanbul, T

Among Others, San Francesco della Vigna, Venezia, I

Shift, De Appel, Amsterdam, NL

ten gunste van het particuliere. Het werk biedt de mogelijkheid om in te zoomen op Utrecht en een klein stukje stad uit het haast abstracte vergezicht weg te halen uit deze anonimiteit. Hij laat de toeschouwer zo weer het bijzondere zien van één klein stukje stad.

Panorama 3000

Een tweede project dat Job Koelewijn voor Panorama 2000 heeft bedacht, is een performance met een spiegelende kubus. De kubus omsluit het hoofd van een persoon die hem op heeft; de nek draagt een volume dat alleen maar een reflectie van de omgeving is en het blikveld afsluit: hij ziet helemaal niets meer. De blik is ingewisseld voor de weerkaatsing van de omgeving.

Tijdens de opening van Panorama 2000 gaat een man met de spiegelkubus op zijn hoofd de Domtoren op. Hij klimt tot het allerhoogste punt van de toren: de windvaan. Daar blijft hij enige tijd tussen hemel en aarde hangen, terwijl zijn spiegelende kubusvormige hoofd de omringende hemel weerkaatst. Zo wordt de man opgenomen in de lucht boven Utrecht, en onbereikbaar voor wie dan ook, is hij even met zijn hoofd helemaal in de wolken. (S.S./C.H.)

in on Utrecht and to take a small piece of the city out of the anonymity of an almost abstract panorama. He enables the observer to see what is special about a small section of a city.

Panorama 3000

A second project that Job Koelewijn suggested for Panorama 2000 is a performance with a reflecting cube. The cube encloses the head of the person wearing it. The neck supports a mass that merely mirrors what surrounds it, shutting off all outward vision. The wearer can no longer see. The outward glance has been exchanged for a reflection of the surroundings.

During the opening of the exhibition Panorama 2000 someone with the mirror cube on his head will climb the tower. He will climb to the utmost top, as high as the weather vane. There he will remain for a time, suspended between heaven and earth, with the cubic head reflecting the sky. The air above Utrecht will temporarily enclose the man, unattainable to everybody, for a short time someone with his head truly in the clouds. (S.S./C.H.)

geboren 1963 in Amsterdam
woont en werkt in Amsterdam
born in 1963 in Amsterdam
lives and works in Amsterdam

titel werk title of work: Beelden voor Panorama 2000
Sculptures for Panorama 2000

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Centraal Museum, Utrecht, NL (permanent)
Galerie Georges Verney-Carron, Lyon, F (solo)

1998
Théâtre National de Bretagne, Rennes, F

1997
Le Bel Aujourd'hui. Œuvre d'une collection privée,
Le Nouveau Musée, Villeurbanne, F
(No) Vacancies II, Vantaa City Museum, Helsinki, FIN
A Collaborative Work II, Stedelijk Museum Bureau
Amsterdam, NL

1996
De negen van Touche, Centraal Museum, Utrecht, NL
De Paviljoens, Almere, NL (solo)

1995
Etablissement d'en face, Brussel, B
(No) Vacancies, Arti et Amicitiae, Amsterdam, NL
Galerie Le Sous-sol, Paris, F (solo)

1994
L'œuvre a-t-elle lieu?, Witte de With, Rotterdam, NL
Artcite Inc., Windsor, Canada
De Ateliers 1985-1993, Paleis voor Schone Kunsten,

Krijn de Koning

Beelden voor Panorama 2000

Krijn de Koning ontwierp voor Panorama 2000 een houten vloer op een veertig meter hoge toren die vlak bij de Domtoren geplaatst moet worden. De metershoge vloer zou kunnen dienen als sokkel; een sokkel voor 'niets'. De holle toren die de vloer draagt, is van onderen open. Ramen en deuren verlenen de voorbijgangers op het Domplein toegang tot een overdekte ruimte die De Koning de bezoeker teruggeeft, in ruil voor het stuk grond dat hij met zijn beeld bezet heeft. De ruimte is open en leeg en kan dienen als doorgangsruimte, schuilplek of ontmoetingsplek. Het is aan de Utrechters zelf wat ze er tijdens de duur van de tentoonstelling mee doen.

Het beeld is het antwoord van De Koning op de vraag die inherent is aan het uitgangspunt van Panorama 2000: wat voor kunstwerken lenen zich eigenlijk voor een tentoonstelling met een uitgangspunt als dat van Panorama 2000? De vloer is onbegaanbaar. Kleine traptreden die naar beneden leiden suggereren wel een afstap, maar eindigen in een dodelijke diepte en roepen voornamelijk een gevoel van duizeling op. De Koning benadrukt op deze manier dat de hoogte waarop de toeschouwer zich bevindt een vacuüm is en sterk conditionerend werkt bij het ervaren van de kunstwerken die je ziet vanaf de Domtoren.

De Koning ontwierp een tweede beeld in de vorm van een labyrintische hellingbaan die naar het eerste balkon van de Domtoren leidt. Dit beeld staat als een reusachtige sculptuur in de aan de zuidzijde van de toren aangelegde Florahof. Het publiek kan de sculptuur betreden over een pad dat langzaam stijgt en erin ronddwalen over verschillende trappen. Geleidelijk aan, en in een parallelle beweging met het publiek in de Domtoren, komen de bezoekers al wandelend boven de daken uit. De fysieke ervaring van het klimmen wordt door dit beeld direct gekoppeld aan de visuele ervaring van het stijgen. De Koning wil zo voor een kort moment de aandacht afleiden van de hoogte, die aan de basis van de tentoonstelling ligt, en de fysieke ervaring van het stijgen benadrukken. Het pad loopt uiteindelijk dood op de Domtoren, bij een deur op het eerste balkon die nergens toe leidt en daarmee een loze belofte blijkt. (S.S.)

Sculptures for Panorama 2000

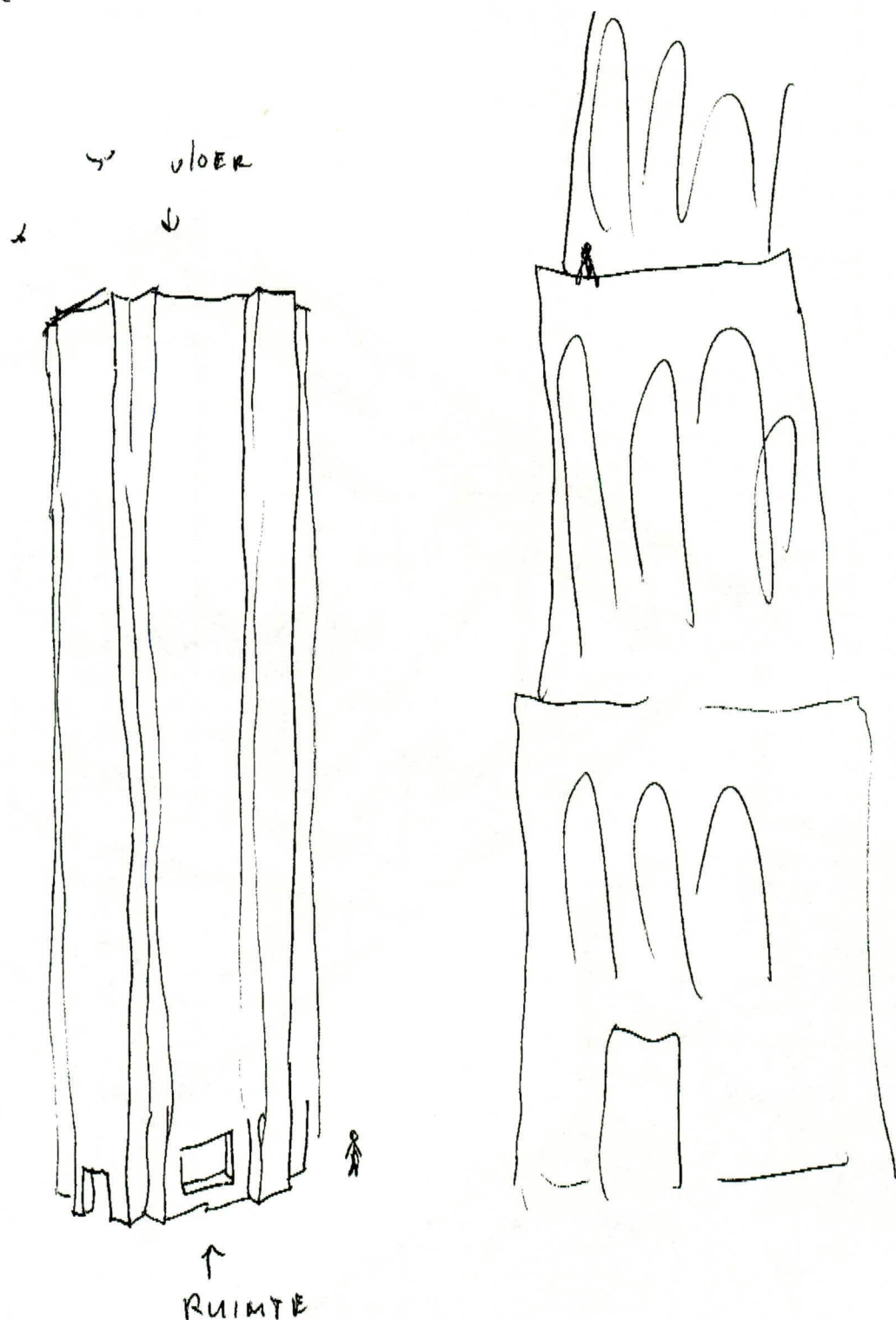
For Panorama 2000 Krijn de Koning designed a floor on a 40m high tower which was intended to be placed near to the Dom tower. This high structure could serve as a pedestal – a pedestal for 'nothing'. The hollow tower supporting the floor is open underneath, while windows and doors give passers-by on Dom square access to a covered space, which the artist provides for the visitor in exchange for the piece of ground taken up by the sculpture. The space is open and empty and can be used as walkthrough, shelter or meeting point. It is up to the people of Utrecht how they make use of the space during the exhibition.

The sculpture is De Koning's response to the question intrinsic to Panorama 2000 – what art works actually lend themselves to an exhibition based on this particular theme? The floor is impassable – small steps lead downwards suggesting stairs, but end in a deadly drop, mainly invoking a feeling of dizziness. In this way, De Koning emphasizes the fact that the height at which the visitor stands is indeed a vacuum and this greatly conditions the experiencing of the art works to be seen from the Dom tower.

De Koning made a second sculpture in the form of a labyrinth-like, sloping track leading to the first balcony of the Dom tower. This giant piece stands in Florahof, a garden on the south side of the Dom tower. The general public can tread the art work along a path that slowly climbs and roam around inside it on different sets of steps. Gradually, and in tandem with the viewers in the Dom tower, visitors ascend and come out above the rooftops. The sculpture directly links the physical experience of climbing to the visual one of getting higher. For a brief moment De Koning distracts the attention away from the height, the underlying theme of the exhibition, and stresses the physical experience of ascending. The path finally comes to a dead end by a door on the first balcony of the Dom tower, which leads nowhere – a seemingly empty promise. (S.S.)

Ik zie de architectuur eigenlijk als een heel breed terrein. In mijn werk gebruik ik vormen die appelleren aan bepaalde primaire elementen in de architectuur. Primair, dat wil hier zeggen: vloer, muren, doorgang, plafond, hele simpele bouwvormen. Wat mij boeit is... het idee van de gesloten ruimte... Hier speelt de metafoor van het eigen lichaam, dat in feite een gesloten ruimte is. Het lichaam als ruimte waar het denken plaats vindt, de geest als ruimte, omsloten door het lichaam... Het karakter van een ruimte is een boeiend fenomeen. Hoe kun je dit terug vinden of herkennen in een parcours, in de gedaante van een plek, in niveauverschillen, in de toepassing van materiaal en kleur?

DE UTRECHTERS WORDT EEN STUKJE GROUND
ONT NOEMEN. DAAR KRIJGEN ZIJ EEN
"PUBLIEKE" RUIMTE VOOR TERUG

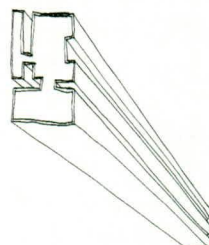


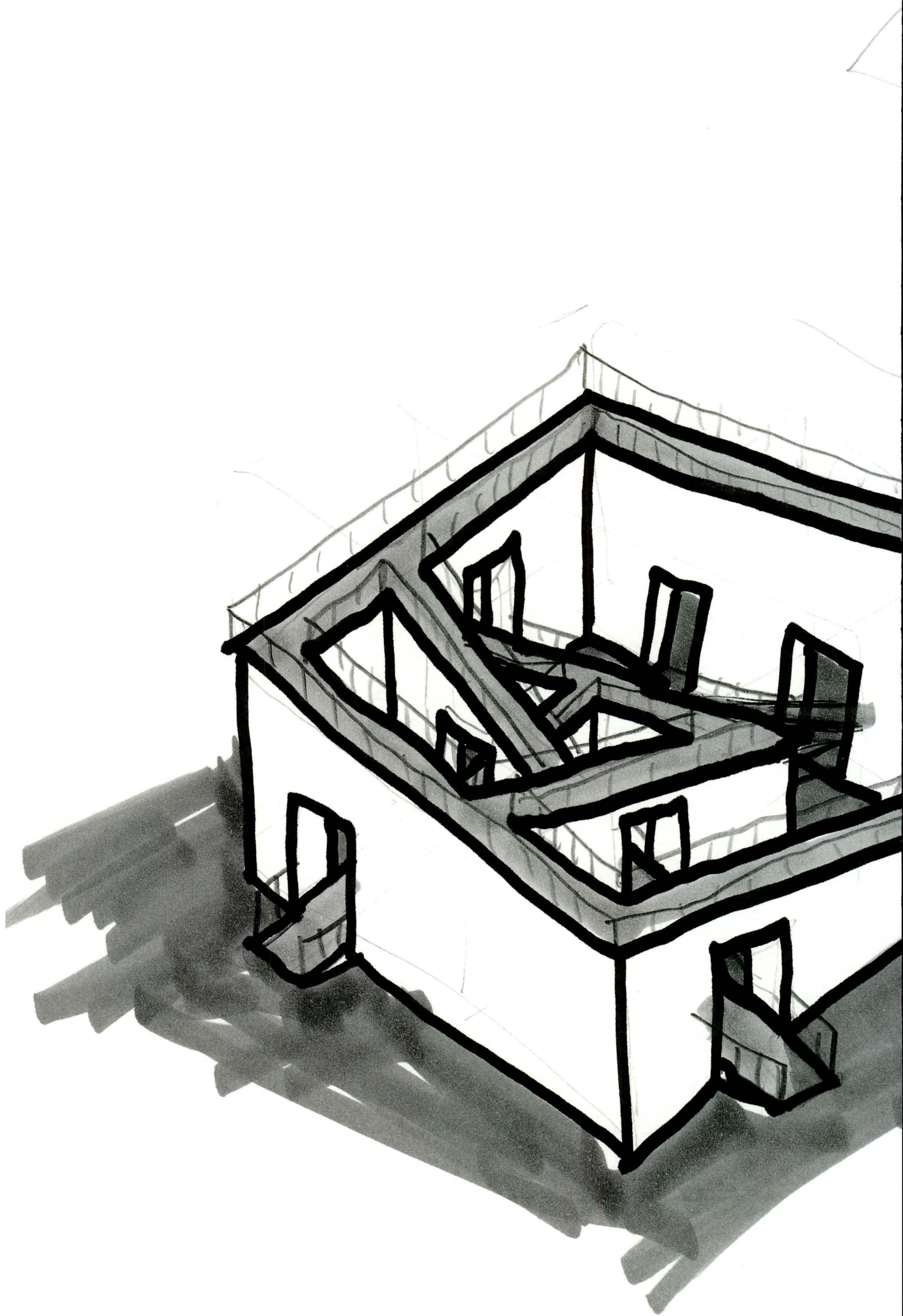
uit: een interview met Krijn de Koning, Begane Grond
Utrecht, 1995

I actually see architecture as a very broad field. In my work I use forms which relate to certain primary elements in architecture. Primary in the sense of floors, walls, passages, ceilings and other simple building forms. What intrigues me is... the idea of an enclosed space... Here is the metaphor for one's own body, which in fact is also an enclosed space. The body as a space where thinking occurs; the spirit as a space enclosed by the body... The nature of a space is an intriguing phenomenon. How can you identify or

recognise this in a racing track, the shape of a location, in differences of level, or in the use of colour and materials?

from: an interview with Krijn de Koning, Begane Grond, Utrecht, 1995.





DOM

DOORS

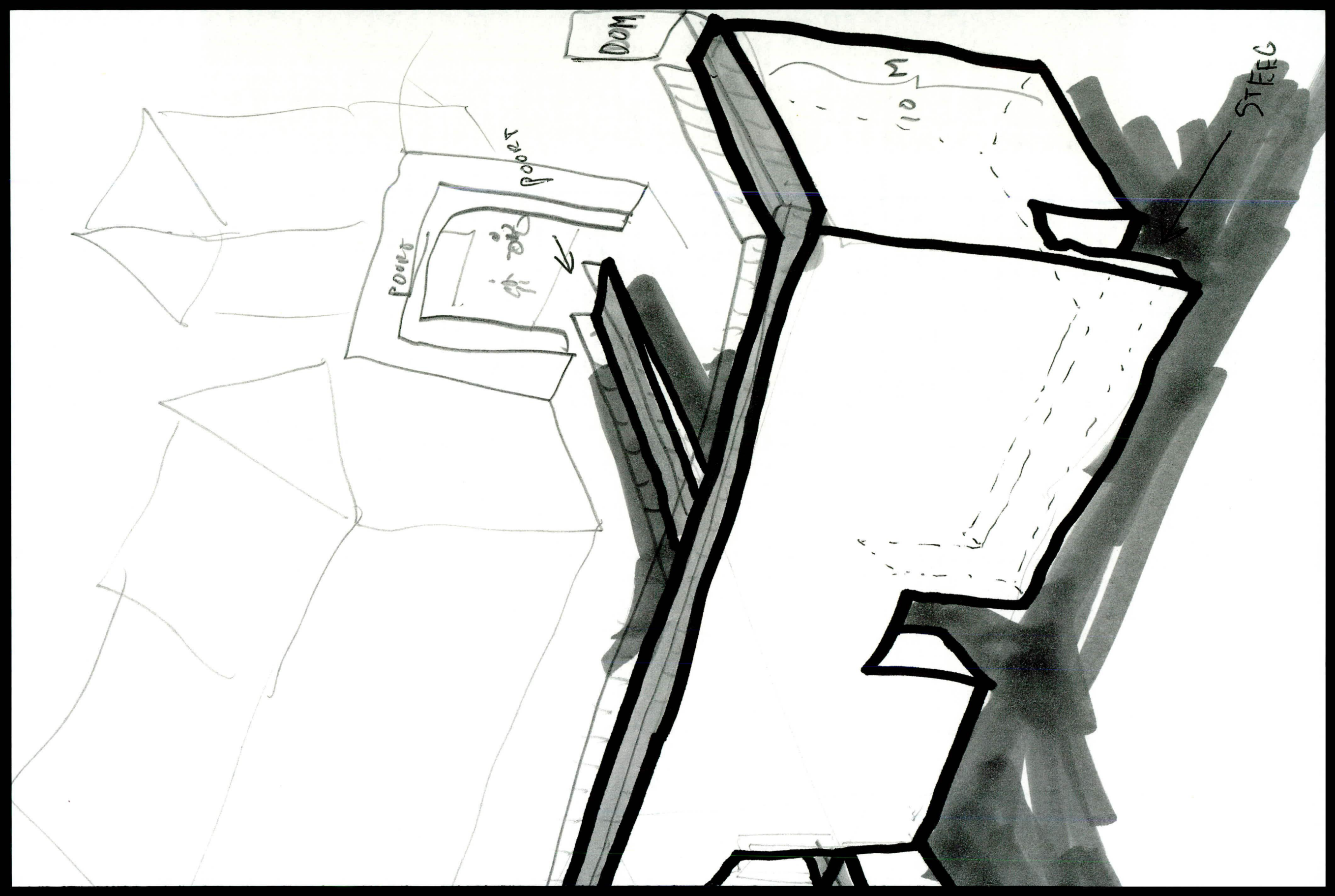
POOR

THE
IT



2
(10)

STEEG



geboren 1951 in Amsterdam
woont en werkt in Eindhoven
born in 1951 in Amsterdam
lives and works in Eindhoven

titel werk title of work: Mobile Fun

materialen: reuzenrad met 4 gondels voor auto's &
verlichting
afmetingen: 33,3 meter hoog; Ø 30 meter; gondels 0,4
x 2,15 x 1,6 meter
material: Ferris wheel with four gondolas for cars and
lighting
size: h. 33.3m; Ø 30m; cradles 0.4 x 2.15, 1.6m

omschrijving locatie: op het Lucasbolwerk, voor de
Stadsschouwburg
description of location: on the Lucas rampart, in front
of the Theatre building

1999
Nieuws opnieuw, Stedelijk van Abbemuseum,
Eindhoven, NL
De nieuwe auto, De Pont, Tilburg, NL
Pioniershuisje, Rotterdam, NL (openbaar
kunstwerk/public work)
Kassahuisje, Leiden, NL (openbaar kunstwerk public
work)

1998
Shopping the Stars, Zeno X Gallery, Antwerpen, B

John Körmeling

Mobile Fun

Als blikvanger voor zijn overzichtstentoonstelling 'De vierkante auto' in het Centraal Museum (1994-1995) wilde John Körmeling midden in het museum een 'loop', een soort reuzenrad opbouwen. De spectaculaire attractie zou de bezoekers dwars door de muren van het museum meenemen op een avontuurlijke ontdekkingstocht die afwisselend een blik op de tentoonstelling en een uitzicht over de stad Utrecht zou bieden. Het voorstel stuitte echter op nogal wat praktische bezwaren en kon niet worden uitgevoerd. Zijn ontwerp voor een 'drive-in flat' in het kader van de tentoonstelling 'Onvoltooid Tegenwoordige Tijd' (1990) was eerder al eenzelfde lot beschoren. In het project dat Körmeling voor Panorama 2000 heeft bedacht, een drive-in reuzenrad, komen beide ideeën die hij eerder in Utrecht wilde uitvoeren terug. En dit keer is het er wel gekomen.

In het drive-in reuzenrad op het Lucasbolwerk kunnen steeds vier auto's met inzittenden tegelijk een kwartiertje rondjes draaien boven Utrecht, om zo van de auto, de stad en de tentoonstelling te genieten vanaf een alternatief uitzichtpunt. Het ritje in het drive-in reuzenrad is voor iedereen met een auto weggelegd en kost rond de 25 gulden. Het aantal personen dat voor dat bedrag mee omhoog kan is afhankelijk van de inhoud van de auto. Aan omvang en gewicht van de auto zijn wel limieten gesteld. Kleine auto's en middenklassers kunnen zonder problemen mee. Een Cadillac zal niet passen, zeker daar het totale gewicht van auto plus inzittenden maximaal 1.500 kilo mag zijn. Heeft u geen auto? Geen nood. Meeliften met anderen behoort altijd tot de mogelijkheden.

Met dit project speelt Körmeling opnieuw zijn kritiek uit. De ideeën van veel planologen en architecten die de auto helemaal uit de binnenstad weren, ten gunste van het winkelende en consumerende publiek uit binnen- en buitenland, kunnen wat hem betreft op de helling. Körmeling werkt vanuit de gedachte dat de auto en de bijbehorende infrastructuur juist nog steeds heel goed vorm kunnen geven aan de stedelijke ruimte. Elke stad moet een manier vinden om de auto in haar centrum te integreren, want een stad die zich afkeert van de auto wordt of een spookstad of een openluchtmuseum.

Körmeling, gevormd als architect, geeft veelal een beeldend commentaar op architectuur en planolo-

Mobile Fun

When John Körmeling held a retrospective titled The Square Car in Utrecht's Centraal Museum in 1994-95 he wanted to construct a kind of giant Ferris wheel in the middle of the museum. This unusual attraction would entice visitors through the museum walls and take them on an exciting voyage of discovery, offering alternately a view over the museum and an outlook over the city. Unfortunately there were slightly too many practical obstacles and the plan couldn't be implemented. Körmeling's design for a 'drive-in flat' for the 1990 exhibition Present Imperfect had previously met a similar fate. In his project for Panorama 2000 both these ideas return in the drive-in Ferris Wheel. And this time he's been lucky.

His drive-in Ferris wheel will spin around over the city for fifteen minutes with four cars at a time – together with their occupants. They can enjoy an alternative outlook over the city and the exhibition from within their own car. An outing in the drive-in Ferris Wheel is open to everyone with a car and costs about 25 guilders. Any number of people can share in the drive – it just depends on the car's capacity. There are regulations concerning the weight and size of the cars – small cars and middleweights won't have any problem. But Cadillacs won't fit, because the maximum weight permitted is 1,500 kilos, cars and passengers together. And if you don't have a car – no problem. You can always hitch a ride.

This project of Körmeling's demonstrates once again his critical attitude towards the ideas presently in fashion among many planners and architects. Over the past few years it has become quite common to ban cars from the city centre, to make life more pleasant for shoppers and tourists. But as Körmeling sees it, cars and the infrastructure associated with them can still make a highly positive contribution to the urban scene. Every city should work out how to integrate cars into its heart, because a place that turns its back on the car will become either a ghost town or an open-air museum.

Trained as an architect, Körmeling usually provides a visual comment on architecture and planning. He doesn't extol traditional ideas about scale, function and material but concentrates on considerations of

1996-1998
In de tuin van De Pont, De Pont, Tilburg, NL (solo)

1996-1999
Shopping the Stars, M8, Glasgow, SC

1995
De platte auto, Antwerpen
Among others, San Francesco della Vigna, Venezia, I

1994
De vierkante auto, Centraal Museum, Utrecht, NL (solo)

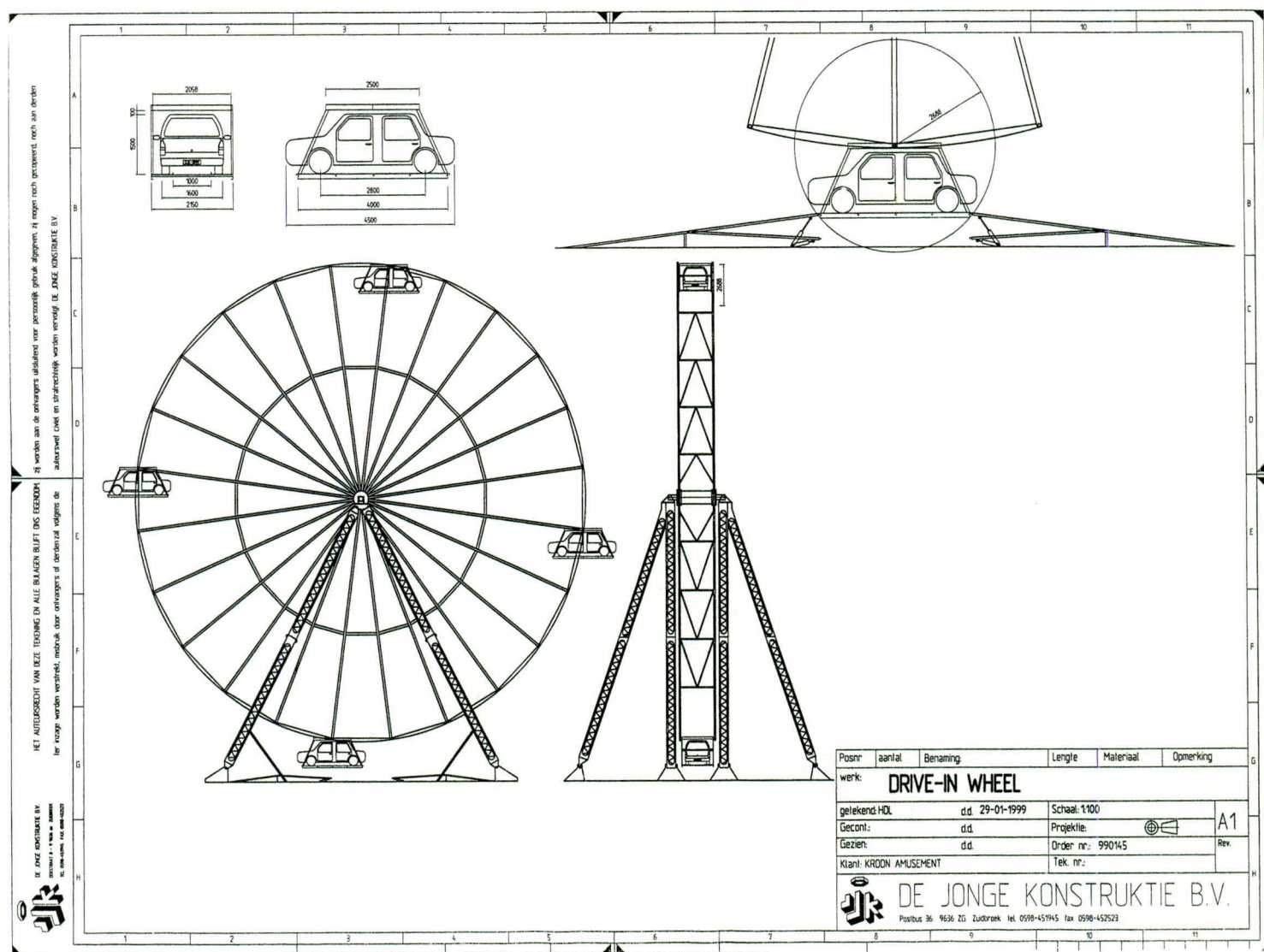
Kus me, kus me zeeman, Vishal, Haarlem, NL

1993
No Smoking, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, NL (solo)
Sonsbeek '93, Arnhem, NL
Ha ha, hi hi, Schiphol Airport, Amsterdam, NL (openbaar kunstwerk public work)

gie. Hij huldigt geen traditionele opvattingen over schaal, functies en materialen, maar plaatst het denken over ruimte en architectuur centraal. Körmeling creëert ook immateriële bouwwerken met lasers en maakt tekstwerken, op papier, van neon en met alles wat hem maar in de handen komt.

Regelmatig keren de woorden 'HI' en 'HA' terug, zoals bijvoorbeeld in de kroonluchter die aan het plafond hangt van Terminal West in Schiphol. Een flauwe grap lijkt in de lucht te hangen. Maar volgens Körmeling creëert lachen een vrije ruimte die aan iedereen toebehoort, en door niemand kan worden afgebakend. Deze vrije ruimte kan zich in de beslotenheid van onze gedachten bevinden of in de grenzeloze uitgestrektheid van de ruimte om ons heen. Juist in deze vrije ruimte is Körmeling geïnteresseerd. (G.N.)

space and architecture. And as well as material structures, Körmeling creates shapes with lasers and makes text works on paper or with neon, and indeed anything that turns up. Regular features in this work are the exclamations HI and HA – as in the chandelier hanging from the ceiling in the West Terminal of Amsterdam airport Schiphol. A feeble joke seems to be suspended in mid-air. But Körmeling argues that laughter creates an open space that belongs to everyone and that no one can fence in. This open space may be found in the secret places of our minds or in the endless reaches of the space around us. It is this open space that fascinates Körmeling. (G.N.)



Parkeerbeleid is een belangrijke pijler van het verkeers- en vervoersbeleid en onderdeel van het zogenaamde flankerende beleid. Het parkeerbeleid richt zich met name op het terugdringen van het niet-noodzakelijke autoverkeer in het woon-werkverkeer. In de praktijk betekent dit dat een evenwichtige aanpak noodzakelijk is met differentiatie naar de verschillende motieven en doelgroepen (zoals stallen bewoners, bedrijven, zakelijk verkeer, winkelverkeer, woon-werkverkeer). De evenwichtige aanpak dient te resulteren in het terugdringen van het autogebruik in het woon-werkverkeer, het aanbieden van voldoende faciliteiten voor economische functies en het creëren van een

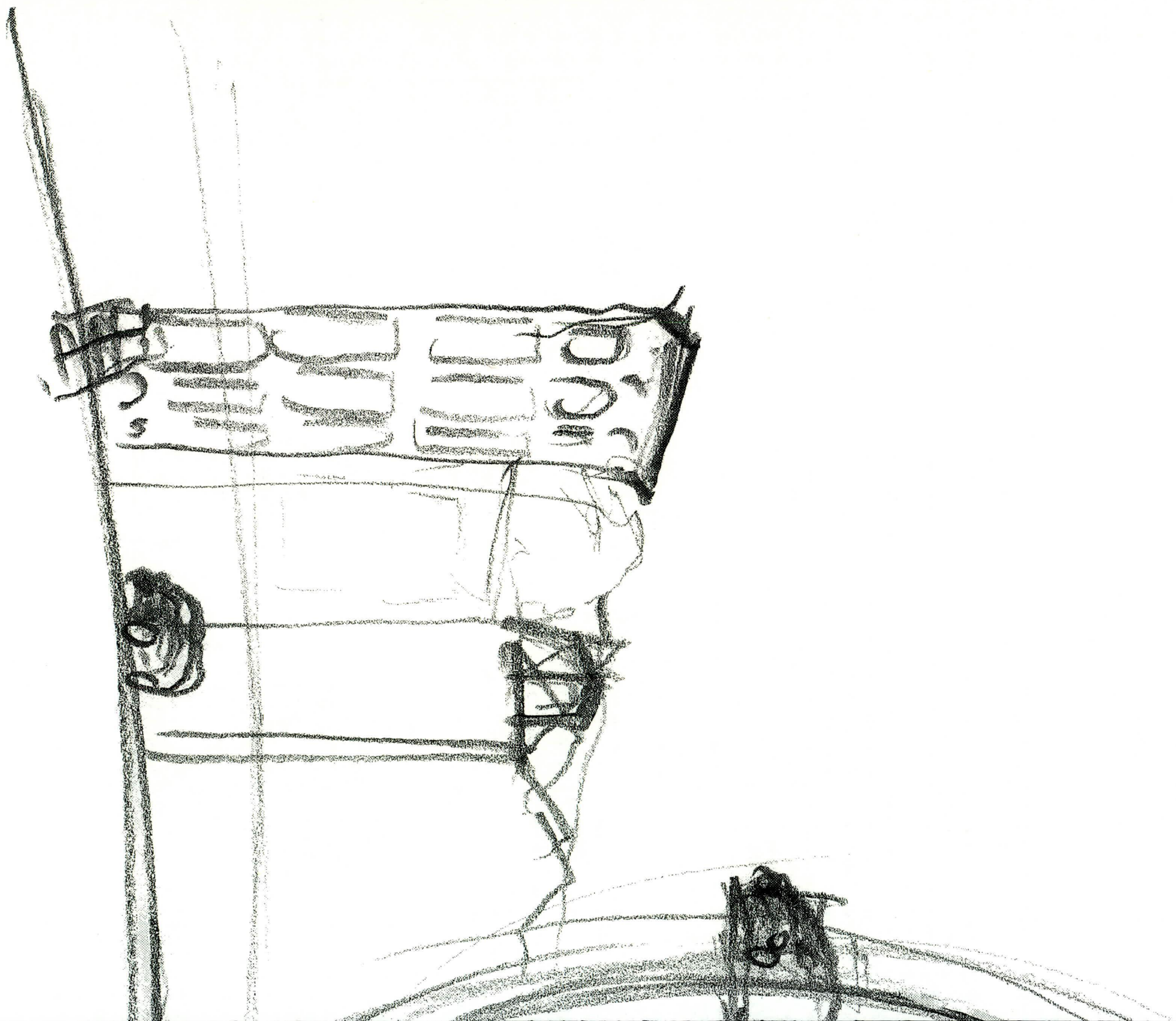
aantrekkelijk verblijfsklimaat en stadsbeeld.

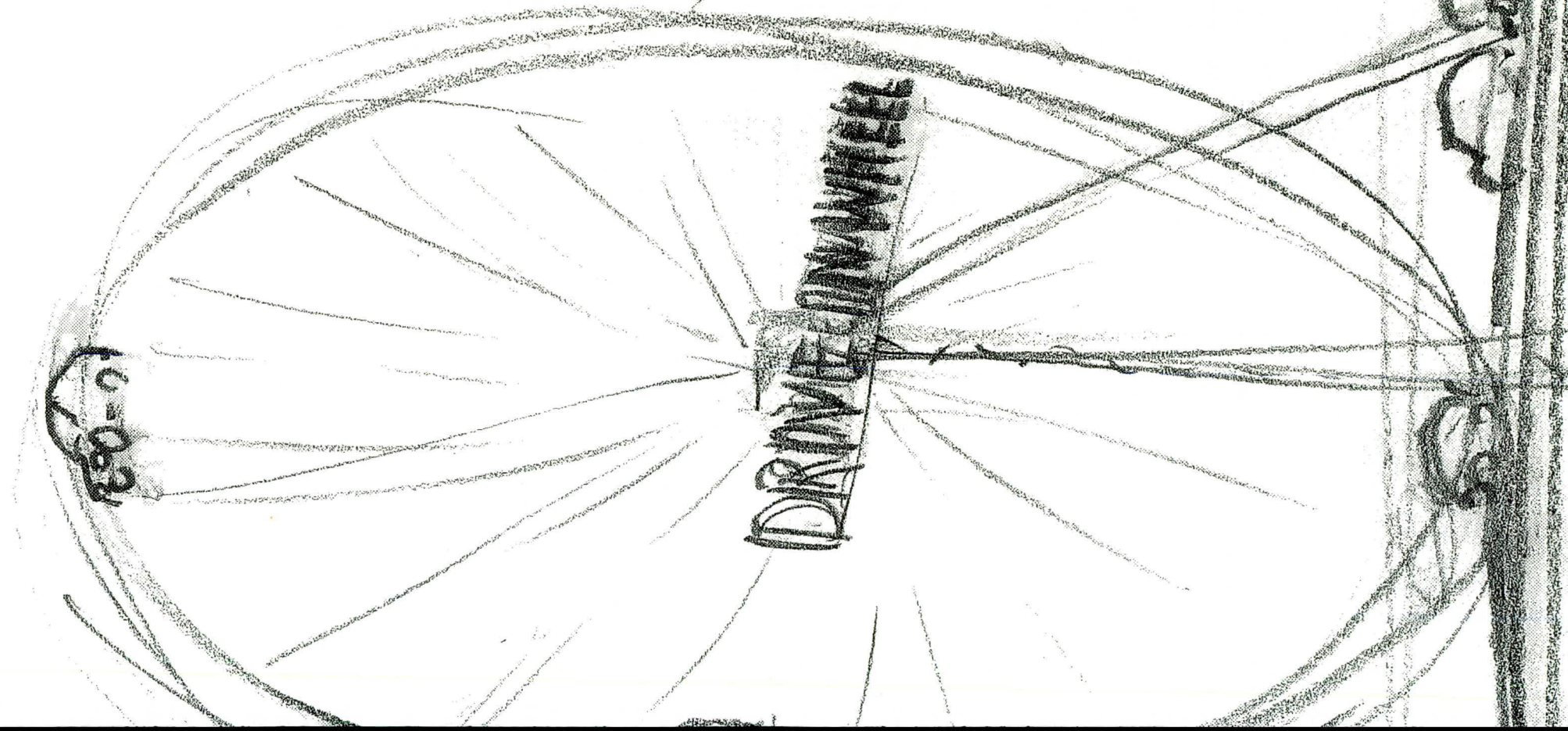
uit: nota parkeerbeleid Utrecht, Gemeente Utrecht, 1994

A parking policy is an important cornerstone of a road and transport policy and is also part of a so-called integrated policy. The parking policy is chiefly directed at reducing unnecessary traffic among those who use the car to commute to work. In practice this calls for a balanced approach that takes the various motives of car-users and specific target groups into account, i.e. mews residents, companies, business, delivery and

commuter traffic). A balanced approach should lead to a reduction in commuter traffic, the provision of sufficient facilities for economic purposes and the creation of an attractive townscape and place to life.

from Utrecht's parking policy memorandum, Utrecht City Council, 1994.





DRIVE IN WHEEL

SCHONBURG

mobile fan

geboren 1967 in Sydney
woont en werkt in Oslo
born in 1967 in Sydney
lives and works in Oslo

titel werk title of work: Monument for Ray Johnson

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

Bjarne Melgaard

Monument for Ray Johnson

De installaties van Bjarne Melgaard ogen op het eerste gezicht als een ongeordende opslagplaats of een ondoordringbaar oerwoud. Hij stort museumzalen vol met de meest uiteenlopende voorwerpen, variërend van foto's, notities, schilderijen, tekeningen, boeken en krantenknipsels tot meubels, draden wol en flesjes massage-olie, tot er nauwelijks nog plaats is om te lopen. Wie echter langer in de door Melgaard ingerichte ruimtes verblijft, ontdekt patronen en verhalen in de chaos. De installaties fungeren als persoonlijke plakboeken, vol souvenirs en herinneringen aan de verre reizen die de kunstenaar maakte, bijvoorbeeld aan de twee jaar dat hij, in navolging van de schilder Paul Gauguin, rondzwierf op de eilanden in de Stille Zuidzee. Het beeld dat uit de ansichtkaarten, foto's en dagboekfragmenten van Melgaard spreekt, is dat van een losbandig levende kunstenaar, vol zon, drank en homoseksuele uitpattingen. Tekeningen van penis en spermacellen domineren zijn installaties, maar ook komen veelvuldig (kritische) verwijzingen naar de populaire cultuur en de kunstgeschiedenis voor.

Voor Panorama 2000 ontwierp Melgaard een monument voor de Amerikaanse kunstenaar Ray Johnson, dat een mentale reconstructie van zijn eerste ontmoeting met het werk van Johnson moet voorstellen. Johnson richtte in 1962 de mail-art-beweging op en wordt ook wel tot Fluxus gerekend.

Het beeld dat Melgaard ter ere van hem ontwierp, is een twee meter hoge bronzen fantasiekop, waarvan de oren en de absurdistische grote neus worden gevormd door ejaculerende penis. De kop staat op een veertig meter hoge sokkel, zodat iedere toren-beklimmer het beeld recht in de ogen kan kijken. Melgaard stelde tevens voor om iedere dag door een helikopter een lading worsten op het beeld te laten lozen, net zoals Ray Johnson eens als performance gedaan zou hebben. (S.S.)

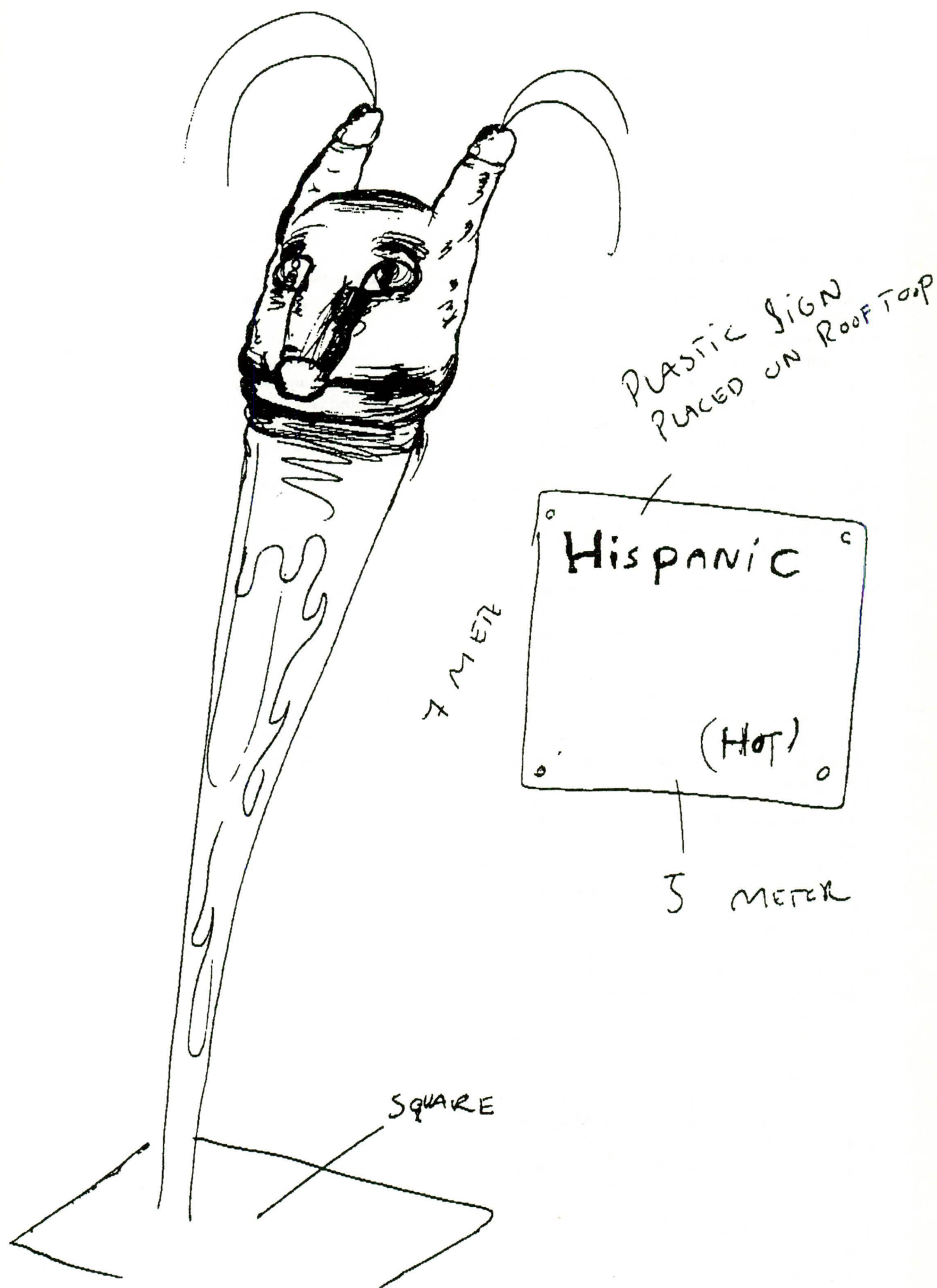
Monument for Ray Johnson

On first encounter the installations of Bjarne Melgaard come across as some kind of jumbled storage space or impenetrable manmade jungle. He stuffs museum spaces full of all manner of objects, ranging from photographs, notes, paintings, drawings, books and press cuttings to furniture, wire wool and bottles of massage oil until there is barely room to walk. However, if you linger in these spaces you discover certain patterns and narratives in the chaos. The installations serve as personal scrapbooks, full of souvenirs and memories of distant travels the artist made, such as the two years Melgaard spent roaming around the South Pacific islands in the footsteps of the painter Paul Gauguin. The impression you gain from his postcards, photographs and diary extracts is one of a licentious living artist, full of sun, drink and homosexual excess. Drawings of penises and semen dominate his installations as well as various critical references to popular culture and art history.

For Panorama 2000 Melgaard designed a monument for the American artist Ray Johnson which supposedly represents a mental reconstruction of his first encounter with the artist's work. In 1962 Johnson founded mail art and is also seen as part of the Fluxus movement. The piece Melgaard designed in his honour is a 2m high, bronze fantasy head with ears and a huge absurd nose made from ejaculating penises. The head is resting on a 40m high base so that every visitor who climbs the tower comes face to face with the statue. Melgaard also proposes that everyday a load of sausages should be thrown on the work by a helicopter, in the same way as Johnson was said to have done it in a performance. (S.S.)

Als toekomstige historici een beeld van de wortels van de 'doe-het-zelf' cultuur reconstrueren uit het wrakhout van onze eeuw, zullen ze terug moeten in de tijd, tot voor de grunge, de 'zines' en de punk, tot aan wijlen Ray Johnson, wiens artistieke gebruik van de kopieermachine in de vroege jaren zestig een mijlpaal is...

Ze zullen ontdekken dat de legendarische Johnson de eerste happenings deed (hij noemde ze 'nothings') toen hij zijn collages zorgvuldig op straat uitlegde. Of onder een zonnelamp zat tot iemand hem erop wees dat hij zou verbranden. Of met mosterd besmeerde munten in een publieke telefoon wierp.



Johnsons grootste performance werk – de New York Correspondence School, een internationaal netwerk van dichters en kunstenaars die gebruik maakten van het postsysteem – wisselde vrijelijk werken, objecten en al het andere dat de deelnemers de moeite waard vonden uit. Veel van hen brachten later culturele verschuivingen teweeg. Ray Johnson werd 'de bekendste onbekende kunstenaar van de wereld'.

uit: Mark Block, An illustrated Introduction to Ray Johnson 1927-1995,
www.echonyc.com/panman/Ray_Johnson.html

When future historians comb through the wreckage of our century to reconstruct a picture of the origins of 'do-it-yourself' culture, they'll reach back before grunge, zines and punk, to the late Ray Johnson, whose artistic use of coin-operated Xerox machines in the early sixties are a milestone...

It will also be discovered that the legendary Johnson did the first happenings (he called them 'nothings') when he carefully arranged his collages on the street. Or sat under a sun lamp until somebody told him he might get burned. Or dropped mustard-covered dimes into a pay phone.

Johnson's greatest performance work – the New York

Correspondence School, an international network of poets and artists who used the low-tech medium of the postal system – freely exchanged artwork, objects and anything else deemed worthy by it's participants, many of whom became the cultural movers and shakers of the next several decades.

Ray Johnson – 'the most famous unknown artist in the world.'

from: Mark Block, An illustrated Introduction to Ray Johnson 1927-1995,
www.echonyc.com/panman/Ray_Johnson.html

geboren 1962 in Groningen, NL
woont en werkt in Amsterdam
born in 1962 in Groningen, NL
lives and works in Amsterdam

titel werk title of work: Two Men Floating

materiaal: ballon met fotografische opdruk aan steigerconstructie
afmetingen: 15 meter hoog
material: balloon with photographic image on a scaffolding construction
size: h. 15m

omschrijving locatie: voor de Neudeflat, aan de Vinkenburgstraat
description of location: in front of Neude block of flats on Vinkenburgstraat

1999
Projektraum Ludwig Museum, Köln, D (solo)
Signs of Life, Melbourne Biennale, Melbourne, AUS

1998
NL, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, NL
Do all Oceans have Walls?, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, D
Roommates, Museum van Loon, Amsterdam, NL
Grown in Frozen Time, Shed im Eisenwerk, Frauenfeld, CH

Aernout Mik

Two Men Floating

Het terrein waarop Aernout Mik zich begeeft, heeft meestal een sterk stedelijk karakter. Naast musea vormen ook luchthavens, kantoorgebouwen, politiebureaus, stations en winkelcentra het decor waartegen zijn installaties en performances contrastrijk afsteken. Het zijn locaties met een eigen micro-cultuur, waar interne regels en voorschriften gelden. Mik probeert met zijn werk de ingesloten patronen op deze plaatsen te ontregelen, door onverwachte gebeurtenissen te laten plaatsvinden. Hij richt zijn tentoonstellingen in als chaotische ruimtes, waar het publiek wordt geconfronteerd met zowel poppen als levensechte personages. Slapende mensen, suppoosten, vrouwelijke politieagenten en zelfs marmotten maakten deel uit van zijn installaties.

Een opvallend element in het werk van Aernout Mik is de aanwezigheid van Aziatische personen. Samen met filmmaakster Marjoleine Boonstra maakte hij de video-installatie Hongkongoria (in 1998 getoond in het Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven), waarin alledaagse, maar tevens vreemdende taferelen uit de wereldstad Hong Kong te zien waren: een verkoopster in een winkelcentrum, krioelende medewerkers op de goudbeurs en spartelende renpaarden in een zwembad. In een andere installatie bedrukte Mik linnen poppen met de fotografische portretten van verschillende Aziaten. Deze mannen en vrouwen zijn nooit afkomstig van het platteland, maar altijd uit metropolen als Hong Kong, Manilla, Seoul of Singapore. Hun kleding verradt een westerse invloed. In een van Miks werken, waarin een viertal Aziaten is gefotografeerd tegen de rommelige achtergrond van een braakliggend terrein vol achtergelaten huisraad, hebben de geportretteerden een opvallend stoïcijnse gelaatsuitdrukking en valt hun kleding op een vreemde, bobbelige manier om hun lichamen. Wie goed kijkt, ontdekt de oorzaak hiervan: de personen zijn liggend gefotografeerd en vervolgens rechtop, staand, in de foto van de achtergrond gemonteerd. Opnieuw treedt een gevoel van vervreemding op en verandert het schijnbaar alledaagse tafereel in een absurdistische scène.

Voor Panorama 2000 ontwierp Aernout Mik een vijftien meter hoge luchtballon in de vorm van twee mannen. De mannen staan achter elkaar - de voorste iets lager dan de achterste - en zweven rechtop door het luchtruim. Hun beeltenis is

Two Men Floating

Aernout Mik is predominantly occupied with urban contexts in his work. Along with museums, also airports, office buildings, police stations, railway stations and shopping malls have been sharply contrasting backdrops for his installations and performances. They are locations with their own micro-culture, where internal rules and regulations apply. With his work, Mik is attempting to undermine the worn working patterns of these places by staging unexpected events. He designs his exhibitions as chaotic spaces in which the general public is confronted with dolls as well as real life characters. Sleeping people, attendants, female police officers and even guinea pigs are all part of his installations.

A striking feature in Mik's work are Asian people. In collaboration with film maker Marjoleine Boonstra he made the video installation Hongkongoria (shown at the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven in 1998) depicting both commonplace and incongruous scenes taken in the international centre of Hong Kong, like a sales assistant in a shopping mall, swarming traders at the stock exchange and splashing racehorses in a swimming pool. In another installation Mik printed linen dolls with photographic portraits of various Asians – men and women who are never from the countryside, but always from such centres as Hong Kong, Manila, Seoul or Singapore. Their dress betrays a Western influence. In one of his works four Asians pose against a messy wasteland crammed with dumped household rubbish, an expression of marked stoicism on their faces, while their clothes hang in a strange bulging manner about their bodies. If you look closely you discover the reason why: the subjects were photographed lying down and then incorporated upright into the background picture. Again a sense of incongruity is achieved and changes what appears to be a commonplace image into an absurd depiction.

For Panorama 2000 Mik designed a 15m high air balloon in the form of two men standing one behind the other – the one in front slightly lower than the one at the back – who float upright through the air. Their image has been applied photographically to the balloon. The two are unmistakably Asian and stare somewhat vacantly ahead of them. They are wearing nondescript city clothes. The air balloon is suspended some 20m high in space and moves gently in the wind, with

1997
Biennale di Venezia XLVII, Venezia, I

1996
Abendland, Münster, D
ID, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, NL /
Le nouveau Musée, Lyon, F

1995
Stuffed, Weak and Filthy, Deweer Art Gallery, Otegem,
B (solo)
Mommy, I am sorry, De Vleeshal, Middelburg, NL
(+ Adam Kalkin)

La valise du célibataire/de koffer van de celibatair,
Station, Maastricht, NL
Wild Walls, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL

1994
Het Grote Gedicht, Nederlandse beeldhouwkunst
1945-1994, Grote Kerk, Den Haag, NL
Spellbound, Centro Cultural de Belem, Lissabon, P /
Cruce, Madrid, E

fotografisch op de luchtballon aangebracht. Het tweetal is onmiskenbaar Aziatisch en kijkt enigszins wezenloos voor zich uit. Ze gaan gekleed in merkloze stadskleding. De luchtballon hangt bijna twintig meter hoog in de lucht en beweegt zachtjes in de wind, met een hoge flat als achtergrond. Die hoge flat, in Utrecht bekend als de Neudeflat, heeft iets clichématig modernistisch en staat in scherp contrast met het verder zo historische Utrecht.

De ballon brengt ouder werk van Mik in gedachten, zoals Big Sleep uit 1988 en Dummy's uit 1990. In beide series is een foto afgedrukt op een zachte, driedimensionale achtergrond. Bij Big Sleep bestaan de afbeeldingen uit stalen cilinders en dienen kussens als dragers. Voor Dummy's zijn foto's van kindergezichten afgedrukt op naar volwassen mensen gemodelleerde rompen van opgevuld linnen. Deze werken zijn onmiskenbaar dubbelzinnig: realistisch, maar tegelijkertijd volslagen gestoord. Hetzelfde geldt voor de Panorama-ballon, waarbij een fotografisch beeld uit de realiteit is afgedrukt op een driedimensionaal, zacht lichaam.

Aernout Mik steekt de draak met de werkelijkheid. Zijn werken laten zich bekijken als slapstick-films. In eerdere video's werden schijnbaar hulpeloze slachtoffers met slijm bekogeld en gingen oude mannetjes met elkaar op de vuist. Ook de mannen op de luchtballon lijken niets aan hun situatie te kunnen veranderen. Stoïcijns laten zij hun voeten dansen op de daken van Utrecht, voortbewogen door de wind, in toom gehouden door een lange draad. (S.S.)

a tall office building in the background. This high building, known in Utrecht as the Neude block, is quintessentially modern and is in shrill contrast to the rest of this historic city.

The balloon recalls earlier work from Mik, such as Big Sleep from 1988 and Dummies from 1990. Both series consist of a photographic image on a soft, three-dimensional background. The images in Big Sleep comprise steel cylinders with cushions serving as supports, while for Dummies pictures of children's faces are printed onto stuffed linen that has been shaped into torsos of adult people. These works are clearly ambiguous: realistic yet at the same time totally disturbing. Mik used the same approach for the Panorama balloon in which a photographic image from reality is printed on a three-dimensional soft body.

Mik pokes fun of reality. His works can be seen as slapstick films. In earlier videos, for instance, apparently powerless victims were pelted with phlegm and old men were engaged in fighting each other. Even the men in the air balloon appear unable to change anything about their situation. Philosophically, they allow their feet to dance on the rooftops of Utrecht, driven by the wind and held in check by a long, long thread. (S.S.)

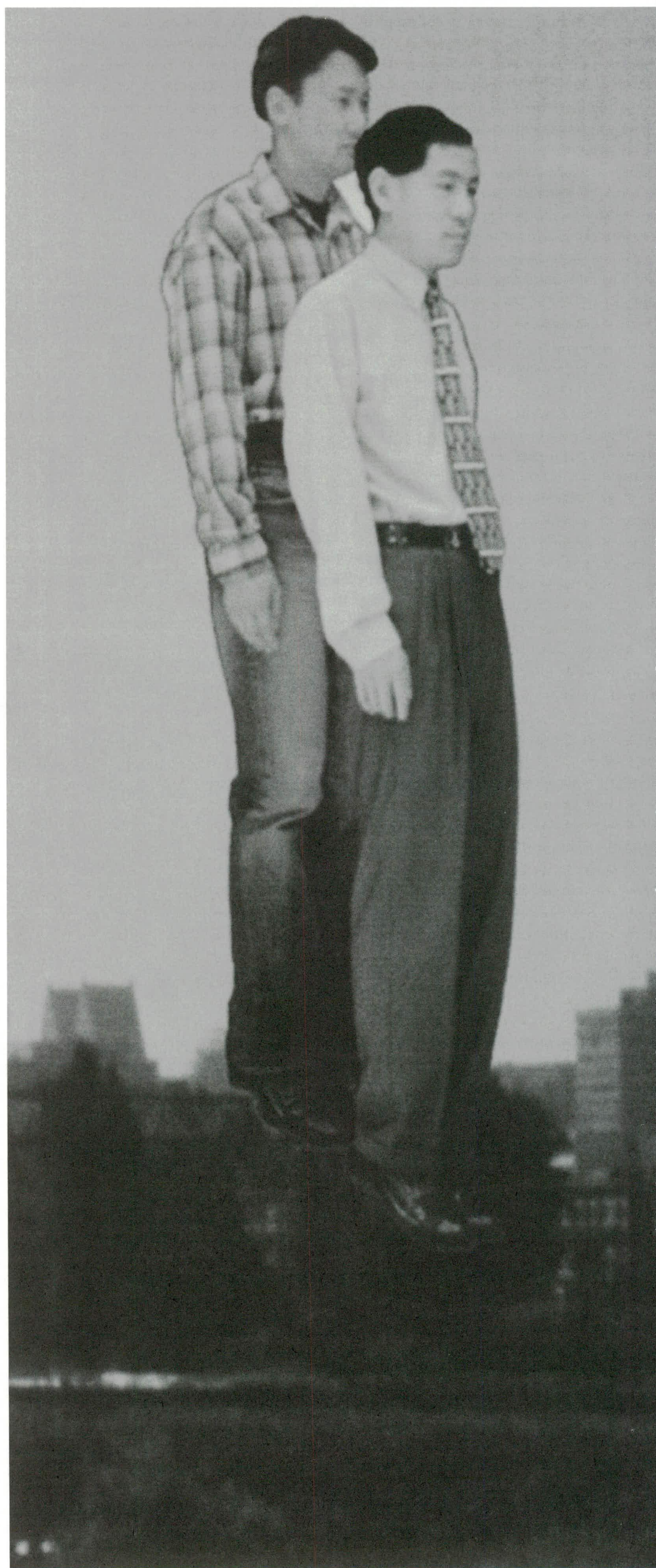
... In jouw werk gaat het duidelijk over de eigen realiteit van beelden en objecten. En over de vraag naar de uitwisselbaarheid van jouw realiteit met de realiteit van daarbuiten. Wat hebben we met die grote realiteit van doen? Het motto dat je onder de vorm van titel aan je tentoonstelling mee geeft alleen al wijst op je onderzoek naar de verhouding, de ruilbaarheid van jouw aktie met de rest van het leven. 'Voor niets en nog eens niets' Voor niets. Dus toch voor iets. Je wijst erop dat de dingen ook 'zomaar' betekenisvol kunnen zijn.

uit: tekst catalogus 'Für Nichts und Wieder Nichts', Jo

Coucke, Deweer Art Gallery, Otegem, België, 1992

... Your work is clearly about the actual reality of images and objects as well as the question of the interchangeability of your reality with the one outside yourself. What are we supposed to make of this big reality? The motto that you give to your exhibition in the form of a title already conveys your exploration into the relationship, the interaction of your action, with the rest of life. 'For nothing and again nothing'. For nothing, so indeed for something. You point out that things can be meaningful 'just like that.'

from: the catalogue 'Für Nichts und Wieder Nichts', Jo Coucke, Deweer Art Gallery, Otegem, Belgium, 1992





geboren 1951 in Santa Monica, Californië
woont en werkt in New York
born in 1951 in Santa Monica, California
lives and works in New York

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Forum for Contemporary Art, St. Louis, USA (solo)
Laboratorium, Antwerpen

1998
Stedelijk Museum, Schiedam, NL (solo)
Fast Forward, Kunstverein, Hamburg, D

1997
Matt Mullican under Hypnosis, roomade, Manhattan
Centre, Brussel, B (solo)
Miniaturen, Deichtorhallen, Hamburg, D
PS1 Contemporary Art Center, New York, USA

Documenta X, Kassel, D
ICONS, Magnets of Meaning, San Francisco Museum
of Modern Art, San Fransisco, USA

1996
Hybrids, De Appel, Amsterdam, NL
Auto Reverse 2, Le Magasin, Grenoble, F
Artistes/Architectes, Nouveau Musée, Villeurbanne, F

1995
Nationalgalerie, Berlin, D (solo)
Ivam, Centre del Carme, Valencia, E (solo)

Matt Mullican

Een filmbeeld uit een amateurfilm die in 1935 gemaakt is vanaf het Empire State Building lag aan de basis van het voorstel van Matt Mullican. De film uit het archief van Mullican toont het leven in New York, zoals zich dat openbaarde aan iemand die zich op de destijds uitzonderlijk hoge toren bevond. Op het beeld is een dak van een uitgaansgelegenheid, een hotel met ‘dine-dance roof’, te zien. Met grote letters wordt aan het publiek op het Empire State Building duidelijk gemaakt wat zich op en onder dat dak afspeelt. De letters zweven in een grit, een ruitpatroon dat tamelijk eenvoudig is te duiden als een abstractie van het rigide stratenpatroon van de stad New York. Het beeld verwijst direct naar Mullican’s opvatting van het uitgangspunt van Panorama 2000. De stad wordt op een hoogte als die van de Domtoren teruggebracht tot een plattegrond, alsof het een model van zichzelf is. De stad lijkt getransformeerd tot een symbool van zichzelf. De letterlijke afstand van de top van het Empire State Building tot de stad aan de voet van het gebouw beschouwt Mullican bovendien als een metafoor voor het moderne perspectief.

Door middel van het filmbeeld richt Mullican zich op de verticale blik vanaf de Domtoren. Een voorstel dat hier parallel aan ontstaan is, heeft betrekking op de horizontale blik. Aan de horizon wil Mullican op verschillende momenten tijdens de tentoonstelling een rij dansende lichten creëren. Met 15 tot 20 richtspiegels, zoals gebruikt door de krijgsmacht om over lange afstanden te seinen, definieert hij de lijn tussen hemel en aarde door ze de zon te laten weerkaatsen richting Domtoren. Daarmee lokt hij de blik van de toeschouwer weg van het stadsbeeld en reduceert het zicht op hemel en aarde tot een formeel fenomeen. Het belang van de stad wordt teruggedrongen ten gunste van het landschap.

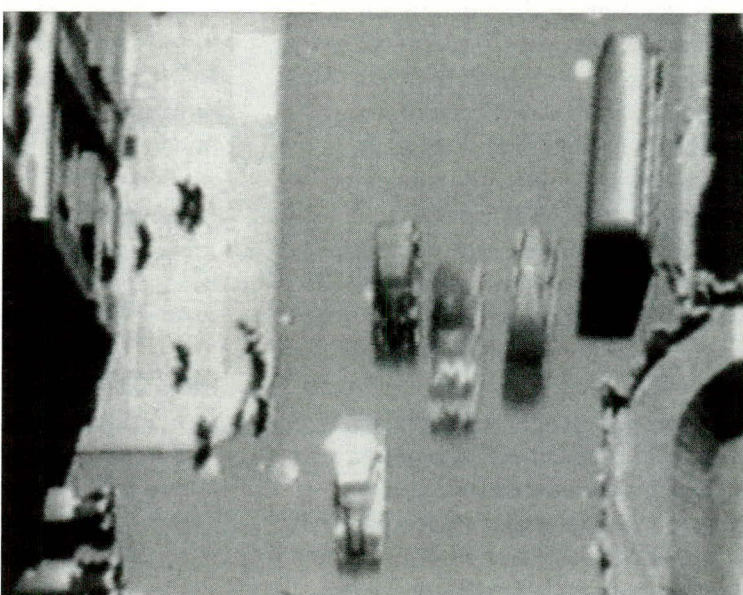
Door zowel de horizontale als de verticale blik te benadrukken, wilde Mullican een visuele ervaring teweegebrengen die het mogelijk zou maken de eigen positie te definiëren ten opzichte van het uitzonderlijke wereldbeeld dat op grote hoogte ontstaat. (C.H.)

An image from an amateur film made in 1935 from the Empire State Building was the starting point for Matt Mullican’s proposal. This film shows life in New York as it appeared to one person who took up his position atop this early skyscraper. The image shows a view onto a nearby hotel with a ‘dine-dance’ roof. The delights of the roof-top entertainment are announced to viewers on the Empire State Building by large letters. The letters floated in a grid, a checked pattern that can be described quite simply as the abstract form of the geometric street design of New York city. The image refers directly to Mullican’s understanding of the reasoning behind Panorama 2000. From a height such as Utrecht’s Dom tower the city is reduced to a map, and is perceived as if it were a model of itself. The city appears to have been transformed, to become a symbol of itself. Mullican interprets the implied distance from the top of the Empire State Building to the city at the building’s foot, as a metaphor representing the modern perspective.

Through the film image Mullican addresses a vertical view down from the Dom tower. A project that arose parallel to this was to consider the horizontal view. Along the horizon Mullican proposes at various moments during the exhibition to create a row of dancing lights. With 15 to 20 mirrors of the kind used by the army when sending morse signals over long distances he draws a line between the earth and the sky by making the sunlight ricochet from the mirrors onto the Dom tower. Thus he entices the public to look away from the city and reduces the view of heaven and earth to a formal phenomenon. The importance of the city is reduced for the benefit of the landscape.

By emphasizing both the horizontal and the vertical view Mullican tries to generate a visual experience that makes it possible to define one’s own position with respect to the exceptional world view that arises when all is seen from a great height. (C.H.)

1994
 Wiener Secession, Wien, A (solo)
 Tuning Up, Kunstmuseum, Wolfsburg, D



Het beeld uit de film vormt voor Mullican een conceptueel monument, eerder dan een beeld dat zich leent voor een fysieke uitwerking in het uitzicht over Utrecht. Dit uitzicht vormt in zijn ogen de voornaamste esthetische ervaring voor de toeschouwer, met of zonder kunstwerken. Een passende manier om het beeld van de 'roof dine-dance' in te voegen, zonder dat het wordt gereduceerd tot een aantekening bij het panorama, bleek er niet te zijn. Dus koos hij ervoor om het filmbeeld als zelfstandige bijdrage in de catalogus van Panorama 2000 op te nemen.

For Mullican the film image is a conceptual marker and not an image that can be inserted into the view from Utrecht's cathedral tower. This view in itself forms the primary aesthetic experience for the viewer, with or without works of art. He could not find a suitable way of combining the picture of the 'roof dine-dance' without its becoming reduced to a mere sketch in the panoramic scene. Hence he chose to include the film still as a separate contribution in the Panorama 2000 catalogue.

geboren 1958 in Londen
woont en werkt in Londen
born in 1958 in London
lives and works in London

titel werk title of work: The Castle

materialen: steigerwerk, 900 m² labutect, steigerdoek, verf
afmetingen: 22 x 15 x 25 meter
material: scaffolding, 900 m² Labutect, scaffolding sheeting, paint
size: 22 x 15 x 25m
omschrijving locatie: Stadskasteel Oudaen aan de Oudegracht 99
description of location: Stadskasteel Oudaen on Oudegracht 99

1998-1999
Thinking Aloud, South Bank Centre touring exhibition, Kettle's Yard, Cambridge / Cornerhouse, Manchester / Camden Arts Centre, London, UK

1998
Richtung Museumsquartier-Die Neue Sammlung (1), Palais Liechtenstein, Wien, A
Every day, 11th Sydney Biennale, Sydney, AUS
Kimpo International Sculpture Symposium, Sculpture Park, Korea

Julian Opie

The Castle

Met behulp van de computer maakte Opie tekeningen van vier Utrechtse locaties die volgens hem karakteristiek zijn in het stadsbeeld: een stadskasteel in de bocht van de Oudegracht, de Janskerk in het centrum van de stad en twee huizenrijen met typisch Utrechtse geveltjes. Elk van deze door hem geselecteerde gebouwen laat hij schuil gaan achter een levensgrote tekening. In grote lijnen volgt de tekening de originele contouren van het gebouw, tegelijkertijd brengt deze echter de architectuur terug tot zijn meest archetypische vorm. Het bouwwerk ziet er daardoor uit als een combinatie van een Disney-cartoon en een schilderij van Fra Angelico of van een computertekening en een huisje uit een modeltreinlandschap.

Van de vier voorstellen is de tekening van het stadskasteel Oudaen uitgevoerd. Dit gebouw, dat van de vier ontwerpen het verbeeldingsvermogen het meest prikkelt, is een zeldzaam monumentaal bouwwerk in het Utrechtse stadsbeeld, maar het springt nauwelijks in het oog omdat het is ingeklemd tussen een bonte stoet gebouwen, opgetrokken in verschillende periodes en in de meest uiteenlopende stijlen. Door het te hullen in de eigen geabstraheerde tekening benadrukt Opie het stadskasteel. Deze accentuering haalt het gebouw uit zijn anonieme positie en geeft het een prominente plaats in het panorama.

De inspiratie voor zijn sculpturen en schilderijen put Julian Opie uit alledaagse verschijnselen als gebouwen, auto's, bomen en dieren. Deze elementen brengt de kunstenaar terug tot hun essentiële vormen en contouren. Het merk (van een auto), de soort (van een boom) of de aard (van een kerk) spelen geen enkele rol. Hij laat de details eenvoudigweg achterwege en voorziet zijn werken van een gladde, perfecte huid en heldere kleuren. Opie's vormen spreken voor zich, zijn voor iedereen herkenbaar en zijn toch geen symbolen. Zijn tentoonstellingen stelt Opie samen uit een groeiend aantal sculpturen en vormen, die in steeds andere constellaties worden neergezet en talloze combinaties kunnen vormen. De verzameling beelden die de kunstenaar gaandeweg heeft aangelegd, wordt gekenmerkt door eenvoud en helderheid. De toeschouwer hoeft de beelden niet meer te interpreteren, maar wordt uitgenodigd om de vormen in de eigen gedachten te herschikken. Hij legt zelf de relatie met een Ikea-gids, waaruit het publiek naar geloven en behoefte een eigen

The Castle

Julian Opie made computer-aided drawings of four locations in Utrecht which he found typical for the image of the city. There was the city castle in the bend of the canal Oudegracht, the old church Janskerk in the city centre, and two rows of houses with characteristic Dutch facades. He secretes one of these chosen buildings behind a large-as-life drawing. The drawing follows in large lines the contours of the building and in so doing reduces the architectural form to its most archetypal shapes. Consequently the building resembles a cross between a Disney cartoon and a painting by Fra Angelico, or a computer drawing and a house for a model-railway landscape.

The drawing of the city castle Oudaen was the one chosen from the four pictures, to be executed. This building, the most evocative of the four, is a remarkable monument in the cityscape of Utrecht, but it scarcely stands out because it is squashed in between a colourful row of buildings all dating from different periods and with vastly varying styles. By encasing it within its own abstract drawing, Opie has managed to emphasize the city castle. The building is pulled out of its anonymity and given a prominent position in the panorama.

Each time he works for an exhibition Opie compiles a work from his growing collection of shapes and sculptures, composing his pieces in ever-changing constellations that can be combined in countless ways. Opie's shapes speak for themselves, can be recognized by everyone, yet do not constitute symbolic forms. The collection of images that he has created over the years is marked by its simplicity and clarity. Viewers are not asked to interpret the images, but invited to rearrange the shapes within their own minds. Opie himself makes the comparison with a guidebook from the furnishing store Ikea; leafing through it, people can compose their own interior decoration, according to what they like and require. He invites the viewer in a playful manner to recreate their own exhibition, making a world to identify with.

The sculptures and landscapes that Opie creates are related to the human scale. An apartment building is about the height of the average adult, a car is a size smaller than in reality. You get an Alice-in-Wonderland feeling walking through his exhibitions and are literally invited to play an imaginary game with the objects he creates.

1997-1998
9th Triennale India, Lalit Kala Akademi, New Delhi /
Chandigar / Bhopal / Calcutta / Bangalore / Bombay,
India

1997
Barbara Thumm Gallery, Berlin, D (solo)
New Pieces, De Gouverneurstuin, Essen, B
Need for Speed, Grazer Kunstverein, Graz, A
1996
CCC, Tours, F (solo)
Abstrakt/Real, Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig, Wien, A

1995
Architecture(s), CAPC Musee d'art contemporain,
Bordeaux, F
Haus-Geburt, Offenes Kulturhaus, Linz, A

1994
Imagine You Are Walking, Tramway, Glasgow, SC
(solo)
New voices: British Painting, A selection 1989-1992,
Centre d'Art Santa Monica, Barcelona / Museo de
Bellas Artes, Bilbao / Centro Cultural Galileo,
Madrid, E
Opera Prima, Trevi Flash Art Museum of

Contemporary Art, Trevi, I

1993
Hayward Gallery, London, UK (solo)

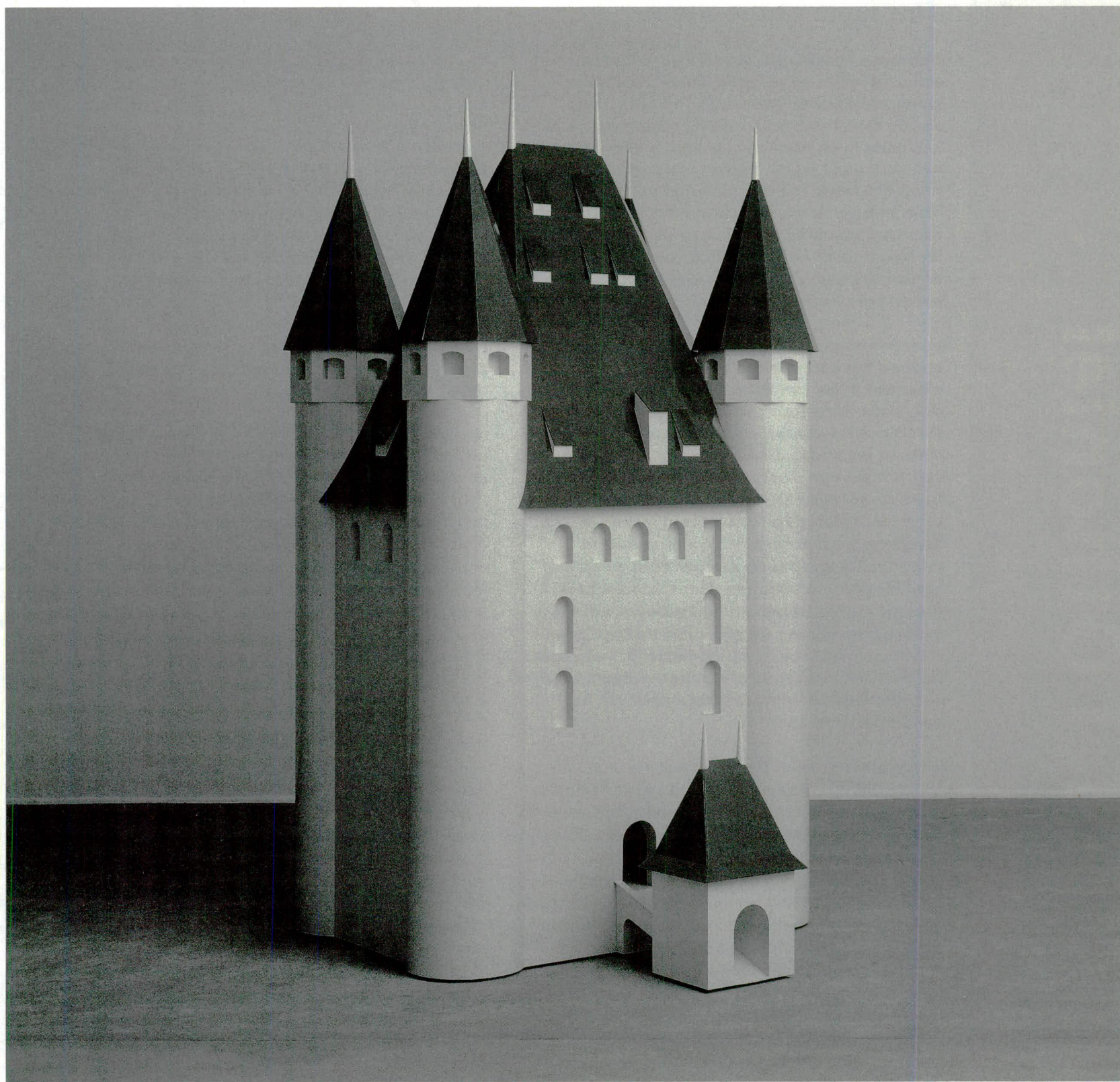


inrichting kan samenstellen. Zo nodigt hij de toeschouwers als het ware uit om de tentoonstelling spelenderwijs om te vormen tot een wereld waarmee ze zichzelf kunnen identificeren.

De sculpturen en landschappen die Opie creëert zijn gerelateerd aan de menselijke maat: een flatgebouw is ongeveer even hoog als de toeschouwer en een auto is net een slag kleiner dan in werkelijkheid. Zo ontstaat het gevoel dat je als Alice in Wonderland in zijn tentoonstelling loopt en daadwerkelijk wordt uitgenodigd om een imaginair spel met de beelden te spelen.

Voor Panorama 2000 maakt Opie een werk dat zich niet voegt naar de menselijke maat, maar zijn eigen afmetingen behoudt. Alleen het perspectief vanaf de Domtoren brengt het gebouw optisch terug tot een formaat kasteel dat men, als een miniatuur, in de hand zou kunnen nemen of in de broekzak zou kunnen steken. Het bestaande gebouw is vanuit dat hoge standpunt omgetoverd tot een sculptuur die uit het idioom van Opie zou kunnen stammen: een stereotiep kasteel dat eigenlijk nog sprookjesachtiger geworden is dan het al was. (S.S.)

For Panorama 2000 Opie has made a work that cannot be said to be of human proportions, but retains its own measurements. But the perspective that it gains when seen from the Dom tower reduces the building to a castle that – like a miniature – could be held in the hand or hidden in the trouser pocket. The real-life building has been enchanted on this high viewpoint, and turned into a sculpture that is at home in Opie's idiom: a stereotypical castle that has actually become more of a fairytale creation than it ever was before. (S.S.)



geboren 1964 in Saint-Etienne, F
woont en werkt in Parijs
born in 1964 in Saint-Etienne, F
lives and works in Paris

titel werk title of work: The Taste of the View

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1998
PS1, New York, USA (solo)
Dumbpop, Jerwood Foundation, London, UK

1997
Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Paris, F
(solo)
Amours, Fondation Cartier, Paris

1996
Art dans la ville, Saint-Etienne, F
Villa Medici, Roma, I

1995
Proton ICA, Amsterdam, NL (solo)
Le Ballet de l'Innommable, Les Soirées Nomades,
Fondation Cartier, Paris, F (performance)
Villa Medici, Roma, I (solo)
National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea
Le corps de la mémoire, Musée des Augustins,
Toulouse, F
Féminin-Masculin, le sexe de l'art, Musée national
d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, F

1994
Of the human condition, Spiral/Vacoal Art Center,

The Taste of the View

De Franse kunstenaar Jean Michel Othoniel heeft een zintuiglijke benadering van de beeldende kunst. IJs, zwavel, was en glas zijn een aantal van de materialen waarmee hij sculpturen maakt. Een paraplu en naaimachine van ijs versmelten tot een stroompje water dat van een snijtafel loopt. Hoopjes zwavel worden gevormd tot tepel of anus. Maar ook performance-achtig werk maakte hij, waarbij dansers en bezoekers elkaar in een geheel donkere ruimte ontmoetten; de bezoekers zagen de dansers niet, en de dansers raakten de argeloze bezoekers steeds net niet aan.

Voor Panorama 2000 stelde Othoniel de Domtoren voor als het hart van een bloem. In de Domtoren moet de smaak van het panorama verzameld worden, onder het motto: wat je ziet is wat je proeft. Vier bijenkorven worden ter hoogte van de grote klokken gehangen. De bijen maken hier hun honing aan, honing met de smaak van Utrechtse bloemen. Om deze unieke smaak te celebreren, laat Othoniel vervolgens vier glazen sculpturen maken, die opgehangen worden tussen de Domtoren en het museum. De sculpturen van gekleurd glas zien eruit als enorme kettingen. Het kostbare, breekbare glas fungeert bij Othoniel als symbool van de vloeibare honing. Ze zijn vanaf de Dom goed zichtbaar, maar ook op straat duidelijk herkenbaar. Op de plekken waar de sculpturen hangen, kunnen voorbijgangers honing met de smaak van het panorama proeven.

Iedere glassculptuur is een verwijzing naar een andere betekenis van honing. De eerste sculptuur moet worden gehangen bij de universiteit, waar de honing de universele kennis symboliseert. Dan is er honing te verkrijgen bij het ziekenhuis, waar deze als medicijn dient. Bij de psychiatrische kliniek kan de honing verlichting brengen. En tot slot wordt de honing aangeboden in het museum, als 'transmutation of desires', oftewel een andere vorm van verlangen. Om de dagelijkse arbeid van bij en mens te gedenken wil Othoniel bovendien dat er iedere dag een speciaal gecomponeerde hymne gespeeld wordt door het carillon van de Domtoren, zodat bijen en mens hun weg weten te vinden naar de toren. (S.S.)

The Taste of the View

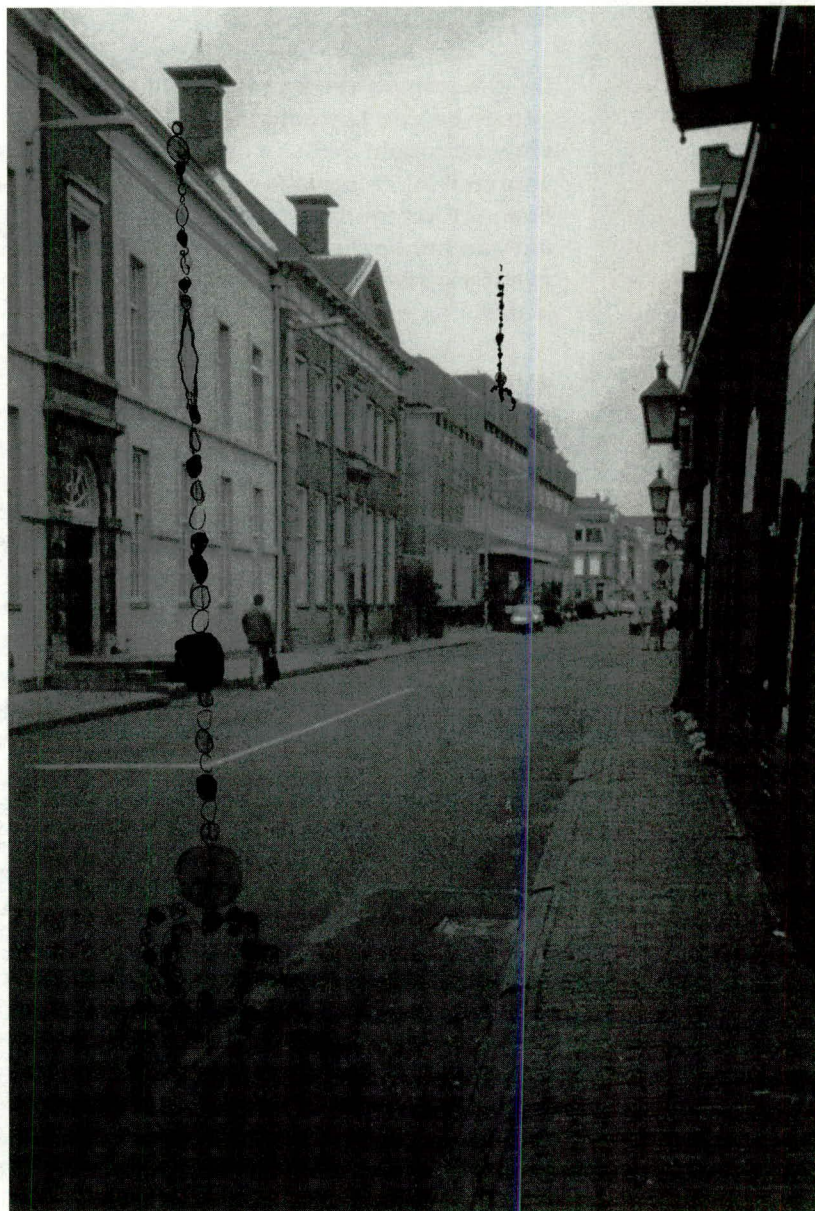
The French artist Jean Michel Othoniel has a sensory approach to making art. Ice, sulphur, wax and glass are just a few of the materials he uses to make his sculptures. An umbrella and a sewing machine of ice melt into a stream and run off a dissecting table. Piles of sulphur shaped into a nipple or anus. But he made performance-like work too, involving both dancers and the visitors who met in a completely dark place. The visitors hardly saw the dancers, and the dancers, moving around, hardly touched the unsuspecting visitors.

For Panorama 2000 Othoniel imagined the Dom tower as the heart of a flower. In the tower itself the flavour of the panorama is to be collected under the adage: what you see is what you taste. Four beehives are suspended at the height of the huge tower clocks. Here the bees produce their honey, honey tasting of the flowers of Utrecht. In order to celebrate this unique flavour, Othoniel then has four glass sculptures made that are hung between the Dom tower and the Central Museum. These sculptures of coloured glass resemble an enormous necklace and for Othoniel their precious, fragile material acts as a symbol for the liquid honey. They are clearly visible from the Dom and also recognizable from the street. At the spots where the sculptures hang, passers-by can taste the honey with the flavour of the panorama of the city.

Each glass sculpture is a reference to a different meaning of the honey. The first sculpture is intended to hang at the university and symbolizes honey as universal knowledge. Honey can also be obtained at the hospital where it serves the purpose of medicine. At the psychiatric clinic honey can provide enlightenment, while in the museum the honey is offered as a 'transmutation of desires'. Moreover, in order to commemorate the daily labours of bees and men, Othoniel would like the carillon of the Dom tower to play a specially composed hymn every day, so that both bees and people can find their way to the tower. (S.S.)

Tokyo, Japan
Les centres d'art, La Criée, Rennes, F

1993
Museu d'Historia de la Medicina de Catalunya, Galeria
Senda, Barcelona, E (solo)



De bij is wegens zijn vlijt het symbool geworden van bedrijvigheid, ijver, werk en ordening. Omdat de bij honing produceert, is hij ook als symbool van zoetheid en godsvruchtige eloquentie geaccepteerd. Zo is de bijenkorf het attribuut waarmee St. Ambrosius en St. Bernard van Clairvaux worden geïdentificeerd, omdat hun welbespraaktheid zo zoet als honing zou zijn geweest. De bijenkorf is eveneens het symbool voor een vrome en verbonden gemeenschap. Als de producent van honing – hetgeen een symbool voor Christus is – en wegens de deugden van zijn gewoontes is de bij ook gebruikt om de maagdelijkheid van Maria te symboliseren.

uit: *Signs and Symbols in Christian Art*,
Londen/Oxford/New York, 1976

The bee, because of its industrious habits, has become the symbol of activity, diligence, work, and good order. Also, because the bee produces honey, it has come to be accepted as a symbol of sweetness and religious eloquence. Thus, the beehive is a recognized attribute of St. Ambrose and of St. Bernard de Clairvaux, for their eloquence is said to have been as sweet as honey. The beehive is similarly the symbol of a pious and unified community. As a producer of honey, which is a symbol of Christ, and for the virtue

of its habits, the bee has been used to symbolize the virginity of Mary.

from: *Signs and Symbols in Christian Art*,
Londen/Oxford/New York, 1976

geboren 1960 in Zeist
woont en werkt in Rotterdam
born in 1960 in Zeist
lives and works in Rotterdam

titel werk title of work: Dak bank t.v. Roof bench t.v.

materialen: messing, hout, zink , vinyl en een televisie
afmetingen huisje: 1,44 x 1,8 x 1,17 meter
afmetingen buitenplaat: 1,44 x 1,65 meter
material: brass, wood, zinc , vinyl and a television
size house: 1.44 x 1.8 x 1.17m
size plywood: 1.44 x 1.65m

omschrijving locatie: op het dak van Cafe Restaurant
Lofen, Damplein 17
description of location: on the roof of Café Restaurant
Lofen, Damplein 17

1998
Huistapemuur/Housetapewall, Arti et Amicitiae,
Amsterdam, NL (solo)
NL. Hedendaagse kunst uit Nederland rondom de col-
lectie van het Van Abbemuseum, Stedelijk van
Abbemuseum, Eindhoven, NL
Kunstvereniging, Diepenheim, NL
Artranspennine, Ferens Art Gallery, Kingston upon
Hull, UK

1997
Heimelijk thuis (in series Case Study House Omega),
Kerkstraat 21, Utrecht, NL

Dak bank t.v.

De uitnodiging van Panorama 2000 om deel te nemen aan de tentoonstelling in het uitzicht over Utrecht, bracht Jan van de Pavert tot meerdere voorstellen. Ze zijn alle op enigerlei wijze verbonden met het modernistische gedachtegoed zoals dat aan het begin van de eeuw bij de Russische avant-garde, met name onder de architecten, leefde.

Jan van de Pavert had als eerste idee om de Wolkenbügel (wolkenstrijker) van El Lissitsky op te richten op de rotonde tussen de Amsterdamse Straatweg en de Catharijnesingel. Dit gebouw werd in 1925 door Lissitsky bedacht om als prototype voor een modern kantoorgebouw een plaats te krijgen in Moskou. Het zou een monument worden voor het moderne en het constructivisme. Hoog in de lucht, op pijlers waarin liften en trap-
penhuizen zijn verwerkt, zweven horizontale bouwvolumes – kantoor dozen – boven het verkeer dat ongehinderd aan de voet van dit gebouw zijn weg kan vervolgen.

Licht, lucht en ruimte, de kernwoorden van het modernisme, kregen hier hun architecturale betekenis. Het gebouw heeft nooit in werkelijkheid bestaan, ondanks de schijn van realiteit die uit een fotomontage van de Wolkenbügel spreekt.

Als hommage aan El Lissitsky had Van de Pavert het gebouw alsnog in Utrecht willen realiseren, én exploiteren. Het zou bovendien een herinnering zijn aan het bezoek dat Lissitsky in 1926 samen met de architect Mart Stam bracht aan het Rietveld-Schröderhuis in Utrecht, waar hij kennis maakte met zijn Nederlandse geestverwant Gerrit Rietveld.

Op zijn eerste idee voortbordurend, stelde Van de Pavert voor om een min of meer modernistisch bouwwerk te plaatsen op het Damplein. Het is een werk dat van bovenaf bekeken moet worden. De deuren, ramen en andere architectonische details zijn zo aangebracht dat het huis vijf gevels heeft. De vijfde gevel vormt het dak, maar voor wie er op neerkijkt lijkt het in wezen een voorgevel. Het huis is net iets kleiner dan een gewoon huis en dus niet 'bruikbaar'. Het verhoudingsgewijs groot uitgevoerde gebouw ernaast accentueert het ondermaatse in elk perspectief. De vele ramen maken het huis transparant; alle binnenwanden zijn ook van buiten goed te zien, waardoor opvalt dat de tussenwanden zowel rechtop kunnen functioneren als gekanteld.

Roof bench t.v.

On being invited to participate in Panorama 2000, which takes in the wider view of Utrecht, Jan van de Pavert considered various ideas, all of which were linked in one form or another to modernist thinking which existed among the early 20th-century Russian avant-garde, especially its architects.

Pavert's initial idea was to erect a copy of the Russian artist El Lissitsky's Wolkenbügel (skyscraper) on the roundabout between Amsterdamse Straatweg and Catharijnesingel. This building was designed by Lissitsky in 1925 as a prototype for a modern office building in Moscow. It was to be a monument to Modernism and Constructivism, horizontal volumes or office blocks soaring into the sky on stilts, into which lifts and staircases are incorporated, suspended above the traffic that continues unimpeded on its way far below.

Light, airy and spacious – the watchwords of modernism – were to be given new architectural meaning in this design. Despite an air of reality to the photomontage of the skyscraper, the building was never realized. As a tribute to El Lissitsky, the artist still wanted to have the building built in Utrecht. It would also commemorate Lissitsky's visit to the Rietveld-Schröder villa in Utrecht in 1926 with the architect Mart Stam, where he also was introduced to his Dutch kindred spirit Gerrit Rietveld.

Further elaborating on this initial idea, Van de Pavert proposed placing a modernist structure on Dom square – a building that could best be viewed from above. The doors, windows and other architectural details are so arranged that the house appears to have five walls. The fifth wall is in fact the roof, but appears like another wall when you look down on it. The house is slightly smaller than a normal one and is unable to be used. In relation to this building, the large one next to it highlights its diminutive size from every angle. The dwelling's many windows make it almost appear transparent, while all the indoor walls can be seen from outside: you also see that these can function as vertical or tilted dividing walls.

The final design for the house that was executed for Panorama 2000 stands in a kind of ill-defined space. It is not at street level, but on a roof between aials and chimney pots. It is a simple

Het debat over hoogbouw tussen de Europese architecten uit de jaren twintig werd gekenmerkt door een algemeen enthousiasme voor de technische ontwikkelingen in de Verenigde Staten enerzijds, en een afwijzing van de Amerikaanse architectuur anderzijds. El Lissitsky's positie wordt gekenmerkt door een zelfde ambivalente houding. Gefascineerd door de prestaties van de Amerikaans ingenieurs, bekritiseert hij tegelijkertijd de tegenstelling tussen de moderne constructie en de historische vormgeving van de wolkenkrabber. Bovendien wijst hij dogmatisch de Amerikaanse flat af als symbool van het Kapitalisme. In dit spanningsveld ontstond het Wolkenbügel pro-

Metaforen voor ruimte en tijd, De Paviljoens, Almere, NL

1996

Galerie Paul Andriess, Amsterdam, NL (solo)
State of Mind, Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, NL
Real Space in Quick Times, Triennale Milano, I / NAI, Rotterdam, NL
Making a Place. Art of The Netherlands, Snug Harbour Cultural Centre, Staten Island, USA

1995

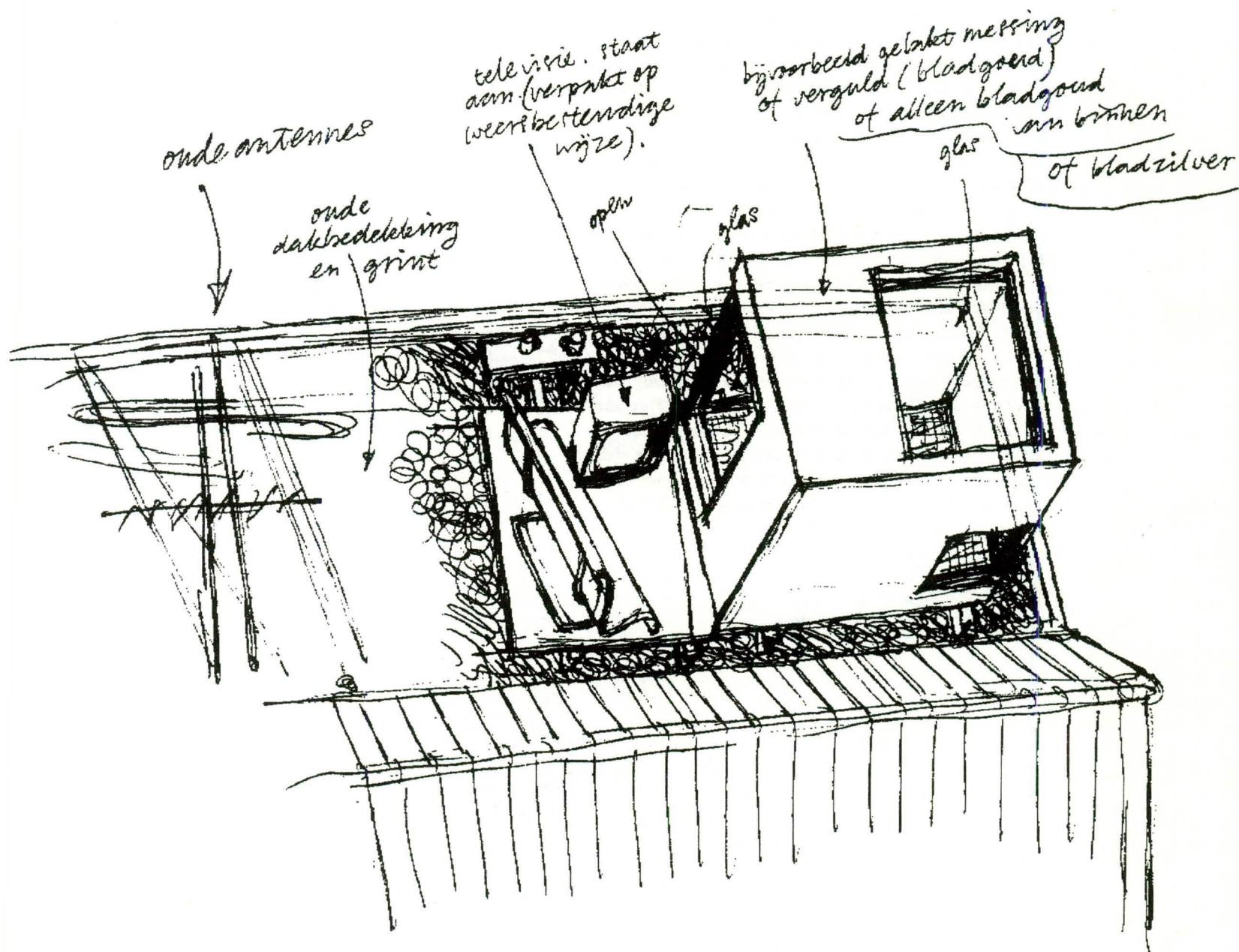
A Night at the Show, Fields Zypressenstraße, Zürich, CH

1994

Een huis, Centraal Museum, Utrecht, NL (solo)
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, NL (solo)
De ideale plaats/The Ideal Place, HCAK, Den Haag, NL

1993

En scene, W139, Amsterdam, NL
Sonsbeek '93, Roermondsplein, Arnhem, NL



ject als tegenhanger voor de wolkenkrabber. Lissitsky ontwikkelde een nationale vorm voor een in de stad geïntegreerd flatgebouw, dat zich duidelijk onderscheidt van de Amerikaanse 'skyscraper' door de nadruk te leggen op de horizontale vlakverdeling.

uit: tekst van Michael Neff,
www.cad.architektur.th-darmstadt.de

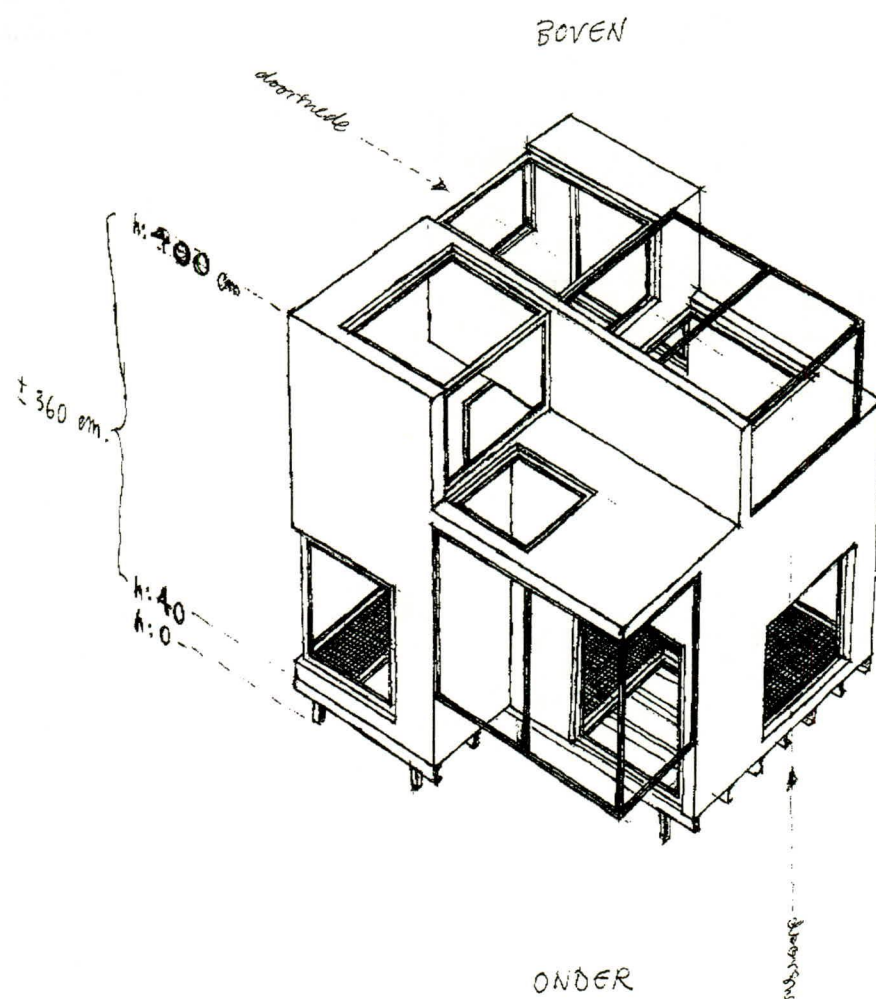
The debate on high-rise among European architects in the 1920s centred on an enthusiasm for the technical developments of the United States, on the one hand, and a rejection of American architecture, on the other.

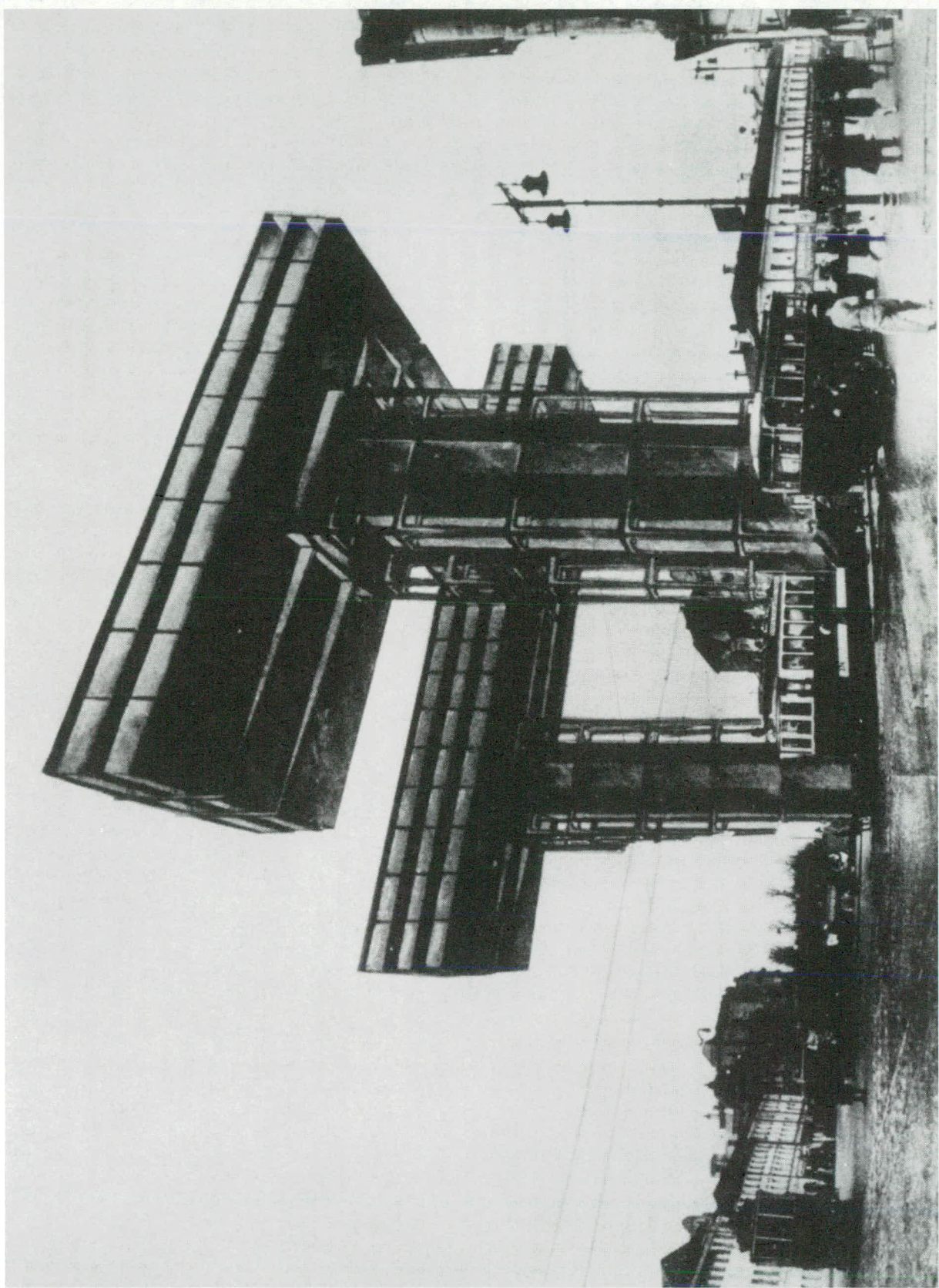
El Lissitsky shared the same ambivalent attitude. While fascinated by what American engineers were able to achieve, he also criticised the contrast between modern construction and traditional skyscraper design. Moreover he dogmatically dismissed American flat building as a symbol of capitalism. Within this area of architectural tension, the Wolkenbügel project was a counter-response to the skyscraper. Lissitsky developed a national style for integrating flat buildings into the urban landscape that markedly differed from the American approach in that the emphasis was on horizontal divisions of space.

from: Michael Neff,
www.cad.architektur.th-darmstadt.de

Het huis van Jan van de Pavert dat uiteindelijk is uitgevoerd voor Panorama 2000 staat in een soort niemandsland. Niet op straatniveau, maar op een dak, tussen antennes en schoorstenen. Het huis is een eenvoudig vierkant bouwvolume met uitsparingen aan alle zijden. Ook in het plafond zit een raampartij. Aan het huisje vast zit een extra bodemplaat waarop een bank en een televisie zijn geplaatst. De televisie staat dag en nacht aan. Ook dit huis heeft een open karakter door verschillende raam- en deurpartijen. De deur naar het buitentaferel is open en biedt de mogelijkheid in het huis te kruipen, ware het niet dat ook dit ondermaats qua afmetingen is en bovendien op een onbereikbaar dak staat. Het vierkante, kale huis roept opnieuw associaties op met het modernistisch gedachtegoed dat in de eerste helft van deze eeuw werd ontwikkeld in de architectuur. Het aangrenzende huiselijke tafereel in de buitenlucht werkt daarentegen vervreemdend, niet alleen door de ongebruikelijke locatie, maar ook doordat het huisje van binnen en van buiten is bekleed met gelakt messing. (R.T.)

square volume with windows on all sides, including the ceiling. There is an extra floor outside for a sofa or television – the latter is on day and night. The house has an open feel due to the various doors and windows. The outside door is left open and makes it possible to crawl into it, if it were not for the fact that its dimensions are too small and it is situated on an inaccessible rooftop. The square, unadorned house evokes associations with the architectural modernist movement of the first half of the century. In contrast to it, the adjoining domestic landscape appears incongruous, not only because of the house's unusual location, but because the dwelling is coated with lacquered brass. (R.T.)





geboren 1961 in Sovannahket, Laos
woont en werkt in Londen
born in 1961 in Sovannahket, Laos
lives and works in London

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
3rd Asia-Pacific Triennial, Queensland Art Gallery,
Brisbane, AUS

1998
Crossings, National Gallery of Canada, Ottawa,
Canada

1997-1998
Atopia, DAAD, Berlin, D / Royal Festival Hall, South
Bank Centre, London, UK (solo)

1997
2nd Johannesburg Biennale, Johannesburg, SA
Pictura Britannica, British Council, Sydney, AUS
From Light, Richard Salmon, London / Spacex Gallery,
Exeter, UK

1996
Steirischer Herbst, Inclusion: Exclusion, Graz, A

1995
Phaophanit and Piper, Angel Row Gallery, Nottingham
/ Site Gallery, Sheffield / Cambridge Darkroom,
Cambridge / The Minorities, Colchester, UK

Vong Phaophanit

Zes kleine vliegtuigjes wilde Vong Phaophanit boven de Domtoren laten vliegen, voorzien van gekleurde rook die ook wel gebruikt wordt bij vliegshows. De vliegtuigjes moeten zich voortbewegen langs een denkbeeldige lijn, die van horizon tot horizon loopt en de Domtoren als middelpunt heeft. De voorstelling, waarbij de vliegtuigen een serie parallelle rooklijnen door de lucht trekken, zou maar van korte duur zijn. De scherpe lijnen vervliegen al snel in een onbestemde kleurige vlakke, die zich als een golvend dak boven de hoofden van de toeschouwers uitstrekt en zo een ruimte tussen hemel en aarde creëert.

Lijnen spelen een belangrijke rol in het werk van Phaophanit, omdat ze de eigenschap hebben een richting te suggereren, maar in feite geen kant opgaan. In het werk voor Panorama 2000 wordt deze eigenschap nog versterkt, doordat de lijnen voor de ogen van de toeschouwers verwaaien en oplossen in het niets. De ruimte die Phaophanit door de vliegtuigjes laat tekenen tussen hemel en aarde is even zichtbaar, maar bestaat niet echt.

Veel van Phaophanits werken worden gekenmerkt door een dergelijk ongrijpbaar karakter. In de materialen die hij combineert (bijvoorbeeld rijst en neon, bamboe en staal) en de vorm waarin hij ze toepast, zit voortdurend een meerduidelijkheid die ertoe leidt dat er nauwelijks grip te krijgen is op het werk. Phaophanit neutraliseert steeds de betekenis van zijn eigen werk. Of, zoals hij zelf zegt, hij creëert een stilte voor de ogen, die woorden doet verstommen.

Het efemere project voor Panorama 2000 had op verschillende manieren uitgevoerd kunnen worden. Tijdens de tentoonstelling zouden de vliegtuigen verschillende keren de lucht ingaan. Bij iedere gelegenheid wordt de materiële verschijning van de rookpluimen anders, enerzijds door variaties in kleur, patroon en afmetingen, anderzijds door de weersomstandigheden die de rook tot steeds nieuwe formaties transformeren. (S.S.)

Six small airplanes flying above the Dom tower is what Vong Phaophanit envisages. Puffing out coloured smoke like you see at air shows. The planes will move across an imaginary line that stretches from one edge of the horizon to the other, with the Dom tower in the middle. The performance, in which the planes draw a series of parallel smoke lines across the sky, doesn't last long. The clear lines soon merge into the background, making an indefinite coloured blur that stretches above the heads of the viewers like an undulating roof and creates a space between earth and sky.

In the work of Phaophanit lines are highly significant. They suggest direction though in fact they lead nowhere. This tendency emerges clearly in the work for Panorama 2000, where the lines fan out and dissolve into nothingness. For a brief moment the viewers see the space that Phaophanit's airplanes have delineated somewhere between earth and sky, but it is intangible, doesn't really exist.

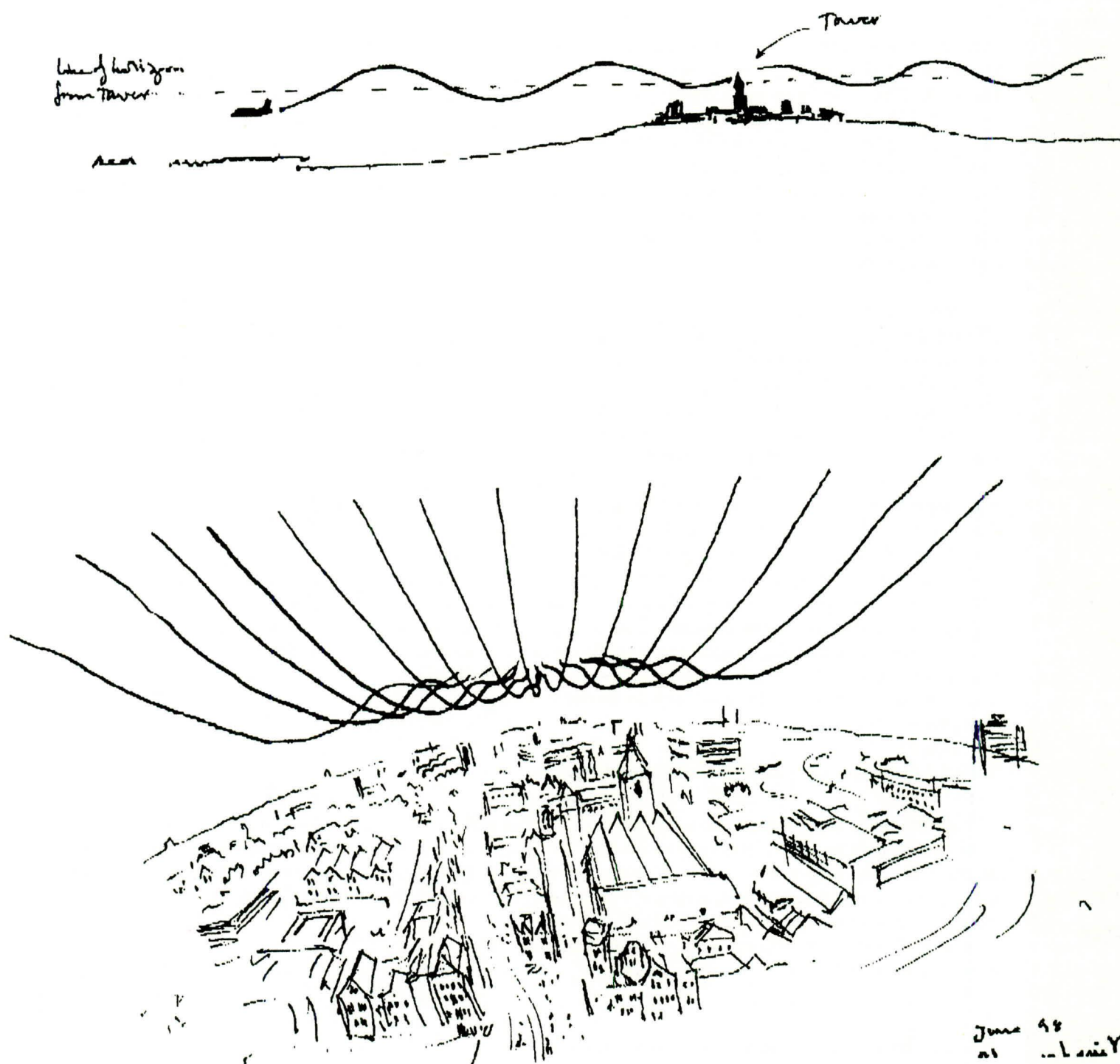
This intangibility characterizes much of Phaophanit's work. There is a constant ambiguity both in the materials he combines (such as rice and neon lamps, bamboo and steel) and the shapes he creates, making it difficult to understand the implications of the pieces. Vong constantly downplays the meaning of his work. Or, as he puts it, he creates a visual calm that silences all words.

This ephemeral project for Panorama 2000 could have been realized in several ways. During the exhibition the airplanes would take off several times. On each separate occasion the smoke trails would look different, there could be variations in colour, in size and shape, and of course the weather conditions would affect the air currents, blowing the vapours into ever-changing patterns. (S.S.)

De Appel, Amsterdam, NL
Weltkunst Collection, The Irish Museum of Modern
Art, Dublin, IRE

1994
Loss and Renewal, Honiton Festival, Devon, UK
From beyond the pale, The Irish Museum of Modern
Art, Dublin, IRE
Cocido y Crudo, Reina Sofia, Madrid, E

1993
Turner Prize exhibition, Tate Gallery, London, UK



... Het is nooit gelukt Phaophanit's werk in een bepaalde categorie onder te brengen of van een etiket te voorzien. Als je iets een naam geeft, het onder woorden brengt, oefen je er macht over uit en fixeert je...

Als iets geen naam verdraagt, als het zich bij elke poging het te benoemen anders voordoet en daardoor eeuwig ongreepbaar blijft, onttrekt het zich aan het vijandige naamgevingsproces van de taal. Het kan dan op zoek gaan naar nieuwe en andere betekenissen krijgen, of om met Phaophanit te spreken, 'betekenismogelijkheden'. Dit werk is voortdurend in beweging en verijdt de verklaringsschema's waarmee

men van buitenaf het werk probeert te doorgronden...

uit: tekst van Claire Oboussier in catalogus Vong Phaophanit, Amsterdam, 1995

... Phaophanit's work has insistently resisted categorisation and eschewed labelling. If you name something, bring it into the terms of language, you control it and immobilise it... If something refuses to be named, if at each attempt at naming its resonance moves elsewhere in a kind of perpetual circulation, it cannot be coerced by this inimical naming process of language. It can begin to move in the direction of cre-

ating new and different meanings, or as Phaophanit puts it 'possibilities of meanings'. This work is in movement and it thereby effectively short-circuits the hermeneutic strategies foisted onto it from outside...

from: text by Claire Oboussier in catalogue Vong Phaophanit, Amsterdam, 1995

geboren 1956 in Oldenburg
woont en werkt in Düsseldorf en Amsterdam
born in 1956 in Oldenburg
lives and works in Düsseldorf and Amsterdam

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Laternen – Bänke, Akademie der Künste, Berlin, D
(solo)

1998
volkommen gewöhnlich, Kunstverein Freiburg /
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg /
Kunstverein Braunschweig etc., D

1997-1998
Kammer, Kunstverein Heilbronn / Albrecht Dürer
Gesellschaft, Kunstverein Nürnberg / Staatsgalerie
Stuttgart / Oldenburger Kunstverein, D (solo)

1997
Camera, HAUS, Antwerpen, B (solo)
Skulptur. Projekte in Münster 97, Westfälisches
Landesmuseum, Münster, D

1996
Autobiographie, Licht, Castello di Rivara, Torino, I
(solo)
Sofortbilder, Kunsthalle, Hamburg, D (solo)
Lesen, Kunsthalle, St. Gallen, CH
Das szenische Auge, Haus der Kulturen der Welt,
Berlin, D
More than Real, Palazzo Reale, Caserta, I

Herman Pitz

Waarom meewerken aan een manifestatie die het belang van het nieuwe millennium onderschrijft? Hermann Pitz vindt het vanuit zijn religieuze bewustzijn moeilijk om zijn houding tot het jaar 2000 te bepalen. De geboortedag van Christus is in zijn ogen niet belangrijker dan die van Mohammed. Pitz' bijdrage aan Panorama 2000 heeft dan ook het karakter van een efemere gebeurtenis; het is een visuele ervaring, eerder een gebaar dan een monumentale sculptuur.

Zijn idee vindt zijn oorsprong in een luttele toevaligheid. Een schitterend ongelukje in de oude camera van Pitz leverde een bijzonder overbelicht fotografisch panorama van de stad Utrecht op. Over de gehele horizon van de foto zijn oogverblindende verticale lichtflitsen te zien. Door dit beeld ontstond de gedachte om licht de hoofdrol te bezorgen in zijn werk. Want er is maar één ding dat Panorama 2000 visueel mogelijk maakt: de zon. Om het zonlicht permanent zichtbaar te maken wordt op een dak ten noorden van de Domtoren een ronde spiegel opgesteld. Een computergestuurd motortje zorgt ervoor dat de spiegel zowel horizontaal als vertikaal kan bewegen. Vierentwintig uur per dag volgt de spiegel de baan van de zon. Zeven dagen per week straalt een reflectie van het zonlicht je tegemoet op de balkons van de Domtoren.

De waarneembaarheid van het werk van Pitz is natuurlijk wel afhankelijk van de weersomstandigheden. De enige constante is deze moeilijk voorstelbare en niet te controleren variabele: het Nederlandse weer, genoemd om haar vele verschijningsvormen. Het werk zal onzichtbaar zijn op een bewolkte dag, maar genadeloos om aandacht schreeuwen bij een heldere hemel. Het spectrum aan visuele prikkels dat het werk zou kunnen veroorzaken, is onuitputtelijk.

Iedereen herinnert zich de manier waarop we als kinderen signalen maakten met behulp van een spiegelend voorwerp. Pitz voegt een tweede element toe aan het voorstel voor Panorama 2000 waardoor deze herinnering herleeft. Een tweede, kleinere spiegel wordt op een draaibare sokkel aan de zuidzijde van een van de balkons van de Domtoren bevestigd. Men kan hiermee het zonlicht richten op ieder willekeurig punt in zuidelijke richting. Op speelse wijze wordt de toeschouwer betrokken in een driehoeksverhouding met het

Why collaborate on an exhibition that emphasizes the importance of the new millennium? From his own sense of religious awareness, Hermann Pitz finds it difficult to determine his attitude towards the year 2000. To him the birth of Christ is not any more important than that of Mohammed. For this reason Pitz's contribution to Panorama 2000 is more ephemeral in character. It is a visual experience, more a gesture than a monumental sculpture.

Pitz's idea is based on sheer coincidence. A brilliant accident with his old camera produced an extremely overexposed photographic panorama of the city of Utrecht. Blinding vertical flashes of light can be seen across the entire horizon of the picture. This gave him the idea to feature light prominently in his work, since the sun is one thing that Panorama 2000 makes visually possible. In order to have sunlight permanently visible, a round mirror was arranged on a roof to the north of the Dom tower. A computer-driven motor enabled this to move both horizontally and vertically. The mirror follows the path of the sun 24 hours per day. For seven days a week you are greeted by reflected rays of sunlight on the balconies of the tower.

The way Pitz's work is perceived obviously depends on weather conditions. The only constant is that unpredictable and uncontrollable variable – Dutch weather – famous for all its various manifestations. The work will be invisible on cloudy days, but scream ruthlessly for attention when there is a clear blue sky. It will create a virtually inexhaustible range of visual stimuli.

Most of us can remember how as children we used some shiny object to make signals. Pitz added a second element to his proposal for Panorama 2000 that revives this childhood memory. This is in the form of a smaller mirror on a moveable base attached to the south side of one of the balconies of the Dom tower. It can be used to direct sunlight onto any arbitrary point in a southerly direction. In this playful manner visitors are involved in a three-way interaction with the artwork and its setting – the world viewed from the Dom tower. The result is that the work touches on the essence of what Pitz experiences when seeing painted panoramas – it stimulates the 'thrill of consciousness'. (R.V.)

Toen ik voor het eerst leerde wat de kenmerken zijn van een panorama..., werd ik geconfronteerd met een algemene definitie die luidt: het is het waarnemen van de wereld met behulp van een gereedschap; dat kan zijn:

* een verhoogd platvorm (natuurlijk: heuvel/berg of kunstmatig: toren)

* een bewegend toestel waarmee de toeschouwer zich door de wereld beweegt (trein/vliegtuig/auto – ook een cirkeltram in Amsterdam of een boot rond Manhattan)

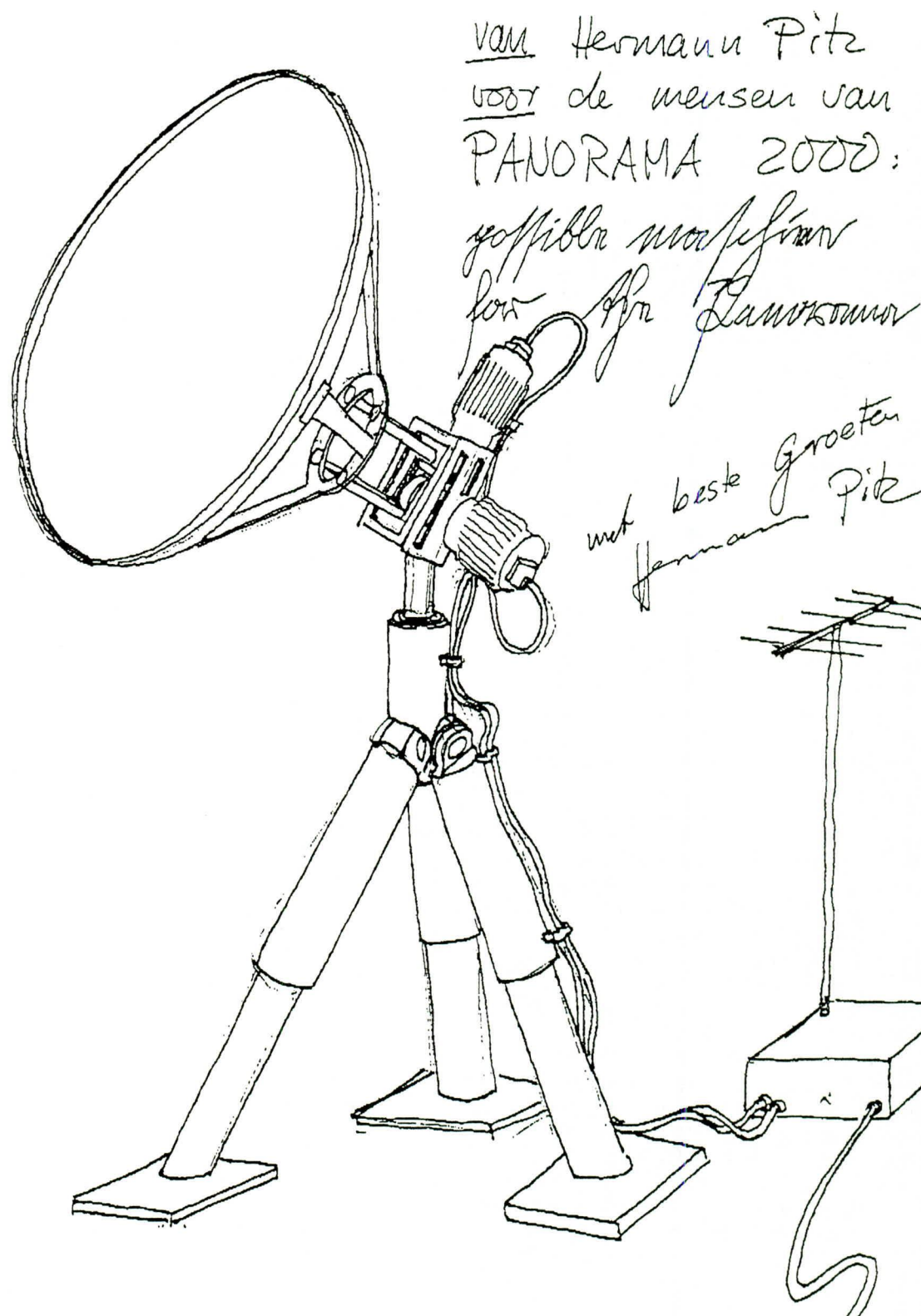
* het daadwerkelijke panorama met de donkere gang die de toeschouwer over een wenteltrap naar boven

1995
Skulptur statt Denkmal, Kunstmuseum, Düsseldorf, D
Orientation, 4th International Istanbul Biennale,
Istanbul, T

Stuttgart / Westfälischer Kunstverein, Münster, D

1994
Libros y obras/Livres et oeuvres, IVAM, Centre del
Carmen, Valencia, E / Musée départemental d'art con-
temporain, Château de Rochechouart, F
bicicletta, Kunstraum, München / Neue Gesellschaft
für Aktuelle Kunst, Bremen, D (solo)
Menschenwelt (Interieur), Norfolk Institute of Art,
Norwich, UK / Württembergischer Kunstverein,

kunstwerk en zijn omgeving – de wereld gezien
vanaf de Domtoren. Het werk raakt hiermee aan de
essentie die Pitz ervaart bij geschilderde panora-
ma's: het stimuleert de 'thrill of consciousness'.
(R.V.)



leidt, waar zich een schaduwloze ruimte bevindt
dankzij een onidentificeerbare lichtbron.
Het leek een verlangen naar overzicht, naar het
beheersen van de situatie, naar simulatie van de
wereld, dat het bestaan van het panorama mogelijk
maakte... maar het is absoluut de voorloper van
andere visuele apparaten en vertoningen die volgden
op het panorama: de bioscoop, later ook: de heden-
daagse virtuele simulaties.

uit: brief van Hermann Pitz aan Panorama 2000,
31 maart 1998

When I was first learning about the essentials of what
a Panorama is... I was confronted with a general
definition saying: It is the perception of the world
with the help of a tool: the tool employed could be
* an elevated platform (natural: hill/mountain or
artificial: tower)
* a moving device propelling the viewer through the
world (train/air-plane/ car -also a circle tram-line in
Amsterdam or a boat around Manhattan)
* the actual panorama device with the dark corridor
leading the viewer over a spiral staircase from above –
an identified light source providing a shadow-free
space.

It seemed however a longing for overview, for control
of a situation, for simulation of the world that made
the panorama possible... but it is for sure a predeces-
sor of other visual machines and spectacles that follo-
wed the panorama: the cinema, later: virtual simula-
tions of today.

from: letter from Hermann Pitz to Panorama 2000,
31 March 1998





geboren 1965 in Pomona, Californië
woont en werkt in New York
born in 1965 in Pomona, California
lives and works in New York

titel werk title of work: A Better Yesterday

materialen: bakfiets, orgelpijpen, wegenverf, verf
afmetingen orgel: ca. 3 x 1 x 4,5 meter
afmetingen cijfers: ca. 8 meter
material: delivery bike, organ pipes, road paint, paint
size organ: approx. 3 x 1 x 4.5m
size numbers: approx. 8m

omschrijving locatie: 12 cijfers op daken, straten en
pleinen rondom de toren, in een straal van ongeveer
100 meter
description of location: 12 figures on roofs, streets and
squares around the tower within a 100m radius

1999
Duration and Whenever, Angles Gallery, Santa Monica,
USA

1998
Not the New, Not the Old, but the Necessary, Beaver
College Art Gallery, Glenside, USA (solo)
Roger Björkholmen Galleri, Stockholm, S (solo)
Speed, Whitechapel, London / The Photographer's
Gallery, London, UK
Time to Kill, The Pineapple, Mälmo, S
Double Trouble, The Patchett Collection, Museum of
Contemporary Art, San Diego, USA / Instituto Cultural

Paul Ramirez Jonas

A Better Yesterday

De onherstelbare aard van de geschiedenis en onveranderlijkheid van natuurfenomen vormen de basis voor de werken van Paul Ramirez Jonas. De geschiedenis van de technologie en ontdekkingsreizen gebruikt hij daarbij als bronnen; beide kennen momenten waarin herinneringen en wonderen elkaar kruisen. Door deze gebeurtenissen op ingenieuze wijze opnieuw op te roepen in zijn projecten, onderzoekt hij de grenzen tussen geschiedenis en technologie, tussen wetenschappelijke uitvindingen en het kunstenaarschap. De heroïek van een uitvinding en de teloorgang ervan als deze gedateerd raakt, versmelt hij in zijn werk tot een eerbetoon aan idealisme en vooruitgang.

Voor Panorama 2000 liet Paul Ramirez Jonas zich inspireren door een brief van de prediker Geert Groote, die in de 14de eeuw leefde. Ten tijde van de bouw van de Domtoren uitte deze zijn ongenoe-gen over dit geldverslindende, theologisch en archi- tectonisch gewaagde avontuur. Groote verge- leek de Domtoren met de toren van Babel – sym-bool van grootheidswaanzin van de mensheid. De Domtoren is gebouwd voor de glorie van God – eigenlijk een spiritueel gevoel dat we steeds meer ontkennen, volgens Ramirez Jonas. Door zijn immense hoogte werd de Domtoren echter ook een daad van overmoed; opdrachtgever en archi- tect zijn immers een subtiele competitie met die hogere macht aangegaan. Ramirez Jonas verbindt in zijn project voor Panorama 2000 de Domtoren en de toren van Babel met een derde: de Tatlin toren. De Russische avantgardistische architect Tatlin ontwierp dit bouwwerk als monument voor de Derde Interna- tionale in het Rusland van de jaren twintig. Tatlins monument is ontstaan uit een gevoel van revolu- tionair idealisme dat wellicht ook verloren is gegaan, meent Ramirez Jonas. Het was een uitda- gend gebaar dat verklaarde dat de mens, en niet god, de geschiedenis beheerst. De drie torens bleken op historisch-ideologische grond nauw met elkaar verbonden. Een verbond dat aan de basis ligt van het project voor Panorama 2000.

Paul Ramirez Jonas maakt van de stad een klok met de Domtoren als middelpunt. Hij heeft de stad in 12 segmenten verdeeld. Kloksgewijs verschijnen daarin de cijfers 1 tot en met 12. Deze cijfers zijn op zowel particuliere als openbare locaties

A Better Yesterday

The irretrievable nature of history and the constancy of natural phenomena are the major inspiration of the work of Paul Ramirez Jonas. Often looking back into our technological history and voyages of discovery as places where both memory and phenomena intersect. Ingeniously adapting these events, he recreates them in his projects, studies the boundaries between history and technology, between scientific discovery and artistic creation. The epic nature of a discovery and its decline over time is merged into his work and becomes a tribute to faith in an ideal despite an ambivalent belief in progress.

For Panorama 2000 Paul Ramirez Jonas turned for inspiration to a letter written by the 14th-century Dutch priest Geert Groote. When the Utrecht cathedral tower was being built, Geert Groote was far from impressed by the money and effort being put into constructing the tallest tower in the country. It reminded him too much of the biblical Tower of Babel, which people in their arrogance had wanted to build as high as the heavens. The Dom tower was built for the greater glory of God, and was motivated by a sense of spirituality that we now doubt, says Ramirez Jonas. With its immense height the Dom tower was indeed a proud statement. The patron and the architect had entered into subtle competition with the Almighty. Three towers figure in Ramirez Jonas's project for Panorama 2000: the Tower of Babel, the tower of Utrecht cathedral, and the Monument to the Third International, designed by the Russian avant-garde architect Tatlin. He planned it as a monument to the Third Socialist International for Russia of the 1920s. Tatlin's monument was born out of idealism and the revolutionary belief that Ramirez Jonas thinks our society has now lost. It was a gesture of challenge declaring that history was controlled by people and not by God. In a historical-ideological way the three towers are closely related and this link forms the starting point for the Panorama 2000 project.

Paul Ramirez Jonas turned the city into a clock with the Dom tower at its centre. He divided the city into 12 segments with the numbers one to twelve appearing in each one clockwise. The numbers are placed on both public and private buildings, such as the roof of a dwelling, a shop awning or on the paving stones in an inner courtyard. Looking from the tower the public

Tegen de nutteloze toren

Uit de trotsheid en de monsterachtigheid van de toren zien wij intuïtief, hoe men zich het verder geheel, n.l. het koor en de overige delen van het kerkgebouw voorstelt, zowel wat betreft opsmuk als afmetingen. Laat het volijverige en nieuwsgierige oog om zich heen kijken, welk nut er zit in die zo enorm hoge toren, omdat er immers door deze geen ander nut bereikt wordt, dan dat er klokken in opgehangen wor- den. Een kleinere, lagere toren zou veel geschikter en passender zijn voor dit gebruik. Al het andere is uit den boze en leidt tot het kwaad...: ijdelheid, nieuws-

Cabañas & Museo de las Artes in Guadalajara, Mexico

1997

Projects, Irish Museum of Modern Art, Dublin, IRE

1996

Steirischer Herbst, Inclusion : Exclusion, Künstlerhaus, Graz, A
Between the Acts, Icebox, Athens, GR / C/O Gallery, Oslo, N

1995

Threshold, Serralbes Foundation, Oporto, P

Campo '95, Venezia, I

Volatile Colonies, 1st Johannesburg Biennale,

Johannesburg, SA

Zeichen und Wunder, Kunsthaus, Zürich, CH

1994

White Cube, London, UK (solo)

Up the Establishment, Sonnabend Gallery, New York, USA

geplaatst, bijvoorbeeld op het dak van een woonhuis, op het zonnescherm van een winkel of op het plaveisel van een binnenplaats.

Vanaf de toren kijkt het publiek dus naar een reusachtige wijzerplaat waarin een rijdend draaiorgel dienst doet als uren-wijzer. Ramirez Jonas bouwde dit orgel in de vorm van een toren: een uitgewogen balans tussen de toren van Babel, zoals bekend uit het 16de-eeuwse schilderij van Pieter Bruegel de Oudere, en de Tatlin toren. Ieder heel uur verschijnt het op de locatie met het bijbehorende cijfer, waar het als antwoord op het lied van het carillon op de Domtoren zijn eigen melodie laat klinken. Met het verstrijken van de dag cirkelt het draaiorgel zo om de Domtoren heen.

Dit werk van Ramirez Jonas kan men vanaf de Domtoren bekijken, maar ook bij toeval tegenkomen in de stad. In het tweede geval stuit men op een sculptuur in de gedaante van een draaiorgel, die dient als wijzer van de wijzerplaat, maar vooral als Babylonisch bouwwerk in relatie tot de Domtoren.

Zowel het monument van Tatlin als de Domtoren van Utrecht zijn voor Ramirez Jonas het resultaat van een verworven en inmiddels weer verloren idealisme, van pathos en overmoed. Jonas wilde een constructie bouwen met dezelfde eigenschappen, die gelijktijdig hoop en onheil belichaamt. "Ik ben misschien verstoken van geloof," schrijft hij in zijn voorstel, "en ik geloof misschien niet in revolutie, maar ik wil toch mijn eigen toren van overmoed bouwen – mijn eigen Babel." (G.N.)

beholds a giant clock-face in which a barrel-organ serves as the hour hand. Ramirez Jonas constructed the barrel-organ to resemble a tower — a carefully considered structure that's a cross between the tower of Babel in the painting by the 16th-century Flemish artist Pieter Bruegel the Elder, and the Tatlin tower.

On each hour the barrel organ arrives at the spot where the appropriate number occurs. There, in response to the carillon from the Dom tower it plays its own melody. When daylight fades the barrel-organ makes a complete circle round the tower.

The work by Ramirez Jonas can be appreciated on several levels. You can look at it from the Dom tower or you might just run across it in the city. In that case you would encounter a free-standing sculpture in the shape of a barrel-organ which in fact starts to make sense when you see it as the hand of a clock, and especially as the Babel tower in relation to the cathedral tower.

Both Tatlin's monument and Utrecht's Dom tower are, in Ramirez Jonas's understanding, products of a civilization that extolled an idealism we have now lost, filled with grand heroics. Jonas set out to build something with the same character, that could embrace both hope and despair. "I may be devoid of faith and I may not believe in revolution; but I still want to build my own Babel: complete with height, time keeping, and music." (G.N.)

gierigheid, grootspraak en trots. Deze toren leidt wegens zijn hoge bouw tot vele ondeugden.

... De burgers beroemen zich erop, zij het zonder grond. Het volk prijst de toren, en de bouwheren, tot het kwade in staat, voelen zich geveleid door deze roem. Zo ook de regeerders van de stad, die dit gevoel van trots versterken... Ach, hoe slecht zijn zij met hun allen!!

fragment uit: Geert Grootte, Contra Turrim Traiectensem, ca. 1374,

Against a useless tower

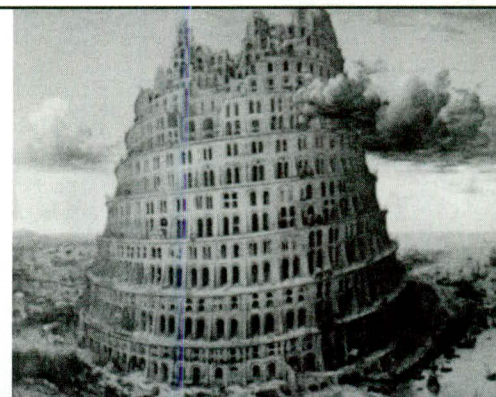
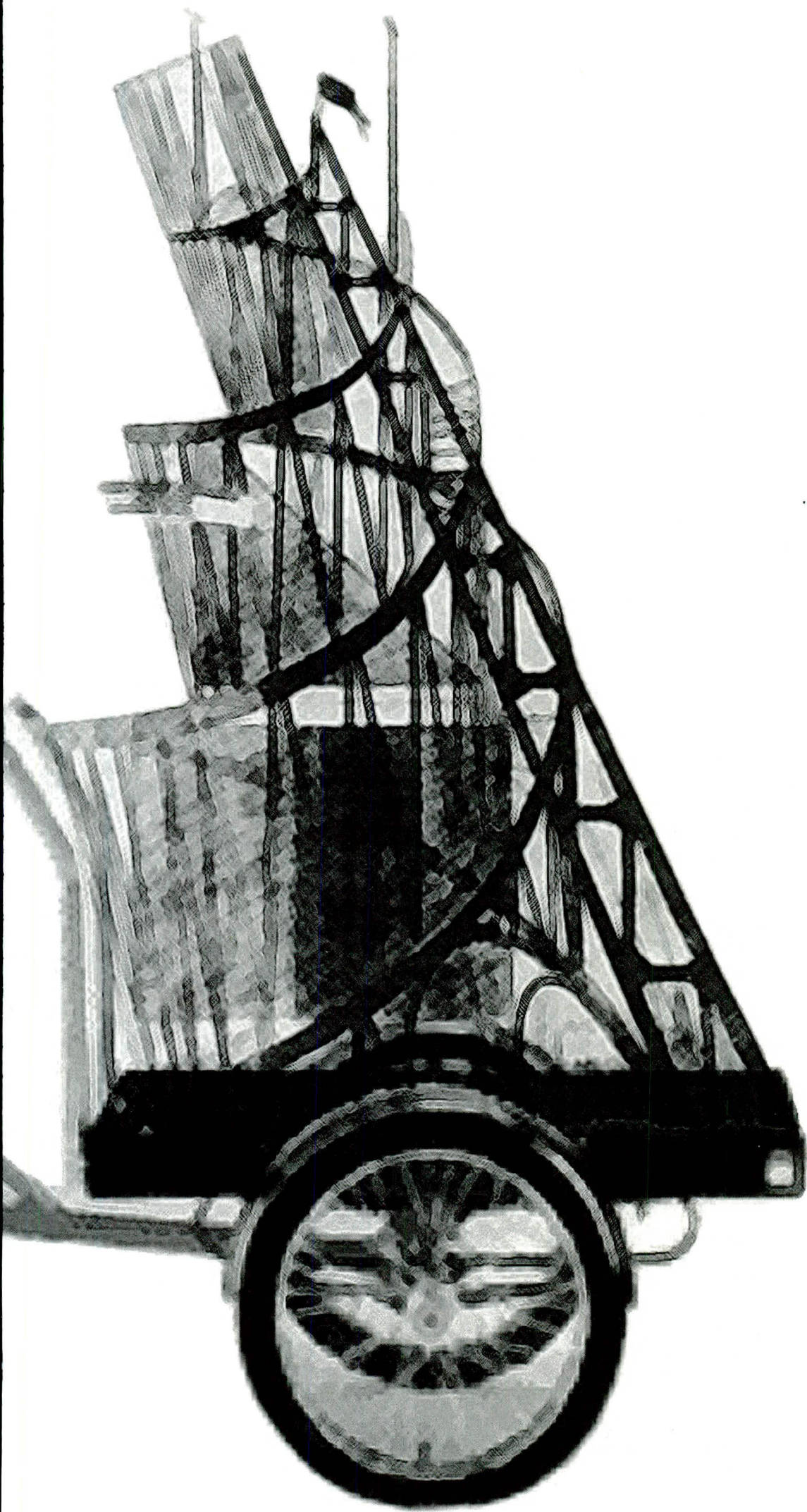
From the majestic and hideously large tower, we intuitively see how the rest of it, i.e. the chancel and other parts of the church building, are envisaged, in terms of both embellishment and size.

Allow the diligent and curious eye to look around to see what is the point of such an enormously high tower, since no other purpose can be achieved than to hang bells in it. A smaller, shorter tower would have been far more suitable and fitting for the purpose. All the rest is sinful and results in evilness...

vanity, curiosity, boastfulness and pride. Due to its size the tower will result in much wickedness. ...The burghers will act boastfully without any justification. The common people will praise the tower, while the architects, capable of evil, will feel flattered by all the fame. The same can be said for the town rulers, who will intensify this feeling of pride... Oh dear, what a bad bunch they all are!!

from: Geert Grootte, Contra Turrim Traiectensem, c. 1374.





geboren 1953 in Voorburg, NL
woont en werkt in Den Oever, NL
born in 1953 in Voorburg, NL
lives and works in Den Oever, NL

titel werk title of work: Zover

materialen: aluminium, verlichting, monitoren, video
afmetingen: Ø 11 meter
material: aluminium, lighting, monitors, video
size: Ø 11 m

video in samenwerking met video together with:
Jannes Linders, Han Buhrs, Jacques Palinckx

omschrijving locatie: op het Hoofdgebouw III van de
Nederlandse Spoorwegen aan de Catharijnesingel,
Moreelsepark 1.
description of location: on Main Building III of Dutch
Railways on Catharijnesingel, Moreelsepark 1.

1999
De Zonnehof, Amersfoort, NL (solo)
Is het waar/Waar is het, Amersfoort, NL (openbaar
kunstwerk public work)
GIJ ZIJ HIJ JIJ WIJ MIJ, Deventer, NL (openbaar kunst-
werk public work)
Apotheek van de Ziel, Bibliotheek Technische
Universiteit, Delft, NL (openbaar kunstwerk public
work)

1998
Transparantie, Oude Kerk, Amsterdam, NL
Huis Boot Vis, Zuiderzeemuseum, Enkhuizen, NL

Marc Ruygrok

Zover

Wie deze zomer langs het hoofdkantoor van de Nederlandse Spoorwegen wandelt, weet niet wat hem boven het hoofd hangt. Tientallen meters hoger steekt een reusachtige metalen schijf ver-
vaarlijk over de dakrand. Verschrikt zal de argeloze passant die toevallig naar boven kijkt geneigd zijn hard weg te lopen. Uit het gevaarte ontsnappen rook en licht; enig teken van leven echter ont-
breekt.

In het kader van Panorama 2000 balanceert een sculptuur van Marc Ruygrok op het majestueuze gebouw dat de architect Van Heukelom tussen 1918 en 1921 in opdracht van de NS optrok uit 22 miljoen donkere bakstenen. De Inktpot, zoals het gebouw in de volksmond heet, draagt de reusach-
tige aluminium schotel, alsof een vliegende schotel onvrijwillig is geland.

Wie wil weten wat zich binnen in de schotel afspeelt, zal de Domtoren moeten beklimmen. Een monitor biedt zicht op het interieur, waar een buitenaards volkje druk doende is hun voertuig voor te bereiden op een veilige take-off. Er lijkt een rechtstreekse verbinding tot stand te zijn gebracht tussen de schotel en de Domtoren; daarvan lijken de wezens zich niet bewust te zijn.

De beeldhouwwerken van Marc Ruygrok hebben een archetypisch karakter. Hij maakt gebruik van elementaire geometrische vormen zoals de cirkel, de bol en de cilinder. De vorm van de schotel, een vervormde bol, heeft ook al eerder in zijn werk gefigureerd, veelal voorzien van een gat in het mid-
den, waardoor de letter o ontstaat. Het gebruik van woorden en letters is een ander kenmerk van het werk van Ruygrok. De letters vormen niet in de eerste plaats woorden, maar zijn volumes. NO, ZO OF en GO bijvoorbeeld, of EH, ES, IF, AS. In tweede instantie verbinden deze zich met de betekenis van de woorden, door de manier waarop Ruygrok de twee letters steeds beeldend aan elkaar koppelt of woorden aan elkaar rijgt tot omvangrijkere sculp-
turen. ZO OF ZO, stond er op het hoofdpstkantoor in Utrecht tijdens de tentoonstelling Nachtrege-
ls in 1991. Eindeloos kon de toeschouwer om het gebouw blijven lopen om door het steeds verschui-
vende perspectief de beelden van alle kanten steeds weer opnieuw te bekijken.

De laatste jaren richt Ruygrok zich vooral op monu-
mentale toepassingen van zijn beelden. Zijn (woord)beelden prijken in en op diverse

Zover

Those walking past the headquarters of Dutch Rail this summer will have no idea what's hanging above their heads. Several metres higher a huge metal disc sticks threateningly over the edge of the building. Should these unsuspecting passers-by look upwards, they'll be so startled they'll probably want to run a mile. From this enormous object light and smoke escapes, but aside from that there is no sign of life. As part of Panorama 2000, this sculpture by Marc Ruygrok balances on the majestic building designed by architect Van Heukelom for Dutch Rail and built, between 1918 and 1921, from 22 million extremely dark bricks. The Inktpot, as the building is known locally, looks as if a giant aluminium flying saucer has inadvertently landed on it.

Those curious to know what is inside the object will have to climb the Dom tower, where a monitor shows the interior in which aliens are busy preparing their machine for a safe take-off. A direct link has seemingly been created between the saucer and the Dom tower, although the aliens are unaware of this.

Marc Ruygrok's sculptures are characteristically archetypal. He uses elementary geometric forms like a circle, sphere or cylinder. The saucer form - a distorted sphere - has already appeared in his earlier work, particularly with a hole in the middle representing the letter 'o'. The use of words and letters also features in Ruygrok's work. In the first instance the letters do not form words in themselves, but are simply masses like NO, ZO, OF and GO or EH, ES, IF, AS. In the second instance they are connected to the meaning of the words by the way in which the artist visually links two letters, or joins words together to make much bigger sculptures. For instance ZO OF ZO (Dutch for: like this or that) was erected on the main post office building in Utrecht during the 1991 Night Lines exhibition. The viewer could walk endlessly around the building looking at the work from a new perspective each time.

In recent years Ruygrok has chiefly focused on creating pieces for monumental purposes. His word pieces are in and on various buildings in the Netherlands and always form a strong association with the location for which they are intended. Whether they are for an interior or open air space, the artist always takes the shape, the character

(openbaar kunstwerk public work)
De Hof Van Heden, Den Haag, NL
(openbaar kunstwerk public work)
Emmens Licht, Emmen, NL (openbaar kunstwerk
public work)

1997
Stedelijk Museum, Schiedam, NL (solo)
Art Nation Gallery, New York, USA
La Fabrica Del Vento, Alba, I

1996
Ars Usu, Den Haag, NL (solo)

1994
Kunstvereniging, Diepenheim, NL (solo)
Het Grote Gedicht, Nederlandse beeldhouwkunst
1945-1994, Grote Kerk, Den Haag, NL

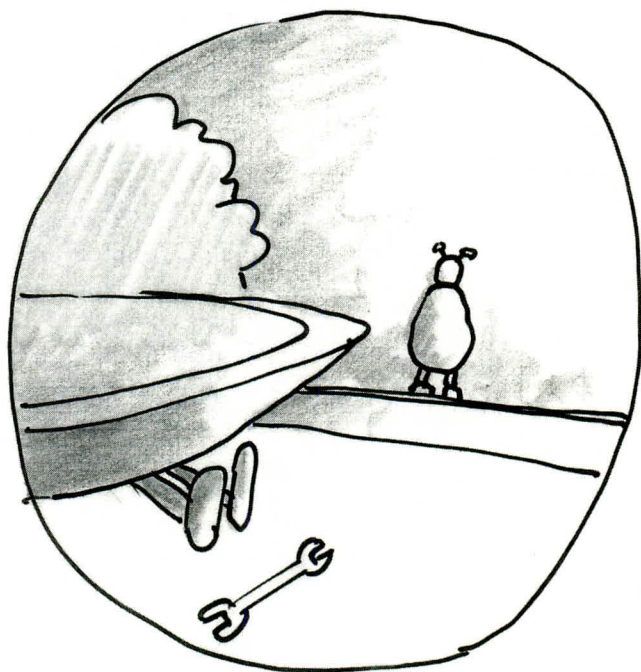
1992
Paysage Interieur, Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo, NL

gebouwen in Nederland. De beelden gaan steeds een hechte verbintenis aan met de locatie waarvoor ze zijn ontstaan. Of het nu een binnenruimte of een plek in de buitenlucht betreft, Ruygrok houdt altijd rekening met de vorm, de sfeer en de geschiedenis van de omgeving waar het beeld geplaatst wordt.

Enkele maanden voor de eeuwwisseling laat Ruygrok een sculptuur neerdalen op een gebouw in Utrecht. Hij had dat in een eerder plan willen doen door een permanente regenwolk boven een locatie te installeren. Dit plan bleek echter niet realiseerbaar voor langere tijd. Uiteindelijk heeft hij een monumentaal volume bedacht, dat zich op het statige gebouw van Van Heukelom in evenwicht houdt. Een beeld zonder enige tekst dit keer, maar wel met een vreemd volkje dat zeker enige verbazing en mogelijk een verbaasde uitroep aan de toeschouwers zal ontlokken. (G.N./C.H.)

and the history of the setting where the works are to be placed into account.

A few months before the millennium Ruygrok wanted to have a sculpture descending in Utrecht. He had already wanted to do this in an earlier plan by installing a permanent rain cloud above a particular location. This project however could not be performed over a long period. Ruygrok finally decided on a monumental work that balances itself on Van Heukelom's dignified building. This time it is a piece without any text, but one with a strange population that will certainly surprise and possibly elicit a gasp of astonishment. (G.N./C.H.)



③

VANAF DE
DOMTOREN IS TE
ZIEN DAT ONZE
BEZOEKERS PROBEKEN
HET VOERTUIG TE
REPAREREN

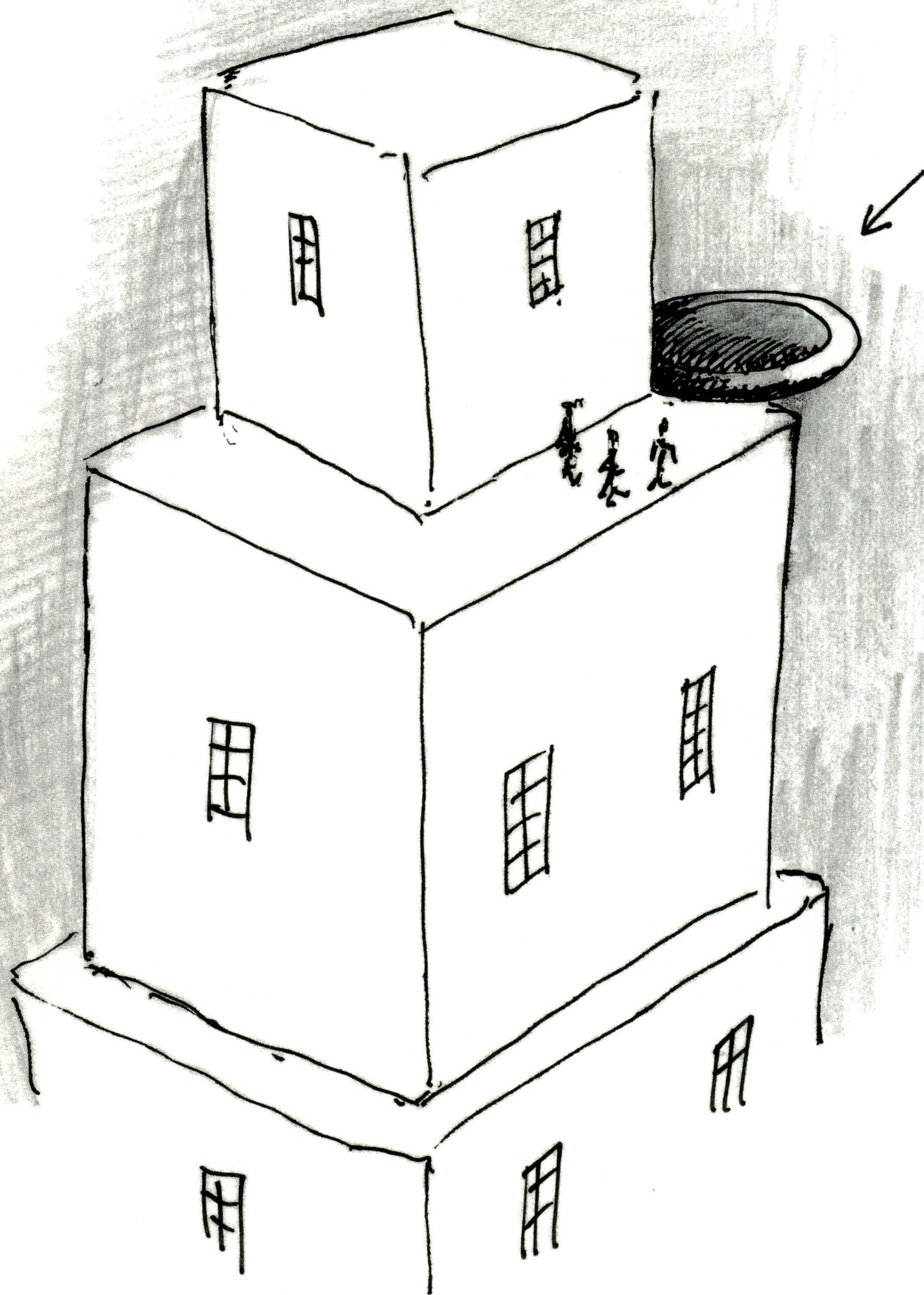
Als ik een UFO vloog zou ik nooit verzuimen om bij het passeren van West-Europa, even te blijven hangen boven de stad Utrecht. Er is geen plek ter wereld waar zoveel in de donkere nacht wordt gestaard als in de oude bisschopsstad. Alleen uit die plaats kon het bericht komen dat een UFO werd gezien door "een kind, drie volwassenen, en een brigadier". Zou dat derde soort leven nog steeds 'tuut' heten? Zijn ze in de hoofdstad van Utrecht dommer dan elders? Ik zou het niet weten (want ik kom er vandaan). Maar ze weten van domheid te leven...

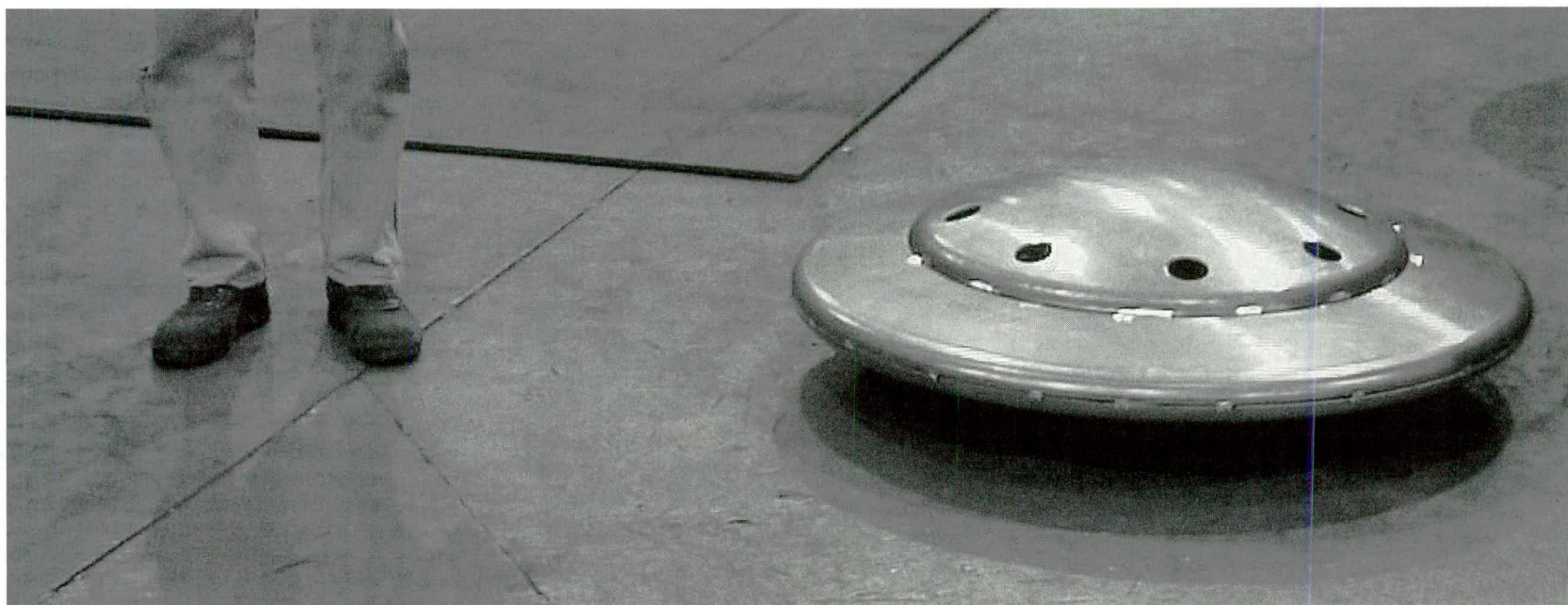
uit: de Volkskrant, 27 april 1984, Stoker, n.a.v. een UFO

die gesignaleerd was boven Utrecht.

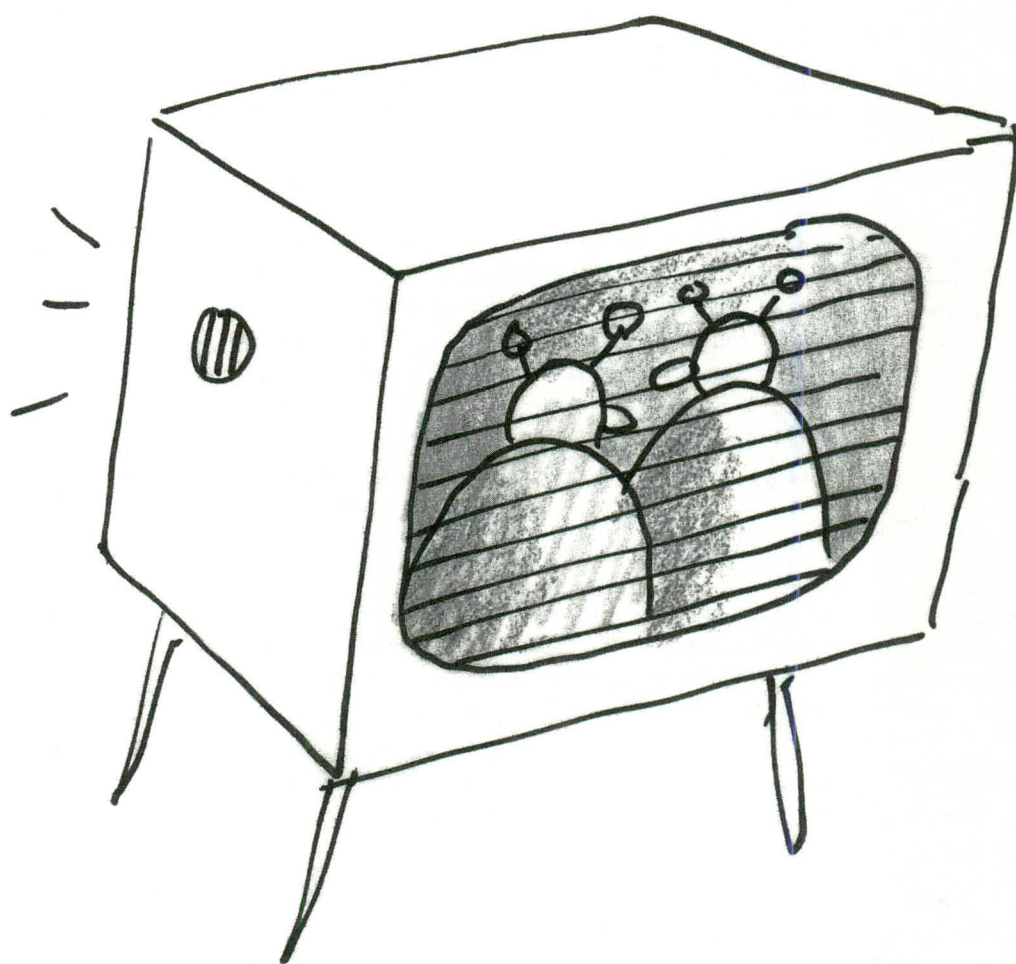
If I was flying a UFO I wouldn't fail to hover above Utrecht when passing over West Europe. There is nowhere in the world where so much is stared at in the middle of the night than in this ancient cathedral city. Only from this spot would you learn that a UFO was seen by 'a child, three grown ups and a police sergeant' (would I still refer to this third form of life as 'cop?'). Are they more stupid in Utrecht than elsewhere? I wouldn't know (I come from there myself), but they do know how to live with their stupidity...

from: de Volkskrant, 27 April 1984, Stoker, in response to a UFO sighting above Utrecht.





EEN ZICHT +
HOORAANGELEGENHEID
VANAF DE DOM



↑
GEPLAATST OP DE
DOM

geboren 1938 in Istanbul
woont en werkt in Parijs
born in 1938 in Istanbul
lives and works in Paris

titel werk title of work: Le Cri XX

materialen: gezandstraald en ingekleurd gehard glas
in een stalen frame
afmetingen glas: 4,5 x 6,25 meter
material: sandblasted and coloured toughened glass
in a steel frame
size glass: 4.5 x 6.25m

omschrijving locatie: op het dak van het pand op de
hoek Trans 10 / Pausdam / Achter de Dom
description of location: on the roof of premises loca-
ted on the corner of Trans 10/Pausdam/Achter de Dom

titel werk title of work: One Hundred Thousand Bells

materialen: koperen belletjes aan een koord
material: small brass bells on a cord

omschrijving locatie: uit te delen bij het entreebewijs
description of location: handed out with the ticket

Le Cri XX

De Turkse kunstenaar Sarkis woont sinds 1964 in Parijs. Jaarlijks keert hij terug naar Istanbul om daar enige tijd in zijn tweede huis door te brengen. Tijdens zijn zomerverblijf in 1998 heeft hij een hele serie voorstellen ontworpen voor Panorama 2000. Zijn kennis van Utrecht, opgedaan tijdens de voorbereidingen voor zijn tentoonstelling in het Centraal Museum in 1992, verbond zich met het uitzicht over Istanbul vanaf zijn dakterras, waar hij elke ochtend ontbeet alvorens zich in zijn werk-kamer terug te trekken om verder te werken aan mogelijke projecten voor Panorama 2000.

De voorstellen hebben een uiteenlopend karakter. In diverse werken had Sarkis de Domtoren willen verbinden met een tweede toren of zelfs meerdere torens. Een tweede observatiepost of klokken-toren; een evenbeeld van de Dom op een meer menselijke schaal of in een grimmiger gedaante. Andere werken stelden een ronde, afgesloten ruimte tegenover de vierkante kolos. Ruimtes zonder enig uitzicht, met een gekleurde lichtinval dankzij een plafond van glas-in-lood; ruimtes voor contemplatie in plaats van observatie, te gebruiken door de individuele bezoeker die de plek vanaf de Domtoren had ontdekt.

Maar Sarkis bedacht ook minder visuele projecten, waarbij geluid om de Domtoren zou cirkelen, of kinderen in kleurige historische kostuums patro-nen in de stad zouden maken door specifieke rou-tes te lopen. Typische motieven uit het werk van Sarkis, zoals het gebruik van gekleurd licht – veelal de complementaire kleuren rood en groen – en de tekst 'L'Homme est Seul' zouden zich vermengen met de stad, haar geschiedenis en de inwoners. En niet in de laatste plaats met de geschiedenis van de kunst in de 20ste eeuw.

Van de verschillende, poëtische voorstellen zijn er voor Panorama 2000 twee uitgevoerd. Aan het einde van dit millennium wilde Sarkis een beeld gebruiken dat exemplarisch is voor deze eeuw, als een hommage aan ons recente (kunst-)historisch verleden. Hij koos daarvoor het schilderij De Schreeuw van Munch. De schreeuw op dit schilde-rij wordt wel geduid als de voorbode van de angst en de nachtmerrie die velen in de eerste helft van de 20ste eeuw in Europa te verduren kregen tij-dens de Eerste en Tweede Wereldoorlog. Sarkis verwerkt dit beeld tot een zelfportret met de typi-sche schreeuwende gelaatsuitdrukking, uitgevoerd als een reusachtig raam van gekleurd glas. De ogen

Le Cri XX

The Turkish artist Sarkis has lived in Paris since 1964 and returns to Istanbul every year to spend some time in his second home. During his stay in the summer of 1998 he made a series of ideas for Panorama 2000. He combined his knowledge of Utrecht, acquired during preparations for his exhibition at the Centraal Museum in 1992, with the view over Istanbul from his roof terrace, where he ate breakfast before withdrawing to his work-space to work on possible projects for Panorama 2000.

His proposals are diverse in character. In several of these Sarkis suggested linking the Dom tower to another tower or even to several towers. For instance a second observation post or bell tower; a similar structure to the Dom but on a more human scale, or in a more forbidding form. Other works proposed round, enclosed spaces opposite this ancient square colossus. Spaces without any view, with a stained glass ceiling producing a coloured shaft of light; spaces for contemplation instead of observation, to be used by individual visitors who had discovered the spot when looking down from the Dom tower. Sarkis also created less visual projects in which sound would circle the tower, or children in colourful traditional costumes would make patterns in the city by walking along specific routes. Typical motifs from the artist's work, such as the use of coloured light, especially the complimentary colours red and green, and the words L'Homme est Seul would mingle with the city, its history, its people and, more importantly, with the history of 20th-century art itself.

From the various poetic proposals two designs were executed for Panorama 2000. At the end of the millennium Sarkis wanted to use an image that exemplified this century and which also paid homage to our recent (art) historical past. He chose the painting The Scream by Edvard Munch. The scream in this work is sometimes seen as an omen of the fear and nightmares from which many people suffered during the first half of the century as a result of two world wars. Sarkis reworked the image into a self-portrait depicting the characteris-tic facial expression of screaming, which is executed as a giant window of coloured glass. The eyes and the mouth are of transparent glass so that the light shines directly through them, while at the same time lighting up the red, yellow, blue and green image.

Sarkis

1998
Près de l'arbre brûlé, Parc de Pourtales, Strasbourg, F (solo)
Musiques en Scène, Musée d'Art Contemporain, Lyon, F
Crossings, Kunsthalle, Wien, A
Memento Metropolis, Kulturfabrik, Stockholm, S /
Turbinehallen, København, DK

1997
Trésors, Nouvelle salle de l'Institut Français, Thessaloniki, Gr (solo)
Au Commencement, Le son de la Lumière, à l'arrivée,

Musée des Beaux-Arts, Nantes, F (solo)
Parisien(ne)s, Camden Arts Centre, London, UK

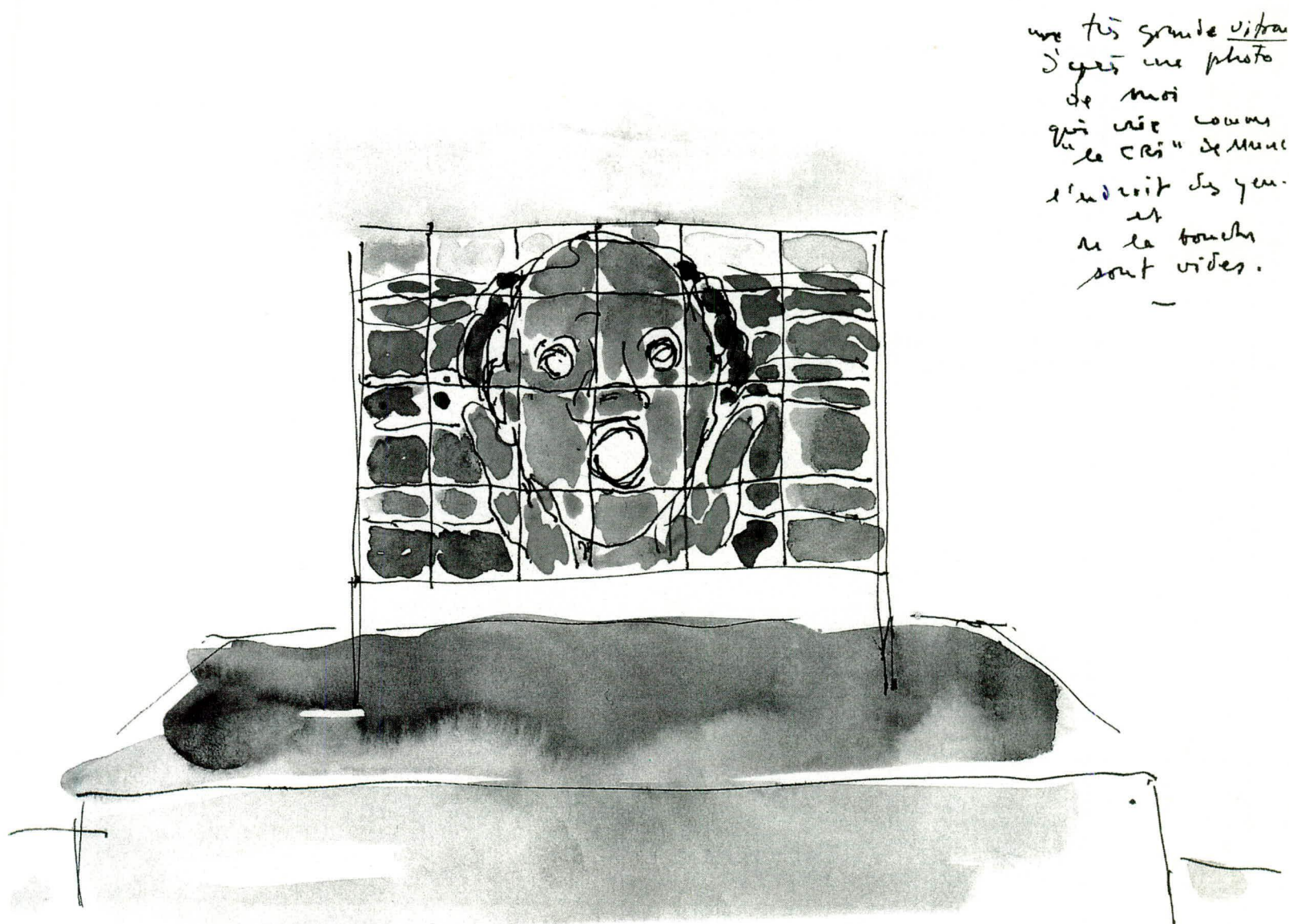
1996/1997
Geistesblitz, Akademie der Künste, Berlin, D / Yeni Tzami, Thessaloniki, GR (solo)

1996
Marks, Abu Tor/The Israel Museum, Jerusalem, ISR

1995
26.9.1938, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, D (solo)

Thresholds, National Gallery of Modern Art, New Delhi, India
Klangskulpturen Augenmusik, Ludwig Museum, Koblenz, D
4th International Istanbul Biennale, Istanbul, T
Mises en scène, Ho-Am Museum, Seoul, Korea

1994
Silence, Silence, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne, F (solo)
A partir de 1938, Musée d'art moderne et contemporain, Genève, CH



une très grande vibration
J'ai une photo
de moi
qui est comme
"le cri" de Munch
à l'endroit des yeux
et les lèvres
sont vides.

Munch's ontdekking in Parijs van de expressieve eigenschappen van lijn, kleur en de vervorming van figuren lagen aan de basis van zijn programma, en tegen 1893 maakte hij het schilderij dat het wezen van zijn carrière belichaamde: De Schreeuw...

De complexe emotionele situatie werd gesuggereerd in een bijschrift dat hij voor het schilderij maakte toen het twee jaar later in de Revue blanche werd gereproduceerd: 'Ik stopte en leunde tegen de balustrade, bijna dood van vermoeidheid. Boven de blauw-zwarte fjord hingen de wolken, rood als bloed en tongen van vuur. Mijn vrienden hadden me verlaten, en alleen, trillend van angst, werd ik me bewust van de enorme,

oneindige schreeuw van de natuur.'

uit: Painting and Sculpture in Europe – 1880-1940, Harmondsworth, Middlesex, 1967

Munch's discovery in Paris of the expressive elements of colour, line, and figural distortion were basic to his programme, and by 1893 he created the quintessential picture of his career; The Scream...
The complex emotional situation was suggested in the epigraph he wrote for the picture when it was reproduced in the Revue blanche two years later: 'I stopped and leaned against the balustrade, almost

dead with fatigue. Above the blue-black fjord hung the clouds, red as blood and tongues of fire. My friends had left me, and alone, trembling with anguish, I became aware of the vast, infinite cry of nature.'

from: Painting and Sculpture in Europe – 1880-1940, Harmondsworth, Middlesex, 1967

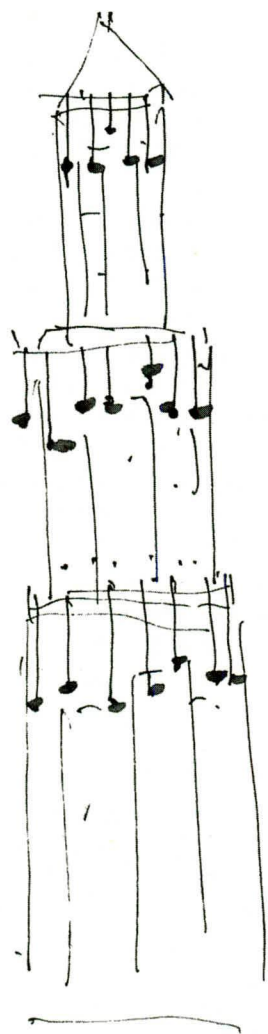
en de mond zijn van transparant glas, waardoor het zonlicht op die plaatsen direct door het vlak straalt, terwijl de afbeelding in rood, geel, blauw en groen opgloeit.

One Hundred Thousand Bells

Naast dit glas-in-lood-achtige raam wordt een tweede project van Sarkis uitgevoerd. Iedere bezoeker van Panorama 2000 krijgt als bewijs van entree een belletje aan een koord mee, dat bij voorkeur om de nek gedragen dient te worden. Een zacht getingel van oosterse klokjes vult tijdens de tentoonstelling de Domtoren en de stad. Zo is voor iedereen in de stad Utrecht hoorbaar dat Panorama 2000 bezocht wordt: de bezoekers dragen als ze huiswaarts keren het geluid van de tentoonstelling de stad in en zijn voor het publiek op de Domtoren nog lang hoorbaar door het zacht klingelende spoor dat ze achterlaten. (R.T.)

One Hundred Thousand Bells

As well as this stained-glass type window a second project by Sarkis is also implemented. Every visitor to Panorama 2000 is given a tiny bell on a cord as proof of admission, which is supposed to be worn around the neck. During the exhibition the Dom tower and Utrecht are filled with the soft tinkle of Asian bells, so that everyone is audibly aware that Panorama 2000 is being visited. Visitors then take the sound of the exhibition away with them into the city, while still being heard long afterwards by the public on the Dom tower by the gentle tinkling trail they leave behind. (R.T.)



* faire fabriquer des milliers de petits
 cloches ^{automes} que les gens achèteront ⁽¹⁰⁰⁰⁾ comme
 porte-clés ou colliers que les gens
 regarderont la panorama en sonnant
 - ils partiront avec ... dans la ville
 ... silences

- : les mères peuvent attacher aux landeaux de
 leurs enfants.
 - : les voitures peuvent accrocher sous leurs rétroviseurs

* les cloches peuvent être accrochées/suspendues de la
 four avec des fils... ~~gardiés~~...

(4) - on 12 petites cloches en 1/2 ton.

17.7.98.

Remko Scha woont en werkt in Amsterdam
Remko Scha lives and works in Amsterdam
Arthur Elsenaar woont en werkt in Groningen, NL
Arthur Elsenaar lives and works in Groningen, NL

titel werk title of work: Radio Dom

materialen: 8 surveillancemicrofoons, een computer en een zendinstallatie
material: 8 surveillance microphones, a computer and a transmitter

omschrijving locatie: op de Domtoren en op FM 102.3 MHz
description of location: on the Dom tower and on FM 102.3 MHz

Scha & Elsenaar

Radio Dom

Remko Scha is kunstenaar en onderzoeker. Hij heeft een automatische gitaar-band geconstrueerd ('The Machines'), een beeld-generatie-algoritme ontworpen ('Artificial'), en een taalverwerkings-model ontwikkeld ('Data-Oriented Parsing'). Ook werkt hij als DJ bij het Amsterdamse (illegale) station 'Radio 100'.

In het 'Institute of Artificial Art Amsterdam' (IAAA) werkt Scha samen met de kunstenaar/elektrotechnicus Arthur Elsenaar, die zich gespecialiseerd heeft op een nieuwe kunstvorm: de 'computerge-stuurde gelaatsexpressie'. Zijn videowerk 'The Varieties of Human Facial Expression' bijvoorbeeld, exploreert de diversiteit van mogelijkheden van de menselijke gelaatsuitdrukking: Elsenaa's gezichts-spiers worden gestimuleerd door computerge-stuurde elektrische pulsen. Een algoritme bepaalt in welke configuraties de spiers samengetrokken worden. 4096 verschillende gelaatsuitdrukkingen (de meeste lijken nogal vreemd en zouden zonder kunstmatige stimulering niet mogelijk zijn) volgen elkaar in snel tempo op.

Recentelijk zijn Scha en Elsenaar begonnen met een serie projecten waarin automatische radiostations gebruikt worden als medium voor algoritmische kunst. Ze bouwen daarbij voort op het radio-verleden van Elsenaar, die jarenlang zijn eigen piraat-station gehad heeft, en de zenders maakte voor talrijke illegale radio- en televisie stations in heel Nederland. Voor Panorama 2000 ontwikkelden ze 'Radio Dom', een radiostation dat 24 uur per dag een geluids-panorama uitzendt.

Het materiaal voor deze toevals-compositie wordt geleverd door acht computer-gestuurde surveillance-microfoons die zich op de Domtoren bevinden. De microfoons scannen continu de binnenstad van Utrecht op zoek naar bruikbare geluidsbronnen. De acht opgevangen signalen worden automatisch gemixt tot een geluidslandschap dat live uitgezonden wordt door een radiozender die zich op de Domtoren bevindt – de perfecte locatie voor een alternatieve FM-zender. Alle inwoners van Utrecht kunnen 'Radio Dom' ontvangen. En elders ter wereld kan er via het Internet naar geluisterd worden.

De Domtoren lijkt tijdens Panorama 2000 te zijn getransformeerd tot een sensitief object met oren en ogen gericht op de omringende wereld. Na

Radio Dom

Remko Scha is an artist and a scientist. He has built an automatic guitarband (The Machines), designed an image generation algorithm (Artificial) and a language processing model (Data-Oriented Parsing). He also works as DJ for the Amsterdam pirate station Radio 100.

At the Institute of Artificial Art Amsterdam (IAAA), Scha collaborates with the artist/engineer Arthur Elsenaar. Their joint projects often involve a new art form invented by Elsenaar: computer-controlled facial expression. The video installation The Varieties of Human Facial Expression, for instance, explores the diversity of expressions that can be displayed by the human face. It shows a real-time-recording of human facial muscles being stimulated by computer-generated electric impulses in an algorithmically determined sequence of combinations; 4,096 different expressions (most of which appear rather strange and would be impossible without artificial stimulation) are turned on and off in quick-fire succession.

Elsenaar and Scha recently started a new series of projects which employ automatic radio stations as a medium for algorithmic art. These projects draw on the radio experience of Elsenaar, who ran his own pirate station for many years and who built transmitters for numerous other illegal radio and television stations throughout the Netherlands. For Panorama 2000 they developed 'Radio Dom', a radio station that permanently broadcasts a continually evolving panorama of sound.

The material for this chance composition is picked up by several computer-controlled surveillance microphones placed on the Dom tower, which scan the heart of Utrecht in search of usable sound sources. These microphone signals are automatically mixed into a soundscape that is broadcast live by FM antennas on the Dom tower. Everyone in the city of Utrecht can receive this signal on the FM band of their radio; the rest of the world can listen via the internet.

Radio Dom transforms the Dom tower into a sensitive subject with 'eyes' and 'ears' aimed at its environment. After Radio Dom, Utrecht may never sound the same again. How does the automatic radio-station interpret the hectic sounds of Utrecht during rush hour? What is the sound of Utrecht

"De nationale overheid is bezig alle bandbreedte van de Nederlandse ether te verkopen aan de hoogste bidder. Als gevolg daarvan kun je via radio en televisie alleen nog maar reclame-jingles en entertainment voor debielen ontvangen. De computers, machines, en menselijke personen die samenwerken in het Institute of Artificial Art gaan nu verandering brengen in deze wantoestand. Wij gaan ons inzetten voor radio- en tv-stations die informatie uitzenden in plaats van manipulatie. De Nederlandse burger moet kunnen luisteren naar willekeurige steekproeven uit het geluid van de

hele wereld, naar fysieke processen, en naar algoritmisch gegenereerde toevalsmuziek. Vol-automatische stations die hierin voorzien kunnen geleidelijk de bestaande flauwekul volledig gaan vervangen. Radio Dom is het begin."

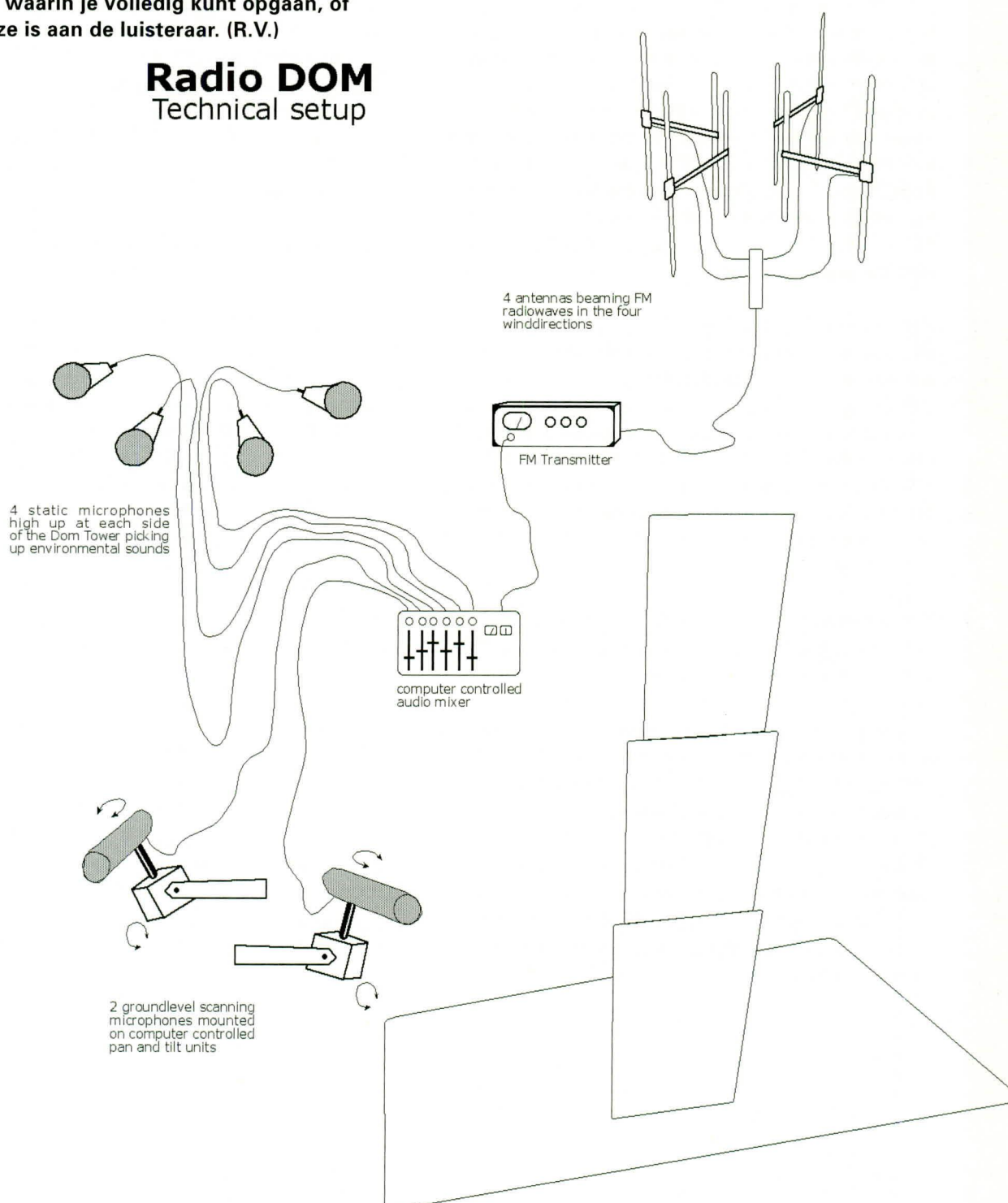
Huge Harry (voorzitter van het Institute of Artificial Art Amsterdam), in zijn aanbevelingsbrief voor het project 'Radio Dom'.

"The national authorities are in the process of selling

'Radio Dom' klinkt Utrecht waarschijnlijk nooit meer hetzelfde. Hoe interpreteert de computer de hectische geluiden van Utrecht tijdens het spitsuur? Wat is het geluid van Utrecht om vijf uur 's ochtends wanneer de stad nog slaapt? Radio Dom reconfigureert de toevallige geluiden van de stad tot een nieuwe geluidsomgeving. Een hybride 'soundscape' waarin je volledig kunt opgaan, of niet – de keuze is aan de luisteraar. (R.V.)

when the city sleeps at five in the morning? Radio Dom reconfigures the random sounds of Utrecht into a hybrid soundscape which may be deeply absorbing, if you listen. (R.V.)

Radio DOM Technical setup



off all bandwidth of the Dutch airwaves to the highest bidder. As a result, radio and television currently offer only advertising and entertainment for imbeciles. The computers, machines and human persons that work together in the Institute of Artificial Art have decided to put an end to this deplorable situation. We will create radio- and television-stations which broadcast information rather than manipulation. The citizens of the Netherlands should be enabled to listen to random samples from the sound of the world, to physical processes, and to algorithmic music. Fully automatic stations

which provide this service may gradually replace the existing nonsense. Radio Dom is just the beginning."

Huge Harry (president, Institute of Artificial Art Amsterdam), in his letter of recommendation for the project 'Radio Dom'.



geboren 1942 in Groningen, NL
woont en werkt in Amsterdam
born in 1942 in Groningen, NL
lives and works in Amsterdam

titel werk title of work: Negatieve Bijdrage Negative Contribution

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1997
Het Beste van Wim T. Schippers, Centraal Museum, Utrecht, NL (solo)

1996
Gedraag je! Behave! Benimm dich! Tiens-toi bien!, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, NL
Letterlijk & Figuurlijk, moderne kunst in het teken van taal, Sotheby's Art Foundation, Amsterdam, NL

1995
Pop Art, werken uit de collectie Nederland, Kunsthal, Rotterdam, NL

In the Spirit of Fluxus, Hessenhuis, Antwerpen, B

1994
Arti et Amicitiae, Amsterdam, NL
Stedelijk Museum, Amsterdam, NL (solo)

1990-1991-1992
Schräg/Tegendraads, Parodie, humor en spot in hedendaagse Nederlandse kunst, Rheinisches Landesmuseum, Bonn / Kunsthaus, Hamburg, D / Het Prinsenhof, Delft, NL

Wim T. Schippers

Negatieve Bijdrage

Het grote publiek kent Wim T. Schippers vooral als de presentator van de Nationale Wetenschapsquiz, de stem van Ernie uit Sesamstraat en de geestelijk vader van Sjef van Oekel. In de jaren zestig was Schippers een hoogst omstreden figuur, als voor-man van een kleine groep kunstenaars die zich de A-dynamische Groep noemde. Zij propageerden het saaie en het banale binnen de kunst. Zo goot Schippers in 1961 een flesje priklimonade leeg in de zee bij Petten en stortte hij een jaar later de vloeren van het Museum Fodor in Amsterdam vol met een laag zout en glasscherven, terwijl hij de vloer van Galerie Mickery in Loenersloot voorzag van een laag pindakaas. Eind jaren zestig richt Schippers zijn aandacht op radio en televisie en maakt hij onorthodoxe programma's als Hoepla, de Fred Haché Show en, voor de radio, Ronflonflon met Jacques Plafond.

Voor Panorama 2000 wil Wim T. Schippers een negatieve bijdrage leveren, in de vorm van een gapend gat in de grond, pal naast de Domtoren. Het gat is met zijn 112 meter net zo diep als de toren hoog is, en heeft exact dezelfde vorm en afmetingen. Deze negatieve Domtoren doorboort alle aardlagen en trotseert het grondwater. Het gat stelt de bezoeker in staat af te dalen in de aarde en bijvoorbeeld de vele historische grondlagen te bestuderen.

Sinds het begin van zijn kunstenaarschap heeft Schippers eindeloos veel projecten ontwikkeld en eindeloos veel ideeën gehad. In deze ideeënvijver dobberen nog steeds veel plannen rond die wegens technische onuitvoerbaarheid niet gereali-seerd, maar wel springlevend en vooral heel actu-eel zijn. Dankzij de Nationale Wetenschapsquiz kwam Schippers in aanraking met wetenschappers die hem helpen om verschillende van die plannen op het droge te trekken. Dat de negatieve Domtoren nooit gerealiseerd kan worden is dus nog niet gezegd, al zal hij tijdens Panaroma 2000 alleen maar in de hoofden van de bezoekers bestaan. (S.S.)

Negative Contribution

Throughout Holland Wim T. Schippers is known as the chairman of a TV quiz show, as the voice of Ernie in Sesame Street, and much else besides. In the 1960s Schippers was a highly controversial character, leader of a small group of artists who called themselves the A-dynamic Group. They extolled the boring and the banal in art. Thus in 1961 Schippers emptied a bottle of fizzy drink into the sea near Petten and a year later covered the floors of the Fodor Museum in Amsterdam with a layer of salt and broken glass and the floor of the Mickery Gallery in Loenersloot with peanut butter. Towards the end of the 1960s Schippers turned to radio and TV, producing unorthodox programmes that delighted many, such as the Freddy Mincemeat Show and a radio broadcast titled Ronflonflon with Jacques Plafond.

Wim T. Schippers was keen to make a negative contribution to Panorama 2000 and had the idea of constructing a deep hole in the ground beside the cathedral tower. It would be 112 metres deep, thus precisely matching the tower's height and be exactly the same shape as the Dom tower. This tower in reverse would delve through all the layers of soil and encounter the ground water. Visitors could descend into the earth and make a study of the various historic layers of soil and shards.

Wim T. Schippers has developed countless projects and devised endless plans. Not many of them have been implemented. He still buzzes with ideas and inventions, most of them unrealized because of technical complications, but still enormously exuberant and above all, not a bit outdated. His work on the annual TV quiz, a kind of Brain of Holland show, has put him in touch with many scientists and inventors who encourage him with some of his plans. So don't assume that the negative Dom tower plan won't ever be implemented – even if during Panaroma 2000 it only exists inside the heads of the visitors. (S.S.)

1990
Dutch Interiors, Tokyo Biennale '90, Metropolitan Art Museum, Tokyo / Municipal Art Museum, Kyoto, Japan / Centraal Museum, Utrecht, NL

1987
The arts for television/revision, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL

1985
De Nederlandse Indentiteit in de kunst na 1945, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, NL

1983
GESIGNALEERD, Neue Kunst aus den Niederlanden, Kunsthalle zu Kiel und Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel, D

1982
'60-'80- attitudes/concepts/images, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL

1981
Videotapes uit de eigen kollektie, Groninger Museum, Groningen, NL

1980-1981
Belgie-Nederland, knooppunten en parallellen in de kunst na 1945, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, B / Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, NL



... Verder streven wij naar: het laten drijven van grote ondefinieerbare voorwerpen in de Amsterdamse grachten. Het laten verrijzen van plastic buiten in stedelijke landschappen. Het bouwen van de 'De Betuwe' jampotten in het groot. Geen tijdschrift. Een verzakelijking van de kunst. De theoretische en praktische 'slapte'. De saaiheid. Slappe schilderijen, plastieken en gouaches. de verwezenlijking van J. de Bil en zijn produkten. Een internationale adynamische vertakking. (In New York wordt reeds gewerkt aan een fonds). Adynamische muziekvoertuigen zoals composities 'Europa plestik teil'. Het uitgeven van adynamische boeken door 'Nak pro Nak', welke ook dit artikel heeft

verzorgd. Het rose schilderen van hele steden ligt in het verschiet. Er zijn meer plannen in ontwikkeling, welke nu echter nog niet geheel rijp zijn...

fragment uit: het voorlopig manifest van de A-Dynamische groep, door Ger van Elk gepubliceerd in Vrij Nederland, 30 december 1961

... We are also aiming to have large, unidentifiable objects floating on the Amsterdam canals, or plastic countryside built in the urban landscape. The building of giant De Betuwe jam pots. No magazine. A more business-like approach to art. Theoretical and practical

weakness. Drabness. Weak paintings, sculpture and gouaches. The realisation of J. de Bil and his products. An international adynamic branch (a fund is already being considered in New York). Adynamic musical vehicles, with compositions like 'Europa plestik teil' and the publishing of adynamic books by Nak pro Nak, also responsible for this article. Painting entire cities pink lies on the horizon. More plans are in the pipeline, some of which, however, still need working on...

extract from: the draft manifesto of the Adynamic group by Ger van Elk, published in Vrij Nederland, 30 December 1961

geboren 1958 in Voorschoten, NL
woont en werkt in Amsterdam
born in 1958 in Voorschoten, NL
lives and works in Amsterdam

titel werk title of work: Zonder Titel Untitled

materialen: roestvast staal, hout
oppervlak: 130 m²
material: stainless steel, wood
area: 130 m²

omschrijving locatie: op het pand van uitzendbureau
tempo-team, Domstraat 4
description location: on the premises of Tempo-team
temping agency, Domstraat 4

1999
Troublespot painting, Museum voor Hedendaagse
Kunst / N.I.C.C., Antwerpen, B

1998
Galerie Onrust, Amsterdam, NL (solo)
Wahlverwantschaften, Casino Luxembourg, LUX

1997
Rondom Europa, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL
Peter Stuyvesant Collectie, Amsterdam, NL

Han Schuil

Zonder Titel

Han Schuil is schilder, maar werkt niet in de traditionele zin van het woord met olieverf op doek. Hij schildert voornamelijk op harde, gladde dragers die hij naar believen kan vormen. Zo gebruikt hij vaak aluminiumplaten die hij in diverse vormen knipt of met popnagels aan elkaar spijkt, wat de werken een haast industrieel karakter geeft. De gladde huid van de verflaag heeft daarentegen juist een fluweelachtige uitstraling die contrasteert met de hardheid van de drager.

Vanwege hun helderheid en directheid doen de voorstellingen die Schuil schildert denken aan reclame-uitingen, verkeersborden of andere symbolen waarmee een directe, klare taal wordt gesproken. Ze zijn gebaseerd op een universele vorm van communicatie en spreken voor zichzelf. Dit autonome karakter onderstreept de kunstenaar door de toeschouwer geen enkel handvat in de vorm van een titel mee te geven. Je ziet wat je ziet. De terugkerende motieven die Schuil in zijn werken gebruikt – huizen, auto’s, ogen van stripfiguren en het masker van Batman – hebben alle een icoonachtige kwaliteit. Hij doet ook inspiratie voor zijn schilderijen op bij gebruiksvoorwerpen: de verpakking van een rol beschuit, een autoportier, een reclamebord of een televisiebeeld. Schuil mystificeert die alledaagse oorsprong van zijn schilderijen niet. Het gaat hem er niet om een anekdotische verwijzing te creëren. Wat hij beoogt, is de spanning van een visuele ervaring op te wekken, een prikkeling die verder gaat dan het dagelijkse bewustzijn.

Op basis van de icoonachtige beeldtaal worden de schilderijen van Schuil vaak als abstract betiteld. Schuil spreekt zelf eerder van een realistische stijl, omdat zijn beeldtaal afkomstig is uit de realiteit en in de schilderijen een nieuwe realiteit oproepen. De in heldere kleuren geschilderde vormen doen een beroep op de verbeelding van de toeschouwer. Schuil ziet zijn schilderijen als een soort vrijplaats, een plek waar je je losweekt van de chaos en de verwarring die het huidige informatietijdperk teweegbrengt. Een kunstwerk sublimeert, zegt Schuil, en nodigt uit tot contemplatie en stilte.

Het werk dat Han Schuil voor Panorama 2000 heeft ontworpen, bestaat uit een groot aantal platen roestvrij staal die het klassieke Hollandse puntdak van een huis bedekken en daarbij de contouren van dakgoten, dakkapellen en schoorstenen volgen.

Untitled

Han Schuil is a painter, but not a traditional one. He doesn’t use oils and canvas but paints mainly on stiff smooth supporting surfaces which he can shape as he wishes. He often uses aluminum sheets cut into various shapes or riveted together, which gives his work an almost industrial nature. In contrast, the satiny sheen of the paint has a velvety quality.

With their clarity and directness Schuil’s pictures are reminiscent of advertisements or traffic signs or such visual media that speak an immediate clear language. Based on a universal form of communication, they make self-evident statements. The artist emphasizes their autonomous nature by refusing to provide his works with any clue such as a title. You see what you see. In his pieces Schuil repeats the same motifs – houses, cars, eyes from cartoon characters, Batman’s mask – all become icons. Everyday items also inspire his work – the paper wrapper round a roll of biscuits, a car door, a billboard or an image on TV. Schuil doesn’t play games of mystification about the sources of his paintings. He is not out to create an anecdotal reference. He is concerned with creating the tension active in a visual experience, an excitement that goes deeper than the daily awareness.

The paintings by Han Schuil are often termed abstract because of the iconography they use. Schuil prefers to call them realistic because his visual language is based on reality and summons up a new reality through the pictures. The shapes with their bright colours stimulate the imagination. For Schuil, his paintings offer a kind of release, a place where you can break free from the chaotic and confusing pressures of the Information Age. A work of art, says Schuil, is a method of sublimation and an invitation to meditation and repose.

For Panorama 2000 Schuil designed a work composed of a large number of stainless steel sheets draped over a traditional Dutch pointed roof, following the contours of the guttering, the dormer window and the chimney. The layers of metal, like the dress of a brand-new airplane, overlap each other and produce a shining new coat for the roof.

Generally, Schuil’s work makes use of a metal surface for its basis, but in this case the metal

1996
Art & Project, Slootdorp, NL (solo)
Ver na Vermeer, De Beyerd, Breda, NL
Under Capricorn, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL

1995
Couplet 4, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL (solo)
Attitudes 1, Stadsgalerij Heerlen, Heerlen, NL (solo)
Blauwdruk, Hooghuis, Arnhem, NL
Genummerd + Gesigneerd 1, Vous êtes ici, Museum van Bommel van Dam, Venlo, NL

1994
L'Orrizzonte, Castello di Rivoli, Torino, I

1993
Het Materiaal, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL

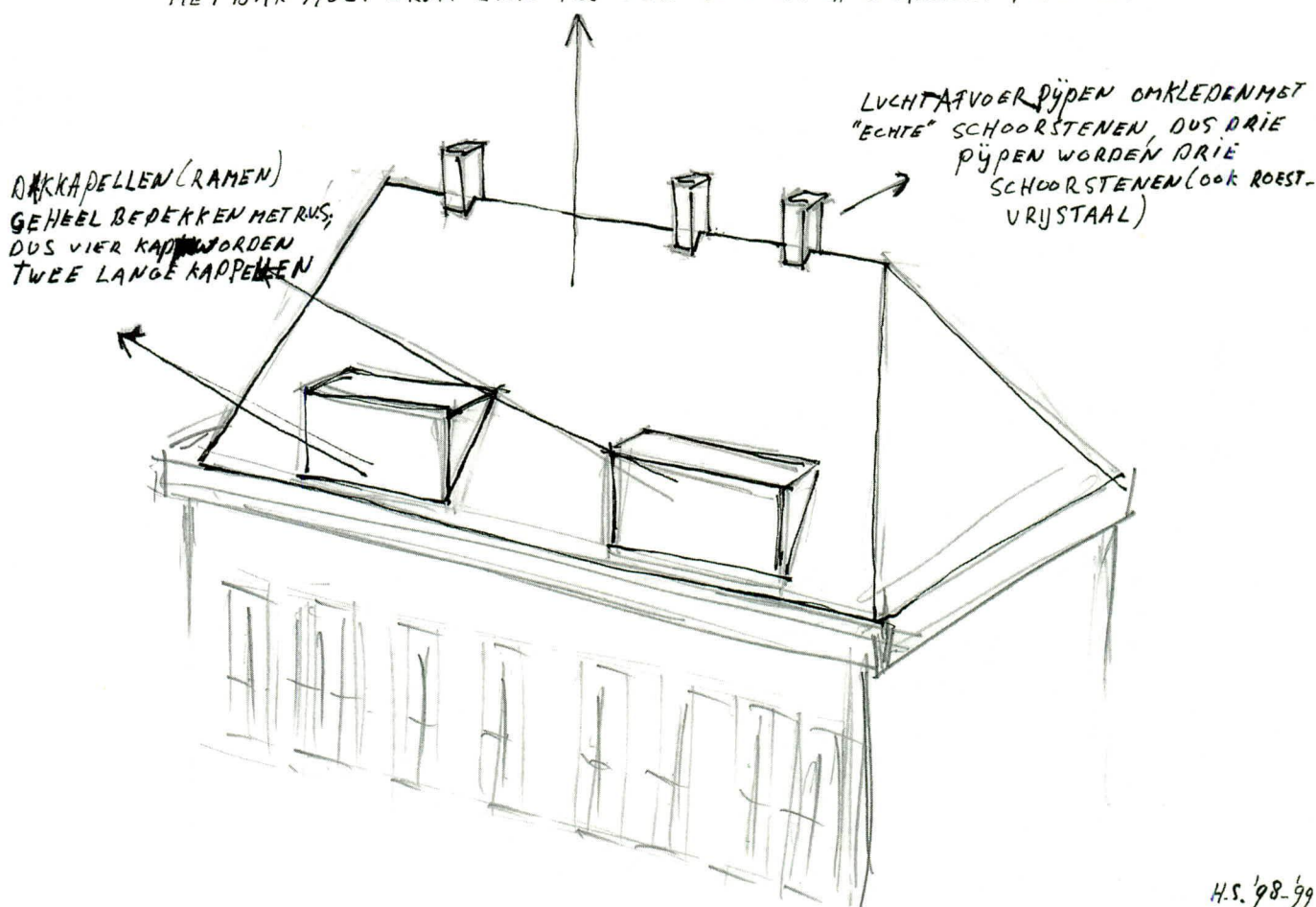
1992
Moments of Abstraction, Palau de la Virreina, Barcelona, E

Zoals bij de bekleding van een fonkelend nieuw vliegtuig schuiven de lagen metaal over elkaar heen en vormen een glanzend nieuw pantser voor het dak.

Dient het metalen vlak normaal gesproken als drager voor de schilderijen van Schuil, in dit geval is het zowel drager als werk zelf. Op het staal wordt niet geschilderd. Het metaal vormt nu de metaforische verflaag, het huis functioneert als drager, het schilderij beschermt het huis. Door het dak te voorzien van een metalen pantser, treedt een intrigerende verdubbeling op. Het dak wordt benadrukt als zijn eigen icoon. Tegelijkertijd lijkt het gladde vlak zich, vanwege de gelijkenis met een vliegtuig, elk moment te kunnen verheffen. Wanneer het felle zonlicht op het spiegelende oppervlak schijnt, worden lucht en omgeving erin gereflecteerd en neemt het dak als een kameleon de kleur ervan aan. (S.S.)

functions both as basis material and actual work. The steel isn't painted, the metal becomes a metaphorical layer of paint, the clothing is the wearer. The roof is given a suit of armour and an intriguing echo emerges. Now the roof becomes its own icon. At the same time it looks as if the smooth surface, with its resemblance to an airplane, is about to take off at any moment. When the strong sunlight shines on the reflecting surface the sky and the surroundings are echoed in it, and like a chameleon the roof takes over its colour. (S.S.)

DAK BEDEKKEN MET DUNNE PLATEN ROESTVRIJSTAAL (ZEER GLIMMEND),
HET DAK MOET ERVIT ZIEN ALS EEN HERMETISCH GLANZEND PANTSER.



In 1986 zei hij [Schuil]: "Mijn werk is helemaal niet zo abstract. Het is een term waar ik veel moeite mee heb. Het abstracte is denk ik iets wat je niet vorm kunt geven. En aangezien je wel heel duidelijk met vormgeven bezig bent als je beeldende kunst maakt..., kun je nauwelijks nog van abstractie spreken." En recentelijk nog stelde hij uitdagend: "ik ben gewoon een figuratief schilder. Ik noem het 'nieuwe realiteit'. het si gebaseerd op wat je meemaakt, maar in het schilderij wordt het een nieuwe realiteit. En zeker geen abstracte, want er zitten figuratieve, geometrische en associatieve elementen in."

uit: Ruud Schenk, Hedendaagse iconen van Han Schuil, Jong Holland, no. 3, 1995

In 1986 he [Schuil] said, "My work is not really that abstract. I have great difficulty with this term. I don't think you can define abstraction in terms of form, and seeing that you are clearly involved with form when you make art..., you can hardly call it abstract." Even more recently he provocatively argued, "I'm simply a figurative painter. I call it 'new reality'. It is based on what I experience, but this becomes a new reality in my painting. It is certainly not abstract since my work contains figurative, geometric and

associative elements."

from: Ruud Schenk, Hedendaagse iconen van Han Schuil, Jong Holland, no. 3, 1995.





geboren 1938 in Appenzell, CH
woont en werkt in St. Gallen, CH
born in 1938 in Appenzell, CH
lives and works in St. Gallen, CH

titel werk title of work: Rote Kabine

materialen: box uit hout, geluidsapparatuur, elektronische apparatuur, telefoonlijn
afmetingen: 1,4 x 2 x 2,7 meter
material: wooden box, sound equipment, electronic equipment, telephone line
size: 1.4 x 2 x 2.7 m

omschrijving locatie: op het dak van de Gemeentebibliotheek, Oudegracht 167
description of location: on the roof of the Municipal Library, Oudegracht 167

1998
Centre d'Art de l'Espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge, F (solo)
The Living Art Museum, Reykjavik, Island
Aktion Ballons, Kulturzentrum Kunstverein, Konstanz, D

1997
Galerie Hauser & Wirth, Zürich, CH (solo)
The Swiss Institute, New York, USA (solo)
Skulptur. Projekte in Münster 1997, Münster, D
Zeitskulptur, Landesgalerie, Linz, A
Aktion Fallendes Fass, EMPA, St. Gallen, CH

Roman Signer

Rote Kabine

De Zwitserse kunstenaar Roman Signer kan worden omschreven als een 'transformatie beeldhouwer'. Zijn belangrijkste materiaal is de tijd. Wat hem interesseert is het verloop van een proces dat hij bij voorkeur zelf in werking zet, zoals een wetenschapper geïnteresseerd is in het verloop van een natuur- of scheikundig proces. Het verschil tussen de wetenschapper en Signer is echter dat de eerste controle wenst uit te oefenen op de uitkomst, terwijl de laatste zich uitsluitend richt op het verloop van de proef zelf. Met een beperkt aantal simpele, alledaagse objecten, zoals krukjes, kisten, ballonnen, mutsen en koffers voert hij allerlei acties op. Hij beperkt zich graag in zijn materiaalkeuze, zoals een dichter slechts de beschikking heeft over een gelimiteerd aantal woorden. De hoofdrolspelers in zijn acties zijn de vier elementen vuur, water, aarde en lucht. Die elementen spelen een onmisbare rol in het verloop van de acties. Uit respect voor de natuur beschouwt hij deze als medescheppers van zijn werken.

Een actie van Signer bestaat uit drie stadia. Na het bedenken, voorbereiden en construeren, volgt het daadwerkelijk uitvoeren van de actie, hetgeen enkele seconden kan duren of meerdere weken. Het laatste stadium is de uitkomst van het experiment, het eind van het proces, het verstilde resultaat. De vastlegging van het proces op film is daarbij een essentieel onderdeel.

Het karakter van Signers acties is divers. Zo maakte hij ooit een ironisch zelfportret door van een krukje te springen en zijn voeten af te drukken in een bak klei. Hij vernietigde letterlijk de sokkel voor een werk door een kist waarop hij zelf stond te laten ontploffen onder zijn voeten. Als eerbetoon aan het sierlijk opstijgen van een vogel, bootste hij het begin van diens vlucht na door een met lucht gevulde slurf de vorm te laten aannemen van het starttraject van de vogel. Meerdere keren heeft Signer lonten laten ontbranden waarvan hij de ontbranding volgde, ongeacht of deze nu 4 uur duurde of 35 dagen. Veel acties zijn variaties op eerdere proefnemingen.

Signer noemt zichzelf geen performance-kunstenaar. Hij ziet zichzelf liever als een katalysator die een bepaald proces in gang zet en vervolgens met belangstelling volgt wat er gebeurt. Hij probeert niet te voorspellen wat er exact zal plaatsvinden. Hij berekent niets, hij is voornamelijk geïnteres-

Rote Kabine

A 'transformation sculptor' is the best way of describing the Swiss artist Roman Signer. His most important working material is time. What fascinates him is the development of a process over time, once he has started it going, in the same way that a scientist watches a chemical or physical operation. But the difference between the scientist and Signer is that while the former wishes to exert some control over the results of the experiment, the latter is purely concerned with the process and its course. Using a small number of simple everyday objects such as stools, boxes, balloons, suitcases and bonnets, he carries out a range of 'actions'. He likes to limit the number of props he uses, like poets are limited by the number of words in their vocabulary. His chief actors are the four elements of fire, earth, air and water, which play an essential part in his performances. Respecting the role of nature, he treats them like joint creators of his works.

A performance by Signer consists of three parts. First comes the brainstorming, the preparation and construction, then follows the action itself which may last a few seconds or several weeks. The final stage is like the result of the experiment, the end of the process, the result frozen in time. Filming the process forms an essential part of it.

Signer's work takes many diverse forms. On one occasion he made an ironic self-portrait by jumping from a stool and imprinting his feet in a lump of clay. Once he literally destroyed the plinth of a piece, by exploding beneath his feet the box on which he was standing. Admiring the graceful way in which birds take off and fly into the air, he copied the beginning of their flight by filling a soft pipe with air and giving it the shape and pattern of a bird's ascent. On several occasions Signer has set light to fuses and watched them burn up, not minding if the burning lasted four hours or thirty-five days. Many of his performances are variations on earlier trials.

Signer doesn't call himself a performance artist. He prefers to see himself as a catalyst who sets a certain process in motion and watches curious to see what will happen. He tries not to predict what the outcome will be. He makes no calculations, he is chiefly interested in the phenomenon of time. He looks on himself as a sculptor of temporal fractions — during the split second when he hangs in mid

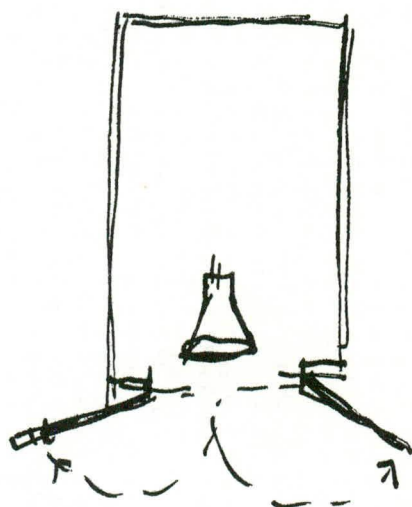
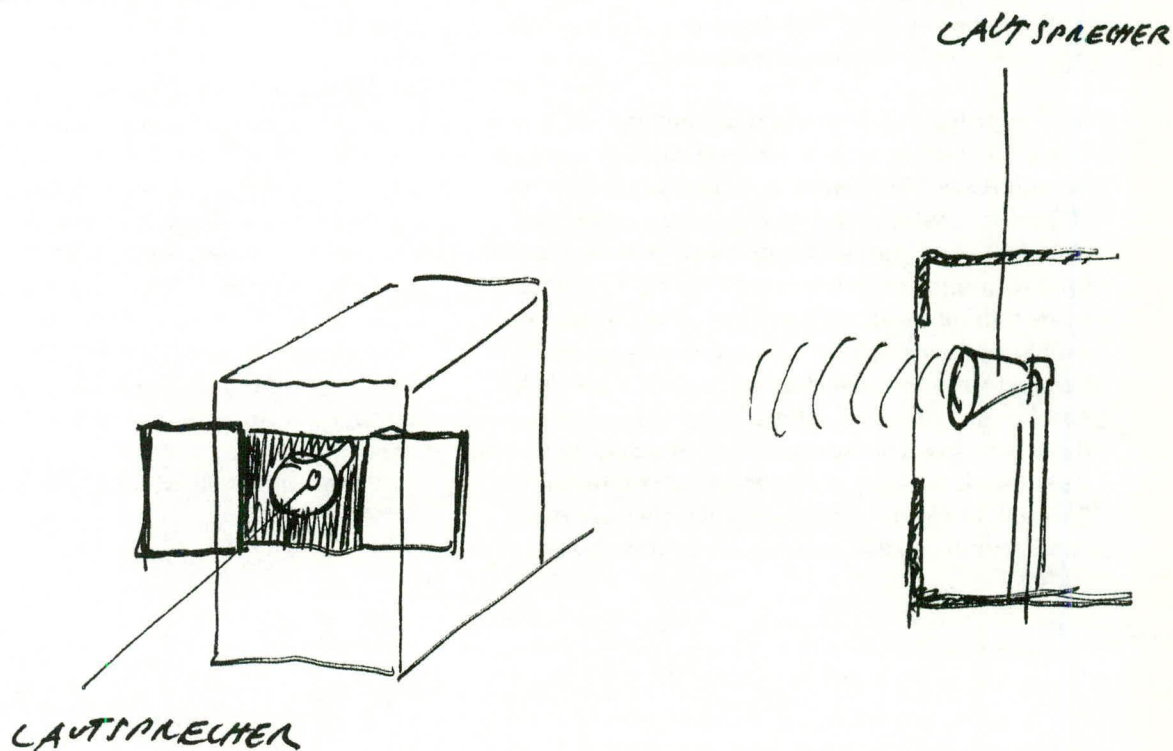
1996
Slunkariki, Isafjörður, Island (solo)
Wunschmaschine Welterfindung, Kunsthalle, Wien, A

Otterlo, NL
Aktion mit Kajak, Steirischer Herbst, Graz, A

1995
Zeichen und Wunder, Kunsthaus, Zürich, CH
Shift, De Appel, Amsterdam
Station Deutschland, Künstlerhaus Bethanien,
Berlin, D
Aktion Helikopter, 20-er Haus, Wien, A

1994
Heart of Darkness, Rijksmuseum Kröller-Möller,

PROJEKT 1



Mijn evenementen kunnen niet gedefinieerd worden met de Amerikaanse of Engelse term 'action'. Ik beschouw mijn evenementen als transformerende sculpturen... In feite wordt de aanvankelijke sculptuur in een andere vorm getoond. De objecten waar het beeld uit bestaat, blijven tijdens de tentoonstelling zichtbaar en daarom beschouw ik ze niet als efemer... Alle elementen van een sculptuur worden gewone dingen wanneer ik een tentoonstelling afbreek. Ik onderzoek geen interessante vormen; ik wil dingen doen die vanzelf gebeuren. Ik maak een constructie, ik heb een idee en dan laat ik het over aan de natuur of aan het proces om het werk te vormen.

Het is als een val. Ik maak een val en laat de natuur de vorm bepalen. De natuur is mijn partner, waarmee ik het beeld maak. Ik ben niet het enige actieve element.

uit: een interview met Roman Signer in de catalogus Shift, Amsterdam, 1995

My events can not be defined by the American or English term 'action'. I consider my events to be transforming sculptures... In fact the initial sculpture is exhibited in another form. The objects of which the sculpture is comprised remain on show during the exhibition and so I do not

consider them ephemeral... All the elements of a sculpture become ordinary objects when I dismantle an exhibition. I do not research interesting artistic forms; I want to do things that take place automatically. I make a construction, I have an idea and I leave it to nature or the process to form the work. It is like a trap. I put a trap together and I let nature make the form. Nature is my partner, with whom I make the sculpture. I am not the only active element.

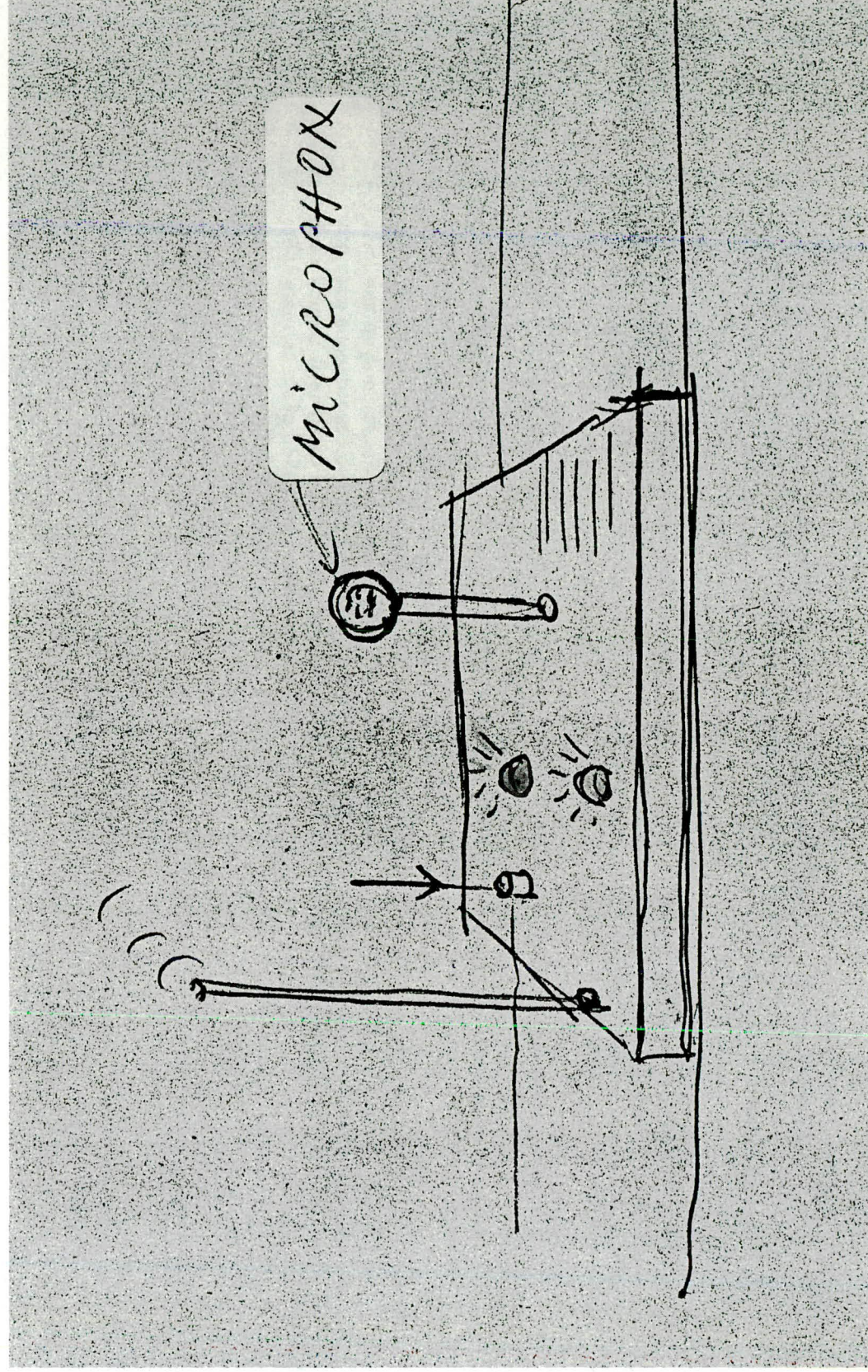
from: an interview with Roman Signer in the catalogue Shift, Amsterdam, 1995

seerd in het fenomeen tijd. Signer beschouwt zichzelf als beeldhouwer van momenten. Gedurende de fractie van een seconde dat hij in de lucht hangt na de explosie van de kist waar hij op stond, is hij zelf het beeld dat hij wil creëren. Niet wezenlijk anders is de lont die verschillende dorpen passeert alvorens na ruim een maand pas uit te doven. Het gaat om het verloop van de gebeurtenissen die onomkeerbaar en onvoorspelbaar is.

Bij zijn project voor Panorama 2000 laat Signer de bezoeker zelf de actie uitvoeren. Op het dak van de openbare bibliotheek aan de Oudegracht, op 150 meter afstand van de Domtoren, staat een rode kist, waarvan de twee deurtjes zich openen op het moment dat een bezoeker op de eerste trans van de toren op een knop drukt. Naast de drukknop bevindt zich een microfoon. Wat de bezoeker eraan toevertrouwt, wordt door de luidspreker die als een koekoek in een klok van achter de deurtjes te voorschijn komt, teruggekaatst naar de toren. Zoals een echo weerkaatst door een bergdal, klinken de stemmen van de bezoekers van Panorama 2000 over de Utrechtse daken. (G.N.)

air after exploding the box he was standing on, he is himself the image he aims to create. And the fuse that leads through several villages, burning for at least a month before it is finally extinguished, is essentially the same. It's all about the way things happen, the impossibility of reversing events or of accurately predicting outcomes.

In the project he designed for Panorama 2000, Signer has passed the initiative to the audience. On the roof of the Utrecht Public Library about 150 metres away from the Dom tower is a red box. At the moment a visitor, having climbed to the first level of the tower, presses a button, two doors open in the side of this box. Beside the button is a microphone. Whatever the visitor says on this microphone is amplified by a loudspeaker that appears rather like the cuckoo in a clock, from behind the doors in the box. Like an echo booming through a mountain valley, so the voices of visitors to Panorama 2000 will resound over the roofs of Utrecht. (G.N.)



geboren 1961 in Steenwijk, NL
woont en werkt in Amsterdam
born in 1961 in Steenwijk, NL
lives and works in Amsterdam

titel werk title of work: Zonder Titel Untitled

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1999
Rextuin, Amsterdam (opdracht commission
Amsterdams Fonds voor de Kunst)

1998
Rextuin, Stichting Vedute, Amsterdam, NL

1997
In de Villa, de Villa, Enschede, NL (solo)
Artis Natura Magistra, Bos van Ypeij, Leeuwarden, NL
(No) Vacancies II, Myymaki Art Center, Museum of
Visual Arts, Helsinki, FIN

1996
De kleur van de huid, Oude Slot, Heemstede, NL
Gras en Groen, Arti et Amicitiae, Amsterdam, NL

1995
Uitgelicht, KunstRAI '95, Fonds Beeldende Kunsten,
Amsterdam, NL
De opstand der dingen, Centrum Beeldende Kunst,
Dordrecht, NL

1994
De huid van mijn huis, De Gouverneurstuin, Centrum
Beeldende Kunst, Assen, NL

Marlène Staals

Zonder Titel

Voor de duur van Panorama 2000 heeft Marlène Staals een ‘vegetatie-kleed’ bedacht op het dak van de Faculteit Muziek van de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht, oftewel het Conservatorium. Het dak wordt bedekt met een natuurlijk tapijt waarin allerlei zaden zijn verwerkt. Het speciaal samengestelde mengsel ontkiemt in een basis van vetplantjes en groeit uit tot bloemen in verschillende kleuren, die in opeenvolgende periodes tot bloei komen. Niet alleen de kleur van de bloemen – koolzaad en klaprozen bijvoorbeeld – verschilt, maar ook de hoogte. Afwisselend overheersen de verschillende bloemsoorten, waardoor kleur en volume van het vegetatie-kleed steeds weer veranderen en het dak een paar keer gedurende de tentoonstellingsperiode een ander aanzien krijgt.

Eerder al maakte Staals aarden vloerbeelden die ze inzaaide met gras. Het zijn over het algemeen sculpturen voor publieke ruimtes als pleinen, parken en weilanden. Ze vormen glooiende landschappen op een menselijke schaal, die ontstaan zijn doordat er lichaamsvormen in afgedrukt werden. Door het ingezaaide gras verandert het uiterlijk van de sculpturen onder invloed van de weersomstandigheden. Na verloop van tijd heeft het oorspronkelijke beeld een dusdanige metamorfose ondergaan, dat alleen de herinnering aan het oorspronkelijke beeld nog rest.

Met het vegetatie-kleed voor Panorama 2000 wilde Staals een eenheid tot stand brengen tussen architectuur en natuur, een gelijkwaardig samengaan van kleur, textuur en volume. Tegenover de statische architectuur van het Conservatorium stelt Staals haar organische tapijt, dat in veel extremere mate dan de grassculpturen voortdurend verandert door zonlicht, temperatuur en vocht. Ieder moment van beschouwing geeft een ander beeld van het dak en is niet meer te herhalen. Voor Marlène Staals echter telt de herinnering aan een serie onvoorspelbare monochromen. (G.N./C.H.)

Untitled

For the few months of Panorama 2000 Marlène Staals has chosen to make a ‘vegetation cover’ for the roof of Utrecht’s Music Conservatory. A carpet strewn with many different seeds. The seeds will sprout into a mixture of succulents and blossom into many-coloured flowers, blooming in succession. Not only will the colours of the flowers be different – there will be poppies and pansies – so will their size. At various times, various flowers will predominate and the hues and texture of this vegetation carpet will change continually. Over the weeks of the exhibition the cover will alter several times, giving the roof an entirely new aspect.

Previously, Staals made earthen statues that she sowed with grass seed. These were generally works for the public space such as urban squares, parks or fields. They formed an undulating landscape on a human scale which was created from the imprints of human bodies. The appearance of these grassy curves altered with the changing weather. With the passing of time they transformed unrecognizably and only the memory of the original structure remains.

The idea Staals had with her ‘vegetation cover’ for Panorama 2000 was to establish a unity between architecture and nature, to produce a balanced composition of colour, texture and volume. Challenging the static architecture of Utrecht’s music academy, Staals proposed an organic carpet. Far more than her earlier grass sculptures, this is affected by wind and weather, altering continually with sun and rain. Different in every moment, the carpeted roof presents an ever-moving and unrepeatable picture. And for Marlène Staals a series of unpredictable monochromes. (G.N./C.H.)

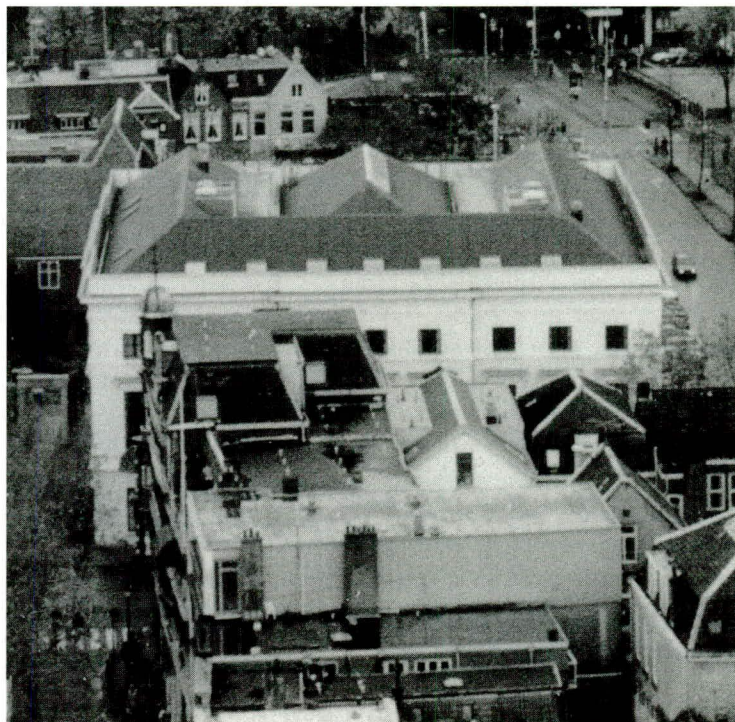
Klaproos: Bloemen meestal helderrood, niet groter dan 10 cm in doorsnede. Eenjarige, tot 60 cm hoge planten

Koolzaad: Onderste bladen grasgroen, de bovenste blauwgroen. Bloemen geel, boven de knoppen uitstekend, ca. 2 cm in doorsnede. Een- of tweejarige, tot meer dan 1 m hoge plant

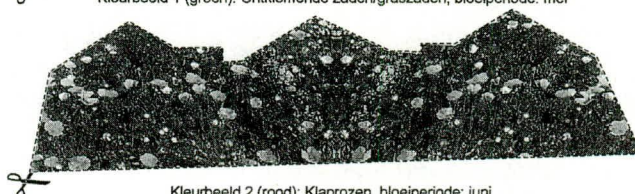
Korenbloem: Hoofdjes 4-6 cm in doorsnede, alleenstaand en kort gesteeld, met roodpaarse centrale en diepblauwe stralende bloemen aan de rand. Overblijvende plant met tot 60 cm lange stengel.

1993
Nove Giovani scultori da Amsterdam, Casa Masaccio,
Val Dorno, I

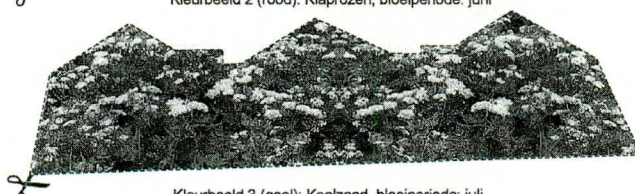
1992
De Waag, Beeldende Kunst en Architectuur, Leiden, NL
(solo)



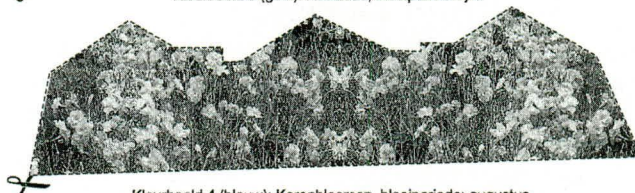
Kleurbeeld 1 (groen): Ontkiemende zaden/graszaden, bloeiperiode: mei



Kleurbeeld 2 (rood): Klipprozen, bloeiperiode: juni



Kleurbeeld 3 (geel): Koolzaad, bloeiperiode: juli



Kleurbeeld 4 (blauw): Korenbloemen, bloeiperiode: augustus



Kleurbeeld 5 (bruin/oranje): Tarwe/rogge/zuring, bloeiperiode: september

Tarwe: Eenjarige plant met tot 1 1/2 m lange, rechtopstaande, holle stengel.

Rogge: Eenjarige, blauw- of grijsgroene plant met tot 2 m lange, rechtopstaande, naar boven toe dicht behaarde stengel.

Zuring: Bladen breder dan lang of even lang als breed, met ronde of iets spitse top, enigszins blauwgroen. Overblijvende plant met tot 50 cm lange stengel.

uit: J. Mennema, Geïllustreerde flora van Nederland, Baarn, 1994

Poppy: Mainly bright red flowers, up to 10cm across. An annual plant reaching 60cm in height.

Rapeseed: Lower leaves are grass-green, the upper ones bluish-green. Yellow flowers, 2cm across, projecting above the nodes.

Cornflower: Small heads between 4 and 6cm across, single bloom and short stemmed, purple at the centre and deep blue radiant flowers on the edge. Perennial plant with a stem reaching 60cm.

Wheat: Annual plant up to 150cm in height; erect, hol-

low stem.

Rye: Annual, bluish or greyish green plant up to 2m in height, erect bristly flower spikes.

Sorrel: Leaves more broad than long, or roughly just as broad as long, with round or slightly tapering tips, bluish green in colour. Perennial plant with stems reaching 50cm.

from: J. Mennema, Geïllustreerde flora van Nederland, Baarn, 1994.

geboren 1952 in Locarno, CH
woont en werkt in Parijs
born in 1952 in Locarno, CH
lives and works in Paris

titel werk title of work: Trois Panoramas pour
Panorama 2000

materialen: buisverbindingen, gegalvaniseerde
staalkabel, 3 digitaal bedrukte banieren
afmetingen banier: ca. 3 x 30 meter
material: tube connections, galvanised steel cable,
three digitally printed banners
size banner: approx. 3 x 30m

omschrijving locatie: op drie plaatsen dwars over de
Lijnmarkt, Choorstraat en Zadelstraat
description of location: at three points across
Lijnmarkt, Choorstraat and Zadelstraat

1999
Museo Carrillo Gil, Arte in Situ, Mexico City (solo)
Projekte zum Licht Parcours, Braunschweig 2000,
Kunstverein Braunschweig e.V. Haus 'Salve Hospes',
Braunschweig, D

1998
La Criée, Centre d'Art Contemporain, Rennes, F (solo)
L'hypothèse d'un tableau volé, Musée d'art moderne
et contemporain, Genève, CH
50 espèces d'espaces, Collections du Centre Georges
Pompidou, Musée national d'art moderne, Marseille, F

Felice Varini

Trois Panoramas pour Panorama 2000

Perspectief is het beeldende principe waar Felice Varini mee speelt in zijn werk. Gedurende de Renaissance werd het centraal perspectief ontwikkeld om diepte in een schilderij te suggereren aan de hand van één verdwijnpunt. Waar de toeschouwer zich ook bevond voor het schilderij, zijn blik werd altijd naar dat ene, door de schilder gekozen punt in het schilderij geleid. Voor vele schilders was dat het middel om de werkelijkheid zo nauwgezet mogelijk na te bootsen. Toen de werking van het centraal perspectief geheel was doorgrond, ontstonden er experimenten om de werkelijkheidsgraad tot het uiterste door te voeren en zelfs volume in een schilderij te suggereren. Zo ontstonden onder andere de zogenaamde grisailles: schilderijen in grijstonen die een perfecte imitatie vormen van een laag reliëf in marmer.

Varini draait deze ontwikkeling om in zijn toepassing van perspectiefprincipes. Zijn werk is er niet op gericht om een driedimensionale illusie te creëren op het platte vlak. In plaats daarvan brengt hij een tweedimensionale illusie in de driedimensionale ruimte aan. Zowel in gebouwen als in de buitenlucht heeft hij reusachtige lijnen, cirkels, vierkanten en andere geometrische figuren in primaire kleuren aangebracht.

Op wanden, vloeren, plafonds, kozijnen en andere elementen van een interieur schildert hij, na nauwkeurige berekening, delen van zijn vormen. De toeschouwer wordt vervolgens uitgedaagd om net zolang van positie te veranderen, totdat hij dat ene punt in de ruimte heeft gevonden, van waaruit alle delen naadloos in elkaar overlopen en zich voor het oog aaneenrijgen tot een hele figuur. De geometrische vorm komt dan als een platte schildering uit de ruimte tevoorschijn.

Varini gebruikt dit perspectivisch principe behalve in zijn schilderijen ook in fotowerken. In een binnenruimte of landschap plaatst hij grote zwart-wit foto's die vanuit een specifiek, door hem gekozen standpunt de realiteit naadloos overnemen. De kleurrijke en vaak met bomen en planten begroeide omgeving wordt plaatselijk vervangen door een zwart-witte winterversie van zichzelf.

Voor Panorama 2000 heeft Varini een bepaald deel van het uitzicht vanaf 40 meter hoogte gekozen en er een zwart-wit foto van gemaakt. Uit de foto worden drie stroken geïsoleerd en uitvergroet tot

Trois Panoramas pour Panorama 2000

The work of Felice Varini is based on the rules of perspective. However, he doesn't apply them in the traditional manner. At the time of the Italian Renaissance ideas about perspective were developed and the impression of depth in paintings and drawings was produced by the suggestion of one vanishing point in the picture. Wherever the viewer stood in front of the picture, his gaze was always drawn to that one point which had been chosen by the artist. Many artists used this method to create as accurate as possible a representation of reality. Once there was a thorough understanding of how this perspectival principle worked, experiments were made to test just how far reality could be copied, and to suggest three-dimensionality on a flat surface. Among others, the grisailles did just that: they were paintings using shades of grey and offering an utterly convincing imitation of a stone relief.

In his recreation of perspective Varini turns this development upside-down. He has no intention of offering the illusion of three-dimensionality on a flat surface. Rather, he introduces the effect of two-dimensionality within a three-dimensional space. Inside buildings and in the open air he has constructed huge circles, lines, squares and other geometric shapes in primary colours. On the walls, floors, ceilings and window frames as well as other fixed elements of a building's interior he paints portions of these shapes, after meticulous calculations. People are challenged to alter their viewing point as many times as necessary until they have reached that one place where all the lines and sections meet each other and as it were become a complete shape. At that moment the geometric figure emerges from the background like a flat painting.

Varini uses this perspectival principle both in painting and photography. He places large black and white photos in the doorways of buildings, in churches and in gardens, that blend effortlessly into their setting when viewed from one specific point, which he has pre-selected. The colourful background, often full of plants and trees, is suddenly replaced by a black and white version of itself.

This type of photograph is Varini's contribution for Panorama 2000. At a height of forty metres up the

Lineair perspectief is de perspectivische afbeeldingsmethode, die gebaseerd is op de veranderingen (verkortingen) die in lijnen weer te geven eigenschappen van objecten of gedeelten daarvan bij afbeelding ondergaan. Dit betreft dus bijv. veranderingen van grootte en vorm, in tegenstelling tot de veranderingen die bij lucht-p. optreden.

Luchtperspectief noemt men een perspectivische afbeeldingsmethode, die gebaseerd is op de veranderingen die vorm en kleur van objecten op grotere afstanden, wanneer de beschouwer deze door een steeds dikker wordende luchtlag heen waarneemt,

1997
In Transit, The Swiss Institute, New York, USA
Le bel aujourd'hui, Œuvres d'une collection privée,
Nouveau Musée de Villeurbanne, F

1996
Château de Fraisse-des-Corbières, F (solo)
Dialogues, Musée Cantonale des Beaux-Arts, Sion, CH

1995
Espace Faux Mouvement, Metz, F (solo)
Passions privées, Musée d'art moderne

de la Ville de Paris, F

1994
L'espace en dialogue, Kunsthalle, Krems, A
Rudiments d'un musée possible 1, Musée d'art
moderne et contemporain, Genève, CH
FARET, Tachikawa, Japan
1993
ARC Musée d'art moderne de la Ville de Paris, F (solo)

de ware grootte van het zicht vanaf de Domtoren. De drie fotografische segmenten zijn lange horizontale stroken die als banieren over een straat en de daken van de huizen gespannen zijn. De banieren worden op zo'n manier geplaatst dat ze vanaf één specifiek punt op de Domtoren geheel overlopen in het zicht over de stad. Ze tonen de realiteit zoals die daar ter plekke is, alleen dan in zwart-wit, alsof de stad plaatselijk alle kleur verloren heeft en bevroren is. Het verschil tussen de banieren en de realiteit komt in dit nieuwe werk niet alleen door het kleurverschil tot uiting, maar wordt voornamelijk benadrukt door het verschil in dynamiek. Een enkele persoon is op het banier te zien, een toevallige auto; in werkelijkheid lopen grote groepen winkelend publiek door de straat, passeren er regelmatig bussen en worden de winkels dagelijks voorzien van nieuwe voorraden.

In zijn werk legt Varini niet alleen de wortels van het principe van het perspectief bloot, maar betreft hij de toeschouwer ook in zijn optische manipulaties. Hij laat zien dat het perspectief een techniek is die in wezen weinig verschilt van een plattegrond of een architectonische tekening. Het is een techniek waarmee men probeert greep te krijgen op de werkelijkheid door haar te reduceren tot een schema. Dat dit ook vanaf het hoge gezichtspunt van de Domtoren een illusie blijft, toont Varini met zijn werk voor Panorama 2000 eens te meer. (G.N.)

Dom tower Varini selected part of the view and took a photo of it. Then three strips were isolated from the photo and enlarged until they were the same size as the scene viewed from the tower. The three photographic segments become long horizontal strips which are then strung up like a banner above the street and the roofs of the houses. And they are hung in such away that from one specific point on the Dom tower they merge perfectly into the view of the city. They present the reality of what can be seen, only this time in black and white, as if in one segment the city has lost all its colour and frozen all its movement. The contrast between the banners and the reality is expressed in this new work not only through the colour difference, but primarily through the dynamic difference. On the banner a solitary figure may be seen, a chance vehicle, while in reality crowds of shoppers are walking along the street, busses pass at frequent intervals, vans deliver the daily supplies.

Varini not only reveals the underlying principles of perspective, he also involves viewers in his optical manipulations. He demonstrates that the creation of perspective is a technique that in essence differs very little from that in a map or an architectural drawing. It is a technique whereby people try to comprehend reality, by reducing its complexity to a simple plan. Yet this is and remains an illusion – as Varini convincingly shows in his project for Panorama 2000. (G.N.)

ondergaan. Men constateert dat contouren vager worden, de kleuren minder duidelijk sprekend zijn, het verschil tussen licht en schaduw minder sterk is, de kleuren als geheel steeds meer naar het blauwachtige of groenachtige neigen. Men spreekt ook van atmosferische perspectief.

uit: Winkler Prins van de kunst, Encyclopedie van de Architectuur/Beeldende Kunst en Kunstnijverheid (deel 3), Amsterdam, 1959

Linear perspective is the method of depicting perspective based on changes (foreshortening). This relates for

instance to changes in size and shape, as opposed to changes that appear in aerial perspective.

Aerial perspective is a method of depicting perspective based on changes to form and colour of objects that occur at relative distances when these are viewed by the observer through an increasingly heavy haze. Contours become more vague, colours have less clarity, the difference between light and shadow less distinct, while the colours themselves tend to be increasingly blue or green. This is also known as atmospheric perspective.

from: Winkler Prins van de kunst, Encyclopedie van de Architectuur/Beeldende Kunst en Kunstnijverheid (deel 3), Amsterdam, 1959.





geboren 1960 in Maastricht, NL
woont en werkt in Amsterdam
born in 1960 in Maastricht, NL
lives and works in Amsterdam

titel werk title of work: Gate

materialen: fotowerk op plaatmateriaal aan een
steigerconstructie
afmetingen: 30 x 12 meter
material: photograph on sheeting on a scaffolding
construction
size: 30 x 12m

omschrijving locatie: aan de westgevel van de
Domkerk, recht tegenover de Domtoren aan het
Domplein
description of location: on the west wall of the Dom
church, opposite the Dom tower on Dom square

1999
Passing Time, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam,
NL (solo)
Political Vision, Fassbender Gallery, Chicago, USA
Trouble Spot, Museum voor Hedendaagse Kunst,
Antwerpen, B

1998
Lengte, Breedte, Diepte, De Gele Rijder, Arnhem, NL

1997
Il Ponte Projects, Roma, I (solo)
School Pictures, Festival a/d Werf, Utrecht, NL

Roy Villevoye

Gate

De uitnodiging voor Panorama 2000 riep bij Roy Villevoye tegenstrijdige gevoelens op. Hij was direct gefascineerd door het idee van de tentoonstelling, vond het gewaagd en prikkelend. Maar daardoorheen schemerden ook ambivalente gevoelens jegens manifestaties waarbij beeldende kunst tot een attractie wordt gemaakt voor een groot publiek en de tendens steeds weer iets bijzonders of bizars te bedenken om ‘het publiek’ beeldende kunst te laten zien.

Een bezoek aan de Domtoren en het zicht op de schitterende boomkruinen riepen herinneringen op aan de vluchten die Villevoye eerder maakte over oerwouden en steden en landschappen tijdens zijn verre reizen. Utrecht leek een braaf en net stadje in vergelijking daarmee. Het deed hem besluiten de uitdaging aan te gaan om een passend en ook noodzakelijk beeld voor Panorama 2000 te zoeken.

Op de Domtoren was het oog van Villevoye vrij snel op de merkwaardige blinde gevel gevallen, waarin zich ooit de doorgang naar het middenschip van de Domkerk bevond. Enige tijd later verbond het beeld van de gevel zich met het Asmatschild dat bij hem thuis in de hoek van de kamer staat. Rondom het schild doemde de contour van de ‘doorgang’ in de wand van de Dom op. In zijn ogenschijnlijke eenvoud en directheid werd dit beeld snel steeds gelaagder en complex.

De maat van het beeld relateert letterlijk (en figuurlijk!) de dominantie van de kerk. Het geeft een nieuwe schaal aan het gebouw en suggereert een symbiose met de architectuur, doordat het schild een poort lijkt te worden. De gekozen foto van de Asmatter Yuni met het schild, de locatie, het perspectief en het licht bewerkstelligen samen deze suggestie. Ook de blik en de houding van de Asmatter spelen een belangrijke rol. Haalt hij het schild uit de poort of staat hij op het punt die te sluiten? Bij afwezigheid van de mannen of in tijden van grote onzekerheid, sluiten Asmatters de ingangen van hun woningen en mannenhuizen af met deze sterk spiritueel geladen schilden. Het zijn individuele portretten van hun voorouders die hen in deze vorm bijstaan, letterlijk beschermen, kracht en moed geven en vijanden schrik aanjagen.

Een foto die Villevoye al lang intrigeerde drong zich tegelijkertijd op; een zeer dramatisch en letterlijk hybride beeld in zijn ogen. Er staat een door

Gate

The invitation to submit ideas for Panorama 2000 aroused contradictory feelings in Roy Villevoye. He was immediately interested in the idea of the exhibition, thinking it would be challenging and inspirational. Yet dimly filtering through all of this were ambivalent feelings towards exhibitions in which art features as an attraction for the wider public, and towards the trend of having to come up with something ever more weird or interesting in order to present art to them.

A visit to the Dom tower and the view across the delightful crowns of trees reminded Villevoye of flying over the jungle, cities and landscapes during his earlier far-flung travels. Utrecht was an innocent and neat looking town in comparison. It made him decide to take up the challenge to find a fitting image for Panorama 2000.

On the Dom tower Villevoye’s attention was quickly drawn to a strange blank wall which had once been the passage leading to the nave of the Dom church. Some time later he connected this wall to an Asmat shield standing in a corner of a room at his home. In his mind’s eye the shape of the Dom wall appeared around the form of the shield. Ostensibly simple and straightforward, the image became increasingly multidimensional and complex.

The size of the image puts the dominance of the church into a literal (and figurative) perspective. It adds a new scale to the building and suggests a symbiosis with its architecture since the shield looks like an archway. The chosen photograph of the Asmat Yuni with the shield, the location, the perspective and light all create this impression. The Asmat’s expression and pose also play an important role. Is he about to retrieve the shield from the archway, or is he about to close it? When the men are absent or in times of great uncertainty, the Asmatters close the entrances to their dwellings and men’s houses with these highly spiritually loaded shields. It is the individual portraits of their ancestors that literally protect them at such times, that give them courage and strength and frighten their enemies away.

At the same time a photograph that had intrigued Villevoye for a long time intruded into his consciousness. To him this was an extremely dramatic and hybrid image. It depicts an altar

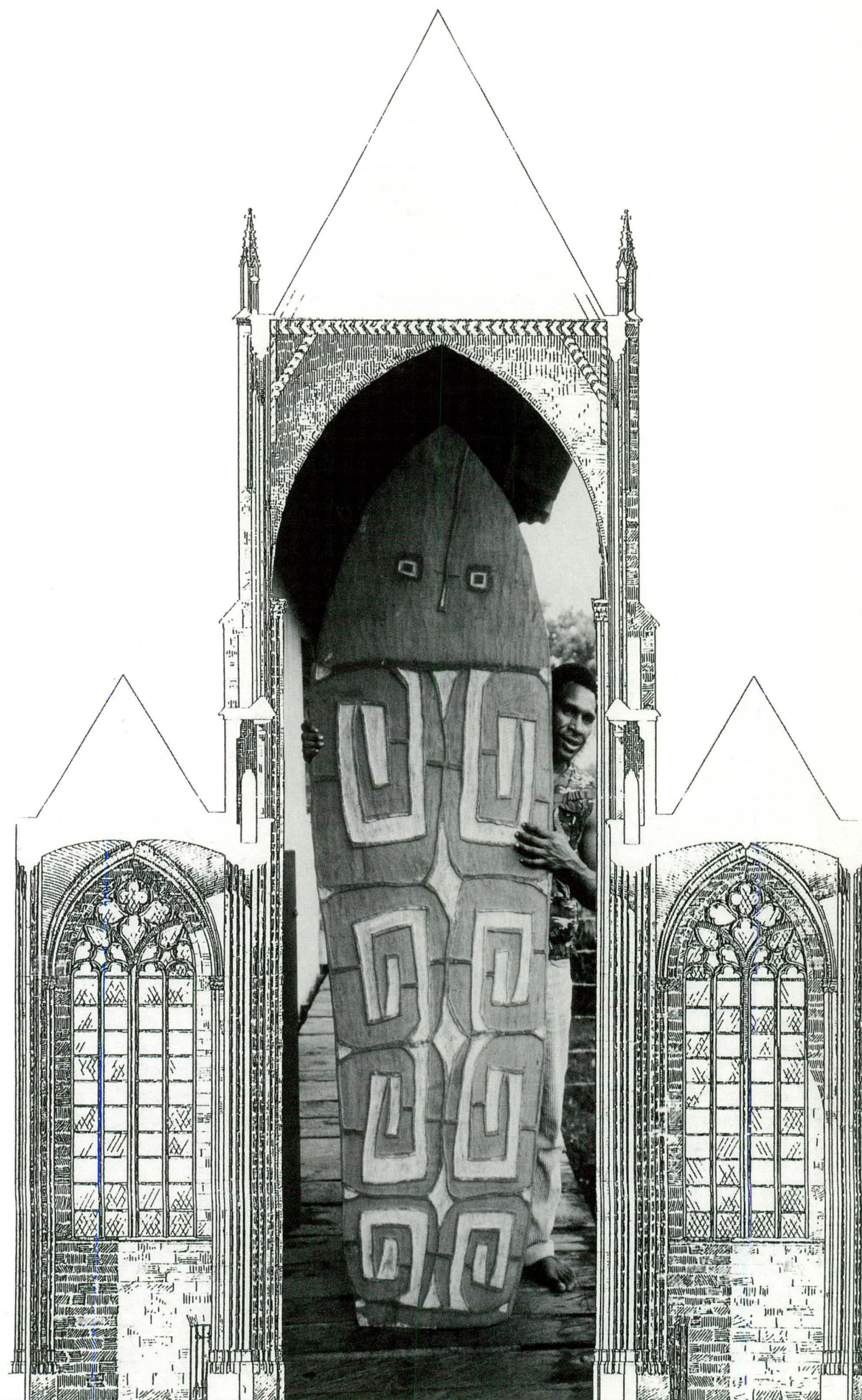
(+ Tiong Ang)
 Framed Area, Hoofddorp, NL
 Silent Movies, Triple X Festival, Amsterdam, NL
 (+ Tiong Ang)
 Tryptich, Museum van Bommel van Dam, Venlo, NL

1996
 Semikolon, Portikus, Frankfurt, D

1995
 De Appel, Amsterdam
 Niet bien/Très goed, Espace Brasseurs, Liège, B
 Am Rande der Malerei, Kunsthalle Bern, Bern, CH

4th International Istanbul Biennale, Antrepo,
 Istanbul, T

1994
 Het Zevende Museum, Stroom hcbk, Den Haag, NL
 Ik + de Ander: Dignity for all, Reflections on humanity,
 Beurs van Berlage, Amsterdam, NL

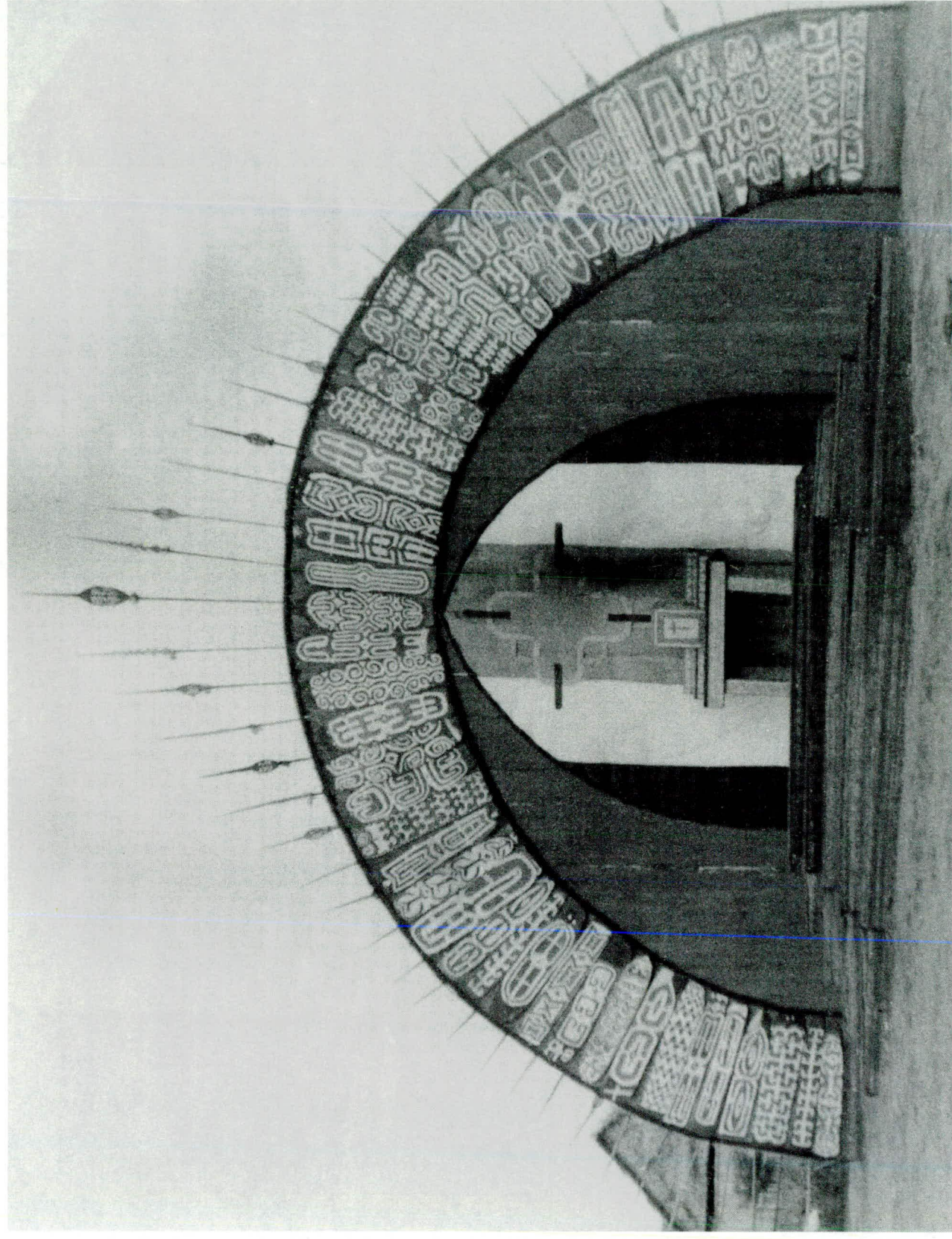


een missionaris speciaal opgericht altaar op afgebeeld, vervaardigd van tientallen schilden, ten behoeve van een 'vredesfeest'. Het is een onwaarschijnlijke 'folle', gefotografeerd in 1951 (het 'pacificatie-tijdperk') in Kepi in de Mappi, een gebied in Zuidwest Nieuw Guinea. Missie en Zending hadden inmiddels de papoea's gedwongen zich te bekeren. De unieke, rijke en complexe culturen van de jager-verzamelaars was daardoor definitief veranderd.

In zijn werk voor Panorama 2000 ziet Villevoye een mogelijke relatie met dit beeld. Het is er een mentale transformatie van, een soort revanche: een wraakbeeld. Maar het onderstreept ook wat hij noemt het 'daar/hier'. Stap je door de poort daar binnen of kan men van de andere kant zich ook hier eens tonen? Met de mogelijkheid om nu zelf de doorgang te regelen? Wat zien we van elkaar? (C.H.)

specially erected by a missionary to celebrate a 'freedom party' and is made from numerous shields. It is an improbable folly, photographed in 1951 (the era of pacification) in Kepi in the Mappi region of southwest New Guinea. Catholic and Protestant missionaries had meanwhile forced the Papuans to convert and as a result the unique, rich and complex culture of these hunter-gatherers was changed for good.

In his work for Panorama 2000 Villevoye sees a possible link with this photograph. For him it is a mental transformation of this image, a kind of vindictiveness – an image of revenge. Yet it also highlights what he calls the 'here/there'. Do you step through the entrance or can someone else appear from the other side? Is there the possibility of controlling the entrance oneself? What do we see of each other? (C.H.)



geboren 1957 in Haarlem, NL
woont en werkt in Haarlem, NL
born in 1957 in Haarlem, NL
lives and works in Haarlem, NL

titel werk title of work: Go Back !

materialen: fotowerk op plaatmateriaal aan een steigerconstructie
afmetingen: 20 x 12,65 meter
material: photograph on sheeting on a scaffolding
constructionsize: 20 x 12.65 m

omschrijving locatie: op de gevel van de Winkel van Sinkel aan de Oudegracht 158
description of location: on the wall of Winkel van Sinkel, Oudegracht 158

1999
Galerie Tanya Rumpff, Haarlem NL (solo)
Een bleek huis, W139, Amsterdam, NL
Wereld & wandel van Luuk W., Hedah, Maastricht, NL

1998
The real, Smart Project Space, Amsterdam, NL
Kleuren van water, ACHK de Paviljoens, Almere, NL

1997
Framed area, Schiphol, NL
(No) Vacancies, Vantaa City Artmuseum, Helsinki, FIN

Luuk Wilmering

Go Back !

Het reusachtige billboard dat Luuk Wilmering voor Panorama 2000 in de stad neerzet, trekt als een filmaffiche de aandacht van de toeschouwer. In een wild grasland vol hoge wuivende aren kijkt een man, de kunstenaar zelf, ons met een vijandige blik aan. Zijn baard en woeste gelaatsuitdrukking zijn afschrikwekkend en zijn naaktheid maakt dat de toeschouwer beschaamd de blik afwendt. Go back!, de dubbelzinnige titel van het werk, klinkt als een waarschuwing aan de kijker, die hier als een indringer het privé-domein van de kunstenaar schendt. Maar de titel kan ook als een overtuigende slogan opgevat worden, die de beschouwer moet aanzetten om terug te gaan naar de oorsprong, naar de natuur.

In het zicht vanaf de Domtoren wordt het bord gereduceerd tot een ansichtkaart in een reusachtige maquette aan de voet van de toren. Het natuurfereel staat in een schril contrast met de stedelijke omgeving waarin het billboard is opgenomen. Met het werk wil Wilmering een beeld van menselijke waardigheid scheppen, waarmee hij zich lijkt te keren tegen de stad als gecorrumpereerde omgeving, waar de overvloedige beeldcultuur van alle gevels en daken schreeuwt. Hij portretteert zichzelf als een soort nobele wilde – misplaatst als Tarzan in New York – van wie de gecultiveerde mens nog veel kan leren.

Wilmering balanceert met zijn werk op de grens waar kunst en leven elkaar raken. In zijn fotowerken, installaties, films en tekstwerken verhaalt hij over het alledaagse leven. Hij zoekt naar de clichébeelden waar we allemaal aan ten prooi vallen en naar de poëzie in een doodgewone handeling die voor iedereen herkenbaar is. In de foto's die hij de laatste jaren heeft gemaakt, speelt Wilmering meestal zelf de hoofdrol. Hij laat zich statisch portretteren met een kleurige das om de nek, zit aan het ontbijt of ligt nog te slapen, of staart in de verte terwijl hij op een zwerfkei balanceert. 'Life & times of Luuk Wilmering' is de titel van een werk van hem, dat ook voor zijn hele oeuvre zou kunnen gelden

Vragen omtrent zijn eigen identiteit liggen aan het werk ten grondslag, die hij steeds oproept door een spel van schijnbewegingen. Ondanks hun alledaagse en doodnormale onderwerpen trekken de beelden van Wilmering dan ook onmiddellijk de aandacht. Op de foto van de man met de gekleurde

Go Back !

The giant billboard that Luuk Wilmering has placed in the city for Panorama 2000 draws visitors' attention in the same way as a large film poster. In a wild, weed-grown meadow a man – the artist – looks at us with a hostile gaze. His beard and savage expression are chilling, while his nakedness makes the viewer avert his stare like an embarrassed voyeur. 'Go back!' the work's ambiguous title sounds like a warning to those who like an intruder are violating the artist's private domain. Yet the title can also be interpreted as an impassioned plea, intended to incite the visitor to return to the source, to nature.

The natural environment contrasts sharply with the urban setting in which the billboard is placed. The artist wants to create an image of human dignity, and appears to be rounding on the city as a corrupt environment where an excessive visual culture seems to be shouting from all the buildings and rooftops. He depicts himself as a kind of noble savage, misplaced like Tarzan in New York, and from whom so-called cultivated people can still learn a great deal.

Wilmering's work hovers on the boundary of where art and life touch each other. In his photographs, installations, films and texts Wilmering recounts day-to-day living, searching for cliché images to which we all fall victim and for the poetry in a simple act familiar to everyone. In his photographs of recent years Wilmering generally plays a leading role. He has himself depicted standing immobile in a smart tie, sitting having breakfast, still sleeping or staring into the distance while balanced on a boulder. 'Life and Times of Luuk Wilmering' is the title of one of his pieces, but it applies to his whole body of work.

His work is based on questions concerning his own identity, which he evokes by making feints. Despite their commonplace themes and ordinary appearance, the images immediately draw attention. Around the head of the man in the coloured tie is the caption 'Give me a kiss if you see me?' written in gold letters like a halo. The sleeping person still snores despite an alarm clock showing it to be ten past twelve in the afternoon and while every minute a deafening jet skims just above the sleeper's head (the billboard with the photograph of the sleeper was placed in the vicinity of Schiphol airport). The tableau with the

1996
Hebben wij het geweten?, Provinciaal Museum,
Hasselt, B
Proton ICA, Amsterdam, NL

1995
Niet bien/Très goed, Les Brasseurs, Liège, B
Verboden toegang voor onbevoegden, De Vishal,
Haarlem, NL

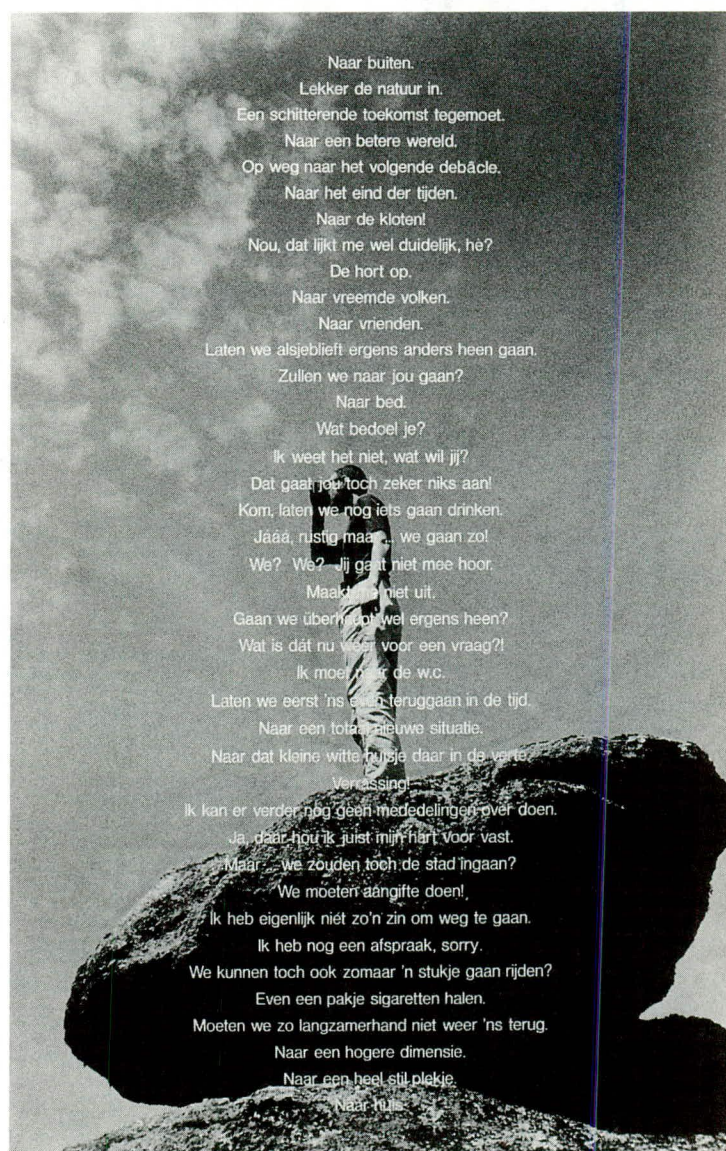
1994
Proton ICA, Amsterdam, NL
4 x 4 keuzen, Niggendijker, Groningen, NL

das staat in gouden letters als een stralenkrans om zijn hoofd geschreven "als je me ziet, kus je me dan?" De slaper ligt nog steeds te snurken, ondanks dat de wekker aangeeft dat het tien over twaalf is en er om de minuut met oorverdovend lawaai een vliegtuig vlak over zijn hoofd scheert (het billboard met de foto van de slaper was in de nabijheid van Schiphol neergezet). En het tafereel op de kei is door een tekst bedekt waarin op uiteenlopende manieren de vraag wordt beantwoord waar we heen gaan.

De voorstellingen van Wilmering zijn altijd minutieus samengesteld, opgeruimd en volstrekt herkenbaar in hun helderheid en eenvoud. Vaak zijn ze een beetje tragisch of aandoenlijk in hun gewoonte, of zelfs een beetje saai in hun alledaagsheid. Met zijn werken stelt Wilmering zijn eigen positie als mens en als kunstenaar aan de orde. Is hij de man die een mooi leventje heeft, lang in zijn streepjespyjama in bed kan blijven liggen en van een eitje bij het ontbijt kan genieten? Is hij een levensgenieter of juist een dwarsligger? De kunstenaar blijft het antwoord schuldig, maar prikkelt in de tussentijd wel de toeschouwer om na te denken over het eigen leven. (S.S.)

boulder is covered in a text in which in various different ways the question is answered about where we are all heading.

Wilmering's depictions are always minutely composed, lucid and totally recognizable in their clarity and simplicity. Often they are somewhat tragic or endearing in their straightforwardness, or even a trifle boring with their commonplace themes. With his works, Wilmering is questioning his own position as a human being and as an artist. Is he the man who enjoys the good life, who is able to stay in bed all day in his striped pyjamas or enjoy an egg for breakfast? Is he a pleasure-lover or, in fact, an awkward so-and-so? The artist provides no answer, but meanwhile entices the viewers to consider their own life. (S.S.)

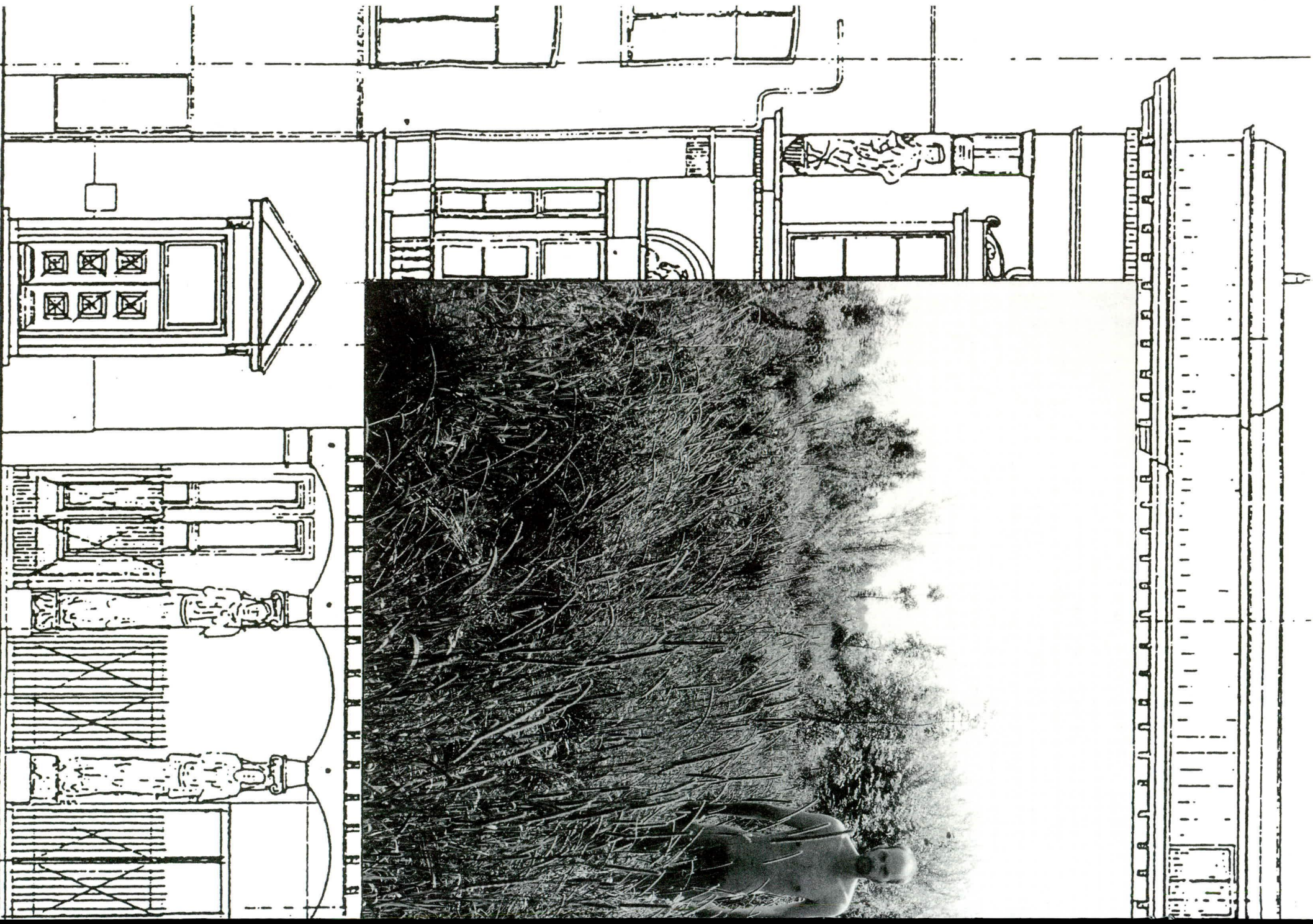


Sommige dieren zijn stom,
andere spraakzaam, maar één
soort slechts stottert.

Some beasts are dumb,
some voluble, but only
one species can stammer.

uit from: W.H Auden, Die avond dat ik de stad inliep,
vertaling Peter Verstegen, Vianen, 1983

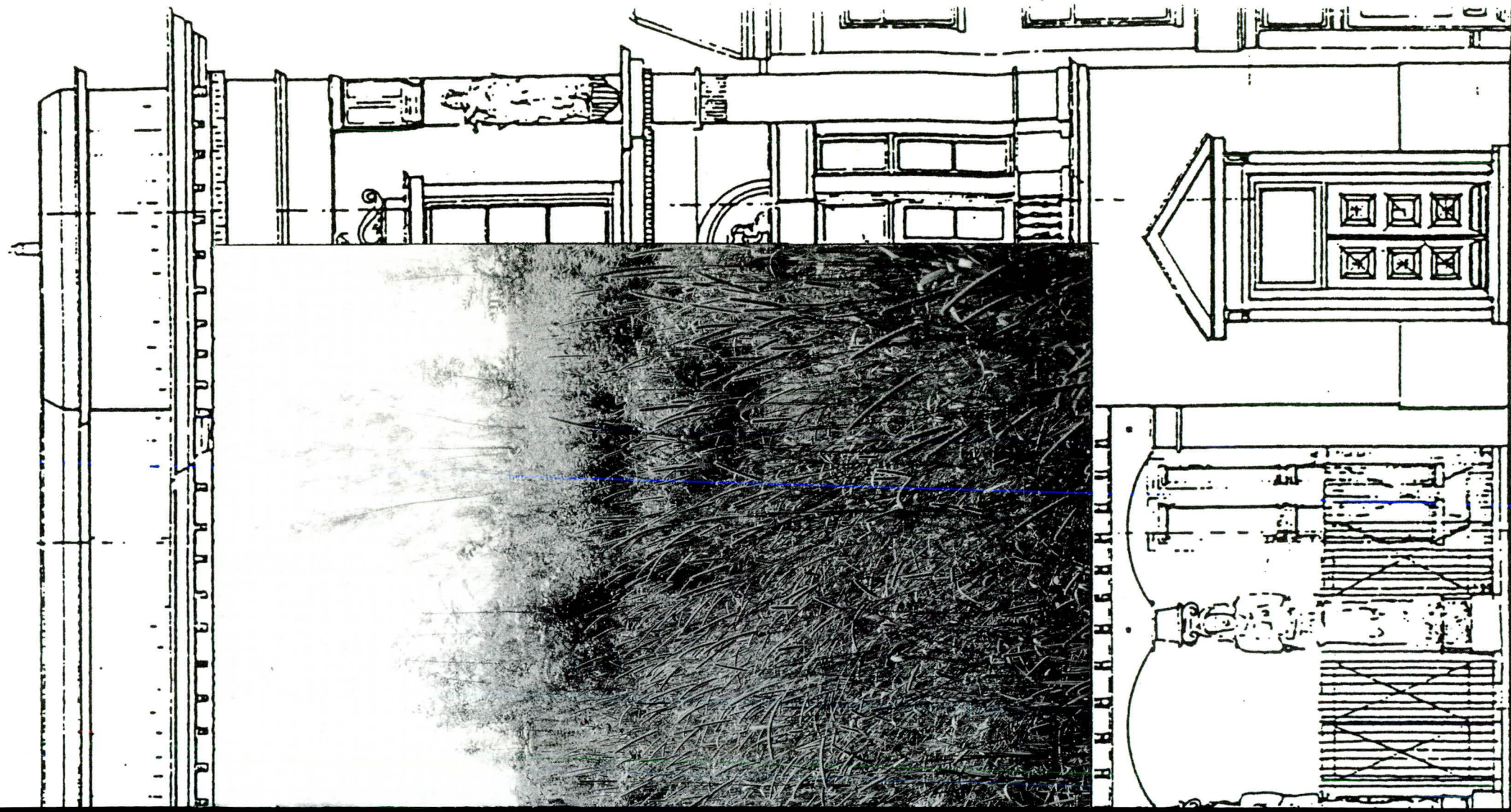
"
Go bAc



20 mtr

OUDE GRACI

11



12.65 mtr.

geboren 1955 in Stockholm
woont en werkt in Johanneshov, S
born in 1955 in Stockholm
lives and works in Johanneshov, S

Helaas is het kunstwerk niet uitgevoerd.
Unfortunately this work has not been realised.

1998
Galleri Kari Kenetti, Helsinki, FIN (solo)

1997
Galleri Lars Bohman, Stockholm, S (solo)

1995
Malmö Konstmuseum, Malmö, S (solo)
Five Swedes in the Zonnehof, de Zonnehof,
Amersfoort, NL

1994
Jorden-Globala förändringar, Moderna Museet,

Stockholm, S
What's in your mind.?, Tekniska Museet, Stockholm, S

1993
Legeme, F15, Moss, N
Future Lies Ahead, Taejon Expo, Korea

1992
Expo '92, Sevilla, E
AL(L) READY MADE, Museum voor Hedendaagse
Kunst, 's-Hertogenbosch, NL
Se människan, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, S
8th Sydney Biennale, Sydney, AUS

De totale ontkenning van zijn eigen kunstenaarschap heeft bij Dan Wolgers geleid tot een opmerkelijk oeuvre dat de geest van Fluxus doet herleven. Telkens weer probeert Wolgers te ontsnappen aan de definiëring van kunst. Hij zet de context naar zijn hand en laat kunstobjecten onzichtbaar opgaan in hun omgeving. Met zijn acties en zijn Duchampiaanse spot kan Wolgers op één lijn gesteld worden met Wim T. Schippers in Nederland of Leo Copers in België.

Voor Panorama 2000 wil Wolgers niet iets toevoegen, maar juist iets wegnemen. In plaats van een kunstwerk neer te zetten wil hij een in het oog springend gebouw aan het zicht onttrekken. In eerste instantie had Wolgers het Fortis-kantoor op het oog, een groot wit gebouw dat als een schoenendoos frontaal naar de Domtoren gekeerd staat en in het landschap ver boven het omringende groen uittorent. Door een groot, met camouflage-netten bekleed scherm voor de gevel te zetten, wordt de plek van het Fortis-gebouw plotseling omgetoverd in een onontgonnen natuurgebied en verdwijnt de kolos uit het zicht van het publiek op de Domtoren.

Voortbordurend op dit idee bedacht Wolgers vervolgens dat het een logisch gevolg zou zijn om het Centraal Museum, dat de afgelopen tien jaar zo haar best heeft gedaan om zich ook buiten de museummuren te laten gelden, te laten verdwijnen. Wolgers stelde daarom zijn plan bij: in plaats van het Fortis-gebouw moet nu het museumgebouw de verdwijntruc ondergaan. Met camouflage-netten over het museum gedrapeerd, lijkt vanaf de Domtoren gezien aan de Catharijnesingel een nieuw bos te zijn verrezen. (S.S.)

The complete denial of himself as an artist has in the case of Dan Wolgers resulted in a remarkable oeuvre that revives the spirit of Fluxus. Wolgers repeatedly tries to avoid a definition of art. He forces the context to suit himself and lets objects of art merge invisibly into their background. His actions and his Duchampian mockery place Wolgers in the same category as Wim T. Schippers in Holland or Leo Copers in Belgium.

For Panorama 2000 Wolgers didn't want to make a contribution – he wanted to take something away. Instead of placing an artwork in the public space, he wants to remove a building from view – and preferably a building that's over-conspicuous. His first choice was the Fortis Offices, a huge white edifice that stands face-on to the Dom tower like an enormous shoebox rising high above the encircling green. By placing a vast screen covered in camouflage netting in front of the building, the Fortis Office block suddenly undergoes a metamorphosis and becomes a nature reserve. The monster disappears from the view of the visitors standing on the cathedral tower.

Continuing along the same lines Wolgers considered that it would be a logical extension to let the Centraal Museum vanish – after all, for the past ten years or so it has been doing its best to make a name with exhibitions outside the museum building. So Wolgers adapted his original plan: instead of the Fortis block it would be the museum's chance to do the disappearing act. The camouflage netting is draped over the museum and from the tower it looks as if a new wooded park has appeared in central Utrecht. (S.S.)



Wat moet je waar dragen?

In de VS en Europa, moet je in het overgrote deel van de loofbossen een algemeen patroon dragen als het VS groene BDU (Battle Dress Uniform). 'Tiger Stripe' in subtropische gebieden (dichte begroeiing met kruipend hout, klimplanten etc). Graslanden hebben geheel mat en vaal olijfgroen nodig (levend gras – Californië in de winter) of, geloof het of niet, 3-kleuren woestijn (dood gras – zoals Californië in de zomer). Woestijn en rotsachtige gebieden (zuidwest Amerika) gebruiken 3-kleuren woestijn BDU (dit is het nieuwe woestijnpatroon – niet het oude 5-kleuren 'chocolate chip'-patroon). Boombast patronen kunnen overal toege-

past worden waar de bomen groot genoeg zijn, maar ik denk dat de meeste patronen voor naaldbossen en eikenbossen zijn (wat betekent dat ze goed opgaan in gematigde en alpine bossen zoals in de VS, Canada en Europa).

uit: internetsite 'Camouflage Infosheet' van Randy Cox

What should be worn where?

In the U.S. and Europe, most deciduous forested areas will need a general pattern like the USA green BDU (Battle Dress Uniform). Tiger Stripe in subtropical areas (heavily forested with undergrowth, vines, etc)

like the Southeast and Northwest. Grassy lands, use overall olive drab fatigues (live grass – California in winter) or, believe it or not, 3-color desert (dead grass – like California in summer). Desert and rocky areas (southwest U.S.) use the 3-color desert BDU (this is the new desert pattern – not the old 5-color 'chocolate chip' pattern). Tree Bark patterns can be used anywhere there are large enough trees, but I think most of the patterns are for pine or oak forests (which mean they blend in well in temperate and alpine forests such as in the U.S., Canada, and Europe).

from: Randy Cox's internetsite 'Camouflage Infosheet'

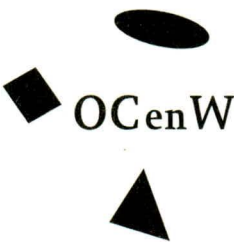
Panorama 2000 is mede mogelijk gemaakt door:

2000
PANORAMA
C C C C C C C C
centraal
museum



Berenschot Groep

Bouwfonds  Cultuurfonds



Panorama 2000 has been realised with generous support from:



provincie :: Utrecht



Bouwfonds  Woningbouw

 Nederlandse Spoorwegen



Mondriaan Stichting
Stimuleringsfonds voor
beeldende kunst,
vormgeving en
museale activiteiten.



Reaal
VERZEKERING



Ministerie van
Buitenlandse Zaken



REMU

De catalogus van Panorama 2000 is mede mogelijk gemaakt door Berenschot Groep.

The catalogue of Panorama 2000 has been realised with generous support from Berenschot Groep.

De tentoonstelling Panorama 2000 vindt plaats in de stad Utrecht van 5 juni tot en met 3 oktober 1999.

The exhibition Panorama 2000 is taking place in the city of Utrecht from June 5 to October 3, 1999

concept **concept:** Sjarel Ex

met speciale dank aan **special thanks to:** Paulien van der Linden, Ivo Opstelten, Nico Jansen, en Wim T. Schippers

deelnemende kunstenaars **participating artists:** Dennis Adams, Atelier van Lieshout, Otto Berchem, Cai Guo-Qiang, Chen Zhen, Tom Claassen, Karin van Dam, Moritz Ebinger, Olafur Eliasson, Douglas Gordon, Huang Yong Ping, Carsten Höller, Hans van Houwelingen, Thomas Huber, Pierre Huyghe, Theo Jansen, Ann Veronica Janssens, Ilya Kabakov, Ram Katzir, Job Koelewijn, Krijn de Koning, John Körmeling, Bjarne Melgaard, Aernout Mik, Matt Mullican, Julian Opie, Jean Michel Othoniel, Jan van de Pavert, Vong Phaophanit, Hermann Pitz, Paul Ramírez Jonas, Marc Ruygrok, Sarkis, Remko Scha & Arthur Elsenaar, Wim T. Schippers, Han Schuil, Roman Signer, Marlène Staals, Felice Varini, Roy Villevoeye, Luuk Wilmering, Dan Wolgers

organisatie **organization:** Ellen de Bruijne, Milou Halbesma, Claudine Hellweg, Paul Kamp, Lydia van Oosten, Patricia Pulles, Hans Schopping, Ranti Tjan

projectondersteuning **project support:** Manon van den Berg, Marga van Berkel, Marja Bosma, Christiane Bosman, Erica van Buchem, Waldy Lynch, Erwin Nijholt, José Pauw, Eveline Reeskamp, Arthur Schoonderwal, Hennie Smits, Bianca Visser, Ellen Weijers, Menno van Zwol

met name dank aan **especially thanks to:** Arie Abbenes, Erik Akkermans, Hans Alers, Bart Aptroot, Marcel Asbreuk, Loes Ballendux, Frank van Bemmelen, W. Binnenveld, A. Boerkoel, Frans Bolte, Marjoleine Boonstra, Goof Bos, Phillip van den Bossche, Theo Botschuijver, Louk Boucher, Dave Boxall, Hans Broekhuizen, A.C. Bunte, Henk Camping, Robert Clarijs, Frits Cornelisse, Mart Derckx, Niels Derckx, E.R. van Driel, Gerard van Drunen, Rene van Dijk, F.P.J. van Eck, M. Ehlich, Piet Erkelens, Han Ernest, Jan Fabre, Kees Fledderus, Stephan Friedman, A.S.M. Garcia, L. Garcia, Caroline Gerhrels, Joost van der Graaff, Nora Grace, Ad de Groot, Roel 't Hart, Silvia van der Heiden, Geert Helsloot, F.C. Hengst, Frank-Alexander Hettig, H. Hofmeester, J.J. Houben, Peter Hullegien, Albert Hutschemaekers, Bert Jansen, H. Janus, Gerard Jol, Fokke Jongsma, Jan Jonkers, Marlo de Kat, Eric Keepers, J.A. Ketel, Koen Kleijn, C. Klink, drs W.S. Klukhuhn, Berd Koggel, Jan Kroon, Th. de Kruijk, Jan Lamberink, Frits Lintmeijer, John van de Luijtgaarden, L.A. Mackaay, Peter Majolee, Hans Meiboom, Harriet Messing, Pieter van Meijl, Gonnie van de Moosdijk, J. Muis, Joep Munstermann, Arthur Noordermeer, Fred Nuwenhuis, A. Nijkamp, Marijke van Oosterzee, Bob van Orsouw, Joop Pauw, Didier Prince, M. Prinz, Nick Purvis, Kees Rampart, Roel Rietman, J.W. Roest, Wim Rooijackers, Janus Roosen, Richard Rooze, Harry Ruhé, Frans de Ruiter, Joost Ruland, Jan Sas, Hans Schellekens, P.J. Schelleman, A.V. Sikkema, Geert Snijders, Jos Spijkers, Siebe Swart, Hennie van Tilburg, H. van de Tier, Jeroen Torenbeek, M. Tulleners, W.A.J. van der Valk, Theo Veldema, Jan Veldhuis, Ria Venema, Hetty Verboom, D. Verdell, Jeroen Versteeg, Ton Verheezan, B. Verheijen, Jo de Viet, Hans Bart Vink, Tijs Visser, Guido Vos, Siert de Vos, Wout Werensteijn, Martin van Wijk, P.H.M. de Wit, P. de Wit, Willem Woudenberg, Leo Wouters, Caspar van Zanten, Esther Zielhuis

hoofdondersteuners **main benefactors:** Agis Groep Zorgverzekeraars, Bouwfonds Cultuurfonds en Bouwfonds Woningbouw, Fortis, Jaarbeurs Utrecht, Gemeente Utrecht, KPN, Ministerie van Buitenlandse Zaken, Ministerie van OCW, Mondriaan Stichting, N.V. Nederlandse Spoorwegen, OPG Groep, Provincie Utrecht, Reaal Verzekering, N.V. REMU, Sara Lee/DE n.v., WBN

ondersteuners **benefactors:** Amerikaanse Ambassade, Berenschot Groep B.V., British Council, BRS Premsela Vonk, D3BN, Dienst Stadsbeheer, DMO\WVG, Hofland Electronica b.v., Beveiligingstechniek, Huls Kamp Audiovisueel B.V., ifa Duitsland, Kroon & Lamberink Groep, Medimax, Nozema N.V., Pro Helvetia, Stichting Elise Mathildefonds, Stichting Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties, tempo-team uitzendbureau, Antonius Vesselheads BV, Videotronic Dick Jebbink BV, Vlutters-groep BV, Wegener Uitgeverijen Midden Nederland BV

locaties **locations:** Utrechts Centrum voor de Kunsten (Majolein Ruiter, Marijke Nijhof), Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement (Huub Blankenberg), Stadskasteel Oudaen (Irene Ophof en Siert de Vos), Domkerk (Ad van Hassel, Henk Van Olst, Henk Stellingwerf), Vismarkt 22 bis (de heer G.E.R. van Wolde, Rob & Dorien, Dick Ruger), Cafe Vanouds De Vriendschap (de heer A. Mayr, mevrouw E.G. Meijer-Snel), Paushuis/ Universiteit van Utrecht (de heer W. Welling), Parkeergarage Strosteeg/ Springweg (Frans Korver), Schoenenzaak Fred de la Bretoniere (Fred de la Bretoniere, R. Brands, Fred Slegter), Gemeentebibliotheek Utrecht (Ton van Vlimmeren en Corrie Kamphof), De Winkel van Sinkel (Didier Prince en Kees Eijrond, Festival Oude Muziek, Nederlands Filmfestival, Springdance), Arrondissementsrechtbank Utrecht (Henk Koetze, Jos de Jongh, de heer De Boer), Moreelsepark 1/ Nederlandse Spoorwegen (Hans Broekhuizen, Hans-Bart Vink), Domplein 17 (Peter de Boer en Aletta Winsemius, de heer en mevrouw N.Th.M. Vredendaal, Els van Steenbeek en Thomas Spruijt, Mirjam van Raamsdonk en Hanspeter Smits, Dorus Helse en Marco Terlouw), Choorstraat 42 (Erven den Beer Poortugaal, de heer A.J. Landstra, de heer J.C.J. Plomp, Rinska van de Heide), Lijnmarkt 2 (de heer B. Vermeulen), Zadelstraat 27 (de heer J. Roodvoets, Michel Brouwer), Zadelstraat 22 (de heer A. den Hartog, de heer Noud Swinkels), de Neudeflat (Geert Helsloot), de Stadsschouwburg (Henk Scholten, Gerrit de Reus), Domstraat 4 (Suzanne Pieper, Mirjam Beerkens, Nicole Schuringa, Henk Voormolen), Universiteit Utrecht, Faculteit der Letteren, Trans, Pausdam, Achter de Dom (Tertius Groenman, Cees Boshuis), Domstraat 15 (Vereniging van Eigenaren, R. van den Brink, Marc Oostra), Vleutensevaart, Koffiesilo Sara Lee/DE n.v. (Albert Six, Jaap Kolijn, Ronald Suvereijn)

grafische ontwerpers **graphic designers** **Panorama 2000:** Studio Gonnissen en Widdershoven, Amsterdam; Nikki Gonnissen, Thomas Widdershoven, Marieke Zwartenkot, Rieme Gleijm

auteur catalogus **author catalogue:** Dirk van Weelden

redactie catalogus **editors catalogue:** Marja Bosma, Ellen de Bruijne, Claudine Hellweg (eindredactie (C.H.))

medewerkers catalogus **contributors catalogue:** Sjarel Ex, Christina Hosman, Gabriëlle Nederend (G.N.), Sandra Smalenburg (S.S.), Remco Vlaanderen (R.V.)

fotografie **photography:** omslag **cover & inserts:** Daria Scagliola en Stijn Brakkee; insert Marc Ruygrok: Jannes Linders; insert Tom Claassen: Paul Kamp; p. 27/28/29 Marnix Schmidt, p. 39 Cai Guo-Qiang, p. 45/47 Karin van Dam, p. 57 Claudine Hellweg, p. 63 Marnix Schmidt, p. 65 Claudine Hellweg, p. 67 Claudine Hellweg, p. 71 Central Park, Pierre Huyghe/ courtesy Marian Goodman Gallery, Paris, p. 105 Stephen White/courtesy Lisson Gallery, London, p. 116/117 Hermann Pitz, p. 133 Wim T. Schippers bij zijn negatieve bijdrage aan een tentoonstelling op Kasteel Drakesteijn, Laage Vuursche, 1969, fotograaf onbekend/collectie Frans Haks, p. 151 Archief MSC-Tilburg, p. 157 Rieme Gleijm

vertalers **translators:** Wendie Shaffer, Amsterdam i.s.m. Lynn George, Annabel Howland, Kate Williams

drukker **printer:** Grafisch Bedrijf Tuijtel, Hardinxveld-Giessendam

webdesign **webdesign:** Ten 22, Maxine Kennedy, Amsterdam

een uitgave van a **publication of:**

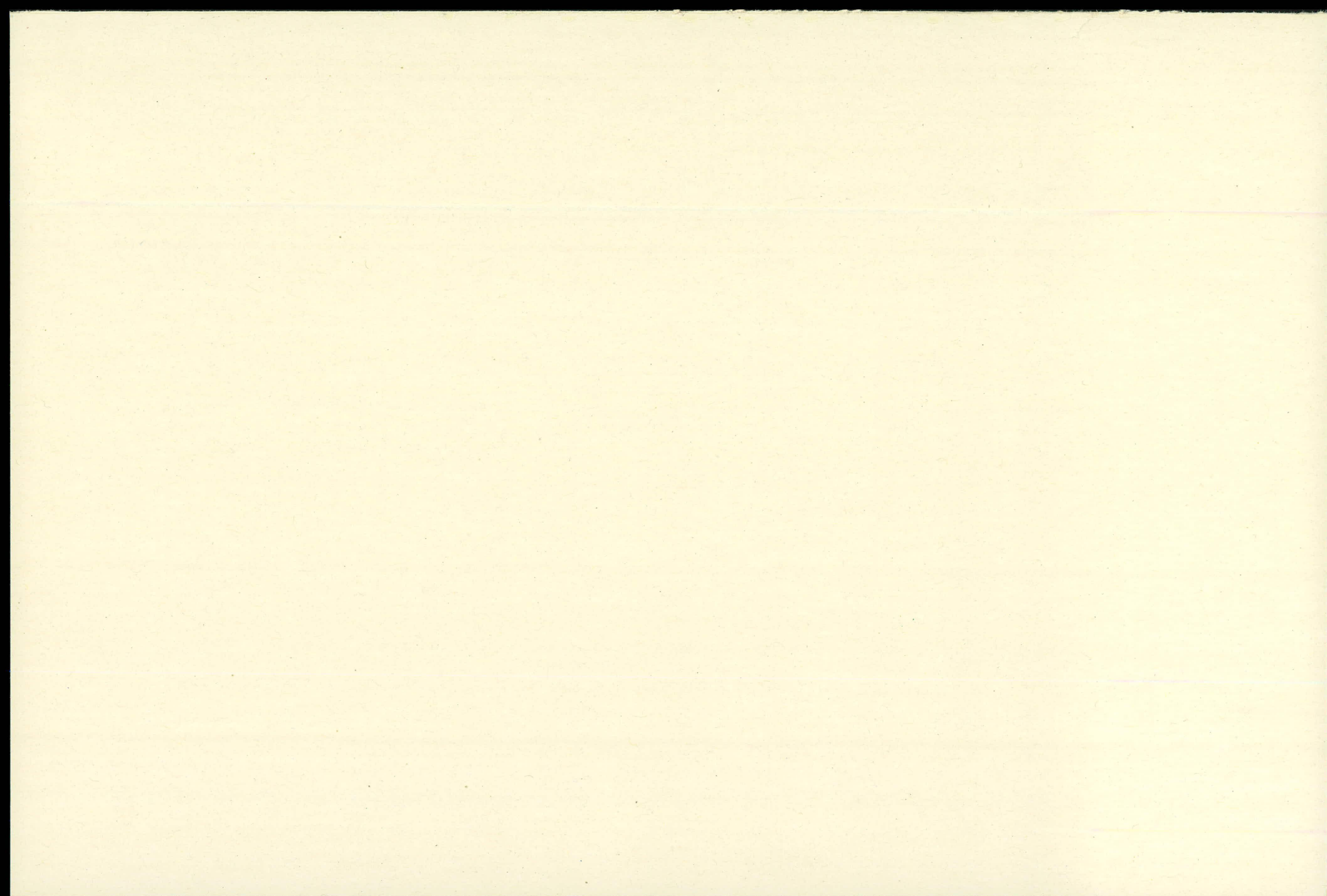
C C
C C
C C
centraal
museum

postbus 2106
3500 GC Utrecht
t 00 31 (0) 30 2 362 362
f 00 31 (0) 30 2 332 006

www.panorama2000.com

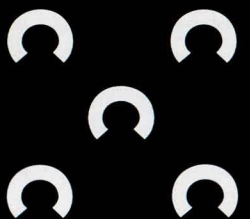
ISBN 90 73 285-60-7

2000
PANORAMA
centraal
museum



2000

PANORAMA



centraal
museum