

WACHTER GELS
WIGFILLIES

NACHTREGELS

Words Without Thoughts Never To Heaven Go

NIGHT LINES

NACHTREGELS

Words Without Thoughts Never To Heaven Go

NIGHT LINES

centraal museum utrecht, the netherlands

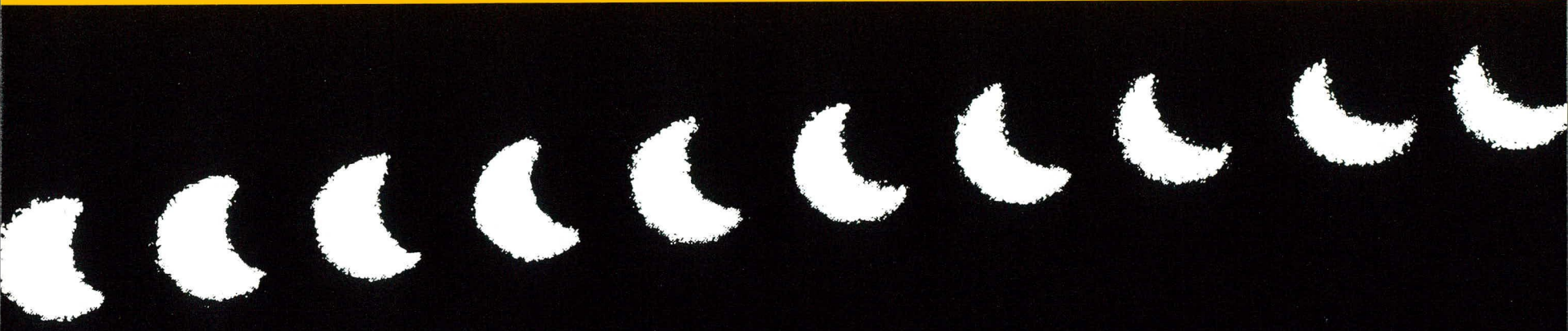
27/4 – 15/10/1991



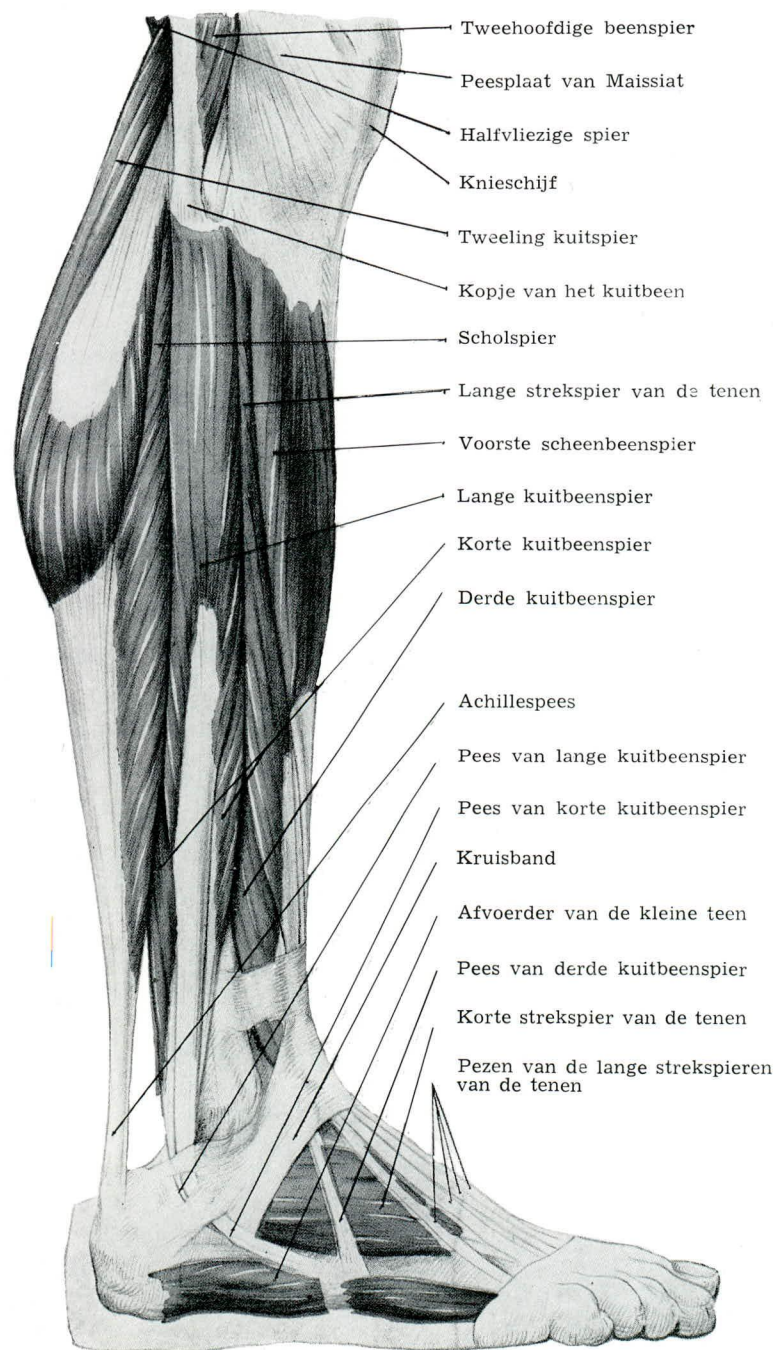
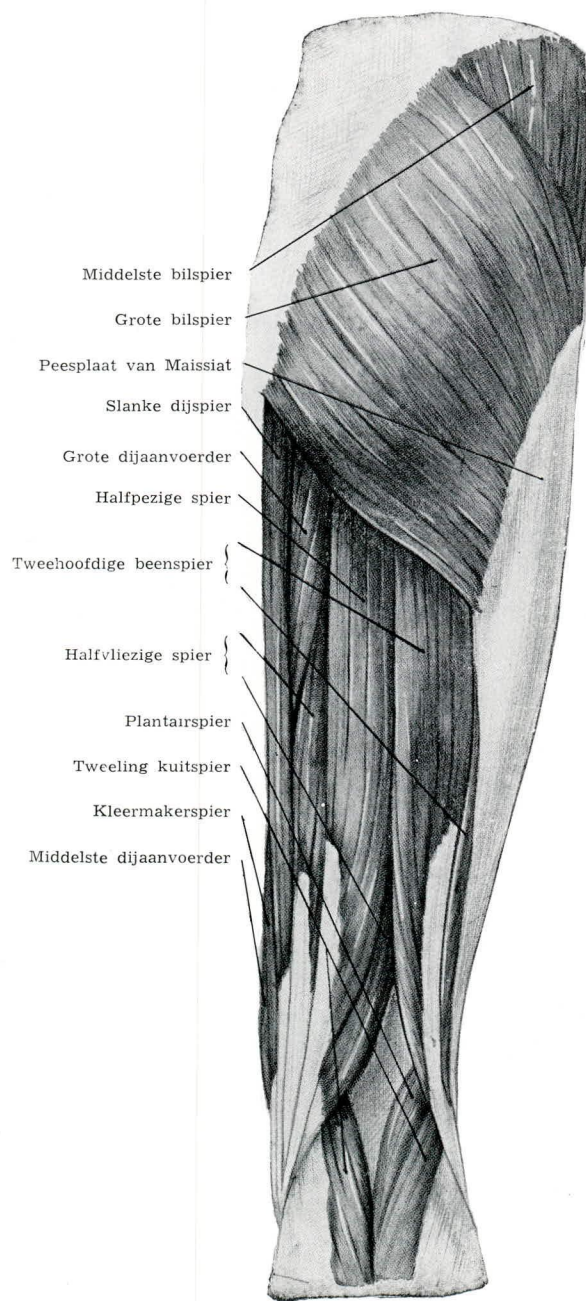
ISBN 90-73285-07-0

Copyrights: Centraal Museum, Jannes Linders (photography), authors, artists

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher



Korrie Besems
Carel Blotkamp
Patrick Corillon
Jessica Diamond
Nancy Dwyer
Ian Hamilton Finlay
Ludger Gerdes
Jenny Holzer
Ulrich Horndash
Ilya Kabakov
John Körmeling
Les Levine
Lucebert
Pieter Laurens Mol
Maurizio Nannucci
Bruce Nauman
Martine Neddam
Titus Nolte
Sef Peeters
Richard Prince
Rammellzee
Allen Ruppersberg
Marc Ruygrok
Sarkis
Krzysztof Wodiczko



Waarheen wandelen wij?

Over de samenwerking van de dijaanvoeders, de plantairspier, de Maissiatse peesplaat, kleermaker-, scholspier en alles wat daarnaast nog trekt en strekt is genoeg geschreven om de wandeling vlot en bestudeerd te beginnen. Na de eerste stap hoef je er niet meer bij na te denken. Het is niet eens zeker of er eigenlijk wel iets aan gedachten aan voorafgaat.

Ik heb eens de verfilmde aankomst gezien van een vrouw die heel snel en sportief wandelde. Er was een hele afstand afgelegd die haar kennelijk teveel had geprikkeld. Aanvankelijk bleef ze keurig tussen de regels van de sintelbaan, maar honderd meter voor het slot zag je verstand en geest klapwiekend, hand in hand het stadion uitvluchten. Wat er van haar overbleef was niet meer om aan te zien, vermoeidheid tot op het bot, de textuur van een uitgeput wankelmotertje, puur fysiek. Ze droeg een erg kwiek petje en werd met de klep en haar versleten tenen omhoog door vier mannen afgevoerd.

Dat soort voorbeelden doen je de pas inhouden. Aanpoten doet alles van waarde veel te snel passeren. Slenteren en veel stilstaan bij wat door anderen is uitgespeld. Een veel beter idee. Toch?

Wat drijft de mens van A via B naar waar dan ook in het alfabet? Een vraag, ongetwijfeld met prikkels in het antwoord. Al ben ik geneigd die meer in het gedempte licht van de Bijbel te zien, dan in het felle schijnsel van ontladingen in het zenuwstelsel. Pure fysiek is een mooi uitgangspunt, maar het mag er nooit bij blijven. Voor je het weet wordt er gewankeld.

Moet ik nog méér voorbeelden geven?

Terug naar het begin. 'Dat is het woord', zegt de apostel Johannes, maar als hem naar de Nederlandse spelling daarvan wordt gevraagd geeft hij een boodschap waarmee we sinds de negentiende eeuw maar weinig meer kunnen opschieten.

In de verhalenbundel waar deze dingen geschreven staan wordt het risico van een dergelijke twijfel uitgedrukt: je kunt maar beter 'de verzenen niet tegen de prikkels slaan' (Handelingen 9:5). Komt hard aan, zegt de Schrift. Maar met het kuieren op mijn dooie akkertje zal dat werkelijk zo'n vaart niet lopen.

Whither wander we?

Enough has been written about the superb collaboration between the muscles of the thigh, the leg, and the foot – the gluteus maximus, the rectus femoris, the hamstrings and the tibialis anterior – so now we can begin our well-informed walk. After the first step you don't have to think any more. It is not actually clear whether you have to think in advance.

I once saw a film of the end of a marathon with a woman approaching the finishing line. She had walked fast for a great distance and at a certain point her body gave up. At first she remained within the track lines but about one hundred metres from the finish you saw her mental control part company with her exhausted body and flap sadly out of the stadium. What remained was too pathetic to watch, it was sheer and utter fatigue, it was a little worn out wankel engine. She was wearing a jaunty cap and she was carried off by four men with her worn-out toes and the peak of her cap pointing upwards.

Pictures like that make you slow down a bit. If you march forward too fast you miss everything worth seeing. Ambling along with lots of pauses to look at what others want to point out. Isn't that a much better idea?

What is it that drives someone from A via B to any other point in the alphabet? A question that undoubtedly has a stimulating reply. Personally I am more inclined to see the answer in the muted light of the Bible than in the dazzling radiance of discharges in the nervous system. Pure physique is a good starting point but it should never stop there. Before you know it things are wobbling and wankeling. Do I have to provide more examples?

Back to the beginning. There's a lot of walking done in this world. No one minds a couple of kilometres and if it's really necessary the last few yards can be executed on bleeding knees. A friend of mine took early retirement and walked all the way to Santiago di Compostella and back again. Months later he returned, having had his shoes repaired four times on the way. He came to see me after he'd got back and, proudly pointing to his footwear, said, 'Eight new soles. Not bad going ...'

Er wordt heel wat gewandeld in de wereld. Voor een paar kilometer schrikt men niet terug en als het moet worden de laatste meters zelfs op bloedende knieën afgelegd. Een van mijn kennissen trad vervroegd uit en beende helemaal naar Santiago di Compostella heen en weer. Hij kwam maanden later op dezelfde schoenen thuis en wees er trots op:

'Vier keer verzoold. Beste kistjes...'

Wie begint tegen zo iemand over een beeldspraak, zoals die in de kathedraalvloer te Chartres is ingelegd? Dat doe je toch niet? Ik klopte hem dus op de schouder en beloofde een vakantie voor het jaar daarop te organiseren, een tochtje langs kerkelijke mystiek en kastelen rond Parijs.

'Jij hoeft er geen stap voor te verzetten,' zei ik. 'Ik regel alles.' Enfin, dat tochtje kwam er. We stonden dus in Chartres op die beroemde vloer. Hij begreep de samenvatting die ik hem wilde laten zien, maar vroeg me wel waartoe dat alles moest leiden.

Ik antwoordde met een wedervraag:

'Wat ging er door je heen toen je het centrum van Santiago betrad?'

Hij keek me een beetje betrapt aan.

'Ik dacht: ik ben er, wat nu? Maar ik was toch voldaan. Het ging uiteindelijk alleen om het idee...'

Daar loop je dan voor naar Santiago di Compostella heen en weer, denk ik dan. En ik zal het maar eerlijk opbiechten, voor mij hoeft al dat gewandel niet zo. Ik slenter liever, zei ik al. Het gaat om het idee, je van A naar een of meer letters bewegen, al weet je bij God niet welke.

In het Noordlimburgse Maasstadje Grave heb ik ooit tien meter afgelegd. Het is een van de meest troosteloze wandelingen die ik me kan herinneren. Het gemeentebestuur van Grave houdt van bewegwijzeren.

Ik heb lang stilgestaan bij een bordje dat links wees naar het bejaardenhuis en rechts naar het crematorium.

Wat moet je daar nog bij fantaseren?

Wie heeft geen voorbeelden? Ik spiegel mij graag aan hen die me voorgingen, en daar zijn heel wat slenteraars onder. Baudelaire, Aragon en Breton slenterden, Walter Benjamin niet minder, en ze hebben het allemaal opgeschreven. Het liefst beweeg ik me door hun teksten. Langzaam en tegelijkertijd graag aan iets anders denkend. Ze geven een heel goed idee van het wandelen, en houden ook de gevaren daarvan angstvallig in het oog.

How can you begin to talk to someone like that about metaphors, like the one that lies in the floor of Chartres cathedral? You can't. So I patted him on the shoulder and promised to organize a holiday for next year, a tour involving the mystique of church and castle in the Paris neighbourhood. 'You needn't budge an inch', I said, 'I'll organize the whole thing.' After a while, the little excursion took place. There we stood in Chartres on the famous floor. He understood what I was trying to get at but asked me where all this was leading. I answered with another question:

'What did you think and feel when you stepped into the centre of Santiago?'

He looked a little taken aback.

'I thought, I'm here, what now? But I did have a sense of satisfaction. In the end it was all to do with the idea ...' So for that you walk to Santiago di Compostella and back, I thought. But I don't mind confessing: I can do without all that marching along. As I've said, I prefer a gentle amble. It's all a matter of the idea of transporting yourself from A to some other letter or letters, even if you don't have a clue which ones.

In the province of Limburg there is a little place on the river Maas called Grave where I once went for a short walk. That is one of the most depressing experiences I can remember. The town council of Grave is very fond of signposts. I stood for a long time beside one which directed me to the Old Folks' Home on the left and the crematorium on the right. Food for neither worms nor thought.

We all have our heroes. I like to model myself on my predecessors, and there are many ramblers among them. Baudelaire, Breton and Aragon, not to mention Walter Benjamin, and they've all written about the joys of walking. What I most enjoy is wandering between their texts. Slowly and happily thinking about something else. They offer a very clear picture of the pastime of walking while at the same time carefully reminding us of the dangers involved.

Robert Smithson was another famous fanatical ambler. He preferred to spiral through the streets of his native town and yet he didn't feel at all safe there. He was searching for the roots of his restlessness, for what spurred him into movement. He scarcely dared think about it. 'In fact, the heart of my native town was no heart,' he appears to have said, 'it was more of a bottomless pit.'

Robert Smithson, nog zo'n befaamde kuierfanaat. Hij cirkelde het liefst door zijn geboortestad, maar voelde er zich lang niet veilig. Te vinden wat hij zocht, het centrum van zijn belangstelling, de prikkel om in beweging te komen: hij durfde er nauwelijks aan te denken. 'Eigenlijk was de kern van mijn geboortestad geen kern,' moet hij hebben gezegd, 'het was eerder een afgrond.'

Om het even welke moderne stad heeft te veel goeds en kwaads te bieden. En als er één schreeuw uit het werk van de voorbeelden die ik noemde opklinkt is het 'tevée!, tevée!' Wat er wordt voorgespiegeld is zo overvloedig dat het voor iedereen onmogelijk is tot de kern van zijn belangstelling door te dringen. Dat is een grote troost. Men kan er zich bij neerleggen. Men hoeft niet meer. Er is geen tijd die dringt, de dood zit niemand op de hielen. Wat het woord in den beginne was doet er niet langer toe, alle letters zijn goed. Dat geeft de slenteraar adem.

Een boek dat alleen uit voetnoten bestaat: *Paradisets Vågar* van de Zweedse kunsthistoricus Peter Cornell (1987). Het grote werk waar ze bij horen, waar onderwerp in oorzaak en gevolg uit de doeken wordt gedaan, heeft waarschijnlijk nooit bestaan. De 'paden van het paradijs' zijn dwaalwegen voor de doelbewuste lezer, die steeds wanhopiger naar de goede weg zal zoeken. Alle boeken en kunstwerken echter die Cornell de revue laat passeren zeggen hetzelfde als zijn notenverzameling: zoek niet, je zult nooit vinden. En als je niet zoekt, als je veel en doelloos slentert en nog meer stilstaat, krijg je vooral een beeld van de plaats waar de dingen niet gelegen zijn. Voor velen is dit een wanhopige boodschap.

Volg geen wegwijzers. Als het bestaan al wetten kent is het deze. Wie herinnert zich niet dat befaamde bordje in het stadje Grave aan de Maas?

Ik bezocht vorig jaar een tentoonstelling van de kunstenaar Bob Zoell in Los Angeles, Galerie *Future Perfect*. Zoell noemde zich voor de gelegenheid Bob Hope. Amerikaanse afstanden – ook binnen de stad – zijn onbeloopbaar en ik had een auto gehuurd. *Future Perfect* ligt in een wijk met veel openbare gebouwen en ik vroeg me af waar alle bezoekers hun auto laten. Ook in deze buurt is de moraal van het autobezit

No matter which modern city we select, there is always too much good and too much bad. And if there is one cry that rises out of the works of the writers I've just mentioned, then it is: 'Too much! Too much!' What is mirrored is so abundant that it is impossible for anybody to penetrate to the core of their interest. That is a great consolation. You don't have to go on struggling. You don't have to feel pursued by time or death's winged chariot.

It no longer matters what the Word was in the beginning, all letters can be used. This allows the ambler to breathe again.

A book that consists only of footnotes, called *Paradisets Vågar*, by the Swedish art historian Peter Cornell (1987). The notes belong to a weighty work in which the topics are divided into cause and result and carefully analyzed and which probably never existed. The 'paths of Paradise' are mazes for the purposeful reader who searches ever more despairingly for the right road. However, all the books and works of art that Cornell lists say the same thing as his notes: seek not, ye shall never find. And if you don't seek, if you wander round all the time with no aim and pause a great deal, you'll get a very good picture of the place where things are not. Many find this a message of despair.

Don't follow signposts. If existence knows any law, it is this one. Who has forgotten the famous sign in that little town of Grave on the river Maas?

Last year I went to an exhibition in Los Angeles at the gallery *Future Perfect*, showing the work of artist Bob Zoell, who for the occasion called himself Bob Hope. In America the distances – even within a town – are unwalkable, so I'd rented a car. The gallery *Future Perfect* is in a district full of public buildings and I wondered where visitors left their cars. In this district too the convenience of owning a car is represented by an impenetrable undergrowth of virtually impossible-to-read traffic signs. I stopped at a corner to study the prevailing rules connected with parking.

NO Stopping. 7-9 A.M. 4-6 P.M. Except Sat. & Sun.

Another sign under this one. I deciphered something about one hour's parking but just then a police car came slowly riding along so I raced back to my car – it was four thirty and I wasn't allowed to stop. I turned down another street and double parked the car. Another set of signs.

vertegenwoordigd in een ondoordringbaar hakhout van moeilijk leesbare verbodsborden. Ik zette de auto op een hoek om de geldende parkeerbepalingen te bestuderen.

NO Stopping. 7-9 A.M. 4-6 P.M. Except Sat. & Sun.

Daaronder een ander bord. Ik las iets over éénurig parkeren, maar een politiewagen kwam langzaam aanrijden en ik rende terug naar de auto: het was half vijf, ik mocht immers niet stoppen! Ik sloeg een andere straat in en zette nu de auto dubbel. Weer een bord:

NO Parking. 4-6 A.M. Street cleaning. Tow away

A.m. P.m.. Hoe heette de Amerikaanse ochtend, met welke afkorting begint de middag? Een agent naderde.

Wees op mijn auto:

'No double parking Mr.!'

Zo schuld bewust mogelijk schiet ik de wagen in en rij stapvoets naar een nieuwe straathoek met een nieuw bord.

Temporary NO parking any time.

Daar dacht ik na over de tijdelijkheid van het 'any time', maar een nieuwe agent wees naar mijn auto.

'O.K., I leave in no time!' roep ik.

Ik kwam in dezelfde straat en stopte nu bij maar liefst een heel bos parkeerborden. Temporary NO parking any time nogmaals, maar een pijl wees naar waar ik vandaan kom: dat gaf hoop. Ik bestudeerde de andere borden.

I wish I WA s happy. Art sp Eak.

Daaronder:

PA rk as Lon g As you wan't.

Ik keek rond voor een telefooncel. Misschien moest ik de politie maar eens bellen: was de dienst parkeerbeheer van L.A. op hol geslagen? Wat te denken van een bord als:

to w-a way NO Ducks in Tur t Le town aids?

Er werd op mijn schouder getikt. Achter me een boomlange agent. Ik wil onmiddellijk in mijn auto schieten, maar hij houdt me tegen.

'Kijk,' zei hij lachend en wees op een nieuw bord,

nobody UN derst And s Me Cal I The police:

'U bent vast niet van hier... Wilt U misschien van de telefoon in mijn patrouillewagen gebruik maken?'

Ontredderd kijk ik opnieuw naar de borden.

how AB out that We 'Re In t He wrong joke

'Juist,' zegt de agent, 'how about that?'

NO Parking 4-6 A.M. Street cleaning. Tow away.

A.M., P.M., what was the morning called in America, what abbreviation is used for the beginning of the afternoon? A policeman approached. Pointed to my car, 'No double parking, mister!'

As guilt-ridden as possible I zipped into my vehicle and drove at walking pace to a new street corner with a new signboard.

Temporary NO parking any time.

I paused to consider the temporal dimension of that 'any time' but a new policeman pointed at my car.

'OK, I leave in no time' I called.

Returned into the same street and stopped beside a whole forest of parkings signs. Once again *Temporary NO parking any time*, but an arrow was pointing in the direction I had come from. This gave me hope. I studied the other signs.

I Wish I WA s happy. Art sp EAK.

Underneath:

PA rk as Lon g As you wan't.

I looked for a call box. Perhaps I ought to phone the police -had the public notices department of L.A. gone off its rocker? What do you make of a notice reading:

to w-a way NO Ducks in Tur t Le town aids?

Someone tapped on my shoulder. Behind me stood a mountain of a policeman. My immediate reaction is to shoot into my car, but he stops me.

'Look,' he points with a grin to another sign:

nobody UN derst AND s ME Cal I The police.

'Guess you're not from around here ... would you like to use the police phone in my car?'

Despairingly I glance once more at the signboards.

how AB out that We 'Re In t He wrong joke

'Right,' says the policeman, 'how about that?'

With his thumb he indicated the building enclosing a perfect future.

'Great show. Just you go in. I'll turn a blind eye.'

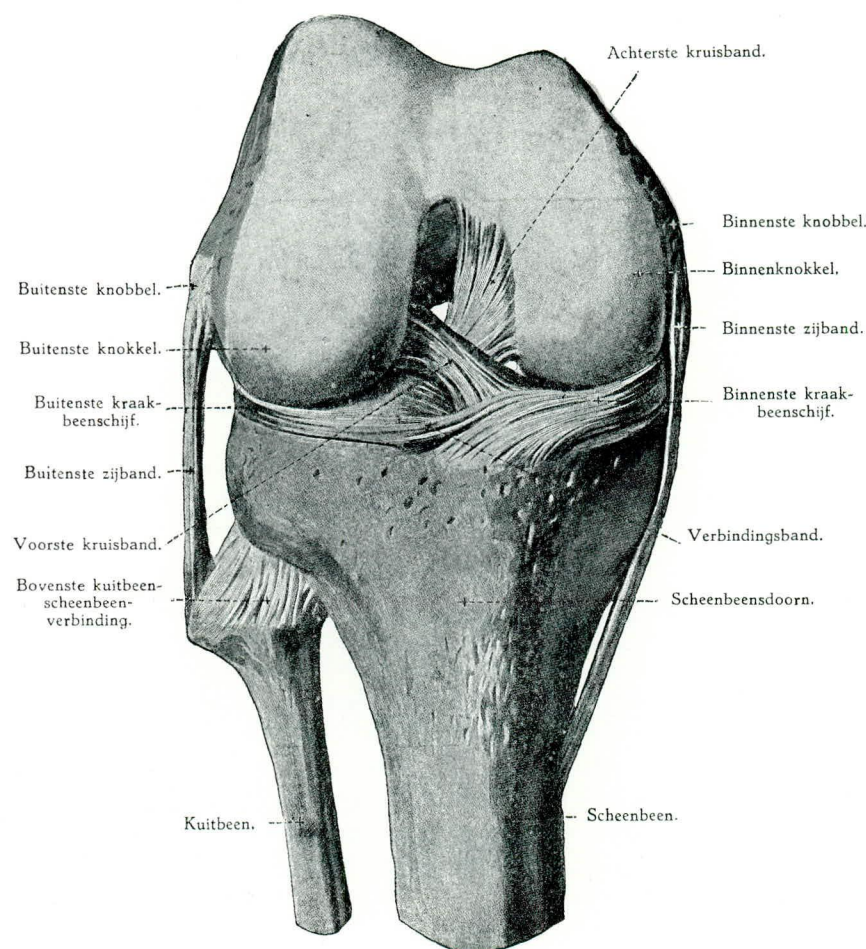
Too much. Chaos. Since the time of my rambling examples there has only been an increase in supply of goods and thoughts. To put it in their terms: the world has become one huge department store, the director has resigned, his job doesn't exist any more. Doubt and confusion. Crumbs on the skirt of the universe. The direction is the way we're going.

Dan wijst hij met zijn duim naar een gevel, die de hoop op een perfecte toekomst er inhoudt bij de mensen: 'Wonderlijke tentoonstelling. Gaat U vooral naar binnen. Als politieman hou ik het voor gezien.'

Te veel. Chaos. Sinds mijn dolende voorbeelden is het aanbod van goederen en geest alleen maar groter geworden. Om het in hun termen te zeggen: de wereld is één groot warenhuis geworden, de directeur heeft ontslag genomen, zijn arbeidsplaats is vervallen. Twijfel, verwarring. Kruimeligheid op de rok van het universum. Als richting de kant die wij opgaan. Met als enige zekerheid tijdens het slenteren hoe wij lopen: in prachtige samenwerking tussen de plantairspier, de Maissiatse peesplaat, kleermaker- en scholspier. Om van de dijaanvoerders nog maar te zwijgen.

Atte Jongstra

The only thing we're sure of while we wander along is the way in which we're moving – a superb cooperation between the muscles of the thigh, the leg, and the foot, the gluteus maximus, the rectus femoris, the tibialis anterior – not to mention the hamstrings.



Broodkruimels in het universum

Info

Dit is geen tentoonstelling. Tenminste, geen tentoonstelling in de klassieke betekenis van het woord. Nachtregels bestaat uit tweeëntwintig kunstwerken, op evenzoveel locaties, die speciaal voor de stad Utrecht zijn gemaakt. Elk kunstwerk bestaat geheel of gedeeltelijk uit tekst, en sluit aan bij het gebruik van letters en woorden in de hedendaagse beeldende kunst. Nachtregels is ook een tentoonstelling van de nacht, die overdag zijn schaduw werpt in het Centraal Museum van Utrecht. Daar is een keuze uit het oeuvre te zien van de kunstenaars die een werk in de stad tonen. Drie kunstenaars die al decennia aan taal en licht een grote betekenis toekennen, Bruce Nauman, Sarkis en Nannucci, leverden tenslotte een voorgeborgte tot die tentoonstelling.

Inhoud

Een web van tekstbeelden die oplichten in de nacht, gespannen door tweeëntwintig kunstenaars in een eeuwenoude stad. Onallegaagser is een tentoonstelling zelden geweest. Gebouwen worden sokkels, kunstenaars komen naar de stad om de nacht van een regel te voorzien. De een interpreteerde de uitnodiging als een verzoek om een richtlijn, een verordening. De ander maakte van zijn nachtbeeld een verhaal. Het resultaat is een verzameling van statements, dromen en associaties, die nu eens zijn ontleend aan de context (het gebouw, de gedachtenwereld van de bewoners). Dan weer zoekt de lichttekst een wankel evenwicht met de architectuur van de stad (hij balanceert in het firmament, of trekt aan een verdwijnpunt). Er zijn ook werken gebaseerd op de autobiografie van de kunstenaar. En vaak is het een combinatie van deze drie. In het donker ziet de wereld er anders uit.

Kwantiteit

Het is geen doel om tentoonstellingen te maken waarvan gezegd kan worden: 'dit is niet een tentoonstelling in de klassieke betekenis van het woord.' Maar Nachtregels levert een bijdrage aan een actuele discussie, net als de tentoonstellingen in Sonsbeek, Münster en in Kassel. De discussie namelijk over de positie van kunst in de openbare ruimte. Nachtregels geeft structuur aan de openbare ruimte. Het is een expositie die een vorm toont waarin beeldende kunst ook buiten het museum kan bestaan. Via Nachtregels treedt het museum buiten de grenzen. Nachtregels is wel vergelijkbaar met Chambres d'Amis (Gent 1986) en een tentoonstelling als Century '87, waar de kunst was te zien op besloten en openbare plaatsen in het

Specks of light in the cosmic dark

The Blurb

This isn't an exhibition. At least, not in the usual sense of the word. Night Lines consists of twenty-two works placed in twenty-two locations and specially designed for the city of Utrecht. Each work consists entirely, or partially, of text and can be seen as forming a continuum with the combination of letters and words in contemporary art. The title of the show, Night Lines, refers to the fact that these words are to be read at night while their daytime shadow can be found in the Centraal Museum in Utrecht. On display in the museum will be a selection from the works of the same artists who are contributing to the open-air show. Three people who have been working with words for several decades, whose art is characterised by its combination of language and light – Bruce Nauman, Sarkis and Nannucci – have provided a kind of springboard into this exhibition.

The Contents

A web of word images that lights up in the night, woven by twenty-two artists through an old city. Hard to imagine a more unusual kind of exhibition. Buildings become bases for sculptures, artists visit the city after dark to furnish the night with a few words. Some feel challenged to produce a prose proverb. Others make a story for their night scene. Finally we have a collection of statements, of dreams and associations, often connected with their context here – the city buildings, the life of the people of Utrecht. For yet others the light image searches for a delicate balance amid the city architecture – it is poised in the air or it pulls at the horizon. Some of the works illuminate the autobiography of their maker. Often the piece is a combination of all three. The world looks different in the dark.

The Quantity

Our aim is not to produce unusual shows merely so that people can say 'This is not an exhibition in the usual sense of the word.' Night Lines makes a contribution to an ongoing discussion as do the exhibitions in Sonsbeek, Münster and Kassel. It is the discussion concerning art in public spaces. In Night Lines we see public space being given form and structure. It is an exhibition that takes visual art out of the museum and gives it an opportunity outside. The museum breaks its iron fetters. Night Lines can be compared with Chambres d'Amis (Ghent 1986) and a show like Century '87 that presented works in public spaces and private places in the heart of historic

hart van Amsterdam. Maar er is een verschil: bij Nachtregels zijn de berichten en boodschappen van de kunstenaars alleen zichtbaar in de nacht.

Politiek

Niets omsloten door muren, niets achter deuren. Nooit was een tentoonstelling zo openbaar. De nacht is gratis. Niemand hoeft de tentoonstelling te bezoeken om hem te kunnen zien. Je komt hem tegen, of je wilt of niet. Er zijn geen drempels, er zullen zelfs bezoekers zijn die een Nachtregel bekijken zonder de tentoonstelling te zien. Passanten, gebruikers en bewoners – niemand komt er omheen. Maar wie zou dat ook willen? Een hele straat (bewoners en eigenaars) werkte mee, sterker nog, was bereid om zes maanden lang onderwerp en decor te zijn van het werk van Allen Ruppersberg. Wat te denken van de vierentwintig bewoners van een huis aan de Plompetorengracht, eensgezind achter de militante tekst van Sef Peeters?

En van vijftig verenigde eigenaars van café De Baas aan de Oudegracht, die gedurende een half jaar elke nacht een theater dulden dat teksten braakt van Prince. Kortom de Nacht van de Poëzie van Muziekcentrum Vredenburg, zes maanden verlengd in een liaison met de beeldende kunst. Er is door honderden mensen, particulieren en collega's, vrij baan gemaakt voor al hetgeen de stad nu letterlijk boven het hoofd hangt. Niet alleen de kunst, niet alleen het museum treedt buiten zijn grenzen. Aan de bewoners en beheerders en bestuurders van de stad Utrecht, past hier een woord van dank.

Kritiek

Affiniteit met taal, dat was het criterium waarop de kunstenaars zijn geselecteerd. Er zijn kunstenaars uitgenodigd die taal gebruiken gekoppeld aan de beeldende mogelijkheden van letters, woorden, zinnen, regels. Iedere deelnemer werkte al met taal voordat hij of zij voor de expositie was gevraagd. Bij de selectie is niet uitsluitend van gevestigde oeuvres uitgegaan, maar ook gelet op kunstenaars zonder lang curriculum. De kunstenaars kozen zelf de sokkel voor hun werk. Gebouwen die onmisbaar zijn voor het creëren van een spannend netwerk in het middeleeuws labyrint van de Utrechtse binnenstad zijn speciaal onder hun aandacht gebracht.

Taal?

Taal is lenig, taal is geen spreekbuis maar een medium, waarmee de dichter spreekt namens de muze en de dominee namens God. Geëngageerde kunstenaars als Levine en Holzer zijn minstens zo verknocht aan taal als de dichterlijke Mol en Finlay. Is de taal los van zijn betekenis? In de tentoonstelling wordt op verschillende manieren zichtbaar hoe taal ook beeldend kan zijn. Ruygroks tekst ZO OF ZO OF (etc.) legt de vinger op een zere plek in de architectuur van Crouwel. In de fantasie

Amsterdam. But there is a difference: in the case of Night Lines the messages, the warnings, the words of the artists can only be read in the dark.

The Politics

Not behind closed doors, not within high walls. Never was an exhibition so public. No entrance fee demanded. The night belongs to everyone and these works are not shut inside a solemn building. You see them whether you want to or not. No thresholds, and many viewers will notice Night Lines and not think of it as an exhibition. People passing through, people going shopping, people living here. No one can avoid this show. And who would want to? In one case a whole street – residents and owners – cooperated enthusiastically. They were prepared to be the subject and decor of a work by Allen Ruppersberg for six months long. And what about the twenty-four residents of a house on the canal Plompetorengracht, united in their support of the militant text by Sef Peeters? Not to mention fifty united owners of the cafe De Baas on Oudegracht, who put up for six months with a theatre that each night spews out the words of Prince. It all amounts to a marriage between word and shape, a six-month long extension of the Night of Poetry (an event organised by the Vredenburg Music Centre in Utrecht). Hundreds of people, private individuals and museum staff, have cleared the way for what now literally hangs above their heads. It is not only art, it is not only the museum that has broken out. To all the museum curators, and city councillors, to all the people who have cheerfully joined in – thank you.

Criticism

An affinity with language was the criterion on which we based our selection of the artists taking part. Some of them use words linked with the visual possibilities of letters, of phrases, of lines. All of them had made works involving words before they were invited to take part in this show. The selection considered not only artists of long standing but also those who are at the beginning of their careers. The artists themselves selected the base for their piece. We specially drew to their attention buildings that form an essential part of the dense medieval labyrinth that is the old inner city of Utrecht.

Language?

Language is elastic, language is not just a means of transmission, it is a medium used by the poet inspired by his muse and the prophet inspired by his God. There are socially involved artists like Levine and Holzer who are as drunk on language as are poetic artists like Mol or Finlay. Can language be disassociated from its meaning? This exhibition shows in different

veranderen de letters het gebouw 's nachts in een paddekop.

Korrie Besems maakte van de meest tragische gevel van de stad een 'riddle' van het leven, waarin de psychiatrische cliënten van het Willem Arntsz Huis gevangen zitten. Elke lichtregelaar laat zich in zijn strekking/betekenis en op zijn voorkomen lezen. Let op de boodschap van het woord; de boodschap van vorm, lijn en kleur, klankkleur en ritme spelen ook mee.

Taal!

Taal is in de hedendaagse beeldende kunst meer dan een vorm van twee- en driedimensionale typografie. Méér ook dan een spel met enkele en dubbele moraal. Taal is het medium met de kortste verbinding tussen vorm en inhoud. Vanwaar die behoefte om niets in het ongewisse te laten. Super-duidelijk. Vanwaar die behoefte? Zou het een symptoom zijn van de tijd dat daaraan behoefte bestaat? Het kan geen toeval zijn. Kennelijk is het woord visueel en inhoudelijk het krachtigste uitdrukkingsmiddel in een tijdsbestek met visueel en maatschappelijk geweld. En nu dus ook een tentoonstelling die het beeld van het woord prevaleert boven het woord over het beeld. De tentoonstelling is een tijdsbeeld. Stelt het medium taal op de proef. (Waarmee niet is gezegd dat het in de kunst alleen zo moet.)

Tenslotte

Toen het plan voor deze tentoonstelling groeide had ik het beeld voor ogen van een soort Las Vegas: een paraplu van licht boven Utrecht. Uit de ontwerpen blijkt dat niet voor alle kunstenaars een even aantrekkelijke gedachte te zijn geweest, de uiteindelijke expositie levert een genuanceerder beeld. Ik vraag mij af wat de aantrekkingskracht zal zijn van het licht in de nacht. Zal de nacht worden gekleurd? Zal boven Körmelings watertoren, bij laaghangende bewolking, een lichtblauwe tint waarneembaar zijn? (net zoals in de winter als er sneeuw in de lucht zit, op de wolken het schijnsel van de stad terugkaatst). Körmeling zelf speculeert daar op, zij het dat zijn doel ook langs een andere weg te bereiken is. Hij voert zijn woord ZWART per letter in lijn uit, zodat door elke letter de kleur van de nacht te zien is. Door de werking van het neon op het oog zal de nacht allesbehalve zwart lijken. Wat nog wordt versterkt door het achterblijven op het netvlies van een complementaire kleur. Maar wat is de kleur van de nacht? Hoe blauw is de nacht als er een gekleurd etiket in het zwerk zweeft? Wordt het oog verblind of wordt het oog gestreeld? Ik wacht het af.

Sjarel Ex

Directeur Centraal Museum Utrecht
februari 1991

ways how language can also be visual. The text by Ruygrok, ZO OF ZO OF (etc) touches a sore spot in Crouwel's architecture. At night the letters transform the building imaginatively into the head of a toad. Korrie Besems took the most tragic facade in this city and transformed it into a riddle of life, in which the psychiatric patients of the Willem Arntsz building sit imprisoned. Each of these Night Lines can be read both for its meaning and for its appearance. And notice the message in the words, the message in the shape, the line and colour, the colour of the sounds, the rhythm of the shape.

Language!

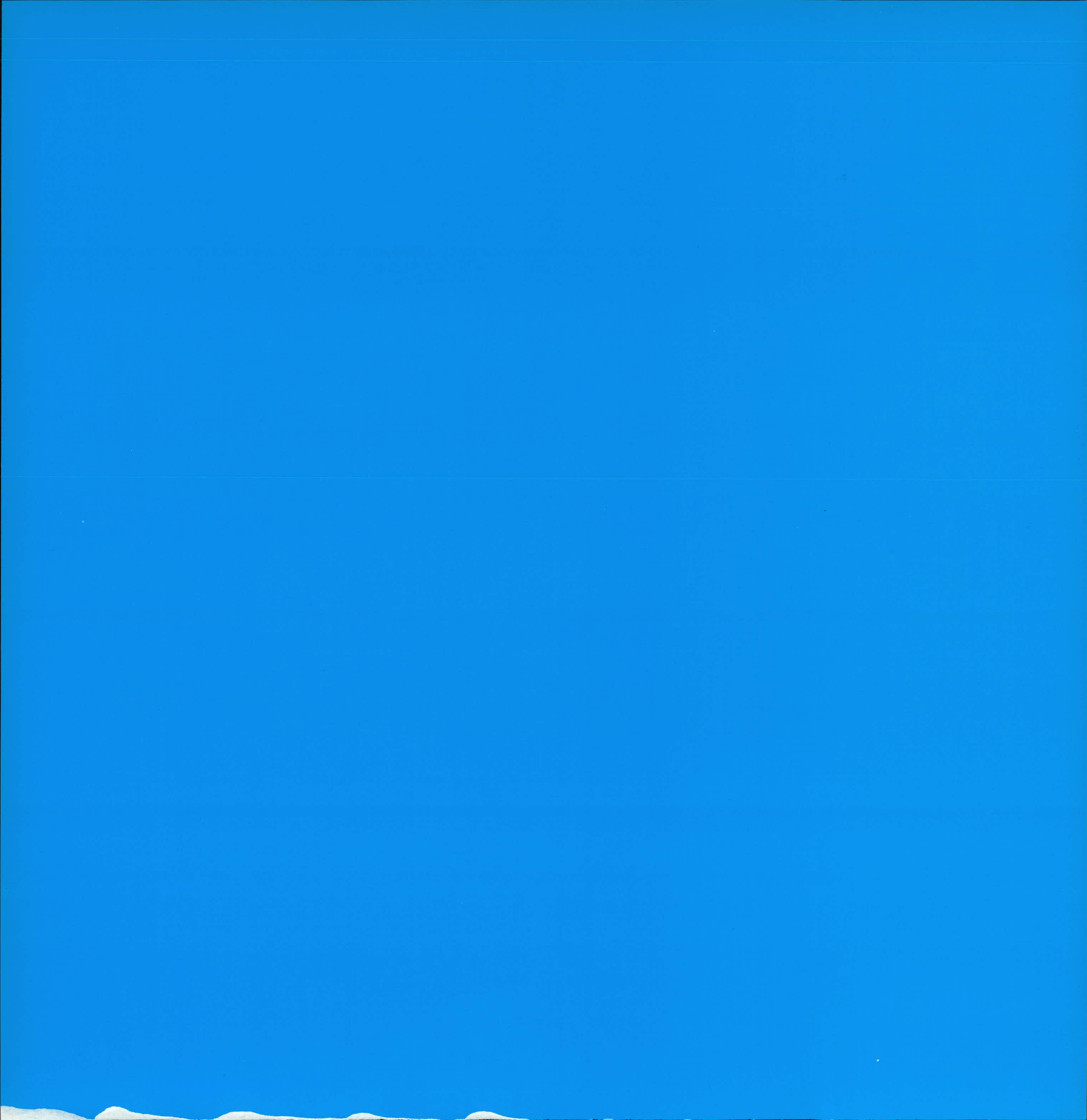
In the art of today language is far more than the shape of a two- or three-dimensional typography. More too than a game with single or double morality. Language is the medium that makes the swiftest connection between form and content. Whence the need to leave nothing uncertain? Only too clear. Whence the need? Could it be a symptom of the time that this need is felt? It is surely not coincidental. Apparently the word, both visually and qua content, is the most powerful means of expression in an age of visual and social violence. So now we have an exhibition that chooses to show the image of the word rather than present words about images. The exhibition reflects the time in which it is made. It puts language to the test. (Which is not to say that this is the only way.)

In conclusion

When the exhibition plan was developing I saw a kind of Las Vegas before me – the city of Utrecht with an umbrella of light. But the designs from the various artists made it clear that thought is myriad: they had their own ideas and the end result is something more subtle than my first fantasy. I am curious about the attraction of light in the darkness. Will the night become coloured? When the clouds hang low above the water tower will there be a pale blue tint discernible? (Like in wintertime when there is snow in the air and you see a faint reflection of the city in the clouds.) The artist Körmeling plays with this probability, although he can also achieve his goal in a different way. His word is BLACK and he constructs it so that through each letter of the word the colour of the night can be seen. But the effect of the neon on the human eye is that the night looks anything but black. This is strengthened by the fact that a complementary colour is retained briefly by the retina. But what is the colour of the night? How blue does it seem when a strip of colour hovers in the sky? Is the eye dazzled or seduced? I'll wait and see.

Sjarel Ex

Director Centraal Museum Utrecht
February 1991



Korrie Besems

- zonder titel ①
Where to go, 1988 ②
Away, Away, Away, 1988 ③
Dort, Dort, 1990 ④



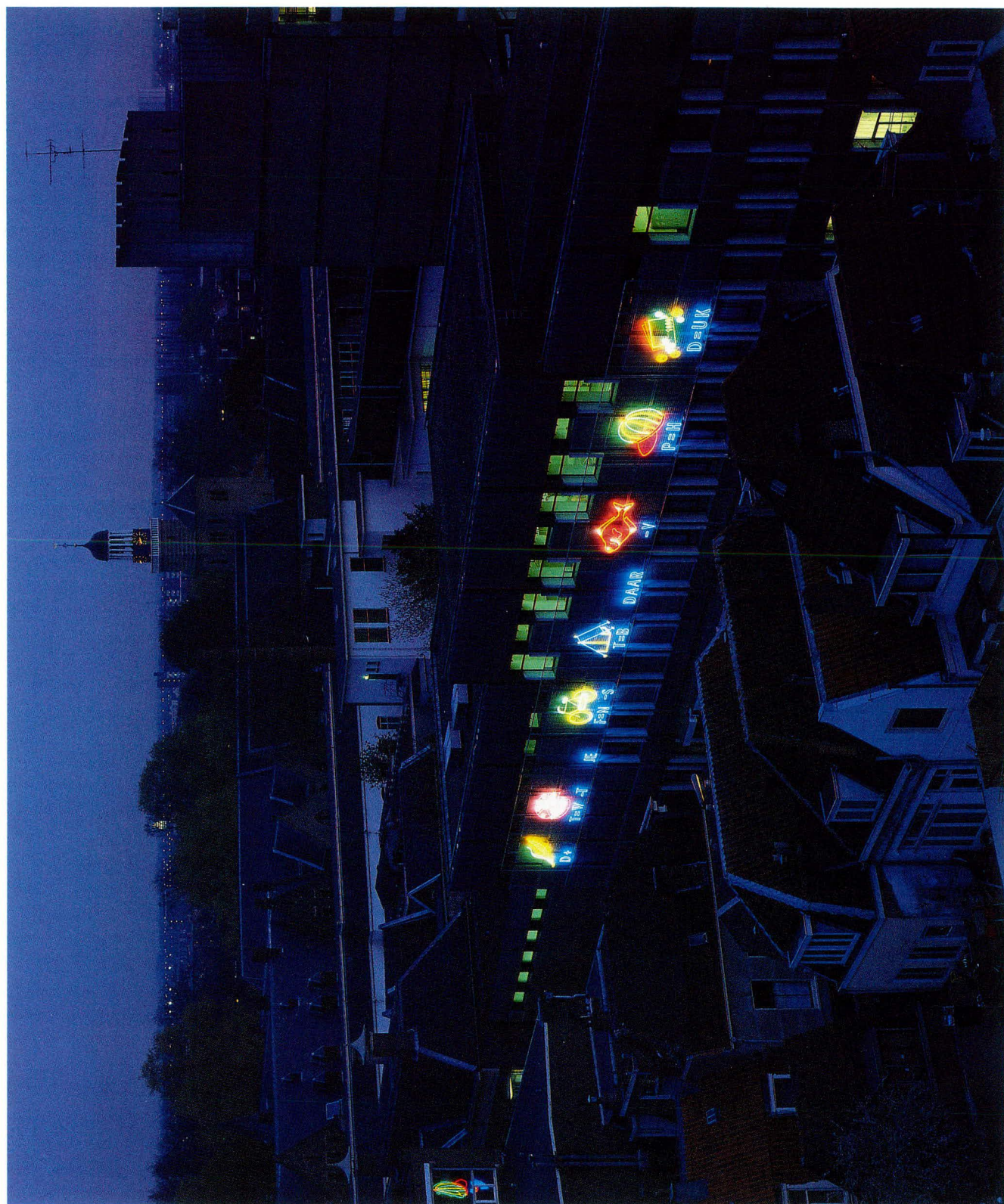
② ③ ④

Tekst en beeld lopen in het werk van Korrie Besems letterlijk door elkaar heen. Niet in rivaliteit maar in onderlinge aanvulling. Tot nu toe bestaat haar meeste werk uit uitver-grote zwart-wit foto's waar overheen zij korte zinnen of losse woorden heeft geschil-derd. Hierbij is het uitgangspunt dat de combinatie van tekst en beeld een betekenis-volle meerwaarde krijgt en dat het samengestelde beeld meer tot uitdrukking brengt en overtuigender is dan de afzonderlijke elementen apart. Besems kiest haar onderwer-

pen uit de alledaagse, openbare omgeving. Haar foto's zijn directe en heldere registraties die zich aandienen als een toevallige blik op een buitenwe-reld met veel kale straten en sombere gebouwen; beelden die de werkelijkheid niet mooier doen voor-komen dan ze is. De teksten zijn kort en bondig. Een los citaat of een scherpe uitroep, over het beeld geplaatst als een tot 'eye-catcher' gevisualiseerde reclamekreet. Besems geeft de tekst een nadrukke-lijk beeldende functie door de woorden in een opvallende grafische vorm en compositie over de foto te plaatsen, of liever: te laten integreren. Hier-door ontstaat een beeld met de uitdrukkingskracht van een 'billboard', maar met een onafhankelijkheid die ruimte laat voor verwondering en interpretatie. Zelf zegt ze te streven naar een combinatie van een weergave van de externe wereld met de beleving van de interne wereld. Taal functioneert hierbij als een aanzet tot overpeinzing en als een middel om het beeld een richting (of soms juist een meerdui-digheid) te geven. Zo kan door het zichtbare tevens iets onzichtbaars tot uitdrukking komen en kan in het zegbare iets onzegbaars doorklinken. De problematische wisselwerking van het 'objectieve' beeld met het 'subjectieve' commentaar geeft het werk van Korrie Besems een actualiteit binnen de hedendaagse fotografie en beeldende kunst, waar deze relatie voortdurend ter discussie wordt gesteld. Het lijkt niet verwonderlijk dat, vanuit deze fascinatie voor tekst en beeld, Korrie Besems voor *Nachtregels* heeft gekozen voor een rebus; hierin gaan de twee elementen immers 'letterlijk' een sym-biose aan. Ook past de monumentale en openbare plaatsing van het werk goed bij haar belangstelling voor de werking van reclametechnieken waarmee verleidelijke boodschappen aan een groot publiek worden overgebracht. Tegelijkertijd draait Besems de zaken hier om: in plaats van de agressieve direct-heid waarmee in de reclame een produkt onder de aandacht wordt gebracht, moet nu moeite gedaan worden om de mededeling te ontraadselen. Pas dan blijkt dat Besems in haar boodschap niets heeft aan te bieden en dat zij in plaats van begeerte op te wekken, de beschouwer confronteert met een som-ber perspectief waarin de weemoed doorklinkt van haar fotowerken met anonieme en weinig troost-rijke lokaties. De strekking van deze nachtelijke uit-spraak contrasteert met de vrolijke vorm waarin ze gegoten is. Het lijkt een spel-regel om je niet al te veel illusies te maken, ondanks dat ze in zo ruime mate worden voorgeschoteld.

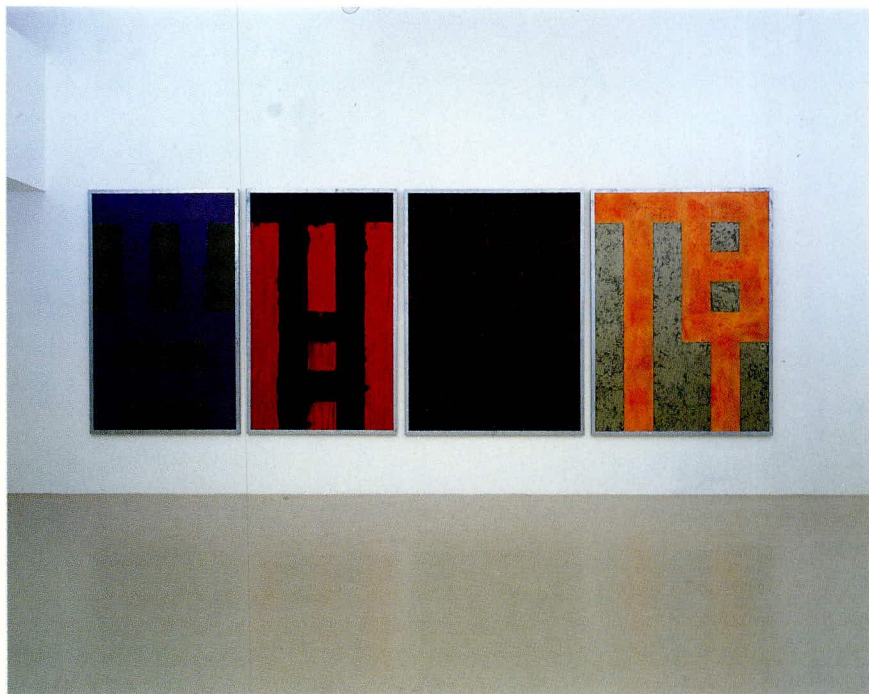
Leo Delfgaauw

In the work of Korrie Besems text and image are deeply interwoven. Not in jealous rivalry but in mutual support. Most of her work so far consists of enlargements of black and white photographs on top of which she has painted short sentences or unattached words. In doing this she assumes that the combination of text and image are enhanced in a significant and meaningful way and the final combination has a greater and more convincing impact than the individual separate elements. The subjects that Besems selects come from our everyday surroundings. Her photographs are direct and clear witnesses that serve as accidental glances upon an outside world filled with bare streets and depressing buildings; images that do not make reality appear more attractive than it is. Her texts are short and succinct. An off-the-cuff quotation or a telling exclama-tion is superimposed on the picture to catch the eye, like an advertisement slogan. Besems gives the text an emphatically visual function by the way in which she uses her own lettering and composition to overlay the photograph – or rather, how she integrates them. In this way a picture emerges that has the expressive force of a billboard but with its own independent character that allows the viewer to admire and interpret. She says that she tries to produce a combination between a repro-duction of the outside world together with the experi-ence of the internal world. In this, language functions like a springboard for reflection and also as a means of giving direction (or sometimes in fact introduces a plurality of suggestions) to the picture. For example, through what is visible something may emerge that is at the same time invisible, and in words that we speak the unspeakable may also echo. The problematic interaction between the 'objective' image and the 'subjective' commentary gives Korrie Besems' work an immediacy within the world of contemporary photography and visual art, where this relationship is continually under fire. It is hardly surprising, in view of this fascination with text and image, that Korrie Besems chose to make a rebus for *Night Lines*. In this kind of puzzle two elements form a literal symbiosis. Also, the way in which her work has been placed out of doors in a magisterial setting is highly appropriate considering her interest in advertising techniques that use hidden persuaders to attract a large public. And at the same time Besems turns things topsy-turvy: in place of the aggressive directness with which a product is marketed in the world of advertising, she makes her message abstruse. Only so does it become clear that Besems' messages are hollow shells and instead of arousing the covetousness of the viewers she presents a sober picture drenched with melancholy, her photographs showing nameless and comfortless locations. Her comment for *Night Lines* contrasts sharply with the cheerful manner in which it is presented. It seems to be a rule of the game not to cherish too many illusions even though they are gene-rously dished up.



Carel Blotkamp

- TAT 1985 (1991) ①
- TAT 1985, 1988-1989 ②
- TAT 1985, 1988-1989 ③
- TAT 1985, 1988-1989 ④
- TAT 1985, 1988-1989 ⑤



- ② ③ ④ ⑤

Carel Blotkamp geniet in de eerste plaats bekendheid als hoogleraar kunstgeschiedenis, kunstcriticus en auteur van verschillende monografieën. Dat hij daarnaast al twintig jaar een bescheiden oeuvre opbouwt als beeldend kunstenaar, weten slechts weinigen. Als kunsthistoricus verdiept Blotkamp zich uiteraard in teksten over en van kunstenaars en schrijvers. Wellicht ligt daarin de sleutel tot het gebruik van taal, met name citaten, in zijn schilderijen en grafiek. In 1978 maakte hij het werk *Die Kunst ist eine erhabene zum Fanatismus verpflichtende Mission*.

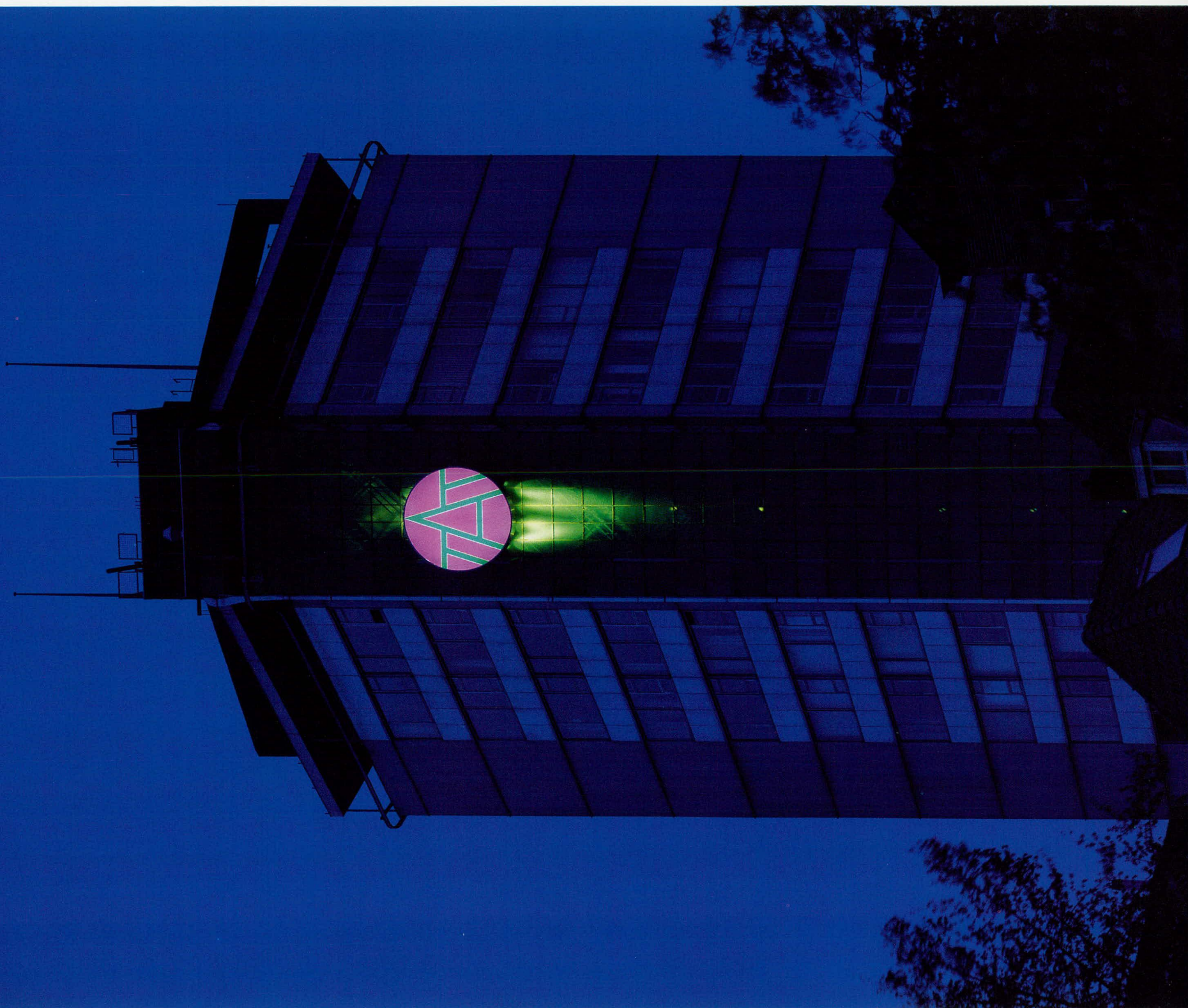
Op een meterslange houten plank schilderde hij die tekst in kapitalen. Een mooi postromantisch credo voor de kunstenaar: verhevenheid en bezieling gaan hand in hand. Het citaat is van Hitler, die het in 1933 uitsprak tijdens zijn eerste openbare rede over kunst. Hitler verlangde een heroïsche, doelgerichte kunst, wars van de Franse l'art-pour-l'art gedachte. Blotkamp isoleerde de uitspraak uit haar oorspronkelijke context, en laat haar voor zichzelf spreken. Hij poneert een ready-made, die een eigen leven gaat leiden. Het kunstwerk als 'mental fact', om met Duchamp te spreken. Zo isoleerde Blotkamp meerdere uitspraken, bijvoorbeeld Diderots oproep aan dichters: *Soyez ténébreux*. Tegenwoordig zijn Blotkamps citaten korter. Zo kort dat de herkomst nauwelijks te achterhalen is. Nu gaat het om enkele woorden, die door hun symmetrie of bijna-symmetrie tot een spannende visuele vormgeving kunnen leiden. Denk aan woorden als *BIS*, *TOT* en *TAT*. De woord-beeld relatie is nu belangrijker. Associatiemogelijkheden zijn aanmerkelijk breder. De beeldende kracht schuilt in het evenwicht tussen geometrisch patroon en een net-leesbaar woord. Het idee voor de schilderijen-serie *TAT*, die nu tentoongesteld wordt, is al uit 1985. De uitvoering in twee kleuren op monumentaal formaat voltrok zich tussen 1988 en 1989. De letters T-A-T vormen zware rechthoekige balken tegen een haast monochroom fond. Met name een in stroperige rode en blauwe verf opgezette versie is ongekend agressief. Voor *Nachtregels* gaf hij het woord TAT vorm door de hoofdletters T parallel aan de schuine zijden van de A te plaatsen, waardoor het een verraderlijk insigne vormt. De letters lichten groen op binnen een roze-rode ronde schijf, waaromheen het groene licht zich voortzet. Het geheel zweeft op veertig meter hoogte in het trappenhuis van een flat. Als een raket schiet het insigne omhoog, de daad bij het woord voegend.

Das Bild ist eine Tatsache.

Frank Hoenjet

Carel Blotkamp is chiefly known as a professor of Art History, art critic and author of various monographs. That for the last twenty years he has also been building up a modest artistic oeuvre is something familiar only to a few. As art historian, Blotkamp is deeply interested in texts on and by artists and writers. Here, perhaps, is the key to the use of language, quotations in particular, in his paintings and graphic works. In 1978 he made the work *Die Kunst ist eine erhabene zum Fanatismus verpflichtende Mission*. He painted the text in capital letters on a wooden board some metres long. A beautiful post-romantic creed for the artist: sublimity and vitality go hand in hand. The quotation is from Hitler, who said it in 1933 during his first public speech on art. Hitler wanted a heroic, purposeful art, averse to the French ideal of l'art pour l'art. Blotkamp isolated the statement from its original context, and allows it to speak for itself. He advances a ready-made, which will come to lead its own life. The work of art as 'mental fact', in the words of Duchamp. Blotkamp has also isolated other statements in this way, such as Diderot's call to poets: *Soyez ténébreux*. Nowadays Blotkamp's quotations are briefer. So short that their sources can hardly be discovered. Now there are just a few words, whose symmetry or near-symmetry can lead to an exciting visual design. Words like *BIS*, *TOT* and *TAT*, for example. The word-image relationship has become more important. The associative possibilities are considerably broader. The expressive power lies in the balance between geometric pattern and a word which is just about readable. The idea for the *TAT* series of paintings which are now being exhibited dates from 1985. The execution in two colours in monumental format took place between 1988 and 1989. The letters T-A-T form heavy, rectangular bars against an almost monochrome background. And a version in viscous red and blue paint is of an unprecedented aggression. For *Night Lines*, he constructed the word TAT by placing the capital T's parallel to the slanting sides of the A, so that it forms a treacherous insignia. The letters are lit up in green inside a pink-red circular disc, around which the green light continues. The whole thing is suspended forty metres high in the stairwell of a block of flats. Like a rocket the insignia shoots upward, the deed being added to the word.

Das Bild ist eine Tatsache.



Patrick Corillon

Anti-muggen paal ①
Flags, 1989 ②

Patrick Corillon wandelt in Parijs graag in de buurt rond het Luxembourg. Eeuwenlang hebben kunstenaars en wetenschappers hier een concrete vorm gezocht voor hun abstracte ideeën. Yves Klein bijvoorbeeld woonde er toen hij bij een drogist het blauwe pigment vond waarmee hij objecten ging maken die de grenzen overschrijden tussen licht, ruimte en kleur. Hier ligt ook Café Closerie de Lilas, ontmoetingsplaats van de Symbolisten, Baudelaire en Verlaine bijvoorbeeld, later gevolgd door de Dadaïsten met Jarry en Apollinaire. Op het plein ertegenover bevindt zich het Observatoire. De koepel staat boven een lijn in de vloer die daar in 1670 werd gelegd. Het is de oorspronkelijke nul-meridiaan tussen de noord- en de zuidpool, die met de evenaar als andere coördinaat het stelsel vormt waarmee ieder punt op de aardbol kan worden gelokaliseerd. Een veertig-miljoenste deel van de meridiaan werd in 1790 tot meter verklaard en, uitgevoerd in platina, hier bewaard. Iets verderop lag Port Royal, het klooster waar in 1660 de Franse taal werd geordend in een grammatica, gevolgd door een systematisering van het plantenrijk in een flora. In een hoek van het Luxembourg liggen de Serres waar vijftwintigduizend plantensoorten worden bewaard en ernaast staat de Ecole des Mines met de nationale collectie mineralen en meteorieten. Watteau wandelde hier in het park en Théophile Gautier liet er zijn kreeft uit aan een blauw lint. De wetenschappers en kunstenaars, die in dit stukje van Parijs de natuur logisch ordenden tot cultuur, zouden niet misstaan in een werk van Patrick Corillon. Tenminste, als we uitgaan van de sprookjesachtige vertellingen waarmee de geschiedenis van kunst en wetenschap altijd wordt gelardeerd. Met hun romantische benadering fungeren ze als een schakel tussen fictie en verstand. Ze herinneren eraan dat rationele ontdekkingen vaak een oorsprong hebben in de verbeelding. Bij Patrick Corillon is de clou echter absurdistisch. De geschiedenis blijkt een fictie ook al levert de kunstenaar nog zo veel objecten bij zijn verhaal om te bewijzen dat het allemaal echt gebeurd is. Het enige rationele is de vorm van de vertelling in de verwijzing naar de gebruikelijke wetenschapsmythologie. Het ontbreken van een zinnige conclusie maakt dat het verhaal en de objecten die erbij horen de imaginaire inhoud ervan alleen nog meer benadrukken.

Bert Jansen

In Paris, Patrick Corillon likes to stroll in the neighbourhood around the Luxembourg. For centuries, artists and scientists have sought here a concrete form for their abstract ideas. Yves Klein for example, was living there when, in a chemist's, he found the blue pigment he used to make objects which transcended the borders between light, space and colour. Here too is the Café Closerie de Lilas, meeting place for the Symbolists, Baudelaire and Verlaine for example, later followed by the Dadaists, with Jarry and Apollinaire. On the square opposite is the Observatoire. The dome is above a line in the floor which was laid down in 1670. It is the original 0 meridian between the North and South Poles, which with the equator as the other coordinate forms the system whereby every spot on the globe can be pinpointed. In 1790, one forty-millionth of the meridian was declared to be a metre, which was made in platinum and kept here. A little further on was Port Royal, the monastery where in 1660 the French language was regulated into a grammatical system, followed by a systematization of the plant kingdom. In a corner of the Luxembourg are the Greenhouses where 25,000 plant species are kept and beside it is the Ecole des Mines with the national collection of minerals and meteorites. Watteau strolled in the park here and Théophile Gautier took his lobster for a walk on a blue ribbon. The scientists and artists who, in this little piece of Paris, logically arranged nature into culture, would not be out of place in a work of Patrick Corillon. At least, if we think of the fabulous stories with which the history of art and science is always garnished. With their romantic approach they function as a link between fiction and reason. They remind us that rational discoveries often originate in the imagination. However, with Patrick Corillon the point is often an absurdist one. History turns out to be fiction, no matter how many objects the artist provides with his story in order to prove that it all really happened. The only rational aspect is the form of the story in the reference to the usual scientific mythology. The lack of a meaningful conclusion means that the story and the objects which go with it emphasize even more its imaginary content.





Jessica Diamond

For Sale: A House For Dreaming In Unison ①
Foreign Policy, 1990 ②



②

Clichés, banaliteiten, platte grappen worden ons meer dan manshoog voorgeschoteld. Zo probeert Jessica Diamond haar gram te halen op de massa zonder geweten, op de stupiditeiten van onze westerse samenleving. Voorheen maagdelijk witte muren van museum- en galerieruimtes beschildert zij direct met de hand, met spontane krabbels die op een striptekenachtige manier gestyleerd en vergroot zijn. Grotteske dollartekens worden keer op keer herhaald. Uitgerekt tot elastische cartoonfiguren zo slank als Popeye's Olijfje, worden de dollartekens tot een

soort pop-idolen, letterlijk populair. Haar korte teksten schreeuwen om een simpele uitleg. In haar serie *Economic Shorthand* komen teksten voor als *No Money* (een dollarteken in een grote nul geplaatst), *What Money* (de twee verticale strepen van het dollarteken door een vraagteken gezet). En in grote zwarte letters geeft zij het onomwonden toe: *I Hate Business*. Het zijn allemaal simpele statements, maar het worden wrange grappen als je bedenkt op welke plaats Diamond deze statements laat verschijnen. In de kunstmetropolen New York en Keulen waar de kunstprijzen naar believen opgedreven worden, kalkt zij haar kreten op de muren van de meest succesvolle galeries en zwaar gesponsorde musea. Aanklachten die direct tegen deze instituten zijn gericht. Met onverkoopte producten toont zij de opgeklopte waarden als vals. Wat blijft er over van de kunstwereld als je haar glans en glitter ontnemt, toch niet veel meer dan *The bare bones of stupidity*? Zij lijkt er behagen in te scheppen haar werk even tijdelijk te maken als de tijdelijkheid van de tentoonstelling. Na een korte periode verdwijnt het onder een frisse laag muurverf. Voor de tentoonstelling *Nachtregels* ging Jessica Diamond op zoek naar het kleinste huis binnen de singels van Utrecht. Haar oog viel op een lokatie aan de Oudegracht. Een klein huisje, dat nog kleiner lijkt doordat het ingeklemd staat tussen twee veel grotere panden. Met haar koel-blauwe neontekst *Your dreams merge here*, verwijst zij op een poëtische manier naar de kleine schaal waarop leven plaatsvindt. De mensen in het huis moeten bijna dezelfde dromen dromen, zo dicht leven ze op elkaar. En wie zou zich niet willen overgeven aan zo'n romantische belofte? Zoals bij vele werken van Diamond het geval is, wordt ook deze dichterlijke uiting verdraaid. Tussen de advertenties uit de woonkrant-sectie ondergaat deze tekst een gedaanteverandering. De poëtische uitspraak verandert in de lokroep van een makelaar. De verandering van context, van kunstwerk naar advertentie, maakt deze tekst tot een aaneenschakeling van holle woorden. Misleidend in veel gevallen, maar Jessica Diamond doet de schellen van je ogen vallen.

Clichés, banalities, sick jokes, are dished up to us larger than life. This is how Jessica Diamond tries to get her own back on the masses with no conscience, on the stupidities of our Western society. She paints directly by hand onto the previously virgin white walls of museum and gallery spaces, her spontaneous scrawls stylised and enlarged in a cartoon-like manner. Grotesque dollar signs are repeated again and again. Stretched into elastic cartoon figures as thin as Popeye's Olive Oil, the dollar signs become a sort of pop idol, literally popular. Her short texts cry out for an interpretation. In her series *Economic Shorthand*, there are texts like *No Money* (a dollar sign placed in a big zero), *What Money* (the two vertical stripes of the dollar sign run through a question mark). And in big, black letters she admits it plainly: *I Hate Business*. They are all simple statements, but they become bitter jokes if you think about the place where Diamond causes these statements to appear. In the art capitals of New York and Cologne, where the art prices are forced up at will, she chalks up her cries on the walls of the most successful galleries and heavily sponsored museums. Accusations which are aimed directly at these institutions. With unsaleable products she shows the plumped-up prices to be false. If you strip the art world of its glitter and gloss, are you left with much more than *The bare bones of stupidity*? She seems to take pleasure in making her work as fleeting as the temporariness of the exhibition. After a brief period it disappears under a new layer of paint on the wall. For the *Night Lines* exhibition, Jessica Diamond looked for the smallest house within the boundaries of the Utrecht canals. Her eye chanced to fall on a location on the Oudegracht. A little house, which seems even smaller because it is wedged in between two much bigger buildings. With her icy-blue neon text *Your dreams merge here* she is referring in poetical fashion to the small scale on which life takes place. The people in the house live in such cramped conditions that they must dream almost the same dreams. And who would not be willing to surrender to such a romantic promise? As is the case with many of Diamond's works, this poetic utterance is also given a twist. Among the advertisements of the newspaper Property Supplement this text undergoes a transformation. The poetic utterance changes into the call-note of an estate agent.

The change of context, from work of art to advertisement, converts this text into hollow words. In many cases misleading, but Jessica Diamond causes the scales to fall from your eyes.

For Sale: A House For Dreaming In Unison

Imagine! Lover, brother, sister, mother,
cat, dog, fish! Dream as one!

This tiny property offers something special.
Whether catnap, doze, snooze or deep slumber,
all who dwell within these rooms, merge their dreams into one.
Inquire Oudegracht 346 (daylight hours only)

Ellen de Bruijne



Nancy Dwyer

Shadow of a Doubt ①
Big Ego, 1990 ②
Food, 1990 ③



②



③

Wie dicteert ons dat het doelloos tijdverdrijven, het achteloos zitten niksken of de eindeloze loomheid hoofdzonde nummer één is? Het antwoord ligt voor het oprapen. Het is onze eigen westerse ethiek die ons parten speelt. De ethiek van de produktiviteit. Noem hem kapitalistisch, socialistisch of calvinistisch, produktiviteit wordt hoog in het vaandel gedragen in onze maatschappij, zelf als dat leidt tot overproductie en een verhoogd risico op maagzweren, hartinfarcten en zenuwzinkingen. Maar alles beter

dan als 'lazy girl' afgeschilderd te worden: het ver-vende, dus luie meisje, dat nooit voor geld heeft moeten werken, en ook niets afweet van de 'harde wereld'; haar bedje gespreid vindt, ook in het huwe-lijk. 'Lazy girl' is ook het beeld van de puber. De kin-derjaren ontgroeid, waarin het onbekommerd leven nog geaccepteerd werd en aan de andere kant nog net niet gevangen door de workaholic ethiek. Uit puur verzet tegen de heersende moraal gooit de puber de kont tegen de krib en slaat om zich heen met een onbestemde kwaadheid. Dwyer neemt de handschoen op van deze 'lazy girl'. Met een werk als *Phonecalls/Lightyears* speculeert zij op de eindeloos lange gesprekken waar giechelende deernes hun tijd aan kunnen verdoen. Het werk is dan ook zeer comfortabel gemaakt van leren zitkussens waar vanuit het heerlijk lang telefoneren is. Dwyers taal-gebruik is simpel. Zij zegt dan ook: 'I adore writing, but just one or two words at a time'. Zij zet zich daarmee af tegen de ellenlange epistels die som-mige kunstenaars gebruiken in hun werk. Teksten die mystificerend werken, een kwaal die lijkt te horen bij de hele moderne kunst. De toeschouwer mag vooral niet meteen begrijpen waar het de kun-stenaar om gaat. Hij wordt misleid met irritante slimmigheden en het geheel lijkt te verzanden in een intellectueel spelletje. Dwyer zet haar voet weer dwars. In haar werk laat zij taal en beeld versmelten op een manier die reclame-ontwerpers hanteren: ontwerpers die willen communiceren met een groot en gevarieerd publiek. Hun gaat het om snel en direkt een boodschap over te brengen: hier is iets te koop, koop het! Ook bij Dwyer hebben we vaak het idee dat haar werk iets is dat aangeschaft kan wor-den: een toilettafeltje of wandameublement (*Lazy girl*) of een stel vuilnisbakken (*Food*). Zij ontrafelt de wirwar van alledaagse boodschappen tot de meest elementaire begrippen. Het zijn overduidelijke, sim-pele, a-intellectuele uitspraken, die voor iedereen te begrijpen zijn. Het woord 'Ego', een zwevende bal-lon die te groot lijkt voor de ruimte waarin hij zich bevindt, roept onvermijdelijk de associatie op met het type haantje-de-voorst, bij wie het gezwollen ego z'n borstkas bijna doet springen. Met haar ondubbelzinnig taalgebruik brengt zij een ode aan de alledaagsheid, een ode aan de leek, de gewone man en juist niet aan de elite groep connoisseurs. Als rechtgeaarde puber, ook al is zij zelf dit stadium van het volwassenworden allang gepasseerd, weet zij elke moraliserende opmerking te pareren. Met enige trots draagt zij het stigma van de 'lazy girl'.

Who has decreed that the pursuit of aimless pastimes, just hanging around and taking it easy, or infinite lethargy, is the number one sin? You don't need to look far to find the answer. The culprit is our own Western ethic – the ethic of productivity. Whether you call it capitalist, socialist or calvinist, productivity is considered of paramount importance in our society, even if it leads to overproduction and higher risk of ulcers, heart attacks and nervous breakdowns. But anything is better than being portrayed as a 'lazy girl': the spoiled, lazy girl who has never had to work for her money, and knows nothing of the 'hard world', who has it made, in marriage too. 'Lazy girl' is also the image of the adolescent: grown out of childhood, when a carefree life was still acceptable, and on the other hand still not ensnared by the workaholic ethic. Out of sheer resistance to the dominant morality the adolescent becomes rebellious and lashes out on all sides with an indefinable fury. Dwyer takes up the gauntlet on behalf of this 'lazy girl'. With a work like *Phonecalls/Lightyears* she speculates on the endlessly long conversations which giggling girls can fritter away their time on. The work has therefore been made, very comfortably, with leather cushions, eminently suited to spending long hours on the phone. Dwyer's use of language is straightforward. She says: 'I adore writing, but just one or two words at a time'. In this, she is opposed to the lengthy epistles which some artists use in their work. Texts which have a mystifying effect, a malady which seems to be endemic to all modern art. Above all, the viewer may not immediately understand what the artist is talking about. He is misled by irritating devices and tricks and the whole thing seems to get bogged down in an intellectual game. Once again, Dwyer puts a spoke in their wheel. In her work she blends language and image in the manner of advertisement designers. Advertising designers who want to communicate to a large and varied public. What they are interested in is communicating a message quickly and directly: here is something for sale, buy it! With Dwyer too, we often have the idea that her work is something which can be bought: a dressing table or suite of furniture (*Lazy girl*) or a set of dustbins (*Food*). She unravels the tangle of everyday messages into the most elementary concepts. They are patently obvious, straightforward, non-intellectual statements which everybody can understand. The word 'Ego', a floating balloon which seems too big for the space it occupies, evokes unavoidable associations with the cock of the walk type, his swollen ego almost bursting out of his chest. With her unambiguous use of language Dwyer pays tribute to the everyday, to the layman or laywoman, the common man or woman, and explicitly not to the elitist group of connoisseurs. As a true adolescent, even though Dwyer herself has long since passed this stage of maturing, she is able to ward off any moralising commentary. With a certain amount of pride she bears the stigma of the 'lazy girl'.

Ellen de Bruijne



Ian Hamilton Finlay

C'est dans la place du marché que l'on rencontre le plus souvent les reclus ①

The Sea's Leaves, 1990 ②

Fern (Fishing Boat: BF 205), 1977 ③

De tekst die de Schotse kunstenaar Ian Hamilton Finlay voor *Nachtregels* heeft laten uitvoeren gaat over eenzaamheid in de drukte van de stad. Het feit dat de tekst in het Frans is gesteld, is van cruciaal belang en heeft alles te maken met Finlay's grote belangstelling voor de Franse Revolutie. Finlay is gefascineerd door de theoretische basis en de feitelijke gebeurtenissen van deze burgerrevolutie, die onze cultuur zo ingrijpend heeft doen veranderen; vooral de paradox van geweld en individuele vrijheid, van

schoonheid en angstaanjagendheid, die in de historische bronnen naar voren komt, boeit hem. In zijn werk verwijst Finlay steeds weer naar de belangrijkste figuren die met de Revolutie verbonden zijn, zoals Rousseau, Saint-Just en Michelet. In dit werk wil Finlay vooral de dubbele rol van Rousseau als auteur van *Du Contrat Social* (1762) en *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) aan de orde stellen. Rousseau, die grote invloed had op het rolmodel van de nieuwe staatsburger, is zowel filosoof van de gemeenschapszin als van de pastorale idylle en de eenzaamheid. Bewustwording van deze thematiek is volgens Finlay essentieel voor de twintigste-eeuwse mens. De kunst speelt daarbij een belangrijke rol. Vanuit zijn woonplaats Stonypath in Schotland voert Finlay al jarenlang een strijd tegen de secularisering van onze cultuur en de daarmee samenhangende, op zichzelf gerichte, houding in de kunst. Middels het woord – gesproken, gedrukt of gebeiteld in steen –, tuinontwerpen, beelden, kleine objecten of anderszins communiceert Finlay met overheden, kunstenaars, culturele en wetenschappelijke instellingen over zijn ideeën omtrent de maatschappelijke functie van kunst. Hij heeft om zijn doel te bereiken een strategie gekozen, waarin hij teruggrijpt op de traditie van het Classicisme. Het Classicisme, dat zich in de Oudheid ontwikkelde, in de achttiende eeuw in Frankrijk ten dienste werd gesteld van de Franse Revolutie en in deze eeuw door onder andere Speer werd ingezet ter verbreiding van het nationaal-socialistisch ideeëngoed. Juist de wijze waarop Finlay beelden en teksten uit Nazi-Duitsland gebruikt, heeft hem veel vijandigheid opgeleverd. Finlay verlaat zijn terrein, dat in ruim twintig jaar door hem is getransformeerd tot een indrukwekkende filosofische tuin, niet. De eenzaamheid die Finlay verkiest, is naar zijn eigen zeggen geheel 'open', dat wil zeggen gericht op communicatie met de buitenwereld. In deze tuin, die hij heeft omschreven als een broedplaats voor revolutionaire ideeën, zit de hele filosofie van Finlay opgesloten: de transformatie van het onbewerkte land tot landschapstuin is een metafoor voor de transformatie van de samenleving waarin bewuste mensen vrij kunnen leven.

Patricia Deiters

The Scottish artist Ian Hamilton Finlay has made a text for *Night Lines* that deals with loneliness and the busy city. The text is in French and this is essential – it is closely connected with Finlay's fascination with the French Revolution. He is greatly interested in the theoretical basis for the actual events of this revolution which has made so deep an impression on our culture. Above all he is fascinated by the paradox of power and personal freedom, of beauty and horror, which can be found in the historical sources. In his work Finlay continually points to the main figures connected with this revolution, such as Rousseau, Saint-Just and Michelet. This new piece by Finlay emphasizes the double role of Rousseau as author of both *The Social Contract* (1762) and *Memories of a Solitary Rambler* (1782). Rousseau, who greatly influenced the shaping of the role model for the new citizen, was a philosopher both for the group in a social sense, as for the solitary man and the pastoral idyll. It is essential, thinks Finlay, that twentieth-century man become aware of these themes. And in this, art plays an important part. From his home in Scotland, in Stonypath, Finlay has now waged war for many years against the secularisation of our culture and the self-absorbed attitude in art that goes hand in hand with this. He uses the word – spoken, printed, or chiselled into stone – and he uses garden designs, statues, small objects and other means to communicate with government bodies, with artists, with cultural and academic institutions and discuss his ideas about the social function of art. He has adopted a particular strategy to achieve his goal. In this he harks back to classicism, that developed in the ancient world, was employed in eighteenth-century France in the service of the Revolution, and in the twentieth century was used among others by Speer to propagate the ideas of German National Socialism. The manner in which Finlay has made use of Nazi texts and images has aroused great antagonism against him. Finlay does not leave the grounds of his home that he has transformed in the twenty odd years he has lived there into an impressive philosophical garden. The solitary life that Finlay has chosen is, as he says, completely open – that is, it focuses on communication with the world outside. This garden, that he has described as the breeding place for revolutionary ideas, embraces Finlay's whole philosophy. It shows the transformation of a piece of unclaimed ground into a landscape garden and is a metaphor for the transformation of society into a place where people can live – awake and free.

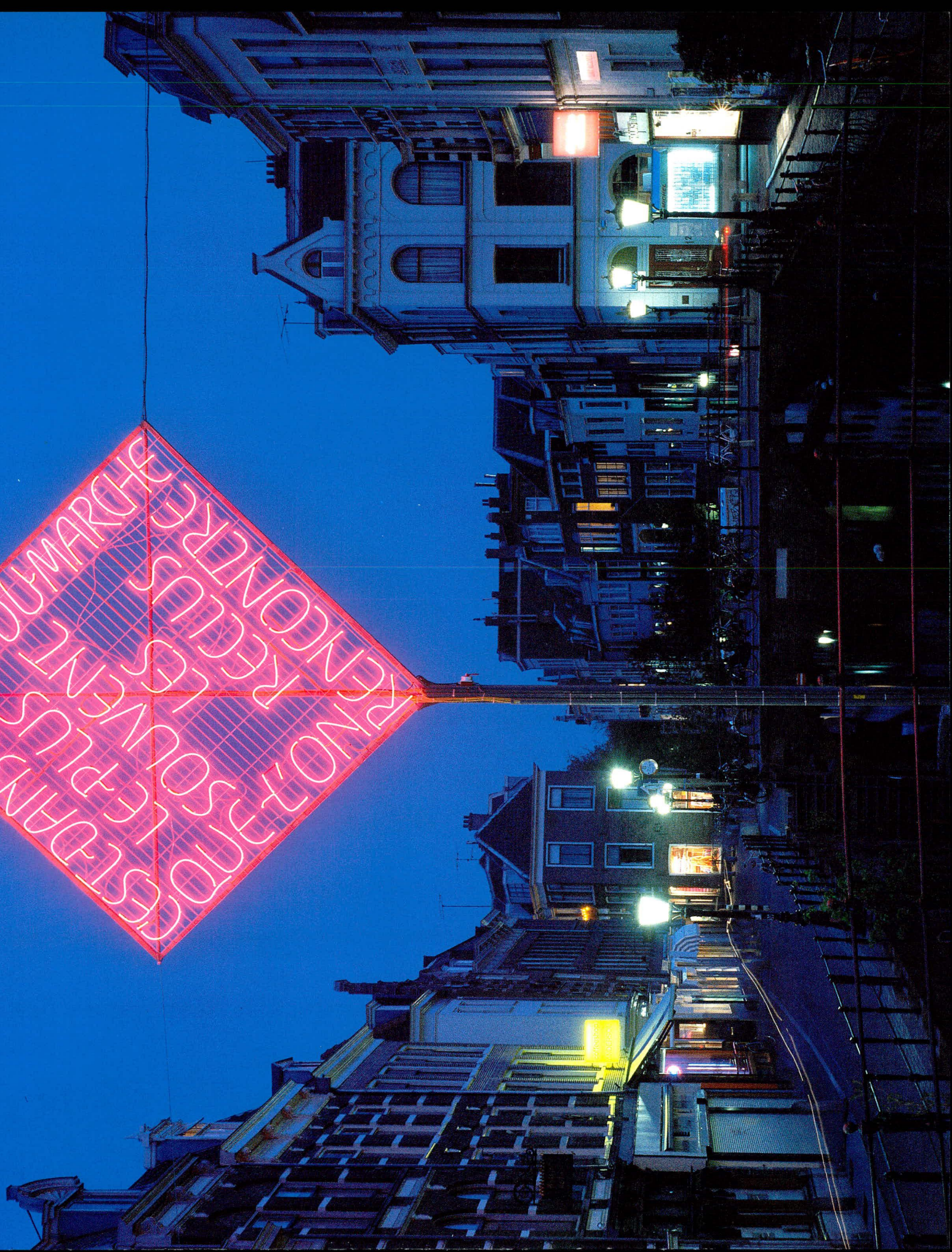
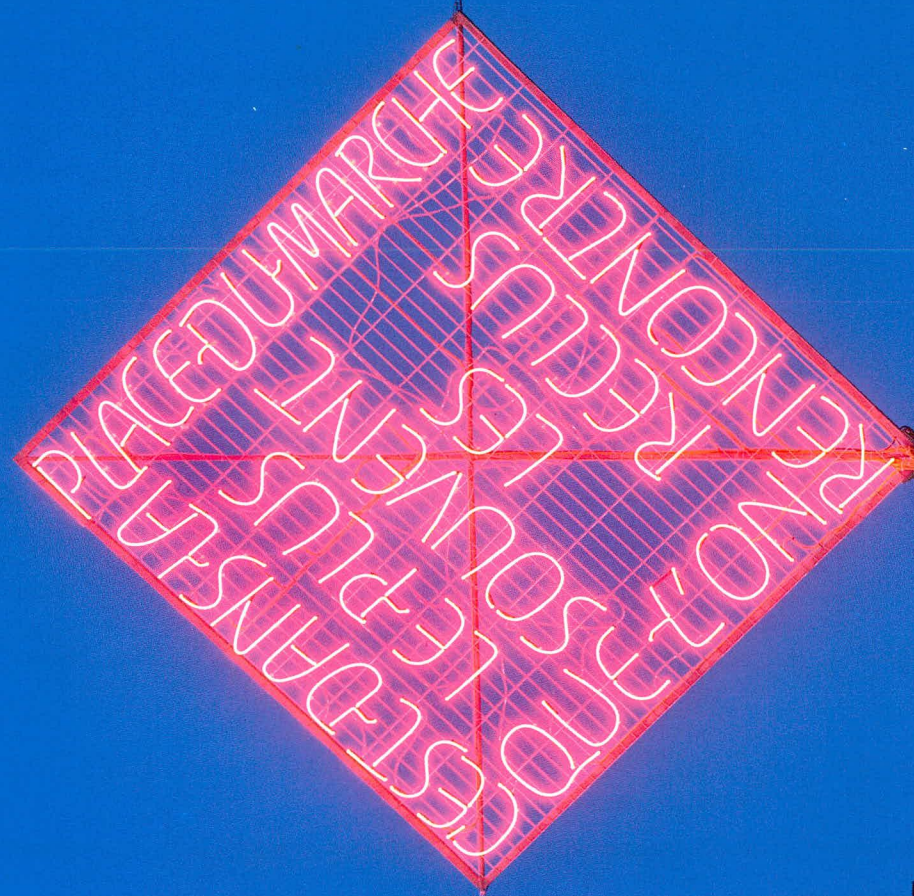


②



③

①



Ludger Gerdes

ICH'S-DÜRFEN-KÖNNEN-WOLLEN-SOLLEN-MÜSSEN-STERBEN 1991 ①

Ohne Titel, 1990 ②



②

Kunst in ruimtes buiten de kunstinstellingen was voor Gerdes altijd belangrijk, daar hij een kunstwerk in de wereld en in het leven wil integreren, zodat het niet in de isolatie van het kunstcircuit blijft steken. Hij is er altijd op gericht bijdragen aan de leefwereld te leveren, die deze menselijker en waardevoller maken. Kunst wordt zo een middel voor de communicatie. Gerdes, die niet alleen schildert en tekent, maakt ook verschillende installaties die hij in een decorachtige omgeving plaatst. Al zijn werken hebben op het eerste gezicht een toegankelijke beeldtaal, maar daarin zijn vaak metaforen en anachronismen verborgen. Zo maakte hij in schoonschrift-neonletters het woord 'Angst', geflankeerd door een rood silhouet van een golfspeler en de contouren van een kerk. Een kunstwerk als visueel denkbeeld en als model voor geest en oog is ook zijn bijdrage aan deze tentoonstelling. Boven de dakrand, tussen twee huizen, zijn cadmium-rode borden aangebracht die in de architectuur geïntegreerd zijn. Op de verschillende velden zijn woorden, segmenten van gedachten, in nuchtere hoofdletters aangebracht. Naar keuze kan dit instrumentarium verschillende zinnen vormen die voor velerlei uitleg vatbaar zijn. Alleen het begin van de 'zin', het onderwerp, het 'ik' in een meervoudsvorm, een neologisme, en het einde: 'sterven' staan vast. De 'ICH'S' en geïsoleerde woorden gebruikte Gerdes al vaker in zijn werken. De werkwoorden die daartussen geordend zijn aangebracht en in de wij- of zij-vorm staan, laten verschillende theoretische mogelijkheden open die bij elkaar kunnen passen. Het 'willen' staat in het midden, in het centrum, waarvan links het 'mogen' en 'kunnen' verwisselbaar zijn en rechts, het definitieve 'zullen' en 'moeten' staan. De betekenissen staan niet vast, daar de geïsoleerde woorden door de opbouw van de verbanden steeds opnieuw een zin kunnen vormen en van zin veranderen. Het zijn modellen, die veel verschillende relaties kunnen aangaan. Afhankelijk van de keuze, context en positiebepaling van de 'lezer', kunnen de formuleringen uitspraken zijn, statements of beweringen over het leven, de wil en als laatste het sterven. Het zijn allemaal modellen, denkrampen, denkpuzzels, want 'in het domein van de zinnen vinden we fenomenen, die bijzonder zijn en voor ons een bijzondere betekenis hebben'.

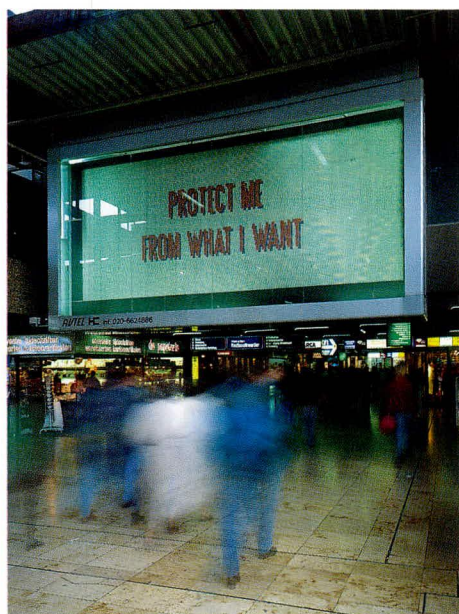
Frank-Alexander Hettig

For Gerdes, art in spaces beyond the art institutions has always been important, as he wants to integrate the work of art into the world and life as it is lived so that it doesn't get confined to the isolation of the art circuit. His aim is always to make contributions to the world of actual life, which will make this more human and more valuable. In this way art becomes a means of communication. Gerdes not only paints and draws, he makes different installations which he places in scene-like surroundings. At first sight, all his works speak in an accessible formal language, but metaphors and anachronisms are often concealed in it. For example, in calligraphic neon letters he made the word 'Angst' (Fear), flanked by a red silhouette of a golfer and the outlines of a church. His contribution to this exhibition is also a work of art which is a visual idea and a construction kit for eye and mind to work with. Above the edge of the roof, between two houses, cadmium-red signs have been fitted which are integrated into the architecture. On the different fields there are bare words, pieces of ideas in sober capital letters. As you wish, this set of words can form different sentences which allow multivarious interpretations. All that is fixed is the beginning of the 'sentence', the subject, the neologism of the 'I' in the plural form (that is, 'ICH'S'), and the end: 'to die'. Gerdes has already used the 'ICH'S' and isolated words in other works. The verbs which are placed between these two elements and are in the first or third persons plural, leave open various theoretical possibilities which could be fitted together. The 'want' is in the middle, in the centre. On the left of this the 'may' and 'can' are interchangeable. On the right, are the definitive 'will' and 'must'. The meanings are not fixed, as the isolated words, through the construction of the connections, can form different sentences and change meaning. They are a construction kit, which can be used to form many different relationships. Depending on the choice, context and the position determined by the 'reader', the formulations can be statements about life, the will, and finally, death. They are all do-it-yourself kits, ways of thinking, mental jigsaws, because 'in the empire of the sentences we find phenomena, which are special and have a special meaning for us'.



Jenny Holzer

Laser, Utrecht 1991 ①
met dank aan Laserpromotions Leiden
AVTEL 1991 ②
met dank aan AVNET Nederland bv

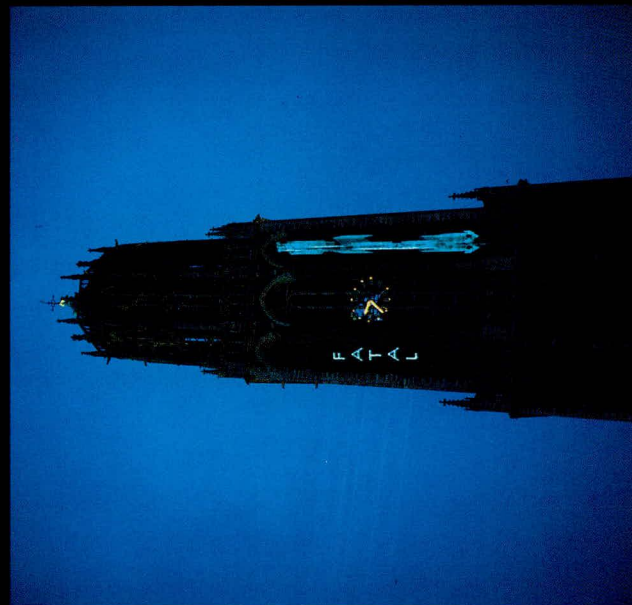
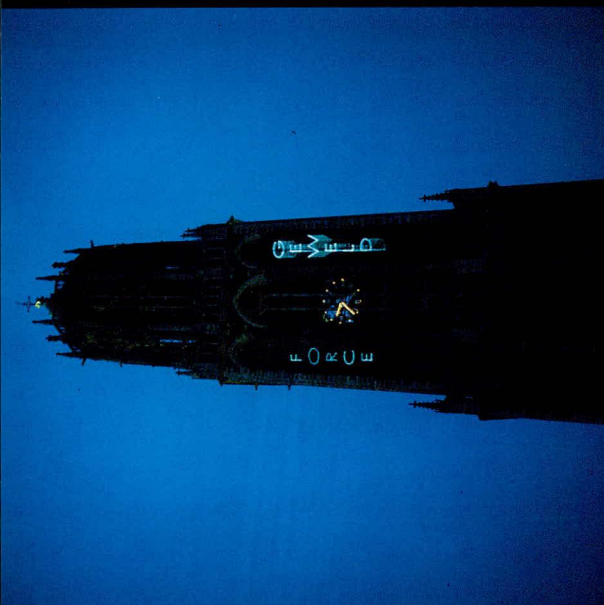


②

Voordat Jenny Holzer in 1977 teksten als kunst begon te presenteren maakte ze abstracte schilderijen met kleurvlakken. Die liet ze achter op openbare plaatsen in de hoop dat ze de voorbijgangers zouden opvallen als kunst. Maar al snel werd het haar duidelijk dat je mensen niet kunt interesseren voor kunstzinnige onderwerpen als ze op weg zijn om te gaan lunchen; je moet ze directer met levensvragen confronteren. In 1977 verhuisde Holzer naar New York en daar begreep ze dat het meteen raak moest zijn, wilde je iets laten zien aan een groot publiek. Ze koos ervoor om de inhoud van haar werk over te brengen door middel van tekst, net zoals dat in de politiek en de reclame gebeurt. Tekst kan op verschillende manieren worden toegepast. In een interview zei Jenny Holzer dat ze van een tekst houdt als die twee versnellingen heeft: het pure, ingehouden en afstandelijk schrijven dat ineens kan ontvlammen tot een emotioneel delirium, een niet te stuiten woordenvloed die de situatie verandert. Beide kwaliteiten heeft Jenny Holzer benut. Eerst maakte ze de reeks *Truisms*, 'money creates taste' bijvoorbeeld, waarheden als koeien in de vorm van een pakkende bewering. De 'alternatieve' presentatie op muurplakaten en T-shirts geeft aan de woorden echter een ironische draai en toont de opmerking als een cliché. De spreker in de *Truisms* is net zo'n onpersoonlijke doorsneefiguur als de toevallige voorbijganger die ze leest. Die relatie tussen schrijver en lezer verandert in de volgende tekstwerken, de *Inflammatory Essays* en de *Survival Series*, waarin de spreker zich rechtstreeks tot de lezer wendt en hem met 'jij' aanspreekt. In de meest recente werken, *Under a Rock* en de *Laments*, wordt de relatie opnieuw gezien. De lezer wordt wel niet persoonlijk toegesproken maar hij wordt ook niet met rust gelaten door de spreker, die in de ik-vorm recalcitrante en hartverscheurende klaagzangen aanheft. Bovendien zijn de presentatiemiddelen zo gekozen dat ze een maximaal effect sorteren: in het donker oplichtende en bewegende tekstbalken en gepolijste grafzerken. In Utrecht zal Jenny Holzer met behulp van laser haar zinnen projecteren op de Domtoren. Het verschil met de alternatieve plakaten en T-shirts uit 1977 lijkt hemelsbreed. Een constante factor blijft echter de haarscherpe balans tussen de inhoud van de tekst, de relatie die wordt gelegd tussen spreker en luisteraar en de middelen waarmee de tekst wordt gepresenteerd.

Bert Jansen

Before 1977, when she started to present text as art, Jenny Holzer made abstract colour field paintings. She left these behind in public spaces in the hope that they would strike the passers-by as art. But it quickly became clear to her that you can't interest people in artistic topics if they are on their way to lunch, that you then have to confront them more directly with vital questions. In 1977 Holzer moved to New York and there she came to understand that if she wanted to show something to a large public, it had to hit home immediately. She decided to communicate the content of her work by means of text, as is done in politics and advertising. Text can be used in various ways. Jenny Holzer has said in an interview that she loves a text if it has two gears: the pure, restrained and detached writing that can suddenly ignite into an emotional delirium, an uncontrollable flood of words which changes the situation. Jenny Holzer has made use of both qualities. First, she made the series *Truisms*, 'money creates taste' for example – hoary old truths in the form of an arresting statement. However, the 'alternative' presentation on wall posters and T-shirts gives an ironic twist to the words and reveals the remark to be a cliché. The speaker in the *Truisms* is as much an impersonal, average type as the casual passer-by who reads it. This relationship between writer and reader changes in the next text works, the *Inflammatory Essays* and the *Survival Series*, in which the speaker makes a direct approach to the reader and addresses him as 'you'. In the most recent works, *Under a Rock* and the *Laments*, the relationship is reconsidered. The reader is not personally addressed but neither is he or she left alone by the speaker who, in the first person form, raises obstreperous and heart-breaking lamentations. As well as this, the means of presentation have been chosen for maximum effect: fluorescent and moving lines of text in the dark, as well as burnished gravestones. In Utrecht, Jenny Holzer will project her sentences onto the Dom (cathedral) tower with the help of lasers. The alternative posters and T-shirts of 1977 seem a world away. However, a constant factor is the very fine balance between the content of the text, the relation which is posited between speaker and listener and the means with which the text is presented.



Ulrich Horndash

zonder titel ①

De installaties van Ulrich Horndash ontstaan vanuit een bewuste omgang met de ruimtes waarvoor ze zijn bedoeld. Horndash beschouwt een gegeven ruimte niet alleen als een fysieke gestalte, bepaald door afmetingen, volume, materiaal en bouwkundige details, maar ook – en wel in de eerste plaats – als een drager van geschiedenis. Elke architectonische ruimte drukt een bepaald bewustzijn uit dat verbonden is met een bepaalde tijd. Daardoor vertegenwoordigt elke fysieke ruimte-gestalte een specifieke historische mentaliteit. Horndash's ingreep nu betreft het toevoegen van historisch incongruente beelden en teksten op een in wezen schilderachtige manier, namelijk door middel van tweedimensionale wandschilderingen, foto's en vaandels. Zo voegt de schilderkunst zich naar de architectuur en accentueert de fysieke ruimte- beleving: de ruimte komt in het vizier als een actueel gebied (want elke beleving is 'hier en nu', dus actueel). Tezelfdertijd ontstaat er een inhoudelijke uitbreiding van de ruimte. De beelden en teksten, kortom de betekenissen die Horndash toevoegt, transformeren de historische ruimte tot een historistisch bewustzijn, dat zijn schaduwen militant vooruitwerpt in het heden. De Driekleur is niet alleen de vlag van de Franse Revolutie, maar geldt voor Horndash ook als het universele teken voor radicaliteit, en als zodanig voor wat hij van de kunst nu eist. 'Wat is revolutie ? Revolutie is een geestesgesteldheid. De wereldgeschiedenis draagt de verantwoordelijkheid voor dit oproer van het bewustzijn. De Tricolore is zijn historische en universele symbool'. Heraldiek, tekens en symbolen uit de periode van de Revolutie en de Verlichting vormen één van de kernen waaruit Horndash put. Elegant gedrapeerde vaandels verbergen in hun plooien de woorden FARCE en INTRIGUE: verleidelijk verraad gesmeed in hof-intriges. Een tweede kern wordt gevormd door de iconografie van het Modernisme. Arrangementen van elkaar overlappende muurvlakken in primaire kleuren verwijzen soms expliciet naar de architectuur van modernisten als Mies van der Rohe en Gerrit Rietveld. Horndash plaatst er foto's op van in elkaar stortende gebouwen, waardoor er een enorme explosieve geladenheid ontstaat: terwijl de wandschildering de modernistische utopie schraagt, tonen de foto's het faillissement ervan – terwijl de ene ruimte wordt ondersteund, wordt de andere (dezelfde?) opgeblazen. De orde, helderheid en schoonheid die Horndash's installaties tentoonspreiden, zijn tegelijk de springstof voor betekenis. Horndash mobiliseert de esthetiek van cultuurperiodes om bestaande opvattingen te ondermijnen en tot exploderen te brengen. 'Heft het vaandel, domme gapers! Kunst is maar een snelle hap voor rijke lui en niet de mortel voor de republiek'.

Marja Bosma

Ulrich Horndash makes installations that emerge out of a conscious interaction with the space for which they are intended. Horndash takes a given place and sees it not only as a physical shape determined by certain measurements, by its volume, the materials of which it is composed and its architectural characteristics, but also – and this in the first instance – as a recorder of history. Any architectural place expresses a certain consciousness that is intimately connected with a specific historical period. In this way every physical spatial form represents a specific historical mentality. What Horndash has done here is to add historically incongruous pictures and text in a manner that is essentially painterly, using two-dimensional murals, photographs and banners. So the art of painting is united with architecture and accentuates the physical experience of a place. Space is set before us as a territory of the here and now (for every experience is in the here and now, immediate and present). At the same time what the space contains is also amplified. The pictures and texts, in short the added meaning given to them by Horndash, transform the historical place into an historicist consciousness that throws its shadow belligerently forwards into today. The tricolour is not only the flag of the French Revolution, it also stands for Horndash as the universal symbol for radicalism, and as such for what he now demands from art. 'What is revolution? Revolution is a state of mind. World history is responsible for this uprising of consciousness. The tricolour is its historical and universal symbol.' Heraldry, signs and symbols from the period of the Revolution and the Enlightenment form one of the sources into which Horndash delves. Elegant draped banners conceal within their folds the words FARCE and INTRIGUE: seductive betrayal forged from courtly complots and conspiracies. A second source is found in the iconography of Modernism. Paintings on wall surfaces, overlapping each other, and in primary colours, point – sometimes quite explicitly – to the architecture of Modernists such as Mies van der Rohe and Gerrit Rietveld. On these surfaces Horndash affixed photographs of collapsing buildings, and the effect produced is one of a huge oppression, an explosive tension. While the murals support the idea of modernist utopia, the photographs reveal its bankrupt state; one building has foundations to support it, the other (the same?) is blown to bits. The order, clarity and beauty that emanate from Horndash's installations are equally the explosives that shatter us into awareness. Horndash mobilizes the aesthetics of a cultural period in order to undermine accepted attitudes and shatter them to smithereens. 'Raise the banner, sleepy heads! Art is just a trifle for the filthy rich, not the bricks and mortar of the republic.'



Ilya Kabakov

Van wie zijn deze vleugels? ①
met dank aan Nijman Lichtreklame Haarlem

Commentary by O. Egorova, 1989 ②
The Untalented Artist: The Glue Escapes!, 1981-88 ③
met dank aan de Europese Culturele Stichting



③

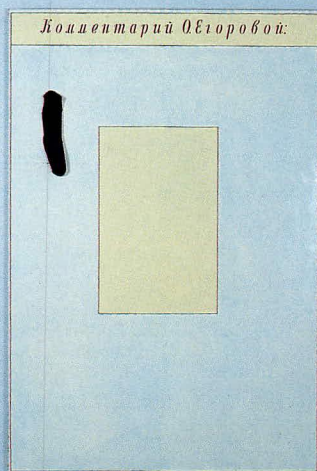
Het zou zich overal ter wereld, op elke hoek van de straat af kunnen spelen. Kijkend naar het 'gevreugelde' raamwerk aan de gevel, vraagt iemand, een toevallige voorbijganger als jijzelf misschien, 'van wie zijn deze vleugels?', en eerst allicht, 'waar komen zij vandaan?'. 'Dat weet ik niet', laat de ander weten. Het is nauwelijks een dialoog. Dezelfde woorden worden herhaald. Alleen de personen die ze spreken, veranderen. Kennen zij elkaar, zijn het burens, vrienden of vreemden? Bestaan ze eigenlijk wel? Ze

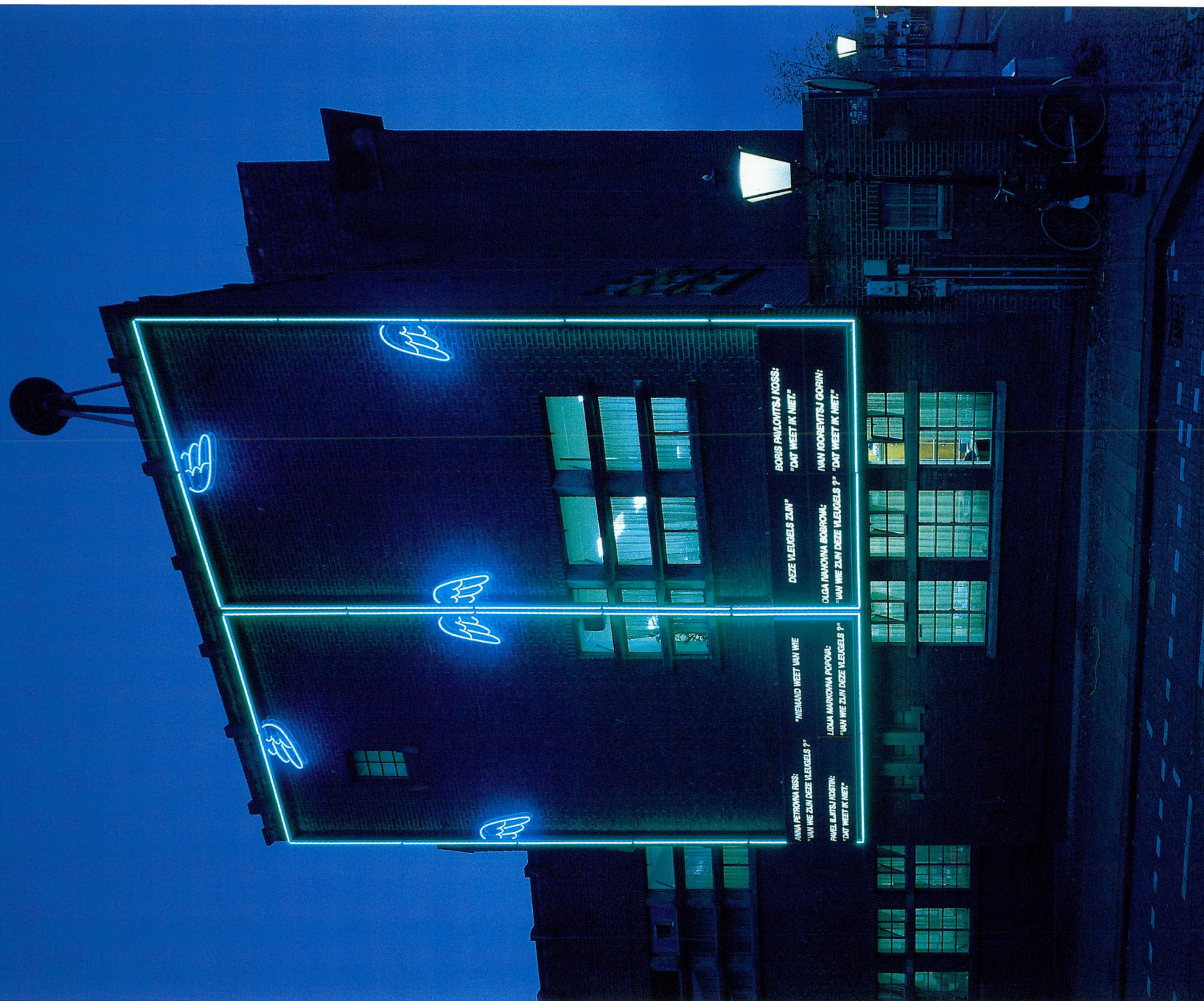
hebben klinkende namen, maar verder blijft hun identiteit in het ongewisse. Als een stem uit het koor van een klassieke tragedie concludeert een buitenstaander tenslotte, 'niemand weet van wie deze vleugels zijn'. Ze lijken vogelvrij verklaard. Iedereen kan deze vleugels bezitten. Ilya Kabakov vertelt verhalen die zo uit het dagelijks leven lijken gegrepen. De installaties met teksten, beelden en voorwerpen waarin hij deze presenteert, lijken verraderlijk veel op het verslag van een kroniekschrijver die met ogenschijnlijk onbeduidende voorvallen een tijdsbeeld schetst. De concrete situatie in de Sovjet Unie waaraan Kabakov vaak refereert, bevestigt die indruk. *Ten Characters* bijvoorbeeld, lijkt een nauwgezette reconstructie van het leven van tien bewoners uit een gemeenschappelijke woning, een komoenalka in Moskou. Als een voyeur wordt je een blik in de bizarre passies gegund, waarmee de 'man die nooit iets weggooide' of de 'man die vanuit zijn kamer de ruimte invloog' zich via de verbeelding aan de wurggreep van de realiteit onttrokken. Toch is de microcosmos van de Sovjet-maatschappij die Kabakov zo als een historisch document voorwendt, geen tijdsbeeld in de eigenlijke zin van het woord. Evenals de 'dialoog' op de gevel van een gebouw in Utrecht, verzint hij de levensverhalen en personen die ze dragen zelf. Alleen al met dit gefingeerde karakter doorbreekt hij de geografisch en (cultuur-) historisch bepaalde grenzen die eigen zijn aan een kroniek. Nog minder plaats- en tijdsgebonden is echter het thema dat als een levensdraad door Kabakovs vertellingen loopt: de wens om het leven 'vleugels' te verlenen, het een zin te geven door je eigen fantasieën en angsten – de 'vleugels' waarover iedereen beschikt – serieus te nemen. Niet om voor altijd te vluchten, maar om via de distantie van het eigen verhaal in de maatschappij te kunnen overleven. Voor Kabakov 'is het sociale existentieel'. Kabakov onderstreept de ondermijnende kracht van de fictie door een opmerkelijk groot aantal teksten in zijn werk op te nemen. Hij stapt zo niet alleen in het uitgesproken literaire voetspoor van de negentiende-eeuwse Russische traditie. Door het geschreven verhaal met het beeld te combineren, maakt hij eens en voor al korte metten met het modernistische taboe op literaire (schilder)kunst. Kabakov die zelf grote bekendheid als illustrator van kinderboeken geniet, is daar uiterst radicaal: 'schilderkunst is voor mij illustratie, illustratie van mijn teksten.(...) Eerst zijn er de woorden, de taal'.

Let Geerling

It could be happening anywhere in the world, on any street corner. Looking at the 'winged' outline on the facade, someone, a casual passerby like yourself perhaps, asks 'whose wings are these?', and probably before that, 'where do they come from?'. 'I don't know', the other replies. It is hardly a dialogue. The same words are repeated. Only the people who speak them are different. Do they know each other, are they neighbours, friends or strangers? Do they really exist? They have resounding names, but for the rest their identity is uncertain. Finally, like a voice from the chorus of a Greek tragedy a bystander concludes: 'nobody knows whose wings they are'. It is as if they have been outlawed. Anyone can own these wings. Ilya Kabakov tells stories which seem to have been lifted from everyday life. The installations with texts, sculptures, and objects in which he presents them, bear a deceptive resemblance to the report of a chronicler who is sketching a portrait of an era using apparently trivial incidents. The concrete situation in the Soviet Union which Kabakov often refers to, confirms that impression. *Ten Characters*, for example, seems to be an accurate reconstruction of the life of ten inhabitants of a communal flat, a komoenalka in Moscow. Like a voyeur, you are allowed a glimpse of the bizarre passions with which 'the man who never threw anything away' or the 'man who flew into space from his room' escaped from the stranglehold of reality by means of the imagination. Nevertheless, the microcosm of Soviet society which Kabakov simulates in this way like a historical document, is not a portrait of an era in the real sense of the word. Just like the 'dialogue' on the facade of a building in Utrecht, he himself invents the life stories and the persons who experience them. With that simulated character alone he breaks through the geographically, culturally and historically determined boundaries which are innate in a chronicle. Even less bound to time and place however is the theme which runs through Kabakov's stories like a red thread: the desire to lend 'wings' to life, to give it meaning by taking seriously your own fantasies and fears, the wings which everyone possesses. Not to flee forever, but to be able to survive in society by means of the detachment provided by your own story. For Kabakov 'the social is existential'. Kabakov underlines the subversive power of fiction by including a remarkably large number of texts in his work. In this he is not merely following in the distinctly literary footsteps of the nineteenth-century Russian tradition. By combining the written story with the image, he is once and for all making short work of the modernist taboo on literary painting and art. Kabakov, who is himself well known as an illustrator of children's books, is extremely radical in this: 'For me painting is illustration, illustration of my texts ... first there are the words, language'.

②





BORIS PAVLOVITSJ KOSS:
"DAT WEET IK NIET."

DEZE VLEUGELS ZIJN"

IVAN KOBEVITSJ GORIN:
"DAT WEET IK NIET."

OLGA KANONINA KOROVIN:
"VAN WIE ZIJN DEZE VLEUGELS?"

ANNA PETROVNA ISS:
"VAN WIE ZIJN DEZE VLEUGELS?"

"NIEMAND WEEET VAN WIE

LENA MAROVNA POPOV:
"VAN WIE ZIJN DEZE VLEUGELS?"

RAHEL KATJAS KOSTIN:
"DAT WEET IK NIET."

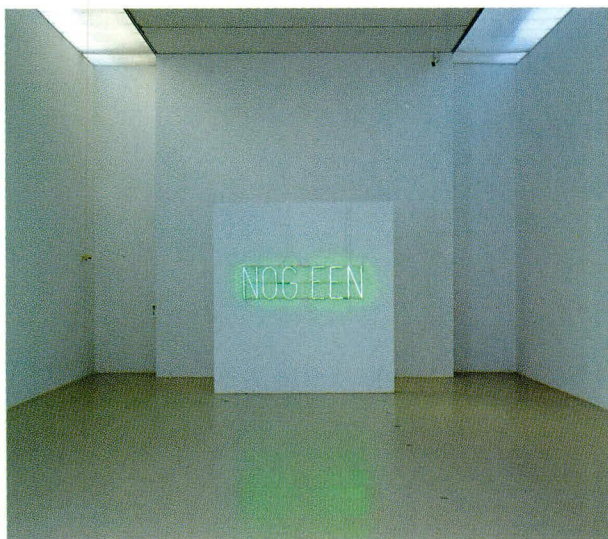
John Körmeling

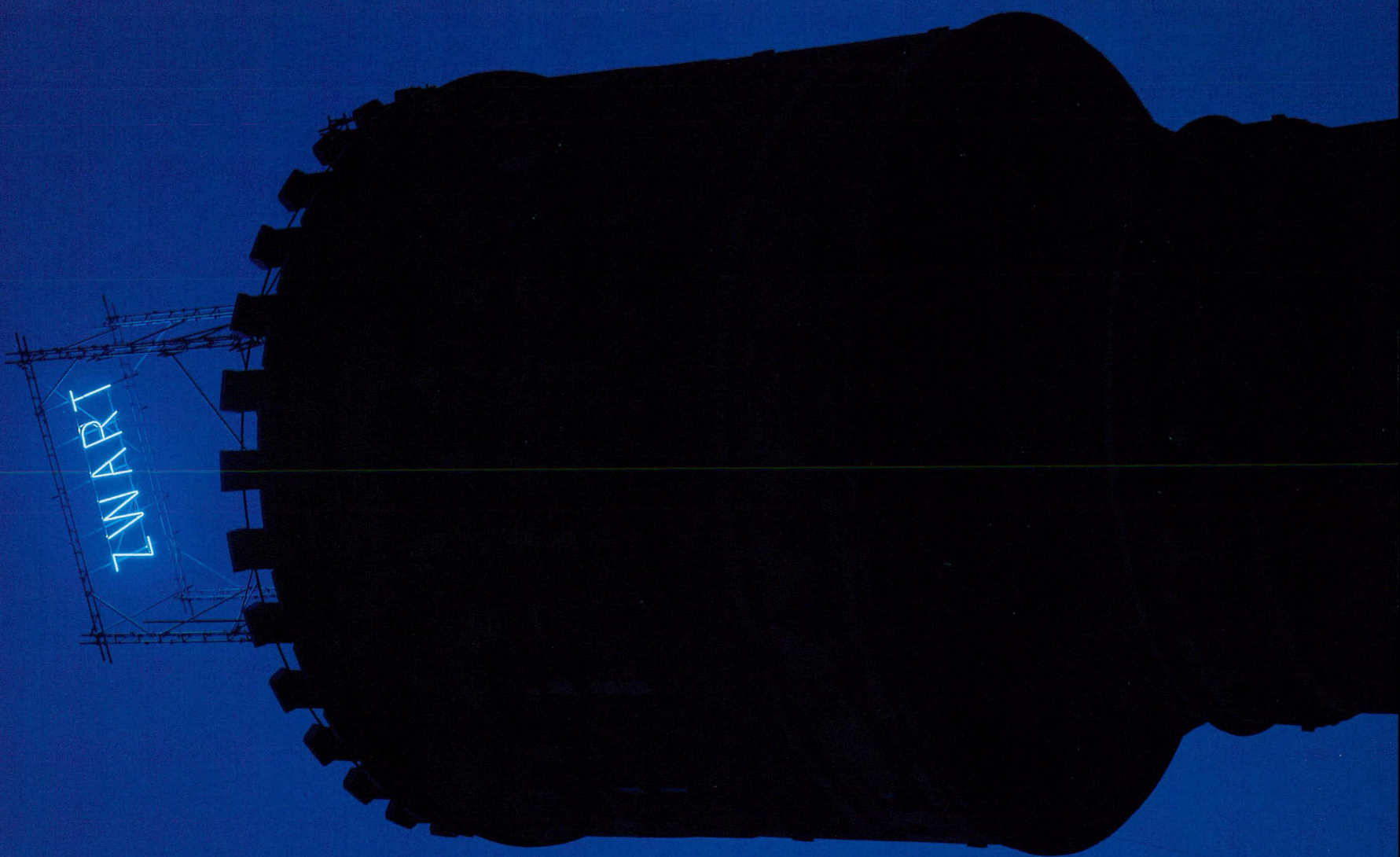
ZWART ①
NOG EEN, 1990 ②

'Je kunt in beton en staal denken maar ook in licht en geluid. Het punt is alleen dat het laatste tijdelijk is.' Het lijkt er inderdaad op dat architect John Körmeling zich met zijn onorthodoxe en radicale plannen vooralsnog vooral in tijdelijke projecten zal manifesteren. Er zijn tot op heden slechts enkele architectonische ingrepen van hem gerealiseerd, zoals de verbouwing van een woonhuis in België en van zijn eigen huis in Eindhoven. Op het dak van het Shaffy-theater in Amsterdam staat sinds enkele jaren een lichttekst van Körmeling: *Zo hoog als het gezicht zo breed als het complete*, waarmee de horizon rondom de stad in de stedelijke ruimte aanwezig wordt gemaakt. John Körmeling ontving in 1986 de Maaskantprijs voor jonge architecten vanwege zijn vooral beeldende commentaar op architectuur, 'dat is gebaseerd op letterlijke doordringing van de ruimte en van architectuur, door toepassing van geavanceerde technieken zoals de laserstraal. Hij maakt hierdoor het ontwikkelen van nieuwe ruimtelijke begrippen mogelijk en stimuleert tevens een afwijkende manier van beleving van de ruimte'. Enerzijds stoelt zijn werkwijze op nauwgezet waarnemen en analyseren, anderzijds op intuïtie, literaire associaties en humoristische invallen. Dit leidt tot poëtische ideeën en grootse plannen, die soms in een kernachtige zin of kernachtig woord worden samengevat. Dan weer worden ze gevisualiseerd in een architectonisch beeld, zoals zijn niet-uitgevoerde plan voor een Pier voor Vlissingen (1985) of de Ponte dell'Academia in Venetië (1985), die, gemaakt van ijs, langzaam zou versmelten met het water. Dit laatstgenoemde project maakt nog eens duidelijk dat Körmeling niet vast zit aan de wereld van traditionele bouwmaterialen, maar dat het denken over ruimten en architectuur zijn materiaal is. Körmeling, die zich al eerder boog over de stad Utrecht, heeft voor *Nachtregels* een plan ingediend, waarin het hem te doen is om de waarneming van de in dit geval grootst denkbare ruimte, namelijk het hemelgewelf boven de stad Utrecht. Bovenop de oude watertoren worden in liggende positie de contouren van het woord ZWART in neonlicht geprojecteerd – 'als een etiket'. De beschouwer kan het beeld pas dan goed waarnemen wanneer hij dichtbij, onderaan de voet van de toren, gaat staan en omhoog kijkt. Zo dwingt Körmeling een fysieke en geestelijke ervaring van de begrippen tijd en ruimte af. In de beslotenheid van de donkere nacht, waarin referentiepunten zoals de horizon verwisseld worden door de sterren, krijgt dit beeld een extra poëtische betekenis.

Patricia Deiters

'You can think in concrete and steel, but also in light and sound. The only point is that the latter are time-bound.' It certainly looks as if the architect John Körmeling, with his unorthodox and radical plans, will for the time being involve himself in mainly temporary projects. So far there are only a few architectural works by him, such as the renovation of a dwelling in Belgium and his own house in Eindhoven, Holland. On the roof of Amsterdam's Shaffy Theatre for the past few years there has been a light text by Körmeling that reads (translated from the Dutch) *As high as the view as wide as completion* and with this the horizon encircling the city is brought into the urban space. In 1986 John Körmeling received the Maaskant prize for young architects for his highly visual commentary on architecture, 'that is based on the literal penetration of space and architecture by applying advanced techniques, such as laser beams. He makes possible the development of new spatial concepts through his ideas and at the same time stimulates an unconventional way of experiencing space.' On the one hand his method of working depends on meticulous perception and analysis, on the other hand on intuition, literary associations and amusing approaches. This develops into poetic ideas and large-scale plans that are sometimes captured in one succinct phrase or word. Then again they may be visualised in an architectural picture, as in the case of the unimplemented plan for a pier in Flushing harbour (1985) or the Ponte dell'Accademia in Venice (1985) which was envisaged in ice and would melt gradually into the water. This project once again made it clear that Körmeling does not fit into the world of traditional architecture but that his material is the very act of thinking about space and building. Körmeling, who has earlier busied himself with the city of Utrecht, has proffered a plan for *Night Lines* in which he is concerned with the perception of – in this case the largest possible – the arched skies above the city. On the top of the old water tower in Utrecht he has projected the word ZWART (Black) in neon letters, outlining their shape in a lying position, 'like a label'. The viewer only gets a clear idea of this image when standing right below the water tower and looking upwards. In this way Körmeling forces you into a physical and mental experience of the concepts of time and space. In the concealing darkness of the night when reference points such as the horizon are taken over by the stars, this image receives an additional poetic significance.





Les Levine

Change your mind, Feel time, Imitate touch ①

met dank aan Randstad Uitzendbureau

Brand New, Draw Charm, Switch Position, Get More, 1989 ②



②

Wie de indrukwekkende lijst activiteiten van en rond Les Levine bekijkt zou veronderstellen dat de man wereldberoemd moet zijn. Toch is hij zeker in Europa veel minder bekend dan zijn tijdgenoten die tot de minimalistische en conceptuele stromingen gerekend worden: Levine werd beschouwd als een buitenstaander. De kunstcriticus John Perreault die hem al sinds het eind van de jaren '60 kent, geeft daarvoor een aantal verklaringen, waarvan de simpelste is opgetekend uit de mond van een galeriehouder:

Levine is 'too smart to be an artist'. Te slim? Levine hield zich op een zodanige manier met de massamedia bezig, dat het onderscheid tussen de termen 'media' en 'kunst' uiterst vaag werd. Hij maakte wegwerp-kunst ('disposable art'), een contradictio in terminis; deed 'real time'-projecten als het opzetten van *Levine's Restaurant* waar je kon eten en video's bekijken; en een performance bestaande uit een discussie over kunst tussen Levine en een criticus (*Mott Art Hearings*, 1971). Met genoegen herinnert John Perreault zich dat 'iemand die er zo normaal uitzag met kunstwerken voor de dag kwam waar bijna iedereen woest om werd'. Die weerstand heeft Levine ongetwijfeld genoodzaakt tot het theoretisch onderbouwen van zijn werk: wat benoemd is, bestaat immers echt. Naast het lanceren van termen als 'disposable art', 'media art' en 'camera art' lichtte hij in een aantal manifest-achtige artikelen toe waarom zijn werk 'kunst' mag heten. Zo in de *Saturday Review* van 1973 onder de kop 'It's Realistic But Is It Art?': 'De massamedia zijn mijn materialen. Ik ben geïnteresseerd in het gebruik van de media om onze omgeving te veranderen en beter te doen begrijpen. Ik zou graag de media als een natuurlijke bron willen beschouwen en de media zodanig willen bewerken zoals anderen voorwerpen zouden bewerken. In deze betekenis zou mijn werk als media-beeldhouwkunst ('media sculpture') beschouwd kunnen worden. Ik was gedwongen me de vraag te stellen: mag kunst zich bezighouden met de sociale en politieke problemen van de maatschappij? Het antwoord was: 'ja, natuurlijk ...'. Sinds 1982 heeft Levine zich toegelegd op het maken van billboard-campagnes. Het zijn als het ware tentoonstellingen in de openbare stedelijke ruimte, die totaal opgenomen lijken in de al aanwezige visuele communicatie van de reclame. De *Brand New* campagne bijvoorbeeld werd in 1989 in Frankfurt uitgevoerd. Hij bestond uit vier plakaten (in een oplage van 200) met elk een wervend opschrift en een pakkend beeld: *Brand New* – haan, *Draw Charm* – muis, *Switch Position* – kikker, en *Get More* – varken. Net als bij elk effectief reclamebord is hier sprake van een verrassende combinatie van woord (opschrift) en beeld. Maar wat bij Levine's billboards ontbreekt zijn de bijschriften, de kleinere gezette toelichtingen die het motto en het plaatje aan elkaar breien. Wat heeft het vrolijk ogende biggokopje met 'Get More' te maken? Beeld en motto horen geen produkt toe, geen fabrikant of merk; daardoor kan iedere kijker ze zich toe-eigenen, de kijker is als het ware de producent van de betekenis. 'Meer dan wat ook wil ik dat de toeschouwers iets voelen, namelijk dat dit werk voor hen is. Voor niemand anders. Dit is voor jou.'

Marja Bosma

With such an impressive lists of activities and engagements connected with him you might assume that Les Levine was world-famous. Surprisingly, he is far less known, certainly in Europe, than many of his contemporaries who are classed as exponents of the minimalist and conceptual movements. Levine is seen as an outsider. The art critic John Perreault who has known him since the late 1960s has several explanations for this, the most simple of which came straight from a gallery owner: Levine is 'too smart to be an artist'. Too smart? Levine involved himself in such a way with the mass media that the distinction between the terms 'media' and 'art' became vague in the extreme. Levine made disposable art – a contradiction in terms. He took part in real time projects like setting up *Levine's Restaurant* where you could have a snack and watch a video. He gave a performance that was a discussion about art between himself and a critic (*Mott Art Hearings*, 1971). John Perreault recalls with obvious pleasure that 'someone who looked so normal appeared with works of art that got almost everyone screaming mad.' It was this resistance that undoubtedly forced Levine to develop the theoretical basis for his work. After all, give a thing a name, and it's real. He coined the terms 'disposable art', 'media art' and 'camera art' and wrote several manifesto-like papers to explain why his work may justifiably be called art. For example, in a 1973 number of the *Saturday Review*, he wrote the following, under the heading 'It's Realistic But Is It Art?' He said, 'Media are my materials. I am interested in using media to effect change and understanding of our environment. I want to consider media as a natural resource and to mold media the way others would mold matter. In that sense my new work could be considered media sculpture. I was forced to ask myself, are the social and political problems of a society a valid concern for art? The answer was 'yes, of course ...'. Since 1982 Levine has concentrated on making billboard campaigns. These resemble open-air exhibitions in the public city space that appear to be completely absorbed into the already present visual communications of advertising. The *Brand New* campaign, for example, was carried out in Frankfurt in 1989. This consisted of four posters (an edition numbering two hundred was produced) each one with a snappy slogan and an eye-catching visual: *Brand New* – rooster, *Draw Charm* – mouse, *Switch Position* – frog, and *Get More* – pig. As with every effective advertisement, we see here a surprising combination of word (superscription) and image. But what is missing from Levine's billboards are the captions, the information set in smaller case that links the slogan with the picture. What has a cheerful piggy face got to do with the slogan 'Get More'? Image and slogan do not belong to a product, a producer or a particular brand. So anyone can claim them, the viewer becomes the maker who matters. 'More than anything I want the viewers to feel; that this piece is for them. No one else at all. This is for you.'



Lucebert

WUBOP ①
diverse werken ontstaan in de periode 1990-1991 ②

'Alles wat me maar invalt schilder ik, ik teken en schilder van alles op alles, alle opvattingen waardeer ik gelijkelijk, tussen motieven maak ik geen keuze en ik streef niet naar synthesen, tegenstellingen blijven bij mij rustig aangesteld en terwijl ze elkaar weerstreven, pleeg ik geen verzet, blijf ik buiten schot en beleef de vrijheid die alleen zij mij aanreiken, mijn schilderijen, mijn gedichten, deze gelukkigmakende speelplaatsen waar geen wippen schommels verdringen, waar in zandbakken sahara's en grote oceanen samenvallen'. Dichter/schilder Lucebert laat zich inspireren door de 'ruimte van het volledig leven'.

Hij schildert en dicht over de weerzinwekkende lelijkheid met evenveel overgave als over schoonheid; het alledaagse raakt hem evenzeer als het verhevene. In zijn gedichten ontbreekt de logische – althans gangbare – syntaxis. Lucebert hanteert taal experimenteler: de woorden lijken uit de diepte omhoog te borrelen; zij zijn geen illustraties van gedachten, maar autonome uitdrukking. Evenals de gedichten, ontstaan de tekeningen en schilderijen meestal op intuïtieve wijze, zonder voorafgaand plan. In het beeldend werk, dat los staat van de gedichten, figureren vooral mythische en menselijke wezens. In de afgelopen jaren zijn de aan de realiteit ontleende figuren steeds karikaturaler geworden, waaruit duidelijk Luceberts ironische visie op onze wereld spreekt. Voor *Nachtregels* koos Lucebert een bestaand vers: 'het besef/een broodkruimel te zijn/op de rok van het universum' (uit: *Apocrief. De Analfabetische naam*, 1952). Hij heeft dit verwerkt in een poëtisch object, dat hij voor het gemak WUBOP noemt: Woorden Uit Brood Op de Plank. 'Het object dient vervaardigd te worden uit eenvoudig materiaal: ijzer, hout, vuur en vooral brood.' Dit om de 'natuurlijkheid en ongekunsteldheid' te benadrukken. De letters worden gemaakt door een meesterbakker. 'De ietwat meditatieve inhoud van het vers vraagt om levend licht, licht van vlamvend vuur dat in de schemering tussen hoop en wanhoop een bewegend feestelijk schijnsel van levensvreugde werpt.' Een kwetsbaar werk, niet gemaakt voor de eeuwigheid maar, schrijft Lucebert, 'hoe schoon zou het zijn als een in sterrenmantel gehulde dwerg, staande in een rijk versierde gondel de vuren zou ontsteken en een rijzige vrouw hem zou begeleiden, terwijl zij op een harp of fluit een tedere nocturne ten gehore bracht.'

Patricia Deiters

'I paint everything I come across, I draw and paint anything on anything, I hold all opinions equal, I do not select motives and I do not struggle to achieve a synthesis, I accept and can live with contradictions and while they struggle with each other I offer no resistance, I stay out of range and I enjoy the freedom that only they can offer me – my paintings, my poems, these joyful playgrounds where no seesaws crowd out the swings, where in the sandpits vast deserts and mighty oceans combine.' Poet and painter Lucebert is inspired by 'the vastness of living fully'. He paints and writes about the most repulsive ugliness with as much conviction as he does about beauty; everyday things touch him as deeply as the extraordinary. His poems do not have a logical – that is, usual – syntax. Lucebert's approach to language is more experimental. His words appear to bubble up from a deep source; they are not the illustrations of thoughts, they are an autonomous expression. Like his poems, the drawings and paintings also mostly arise in an intuitive manner without previous planning. The pictorial work, that is separate from the poems, is largely peopled by mythical or human beings. Over the past years the figures borrowed from reality have become more and more caricatures, revealing Lucebert's ironic view of the world. For *Night Lines* Lucebert selected one of his existing verses: 'the consciousness/of being a crumb of bread/on the skirt of the universe' (from *Apocrief. De Analfabetische naam*, 1952). He has constructed this into a poetic object which he calls for the sake of ease by its acronym, WUBOP (from the Dutch: Woorden Uit Brood Op de Plank). 'The object should be made from basic materials – iron, wood, fire and above all bread.' This in order to emphasize the naturalness and simplicity. The letters are made by a master baker. 'The somewhat meditative contents of the verse demand a living light, light from a dancing fire that in the twilight between hope and despair casts a moving, festive radiance that is delight in life.' The work is vulnerable, not made to withstand time, but, as Lucebert writes, 'how beautiful it would be if a dwarf, wrapped in a cloak of stars, standing in a richly decorated gondola were to light the torches and a tall woman were to accompany him, playing for the listeners a tender nocturne upon the harp or flute.'

HET BESEF

EEN BROODKRUMPEL TE ZIJN

OP DE BOK VAN HET UNIVERSUM

Pieter Laurens Mol

Bericht voor de Welvaart ①
Zonder titel, 1976 ②



②

Tussen 1974 en 1976 bedacht Pieter Laurens Mol drie sculpturen (zonder titel). Het zijn geen sculpturen in traditionele zin, eerder taalsculpturen. Hij nam ze op in een boekje. Tussen iedere sculptuur, die bestaat uit één vel met één zin in kapitalen, zit een leeg wit vel papier. Zo kan de tekst ruimtelijke vormen aannemen in de geest van de lezer. Achtereenvolgens lees je: HET FLADDEREN IN EEN TE KLEINE RUIMTE – HET SCHAMPEN VAN DE AARDKLOOT – HET UITLACHEN VAN HET HEELAL. Taal speelt een essentiële rol in Mols werk. Hetzij als titel, hetzij door het gebruik van tekst binnen een werk. Toch wordt hij in de jaren zeventig vooral bekend door zijn foto's waarin hij veelal zelf figureert. Ze heten ook fotosculpturen. Sinds de jaren tachtig bouwt hij zijn werken op uit gebruiksvoorwerpen en betekeniszwangere materialen (zwavel, lood, zink), soms in samenhang met een foto. De symboliek van dergelijke materialen laat zich niet uitsluitend uit de alchemie verklaren. De sleutels liggen meer in de gegeven context en de sturende titels. Maar dan ontsluiten de geheimen zich nog niet snel. Behalve Nederlands gebruikt Mol Latijn, Frans en Engels voor zijn titels, afhankelijk van de klank en associatiemogelijkheden van een bepaald woord. In dienst van zijn bedoelingen worden woorden met plezier vervormd, zoekend naar een extreme balans tussen taal, beeld en materiaal. Een samenballing van energie. Het schilderij *Hu-mania* (1987), bijvoorbeeld, is een in stugge vlakken opgezette, abstracte stadsgezicht, 'geschilderd' met een explosief mengsel van zwavel en houtskool. Alle gekte is menselijk. De directe omgang met het materiaal is belangrijk voor Mol. Een liefdesverklaring als I LOVE YOU ontstijgt de gemeenplaats, wanneer ze door de maan zelf is geschreven. In 1975 legde Mol met een polaroidcamera de acht letters vast met maanlichtstralen, door schrijfbewegingen te maken met een geopende lens, zonder tussenkomst van een negatief. Een conservator merkte ooit treffend op: Pieter Laurens Mol brengt kosmische dimensies op huiskamerformaat. Bovenstaande werken typeren Mols omgang met taal, taal als materiaal om de vertrouwde en logische ordening op z'n kop te zetten. Een poëtisch, melancholisch gemoed en lichte ironie kleuren de vele verschijningsvormen van zijn beeldende uitingen, waarin het verlangen naar schoonheid centraal staat. Maar een milde koestering is er nooit bij. Onder het oppervlak schuilt steeds onmacht en overmoed, vergankelijkheid en doodsdrijf.

Frank Hoenjet

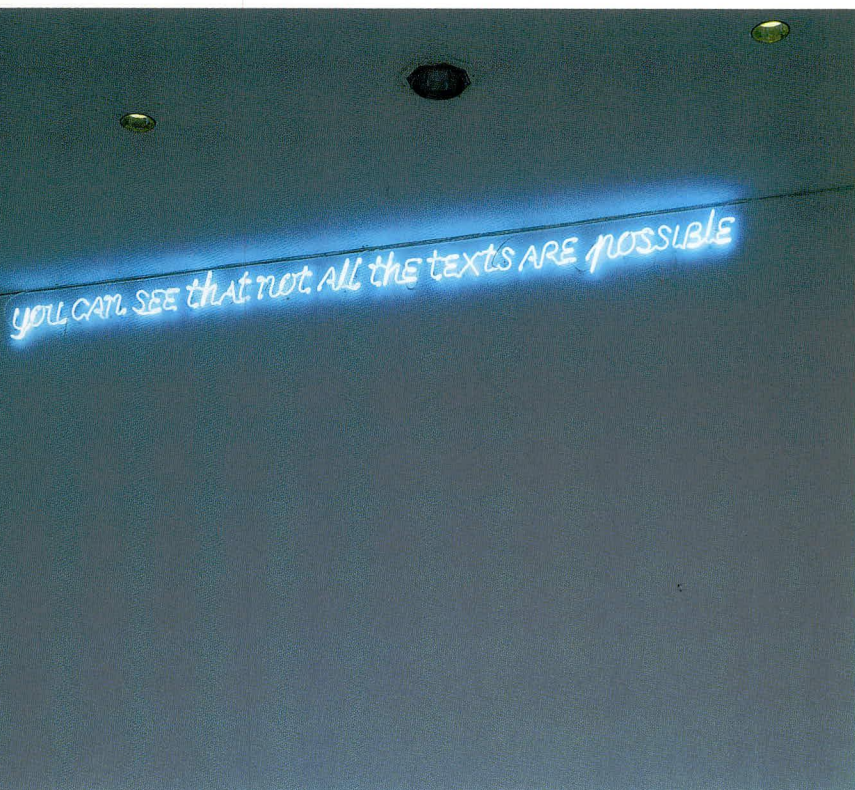
Between 1974 and 1976 Pieter Laurens Mol made three sculptures, all untitled. They are not sculptures in the traditional sense, more something in the nature of language shapings. He put them in a book. Between each sculpture, which consists of one page and one sentence in capital letters, there is a sheet of plain white paper. The text thereby assumes a spatial character within the mind of the reader. You read in succession: FLUTTERING IN TOO SMALL A SPACE – GRAZING THE EARTH – MOCKING THE UNIVERSE. Language is a sine qua non of Mol's work. It may be a title, it may be text used within a work. However, during the 1970s he made his name primarily with his photographs, in which he usually figured himself. He calls them photo sculptures. From the 1980s on he has been making his pieces out of consumer articles and materials that are loaded with significance (sulphur, lead, zinc) sometimes in combination with a photograph. The symbolism in such materials cannot be simply explained in terms of alchemy. The key to their understanding lies more in the context in which they are placed and the provocative titles. Even so, the secrets are not easily unravelled. In his titles Mol uses Dutch, Latin, French and English, choosing them for their sound and the associations with a particular word. In his joyful quest he shapes and re-forms words, always searching for an ultimate balance between the language, image and material. Energy squeezed tight. The painting *Hu-mania* (1987), for example, is an abstract cityscape, composed of stiff surfaces, 'painted' with an explosive mixture of sulphur and charcoal. All madness is human. An immediate interaction with the material is important for Mol. A declaration such as I LOVE YOU rises above the commonplace when it is written by the moon itself. In 1975 Mol used a polaroid camera to capture the eight letters in moonlight, by making the shape of the letters in writing using an open lens without the use of a negative. Someone once remarked succinctly: Pieter Laurens Mol brings cosmic dimensions into the living-room. These pieces are typical of Mol's works with language. Language as a means of setting the everyday, logical order of things upside-down. The many different appearances of his pieces are coloured by a poetic, melancholy mood together with a delicate irony. Central in all these pieces is a longing for beauty. But never a gentle cherishing. Beneath the surface we always detect impotence and exuberance, transience and the hand of death.



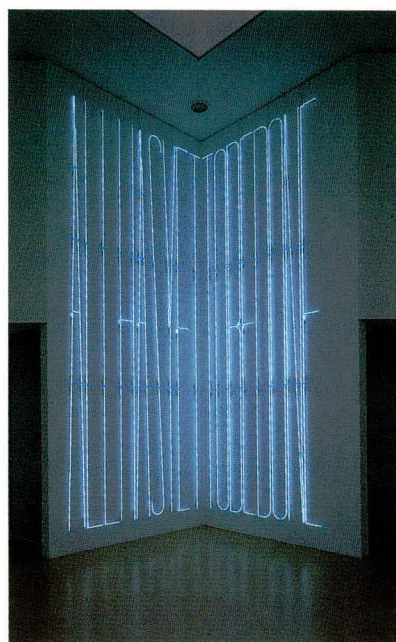
Maurizio Nannucci

All has yet to be done ①

met dank aan Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi,
Tecno Lux Italia, Desio & Fart, Italia, Istituto Bancario San Paolo di Torino



①



Omdat we hebben leren lezen en schrijven, kijken we alleen nog naar de betekenis van woorden en letters; we ervaren ze niet meer als vormen, doordat die vorm alleen nog door een afspraak verbonden is met de inhoud. De vorm van woorden en letters zou dan ook willekeurig kunnen zijn, ware het niet dat de vorm ook een eigen inhoud kan hebben en daardoor een bepaalde uitwerking heeft. De vorm, als concrete dimensie van de letter, het woord en de tekst bepaalt en conditioneert de betekenis van de boodschap, zelfs als die vorm niet bewust wordt waargenomen. Hetzelfde geldt voor het materiaal waarmee of waarop geschreven wordt: het onderscheid is klein maar er bestaat wel degelijk een verschil tussen de boodschap en het medium. 'Sempre cercando piccole differenze' schildert Maurizio Nannucci in 1973 in haarscherpe blokletters: altijd op zoek naar kleine verschillen. Daarmee definieert hij zowel zijn ideologie, als zijn werkmethode. Waar het Nannucci om gaat, is de soms nauwelijks zichtbare breuklijn die ontstaat wanneer het materiaal waarmee hij zijn teksten vervaardigt op een betekenisdragende wijze gebruikt wordt. Een in neon vormgegeven woord *Green* (1969) bestaat uit glas, groen licht, het handschrift dat het imiteert, de taal waarin het geschreven is, de plek waar het kunstwerk voor bedoeld is. Een hele serie elementen met een eigen betekenis: een beeld dat veel verder gaat dan het eenduidige beeld dat enkel het woord 'groen' oproept. Nannucci hanteert de meest uiteenlopende media: geschreven en gedrukte tekst, neon, fotografie, installaties, video, film, geluidsbanden, kortom de letters, woorden en zinnen van Nannucci duiken op in alle denkbare intermediaire situaties tussen woord, kleur, beeld en geluid. Alle variaties, alle effecten van alle mogelijke communicatie-middelen dienen uitgetoetst te worden. In die zin is het werk van Nannucci zelden af. *Always endeavour to find some interesting variations* (1973) leidt zo misschien tot de verzuchting *All has yet to be done*, die in neon oplicht in het Centraal Museum. Misschien, want zeker de zwaartwichtiger zinnen van Nannucci dienen niet zonder enige ironie gelezen te worden. Wie onrustig wordt van de barst tussen beeld en inbeelding, die ontstaat bij het zien van de tekst *Image du ciel*, gesleept door een vliegtuig in het hemelsblauwe luchtruim boven Venetië (1978), moet zich maar voorhouden dat er eerst het idee voor een vliegtuig met sleep was, en dat de keuze voor de zin pas later werd gemaakt. En de visuele en mentale schok als gevolg van de relatie tussen woord en beeld, tussen betekenis en realiteit was van een heel andere orde geweest als Nannucci niet had gekozen voor *Image du ciel* maar voor één van de andere zinnen die hij in gedachten had: 'vive la fica', leve de pruim.

Hans Schopping

Because we have learned to read and write, we now only look at the meaning of words and letters; we no longer experience them as forms, as that form is now linked to the content by a convention only. The form of words and letters could then be arbitrary, if it were not for the fact that the form can also have its own content and therefore a particular effect. The form, as the concrete dimension of the letter, the word, and the text determine and stipulate the meaning of the message, even if that form is not consciously perceived. The same is true of the material used for writing with or writing on: the distinction is small but there is a definite difference between the medium and the message. In 1973 Maurizio Nannucci painted 'sempre cercando piccole differenze' in hairline block letters: always looking for small differences. With this he defines both his ideology and his working method. What interests Nannucci is the scarcely visible line of fracture which comes into being when the material with which he prepares his texts is used to bear meaning. *Green* (1990), a word designed in neon, consists of glass, green light, the handwriting it imitates, the language it is written in, the place the work is intended for. An entire series of elements, each with its own meaning: an image which goes much further than the unambiguous image evoked by the mere word 'green'. Nannucci makes use of the most diverse media: written and printed text, neon, photography, installations, video, film, tapes – in short, Nannucci's letters, words and sentences turn up in every imaginable intermediate situation between word, colour, image and sound. All the variations, all the effects of all possible means of communication must be tested out. In that sense, Nannucci's work is seldom finished. *Always endeavour to find some interesting variations* (1973), leads perhaps to the sigh: *All has yet to be done*, which is illuminated in neon in the Centraal Museum. Perhaps, because Nannucci's weightier sentences certainly should not be read without a pinch of irony. Anyone who is disturbed or made uneasy by the gulf between image and imagination which occurs on seeing the text *Image du ciel*, towed by a plane through the azure air above Venice (1978), must bear in mind that first there was the idea of a plane with something in tow and that the choice of sentence only came later. And the visual and mental shock as a consequence of the relationship between word and image, between meaning and reality, would have been of a very different nature if Nannucci had not chosen *Image du ciel* but one of the other sentences he had in mind: 'vive la fica' – long live the cherry.



Bruce Nauman

Changing Light Corridor with Rooms, 1972-88 ①

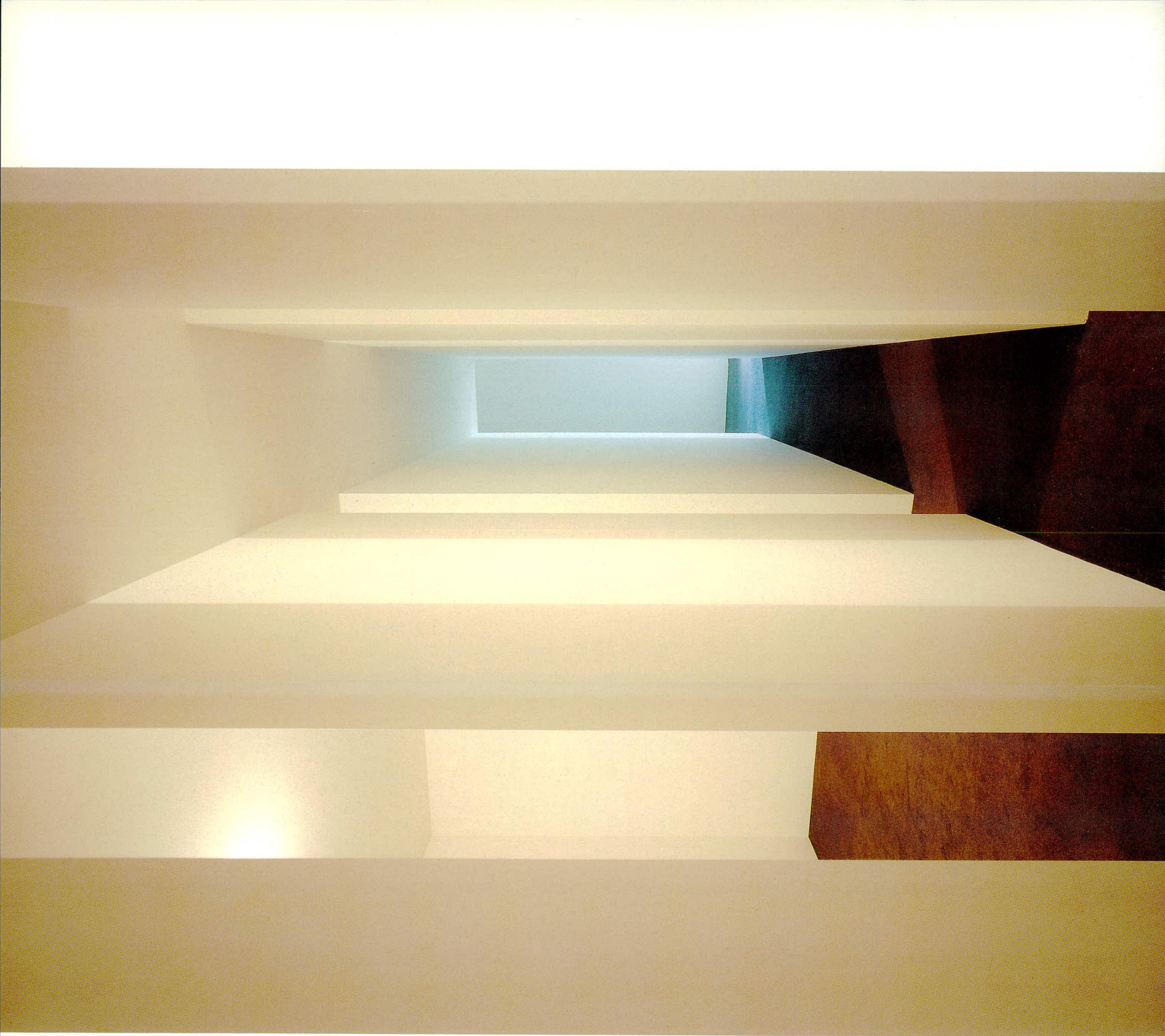


①

Bruce Nauman lichtte zijn intenties eens als volgt toe: 'Mijn werk komt voort uit de frustratie over het menselijk leven. En over hoe mensen weigeren anderen te begrijpen. Niet dat ik denk daaraan iets te kunnen veranderen, maar het is alleen zo'n frustrerend deel van de menselijke geschiedenis'. Het lijkt duidelijke taal. Een gevoel van machteloosheid tegenover het menselijk tekort voert in eerste instantie de boventoon. En toch wrikt er iets. Het laatste 'maar' klinkt als een voorbehoud, alsof Nauman in de tragiek van zijn uitgangspunt een uitdaging herkent.

Een van zijn eerste werken, *Bound to Fail* (1966/67), biedt in dit opzicht nog altijd uitkomst. De foto toont de kunstenaar op de rug, de armen met een stevig koord tegen het lichaam vastgesnoerd. De kunstenaar is zogezegd vleugellam. De directe confrontatie met het onvermijdelijke falen is het enige dat rest. Nadat Nauman die gedachte eerst alleen door registratie van zijn eigen ervaringen had vormgegeven, besloot hij omstreeks 1969 werken te gaan maken die de beschouwer in een benarde situatie manipuleren. Deze passages, *corridors* geheten, bestaan alle uit een smalle, doodlopende gang met aan het eind veelal een videoscherm of spiegel. De beschouwer of beter nog, participant – je moet immers naar binnen lopen om het werk te 'zien' – voelt zich al snel als de hulpeloos gemaakte figuur in *Bound to Fail*. De frustratie en onzekerheid van het opgesloten zijn, worden nog eens versterkt door de ontdekking dat je jezelf op het scherm of in de spiegel als een angstaanjagend onvolledig wezen zonder hoofd of benen geprojecteerd ziet. Of op de rug, alsof iemand je worsteling heimelijk observeert. Voor Nauman is het kunstwerk geen 'vorm om naar te kijken', maar een instrument waarmee de beschouwer zijn eigen fysieke en emotionele ervaring van bijvoorbeeld ontoegankelijkheid of angst kan peilen. Zelf heeft hij die functie van het kunstwerk wel met een 'therapie' vergeleken: 'je doet dingen waar je eigenlijk geen zin in hebt en je laat je leiden door je tegenzin om erachter te komen waarom je die tegenzin hebt'. Toch betekent dat niet dat Nauman als een sjamaan de beschouwer ook daadwerkelijk denkt te kunnen 'genezen'. Met de vrolijk gekleurde neonletters uit een bedrieglijke reclameboodschap schreef hij in 1967 ronduit ironisch: *The True Artist Helps The World by Revealing Mystic Truths*. Het klinkt aanlokkelijk, maar blijft een hersenschim. Elke poging tot begrip is ijdel. Die thematiek staat eveneens centraal bij Naumans onderzoek naar de grenzen van taal. De woord-beelden (neonsculpturen, litho's, etsen en zeefdrukken) waarin dat vorm krijgt, lokken evenals zijn andere werken de beschouwer in de val. Paradoxen, anagrammen, woordspelingen, palindromen (omkeer-woorden) en beeldraadsels ontwrichten de ogenschijnlijk zo heldere en 'waarheidsgetrouwe' taal. 'Sugar' bijvoorbeeld, levert in omgekeerde volgorde 'ragus' op, een woord dat niets betekent, maar wel als klank en letterbeeld in het eerste besloten ligt. Wanneer 'zin' en 'onzin' elkaar zo dicht op de hielen zitten, waar precies ligt dan de grens tussen beiden? Het denken daarover is als een denkbeeldige passage door het gesloten circuit van Naumans *corridors*. Je komt er niet uit, krijgt er geen vat op, maar scherpt des te sterker het bewustzijn van het menselijk tekort.

Bruce Nauman once explained his intentions as follows: 'My work arises from a sense of frustration about human life. And about how people refuse to understand other people. Not that I think I can change anything about that, but it is just a frustrating part of human history.' It seems clear enough. What predominates, in the first instance, is a feeling of impotence in the face of human shortcomings. And yet something jars. That last 'but' sounds like a reservation, as if Nauman sees a challenge in the tragic aspect of his starting point. In this respect, one of his first works, *Bound to Fail* (1966/67), still shows a way out. The photo shows the artist on his back, his arms pinned tightly to his body with a stout cord. The artist is 'broken-winged', powerless. The direct confrontation with the inevitable failure is all that is left. After Nauman had first given shape to this idea by recording his own experience, around 1969 he decided to start creating works which manipulate the viewer into a distressing situation. These *corridors* all consist of a narrow, blind hallway with, at the end, usually a video screen or mirror. The viewer, or rather participant – after all, you have to walk inside to 'see' the work – quickly feels like the figure who has been made helpless in *Bound to Fail*. The frustration and uncertainty of being closed in is reinforced by the discovery that you yourself are projected on the video screen or mirror as a terrifying, headless, or legless being. Or you see your own back, as if you are someone secretly watching your own contortions. For Nauman, the work of art is not 'a form to be looked at', but an instrument with which the viewer can probe his own physical and emotional experience of inaccessibility or fear, for example. He himself has compared that function of the work of art to a 'therapy': 'you do things you don't really want to and you are guided through your resistance in order to find out why you have that resistance.' However, that does not mean that Nauman thinks he can really 'cure' the viewer, like a shaman. In 1967 he wrote, with complete irony, in the brightly coloured neon letters of a deceptive advertising message: *The True Artists Helps The World by Revealing Mystic Truths*. It sounds alluring, but remains a fantasy. Each attempt at understanding is in vain. This theme is also central to Nauman's research of the limits of language. As in his other works, the word-images (neon sculptures, lithos, etchings and silk-screen prints) in which it is given form, ensnare the viewer. Paradoxes, anagrams, word games, palindromes and visual riddles disrupt language, apparently so clear and 'truthful'. 'Sugar' read back to front gives 'ragus', for example, a word which is meaningless but which is contained in the first one as sound and letters. When 'sense' and 'nonsense' are so close, where exactly is the border between them? Thinking about that is like an imaginary journey through the closed circuit of Nauman's *corridors*. You can't find a way out, or get a grip on it, but this makes you all the more aware of human shortcomings.



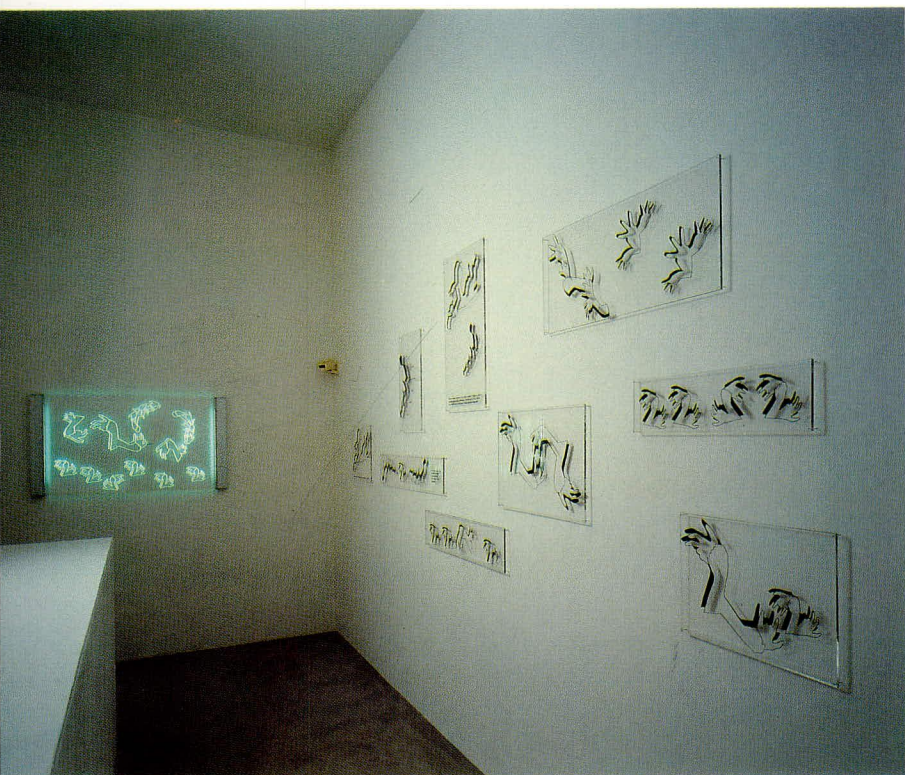
Martine Neddham

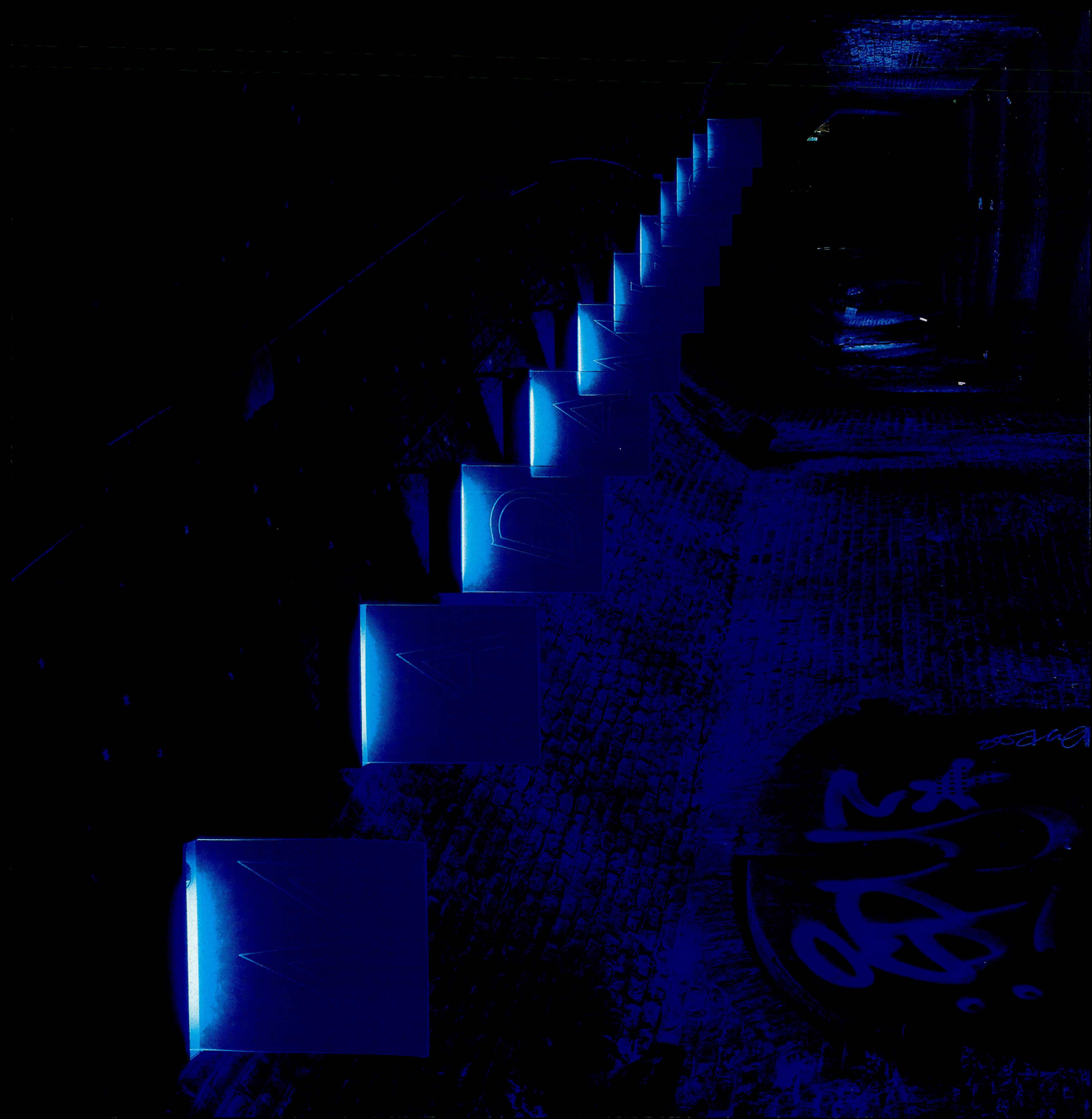
Blind Date ①
 NYCDALOPE, language justuelle pour converser dans le noir, 1990 ②
 met dank aan FIACRE (Centre National des Arts Plastiques)/
 ALTULOR (Frankrijk)/SIGNALP (Pringy, Frankrijk)

Tekst is een middel om te communiceren: tekst legt een link tussen een spreker en een kunstenaar, een schrijver en een lezer. In Middeleeuwse afbeeldingen van de Annunciatie wordt dat ook letterlijk zo voorgesteld met een tekstband tussen de mond van de engel en het oor van Maria, waarop de woorden staan die de engel zei: 'Ave Maria'. Martine Neddham presenteert tekst die op zichzelf staat, alsof deze voor zichzelf kan spreken. Er ontstaat dan een fantasievolle situatie waarin twee onbekenden elkaar ontmoeten. De invulling van wat buiten de tekst ligt, maar van wezenlijk belang is om de tekst zinvol te laten zijn, komt voor rekening van de lezer. Stel: je weet niet wat een ex voto is en je ziet ergens een marmeren plaquette met het woord 'merci' erin gebeiteld. Wie spreekt hier? Tegen wie heeft hij het? Wat is de reden om een alledaags woord uit de spreektaal om te zetten in een marmeren gedenkplaat? Wat te denken bij de zin 'Madam I'm Adam' die Martine Neddham in een donker tunneltje in het centrum van Utrecht heeft geplaatst? Het is een palindroom, van beide kanten gelezen staat er hetzelfde. Volgens de aankondiging gaat het om een theaterstuk van één regel met als titel *Blind Date*, een ontmoeting tussen mensen die elkaar nog nooit hebben gezien. Gaat het om een afspraak na een contactadvertentie? Waarom stelt de spreker zich voor als Adam? Is hij soms naakt? Of is hier een travestiet aan het woord die in het tunneltje een andere travestiet ontmoet en met een palindroom de situatie wil verduidelijken? In een ander werk stelt Martine Neddham een gebarentaal voor om te converseren in het donker. De taal kent zestien werkwoordsvormen, eindigend op -ule, die worden uitgebeeld met een bepaalde stand van de hand en de vingers. Eén woord ontbreekt echter, hoewel het het eerste woord is dat een fransstalig iemand in gedachten heeft als hij de reeks ziet. Het wordt uitgebeeld door degene die men het toewenst, de rug van de vuist toe te keren met de middelvinger recht omhoog. De mogelijkheid van dit gebaar geeft spanning aan de doodstille conversatie in het donker. Hoewel het door de gesprekspartners zorgvuldig wordt vermeden, is het onderwerp latent aanwezig in elk thema dat wordt aangesneden. Maar de woorden kunnen het niet helpen dat ze zo worden geïnterpreteerd. Hun betekenis ontstaat in het gebruik, door mensen die het altijd in een bepaalde richting zoeken.

Bert Jansen

Text is a means of communicating: text links a speaker and an artist, a writer and reader. That is depicted literally in medieval pictures of the Annunciation, with a band of text between the mouth of the angel and Mary's ear, on which can be read the words the angel said: 'Ave Maria'. Martine Neddham presents text which is isolated, as if it can speak for itself. This creates a situation full of imaginative possibilities, in which two strangers meet each other. It is up to the reader to fill in the context around the words, which is essential if the text is to be given a meaning. Imagine you do not know what a votive offering is and you see somewhere a marble tablet with the word 'merci' carved on it. Who is talking here? Who is he talking to? What is the reason for transcribing an ordinary everyday word onto a marble commemorative tablet? What are we supposed to make of the sentence 'Madam I'm Adam', which Martine Neddham has placed in a dark tunnel in the centre of Utrecht? It is a palindrome, it reads the same from both ends. According to the notice it is a one-line play with the title *Blind Date*, an encounter between people who have never seen each other before. Is it a date made through an ad in the personal columns? Why does the speaker introduce himself as Adam? Is he naked? Or is it a transvestite talking who has met another transvestite in the tunnel and wants to clarify the situation? In another work Martine Neddham presents a sign language for conversing in the dark. The language has sixteen verb forms, ending in -ule, which are expressed by a particular position of the hand and fingers. However, one word is missing, although it is the first word which a French-speaking person thinks of when he sees the series. It is expressed by turning the back of the fist in the direction of the person addressed, with the middle finger pointing directly upward. The possibility of this gesture lends tension to the deathly quiet conversation in the dark. Although it is carefully avoided by the interlocutors the issue is latent in every subject which is broached. But the words cannot help being interpreted in this way. Their meaning comes through use, by people who always look for it at a particular place.





Titus Nolte

'Soon will light translate the world to morning' ①
And I can build no morning of my world'
Taalmoord I, 1988-91 ②
HOWL, 1990 ③

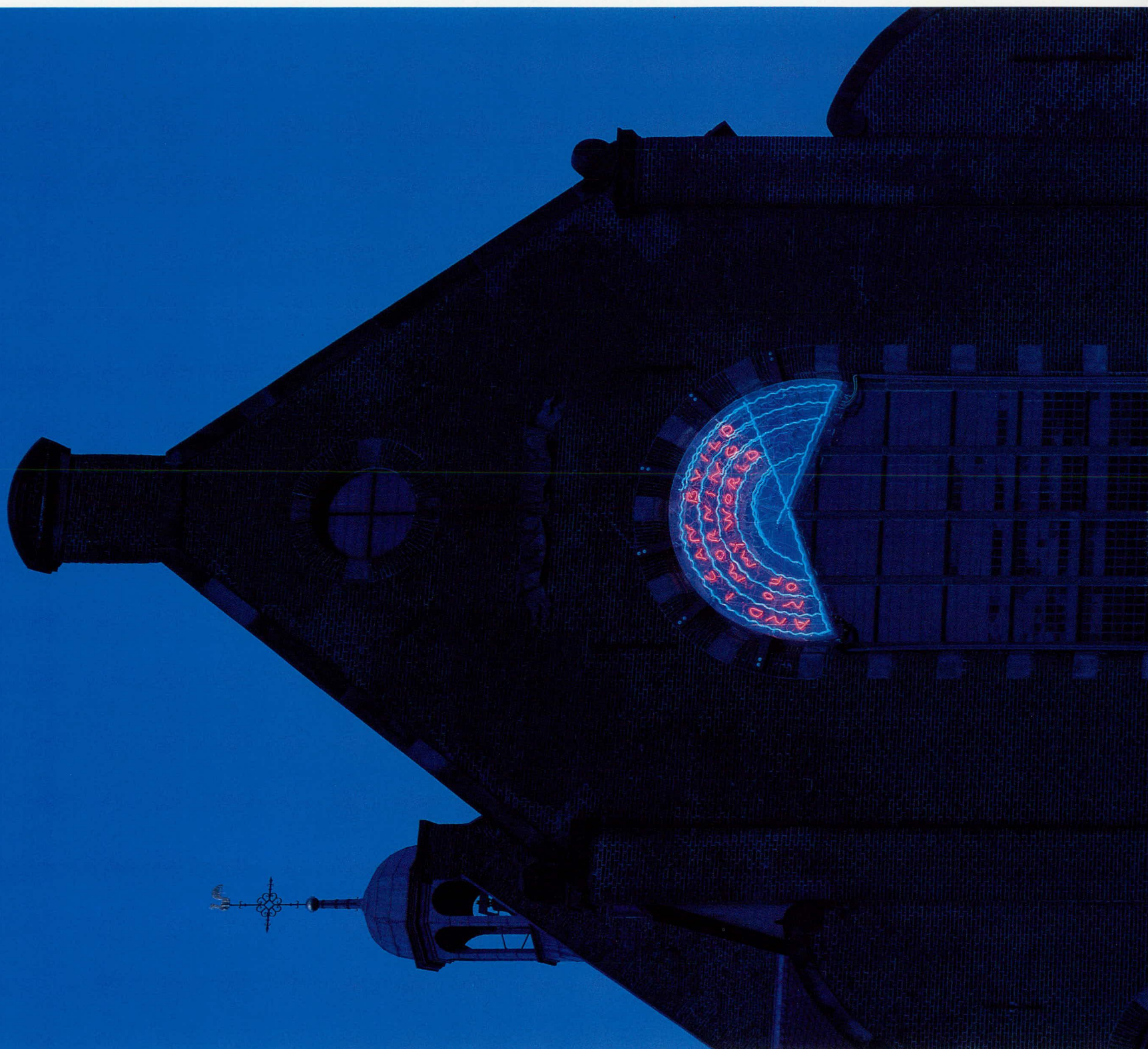


② ③

Titus Nolte projecteert twee dichtregels van Delmore Schwartz in neonletters op de westgevel van de Janskerk. Hierbij maakt hij gebruik van de symbolisch beladen oriëntering van de kerk: in het oosten komt de zon op en het licht brengt vertroosting en verlossing. In de regels van de Amerikaanse dichter klinkt een analoog verlangen naar het einde van de nacht door. Het dramatische moment is voor Schwartz gegeven: het is drie uur, als de nacht het donkerst is – *as if forever*. Nolte laat het open; de horizon kantelt. *And soon will light translate the world to morning. And I can build no morning of my world*. Zo onherroepelijk als je de zinledigheid van het bestaan kunt ervaren, zo trefzeker kun je dat persoonlijk noodlot eigenlijk alleen in taal belijden. Poëzie biedt de mogelijkheid tot een parallel-ervaring; bij het lezen van de woorden doemt een algemene betekenis op. Schwartz's *I am the eager and the unconsolated* wordt vertaald naar een niveau van vertroosting – 'de condition humaine'. Nolte onderzoekt al jaren de overdrachtelijke waarde van schrift. Aanvanke-lijk op een manier die het midden hield tussen dagboekachtige notities en primitieve inscripties. Geen mooischrijverij, maar seismografisch gekras; on-samenhangende informatie voor niet-ingewijden. Begin jaren tachtig tekent zich een duidelijke ontwikkeling in het werk af: tekst en beeld ontstijgen het niveau van de 'écriture automatique' en gaan in dialoog met elkaar. Nolte grijpt herkenbare vormen aan om te verwijzen naar algemene(re) begrippen, zoals de retoriek van een culturele identiteit, – in tekst levert hij commentaar, preciseert zijn opvattingen. Vanaf 1985 houdt de kunstenaar zich zeer gericht bezig met literaire onderwerpen. Formeel tast hij het bereik van het fotografisch portret af: waar houdt de afbeelding op en begint het cliché? Hoeveel ruimte heb je voor betekenis? De historische personages/gebeurtenissen worden in een ver-vaarlijk perspectief geschilderd. Aldus geïsoleerd schijnt de persoonlijke tragiek een pars pro toto – deelt iets mee over de condition humaine. Hoewel het beeld qua leesbaarheid steeds duidelijker is geworden, de handschriftelijkheid wordt terugge-drongen; staan ook in het recente werk beeld en tekst in een raadselachtige verhouding tot elkaar. *Taalmoord* (1989-91) is niet eenduidig: '28 tanden blank. bestelnr. 1609201557' staat gedrukt over een ontroerend kinderkopje (naar Egon Schiele). Nolte heeft het oorspronkelijk gepubliceerd bij een artikel van W.F. Hermans over de Nederlandse taal, en voerde het vervolgens uit op schilderij-formaat. Nolte streeft naar een samengestelde compositie: geen illustratie bij een literair thema of uitgangspunt, maar een interpretatie met zelfstandige waarde. Hij hanteert een collagetechniek om tekst- en beeldfragmenten uit hun gegeven betekenis te lichten en in een nieuwe – avontuurlijke – context samen te brengen. Het is aan de beschouwer vrij te associëren, maar het geeft te denken.

Eveline Vermeulen

Titus Nolte projects two lines of poetry by Delmore Schwartz in neon letters on the western facade of the Janskerk. In doing so he utilises the symbolically charged orientation of the church: the sun rises in the east and the light brings solace and redemption. In the lines of the American poet an analogous longing for the end of the night can be heard: it is three o'clock, when the night is at its darkest – *as if forever*. Nolte leaves it open; the horizon tilts. *And soon will light translate the world to morning. And I can build no morning of my world*. That personal destiny can only be acknowledged in language, with a precision that equals the irrevocability which you experience the meaninglessness of the world as being part of. Poetry offers the possibility of a parallel experience; when reading the words a general meaning appears. Schwartz's *I am the eager and the unconsolated* is translated to a level of solace – the 'condition humaine'. For years now Nolte has been studying the communicative value of writing. To begin with, in a way which was a cross between diary-like jotting and primitive inscriptions. No fine penmanship, but 'seismographic' scribbles. Incoherent information for the non-initiated. At the beginning of the 1980s a clear development could be seen in the work: text and image soar above the level of 'écriture automatique' and begin a dialogue. Nolte seizes upon recognizable forms to refer to general concepts, like the rhetoric of a cultural identity: in text he makes comments, makes his ideas explicit. Since 1985 he has been very specifically concerned with literary subjects. In formal terms, he sounds out the range of the photographic portrait: where does the image end and the cliché begin? How much space have you got for meaning? The historical personages/events are painted in an boundless perspective. Isolated in this way the personal tragedy appears to be a synecdoche, has something to say about the human condition. While in terms of readability the image has been becoming increasingly clear, the handwriting aspect has been downgraded; in the recent work too image and text bear an enigmatic relationship to each other. *Taalmoord* (Language murder) (1989-91) is not unambiguous: '28 tanden blank [white teeth], bestelnr. 1609211557' is printed above a tender image of a child's head (after Egon Schiele). Nolte originally published it with an article by W.F. Hermans on the Dutch language, and then executed it in painting format. Nolte aims at an assembled composition: not an illustration of a literary theme or principle, but an interpretation with its own autonomous value. He uses a collage technique to single out fragments of text and images from their given meaning and bring them together in a new, adventurous context. It is up to the viewer to make free associations, but food for thought has been provided.



Sef Peeters



②

JOUW HUIS IS MIJN HUIS ①
Erepodium 2, 1989 ②
Sef Peeters, 1991 ③

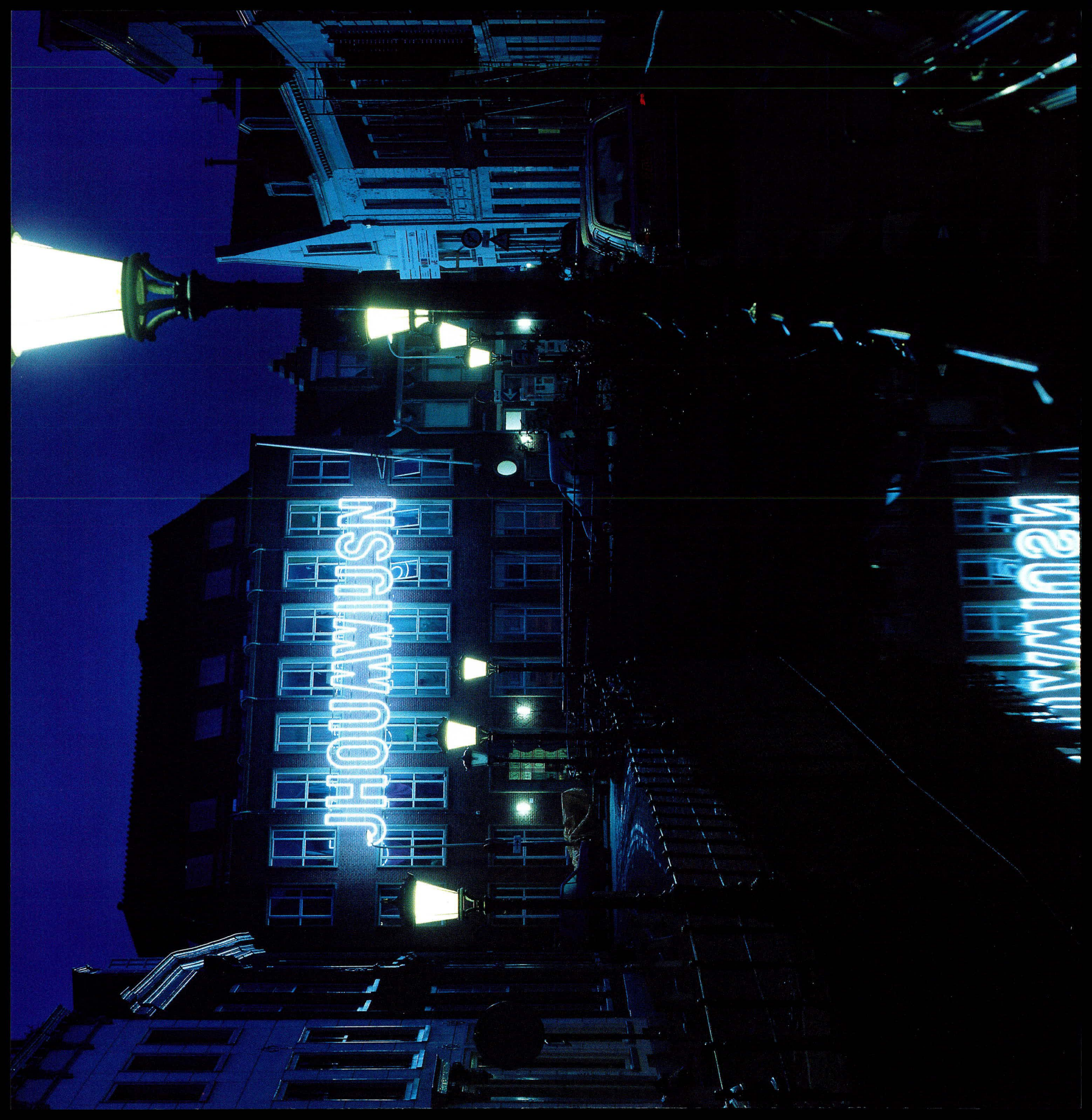


③

Wanneer Sef Peeters met tekst als beeldend middel werkt, doet hij dat met het oogmerk van de beeldhouwer. De letter is voor hem een sculpturaal element dat zo autonoom mogelijk binnen het geheel moet functioneren. Spiegelen, vergroten, omdraaien, ondersteboven keren, kantelen en stapelen, dat zijn de voornaamste methodes waarmee hij letters en cijfers bewerkt. Zo tracht hij de afzonderlijke letters binnen ieder woord zo concreet mogelijk te maken. Hij gebruikt verschillende vormen: de kant-en-klare vorm van de typeletter, zoals in *OH MY LOVE SHAPES ME, WHO AM I?* (1976); een zelf gemaakt aardappelstempel voor *1 2 3 (SMALL SCULPTURE SHOW)* (1990) of de contourletter naar eigen ontwerp, in neon uitgevoerd in *JOUW HUIS IS MIJN HUIS* (1991), het werk voor *Nachtregels*. De beelden, installaties en acties waarmee Sef Peeters zich sinds jaren manifesteert tonen van meet af aan zijn affiniteit met taal. Ook als zijn werk niet direct gaat om het letterlijk gestalte geven aan een tekst, zijn er nog de betekenisvolle titels waarmee hij het werk vergezeld doet gaan, bijvoorbeeld *ES WAR SCHÖN, ES HAT SICH NICHTS GEÄNDERT* (1982) of *28.STAPPEN.OP.WEG.NAAR.NIETS.* (1991). Vaak hebben zijn woorden en zinnen iets slogan-achtigs of clichématigs. Tegenwoordig lijkt hij een voorkeur te hebben voor 'gevonden' teksten, die hij uit de alledaagse omgeving plukt. Een voorbeeld hiervan is 'Your house is my house', aangetroffen in de Lower East-side in New York toen hij er in 1987/88 verkeerde. Met een dergelijke zin – bron voor het neonwerk van *Nachtregels* – evenals met frases als *OUR WORLD IS PERFECT, GOOD FENCES MAKE GOOD NEIGHBORS* of *IK WIN*, richt hij zich vrij agressief op latente geestelijke condities van het publiek. Door de letters als zelfstandige plastische vormen op te vatten, wil Peeters een spanningsveld tot stand brengen waarin een voordehandliggende betekenis onbegrijpelijk wordt, en zelfs in betekenisloosheid kan omslaan. In het werk *ECHT* (1990) bijvoorbeeld treedt deze intentie helder naar voren. Het is in verschillende versies uitgevoerd, geschilderd en gedrukt op papier, met de letters op verschillende manieren gemanipuleerd. Welk *ECHT* is echt? En hoe lang blijft *ECHT* echt? In de uitvoering van zijn tekstwerken kiest Sef Peeters, zoals hij dat bij al zijn werk doet, voor eenvoudige materialen. Dat kunnen bestaande dingen zijn zoals dozen van de supermarkt, restanten karton en voorgekleurde vellen papier, kistletters en hobbyverf. Hij maakt ook dankbaar gebruik van krukjes, keukentrappen en andere huis-tuin-en-keukenmaterialen. Hij kiest principieel voor arme materialen, omdat hij niet van sier is gediend; kunst wordt wat hem betreft al gauw te mooi. En schoonheid staat betekenis in de weg.

Sonja Herst

When Sef Peeters uses text as a means of expression, he does it as a sculptor would. For him the letter is a sculptural element which has to function as autonomously as possible within the whole. Mirroring, enlarging, displacing, turning upside down, tilting and stacking are the main methods he uses to fashion letters and numbers. In this way he tries to make the separate letters as concrete as possible within each word. He uses different forms: the ready-made form of type, as in *OH MY LOVE SHAPES ME, WHO AM I?* (1976); a potato stamp he made himself for *1 2 3 (SMALL SCULPTURE SHOW)* (1990) or the letter outlines he designed himself and made in neon in *YOUR HOUSE IS MY HOUSE* (1991), the work for *Night Lines*. Right from the beginning, the sculptures, installations and activities which Sef Peeters has been presenting for years have shown his affinity with language. Even when his work does not consist of literally giving shape to a text, there are still the suggestive titles he bestows on his works, for example *ES WAR SCHÖN, ES HAT SICH NICHTS GEÄNDERT* (1982) (It was beautiful, it hasn't changed at all) or *28.STAPPEN.OP.WEG.NAAR.NIETS. (28.STAGES.ON.THE.WAY.TO.NOTHING.)* (1991). His words and sentences often have something slogan- or cliché-like. Nowadays, he seems to have a preference for 'found' texts which he plucks from daily surroundings. An example of this is 'Your house is my house', which he came across in New York's Lower East Side during the time he spent there in 1987-8. With this kind of sentence – source for the neon work for *Night Lines* – as well as phrases like *OUR WORLD IS PERFECT, GOOD FENCES MAKE GOOD NEIGHBORS* or *I WIN*, he is focusing in quite an aggressive way on the latent spiritual condition of the public. By conceiving of the letters as independent expressive forms, Peeters wants to create a field of tension in which an obvious meaning becomes incomprehensible, and can even turn into meaninglessness. This intention is clearly to be seen in the work *ECHT (REAL)* (1990). It is executed in various versions, painted and printed on paper, with the letters manipulated in various ways. Which *REAL* is real? How long will *REAL* continue to be real? In the execution of his textworks Sef Peeters chooses simple materials, as he always does. These can be existing objects like the boxes from the supermarket, scraps of cardboard and coloured paper, packing-case letters and household paint. He also makes grateful use of stools, kitchen ladders and other common or garden materials. He chooses poor materials on principle, because he wants nothing to do with ornamentation. To his mind, art is too quickly inclined to become beautiful. And beauty gets in the way of meaning.



Richard Prince

Spiritual America ①

Tijdens de tentoonstelling *Horn of Plenty – Zestien kunstenaars uit NYC*, die in de winter van 1989 plaatsvond in het Stedelijk Museum Amsterdam, kon het Nederlandse publiek voor het eerst kennis maken met het werk van Richard Prince. Terwijl de meeste New Yorkers in deze expositie opvielen door het hanteren van serieuze theorieën, luxe formaten en weelderige vormen, oogden de bijdragen van Prince nogal laconiek en minimaal. Het was alsof de kunstenaar de bekende uitspraak 'vergeet niet, de kunstwereld is een komedie' van criticus Harold Rosenberg ter harte had genomen. Want hoe moest de beschouwer anders de in contrasterende kleuren en op linnen gezeefdrukte moppen interpreteren? Toch ook als mop? Zeker als je bedenkt wat Prince eerder in het museum van Düsseldorf naast zijn doeken had geschreven: 'ik wil een feit aanreiken. Er valt niets te interpreteren of te speculeren. Het is een mop, niet meer dan dat'. Richard Prince vindt zijn inspiratie in de middelmatigheid van de cultuur. Zijn kunst wordt gevormd door aaneengeschaalde reeksen van aanlokkelijke foto's uit advertenties, foto's uit tijdschriften voor truckers of motorgekken en moppen of cartoons uit kappersbladen. Dit is voor hem het echte Amerika, ofwel het *Spiritual America*. De bestaande beelden of teksten manipuleert of sublimeert hij in zijn werk nauwelijks – zoals Pop Art kunstenaars dat wel deden –, want waarom zou je van de ene leugen een andere maken? Het gaat Prince om de feitelijkheden. Hij neemt heel nuchter afgeleide realiteiten opnieuw als werkelijkheid waar. Zoals in het geval van Marlboro; deze sigarettenfabrikant brengt zijn produkt onder de aandacht door middel van stoere cowboys die hoogst professioneel zijn gefotografeerd. In de jaren zeventig fotografeerde Prince op zijn beurt deze advertenties met een eenvoudige kleinbeeldcamera en wat zag men in zijn foto's? Nauwelijks een stoere cowboy, alleen Marlboro-sigaretten! De afgelopen jaren is het werk van Richard Prince vaak betrokken in discussies over *Postmodernisme*, *Deconstructivisme* en *Appropriation Art*. De kunstenaar zou op succesvolle manier hedendaagse mythes objectiveren en ontrafelen. Maar Prince, als altijd, de-mythologiseerde ook deze vooringenomenheid door te verklaren: 'wat reclamejongens bedenken interesseert me niet. Ik ben niet geboeid door illustratie, allegorie of ironie. Wat mij fascineert, is de schaamte waarmee deze beelden omgeven zijn'.

Wim van Sinderen

At the exhibition *Horn of Plenty – Sixteen artists from NYC*, held in winter 1989 in Amsterdam's Stedelijk Museum, the Dutch public was confronted for the first time with the work of Richard Prince. Most of the New York artists in this show were noticeable for their handling of serious theories, large-scale works and luxurious shapes, while in contrast the pieces by Prince appeared somewhat laconic and minimal. It was as if this artist had taken to heart the words of critic Harold Rosenberg, 'remember, the art world is a comedy'. How else could the viewer interpret the jokes printed in contrasting colours on canvas? Surely this was a joke too? And certainly when you think that previously in the museum in Düsseldorf Prince had written up beside his canvases, 'I want to put out a fact. There's nothing to interpret. There's nothing to speculate about. It's a joke, nothing more than that'. Richard Prince finds his inspiration in the average, in the cultural middle waters. His art is formed from series upon series of alluring photographs taken from advertisements, from magazines for truckers, for motorbike maniacs, and jokes or cartoons from the reading matter lying around at the hairdressers'. This, he finds, is the real America, the *Spiritual America*. He hardly alters the pictures or texts that he uses – unlike many Pop Art colleagues he does not sublimate or manipulate them in his work – for what is the point of making a new lie out of an old one? Prince is concerned with the facts. He coolly observes derived truths as plain reality. Take the case of Marlboro; this cigarette manufacturer uses the image of the tough cowboy photographed in a highly professional manner, to draw the attention of the public to the product. In the 1970s Prince took photographs of the advertisement with a simple box camera and what did his photos show? Gone was the tough cowboy and only the cigarettes remained! Over the past years the work of Prince has often come up in discussions about *Postmodernism*, *Deconstructivism* and *Appropriation Art*. Artists should take the myths of their time and objectify and unravel them. But Prince, as always, even de-mythologizes this presupposition by declaring that he is not interested in what the ad boys invent. He is not grabbed by illustrations, allegory or irony. What does fascinate him is the sense of guilt that frames these pictures.



Spinning Curves



Rammellzee

Imprisonment ①
alfabet, 1991 ②

In den beginne was de Letter. De Letter was goed, omdat de klank van de letter en zijn genetische structuur één waren. Maar toen de kleine leefgemeenschappen zich gingen formeren tot grotere samenlevingsverbanden met een bestuursapparaat aan het hoofd, toen ging het fout met de Letter. Hij werd geknecht: de letters werden ondergeschikt gemaakt aan talen die zich weinig aantrokken van de eigenaardigheden van hun onderdanen. Klank en structuur werden rücksichtslos uit elkaar gerukt, misbruikt, verkracht. De symbolische orde was verbroken.

Hebben deze vreselijke wandaden tegen de Letter nooit verzet opgeroepen? Jawel. Volgens het apocalyptisch evangelie van Rammellzee kent de geschiedenis twee momenten waarop mensen zich kantten tegen de nieuwe letter-, macht-, maatschappijstructuur. De eerste keer waren dat de monniken in de veertiende eeuw, die de inkapseling van de Letter in de tirannieke taalmachten te slim af probeerden te zijn door hem letterlijk en figuurlijk te verbloemen: ze verhulden hem in sierlijke manuscripten of kleedden hem in alchemistische symbolen in. Door dat omhulsel werd hij aan het zicht onttrokken. Deze verdwijntruc zou gelukt zijn, als de boekdrukkunst niet werd uitgevonden, die de letter van zijn bescherming ontdoed en hem genadeloos overleverde aan de machten... Was de eerste verzetsperiode de Gothiek, de tweede heet de fase van het Futurisme en speelt vandaag de dag. Bij wijze van reverentie aan zijn wapenbroeders van zes eeuwen terug noemt Rammellzee deze periode die tot aan het jaar 2000 loopt, Gotisch Futurisme. De tweede fase van verzet begon ondergronds – in de ondergrondse. New York, jaren '70. In het diepe duister werden metrotreinen beklad met, wat men noemde toen ze in het licht traden, graffiti. De graffitisten spotten tekens, letters; iedere spuitspuit zorgde ervoor zich van de anderen te onderscheiden door z'n eigen stijl. De Letter aan de macht! Maar – welke letter?

②

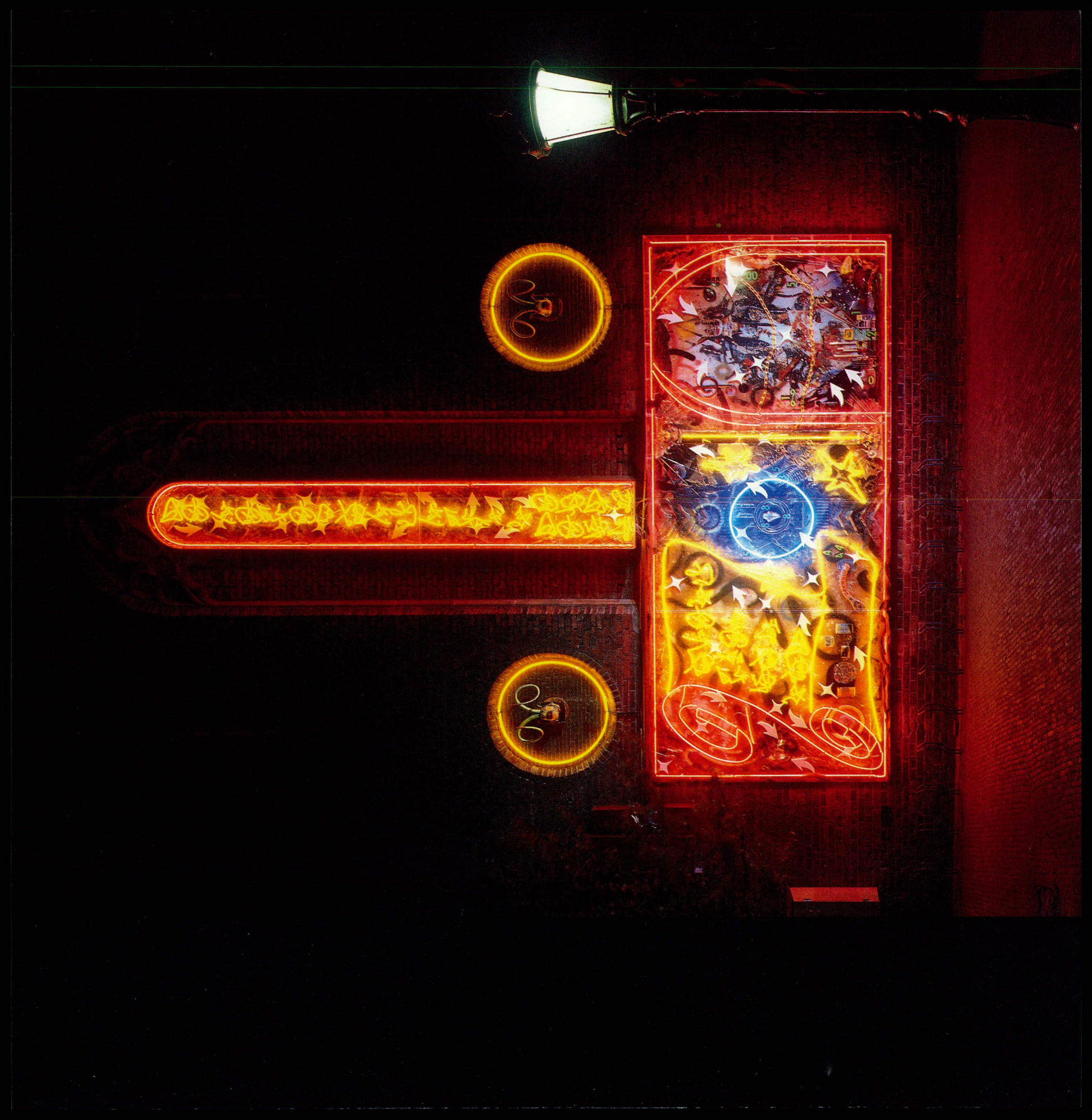
Het werd een oorlog van stijlen, van 'gangs'; elk lettertype werd een geweer. En die geweren werden niet alleen gebruikt om de bovengrondse geletterde wereld te bestrijden maar ook gebruikten de graffitisten de geweren tegen elkaar in man-tegen-man-gevechten, stijl-tegen-stijl. Waarom is Rammellzee één van de weinigen (misschien wel de enige) die deze strijd heeft overleefd? Omdat hij zo slim was zijn letter-wapens verder te ontwikkelen: hij ontwierp een geavanceerd systeem, dat hij 'Iconoclast Panzerism' noemt. Zijn agressieve letters hebben zelf een 'dikke huid'. Teksten hullen zich in science-fictionachtige beelden die de wereld bestoken. Wanneer wordt het nieuwe Woord geopenbaard? '... Ik hoorde een stem uit de hemel zeggen: Verzegel hetgeen de zeven donderslagen gesproken hebben en schrijf het niet op.' In Utrecht, op een dichtgemetseld gotisch raam aan de oostzijde van een kerk, belicht/verlucht Rammellzee zijn tekst: *DO NOT OPEN UNTIL DOOMSDAY*

Marja Bosma

In the beginning was the Letter. The Letter was good, because its sound and its structure were one. But when small groups of people began to form into larger communities headed by governments, then things went wrong with the Letter. It became enslaved: the letters were made subservient to language which paid little attention to the peculiar qualities of its servants. Sound and structure were torn irreparably apart, they were abused, they were assaulted. The symbolic order was broken. Did such terrible crimes against the Letter ever rouse resistance? Certainly they did. It is written in the apocalyptic gospel of Rammellzee that there were two moments in history at which people opposed the new letter-, power-, and social-structure. The first time this happened was in the fourteenth century. The rebels were monks who tried to prevent having the Letter swallowed up in the tyrannical language machine. They tried literally and metaphorically to disguise the Letter: they clothed it in elegant manuscript or they dressed it in the symbols of alchemy. This cover concealed the Letter from view. The vanishing act would have worked had not printing been discovered. This found out the letter in its hiding place and delivered it pitilessly to the powers. The first period of resistance was in what we call the Gothic Age, the second falls in the phase of Futurism and is with us today. As a sign of respect for his brothers-in-arms of six centuries ago, Rammellzee calls the present period leading up to the year 2000 – Gothic Futurism. The second phase of resistance began underground – in the subways. New York in the 1970s. Deep under the earth the metro trains were scribbled all over and when people saw this in the light, they called it graffiti. The graffitists sprayed symbols and letters; each individual tried to create his own style. Power to the Letter! But – what letter? Intense rivalry developed, a war of styles, of gangs, every type of letter was a weapon. And these weapons were used in the struggle against the world of letters above ground. But the graffitists also used the weapons against each other in man-to-man combat, in style against style. Why is Rammellzee one of the few (perhaps the only one) to have survived this fight? Because he was clever enough to develop his letter-weapons. He produced a sophisticated system, called 'Iconoclast Panzerism'. His aggressive letters are also very thick-skinned. Texts bombshell at us with hyper-modern forms and bombard the world. When shall the new Word be revealed? '... I heard a voice from heaven saying seal up those things which the seven thunders uttered, and write them not.' In Utrecht there is a gothic window on the east side of a church building, that in the past was filled in, and there Rammellzee has placed his text: *DO NOT OPEN UNTIL DOOMSDAY*

①





Allen Ruppersberg

Evening Time is Reading Time ①

How to Remember a Better Tomorrow / Sets and Props, 1989 ②

'The sky above', 1988 ③



②

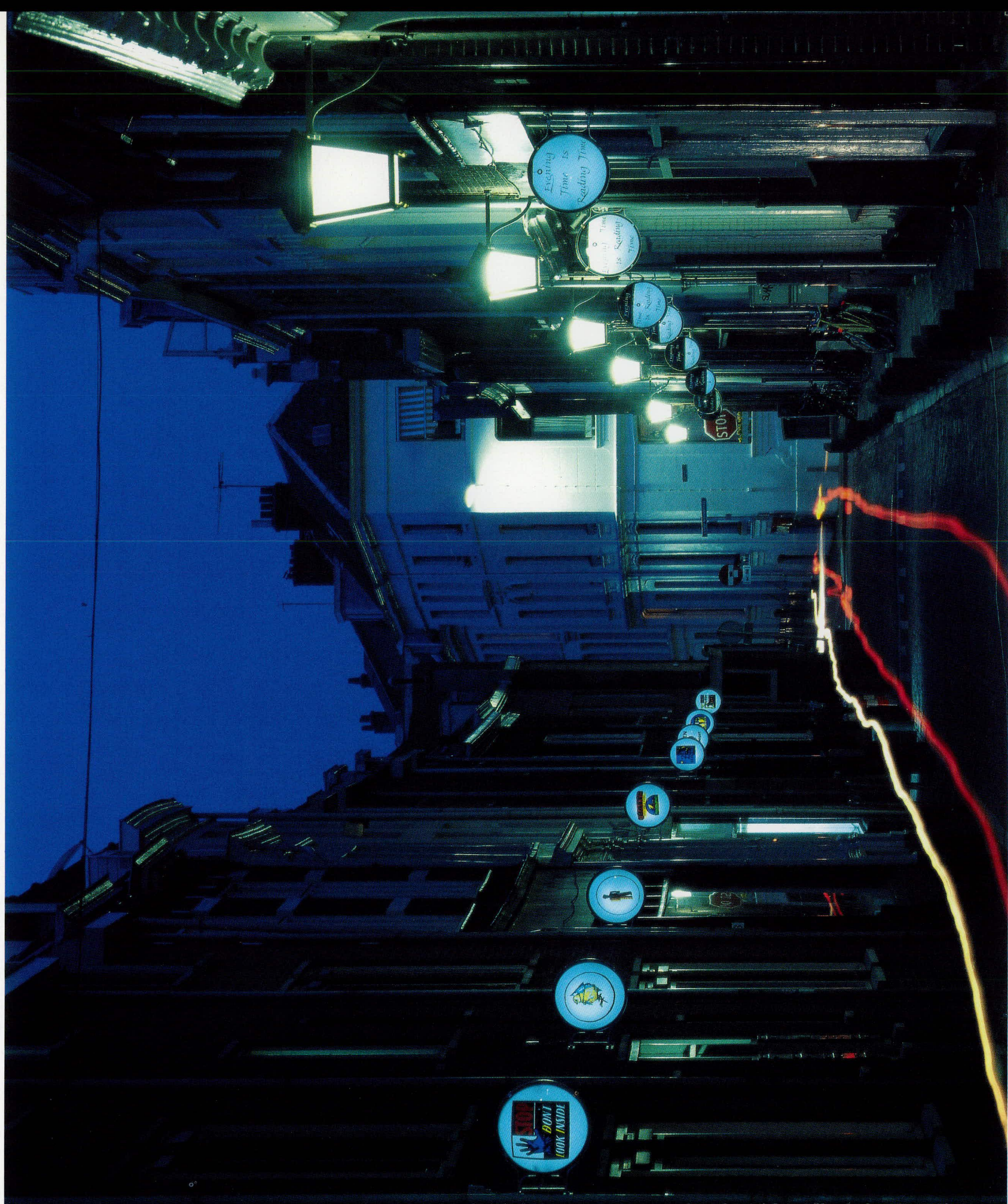
③



Wie tijdens *Nachtregels* achteloos door de Korte Smeestraat komt, zal misschien niets bijzonders opvallen: met zijn verlichte uithangborden lijkt hij op elke willekeurige andere straat met kroegen en winkeltjes. Toch is er iets bijzonders aan de hand, want de borden prijzen geen koopwaar aan en normaal gesproken hangen ze er ook niet. Ruppersberg heeft een visueel gegeven gebruikt dat we in de stad als heel natuurlijk ervaren, om er iets anders mee te doen: om iets zichtbaar te maken wat zich anders aan ons oog onttrekt. Via een huis-aan-huis enquête heeft hij de bewoners van de Korte Smeestraat gevraagd wat hun beroep is en hij heeft geprobeerd hun antwoorden te vertalen in deels bestaande, deels zelf uitgevonden pictogrammen. Die symbolen staan nu op de ene kant van de uithangborden. Op de andere kant laat hij middels verschillende lettertypes en handschriften weten dat 'Evening Time is Reading Time'. Een dag- en een avondzijde: overdag werk je, en 's avonds, ja, wat doe je 's avonds? Dan lees je alvast *Nachtregels*; dan lees je vast de regels van de nacht ... Ruppersbergs belangstelling voor privélevens kwam al in zijn vroegere werk naar voren. Hij verzamelde boeken en oude kalenders met typisch Amerikaanse reclame-uitspraken en emblemen uit de jaren veertig en vijftig. Al deze informatie stapelt hij op en plaatst hij naast elkaar, waardoor hij een raam naar een droomtijd lijkt te creëren of waarmee hij verwijst naar een half vergane herinnering uit een voorbije jeugd. Boeken als dragers van het verleden, ficties, geschiedenis en mythes zijn voor hem, net als de uithangborden, een spiegel voor een bepaalde tijd. In Ruppersbergs werk is er altijd een dunne scheidslijn tussen kunstenaar en beschouwer, het privéleven en het openbare, tussen beeld en zijn bespiegeling: 'wat mij interesseert, is het leven in kunst om te zetten, omdat de wereld, naar mij dunkt, in orde is zoals ze is'.

Frank-Alexander Hettig

Anyone who, during *Night Lines*, ambles along the Korte Smeestraat will probably notice nothing special: with its illuminated signs it looks like any other street of pubs and shops. Nevertheless, something peculiar is going on, because the signs do not extol any merchandise, nor do they actually hang there either. Ruppersberg has taken a given visual situation which we experience in the city as very natural, to do something different with it: to make visible something which is otherwise hidden. In a door-to-door questionnaire he asked the inhabitants of the Korte Smeestraat what their jobs were and he tried to translate their answers into pictograms, some of which existed already and some of which he invented himself. These symbols now stand on one side of the signs. On the other side he announces, using various typefaces and types of handwriting, that 'Evening Time is Reading Time'. A day side and a night side: during the day you work, and at night, well, what do you do at night? Surely you then read *Night Lines*; you surely read the lines of the night... Ruppersberg's interest in private lives had already made an appearance in his earlier work. He collected books and old calendars with typical American advertising slogans and emblems from the 1940s and 50s. He piled up all this information and placed it together, seeming to create a window to a dreamtime or referring to vague memories of bygone youth. For him, books as bearers of the past, fictions, history, and myths are, like the signs, a mirror for a particular time. In Ruppersberg's work there is always a fine dividing line between artist and viewer, the private life and the public, between the image and its reflection: 'what I am interested in is transposing life into art because the world, to my mind, is fine as it is.'



Marc Ruygrok

ZO OF ZO, 1991 ①
 met dank aan St. Antonius Vessel Heads bv
 O, 1991 ②
 ANXIETY, 1981 ③



②

Letters en woorden kwamen al vanaf het begin van de jaren tachtig in de tekeningen en sculpturen van Marc Ruygrok naar voren. De vier sculpturen voor *Nachtregels* zijn in aluminium uitgevoerd en staan op het dak van vier kolommen (trappenhuisen) van het postkantoor. De sculpturen bestaan uit geïsoleerde, driedimensionale blokletters en vormen elk tweeletter-woorden. De grootte van de letters en de ruimtes tussen de woorden zijn door de architectuur bepaald. Het zijn taalfragmenten, die los van elkaar staan en niet bij elkaar lijken te horen, maar die, als je om het gebouw loopt en je het ene woord na het andere leest, toch met elkaar verbonden blijken te zijn. De sculpturen vormen dan de zin: '... ZO OF ZO OF ...' en worden daarmee een teken en drager van informatie. Dubbelzinnigheden kwamen al vaker in het werk van Ruygrok naar voren. Meestal ontstaan vervreemdingseffecten door schaduwspel, spiegeling en verschillende dieptewerkingen. Dualistische principes als statische en dynamische ruimtes, symmetrie en asymmetrie, openheid en geslotenheid en licht en donker, die in Ruygroks sculpturen besloten liggen, bevestigen zijn uitspraak: 'in tekens van taal spreekt de architectuur van de geest'. In tegenstelling tot reclameboodschappen, die een zekere en onaanvechtbare boodschap door hun typografie en schreeuwende lichteffecten tot uitdrukking willen brengen, gebruikt Ruygrok hier sober materiaal in een bijna ouderwets lettertype, dat van binnenuit verlicht wordt. Alleen door de lichtbundels, die uit een gat in het midden van de bollen komen, ontstaat een theateraal effect. Aan de achterkant van het postkantoor belicht het ene woord het andere, dat op de kolom er tegenover staat. De abstracte kwaliteiten van de beelden en de meerduidige betekenissen bewerkstelligen dat de 'lezer' aan zijn eigen twijfel en onzekerheden wordt overgelaten. Ruygrok plaatst de kijker daarmee aan het begin van zijn werkproces, zoals hij zegt: 'beelden beginnen bij mij ZO of ZO'.

Frank-Alexander Hettig

At the beginning of the 1980s, letters and words were already appearing in the drawings and sculptures of Marc Ruygrok. The four sculptures for *Night Lines* are made in aluminum and stand on the roof of four columns (staircases) of the post office. The sculptures consists of isolated, three-dimensional block letters, and each of them forms a two-letter word. The size of the letters and the spaces between the words are determined by the architecture. They are fragments of language, which are separate from each other and do not seem to belong together, but when you walk around the building and read one word after another, they turn out to be connected after all. The sculptures then form the sentence: '...ZO OF ZO OF...' (...like this or like this or...) and are therefore a sign and data carrier. Ambiguity has been a feature of Ruygrok's work before now, with alienation effects often being created by shadow play, reflection and different effects of depth. Dualistic principles like static and dynamic spaces, symmetry and asymmetry, openness and closeness and light and dark, which are contained in Ruygrok's sculptures, confirm his statement: 'the architecture of the spirit speaks in the signs of language.' Unlike commercials, which through their typography and loud lighting effects want to express a positive and unquestionable message, Ruygrok here uses plain material in an almost old-fashioned letter, which is illuminated from within. Only the beams of light which come out of a hole in the middle of the spheres, create a theatrical effect. At the back of the post office each word sheds light on the one which is on the column opposite. The abstract qualities of the images and the ambiguous meanings ensure that the 'reader' is abandoned to his own doubts and uncertainties. Ruygrok is here putting the viewer at the beginning of the artists's working process, for, as he says: 'with me, images begin LIKE THIS or LIKE THIS'.



③



Sarkis

Hier is de nacht immens ①

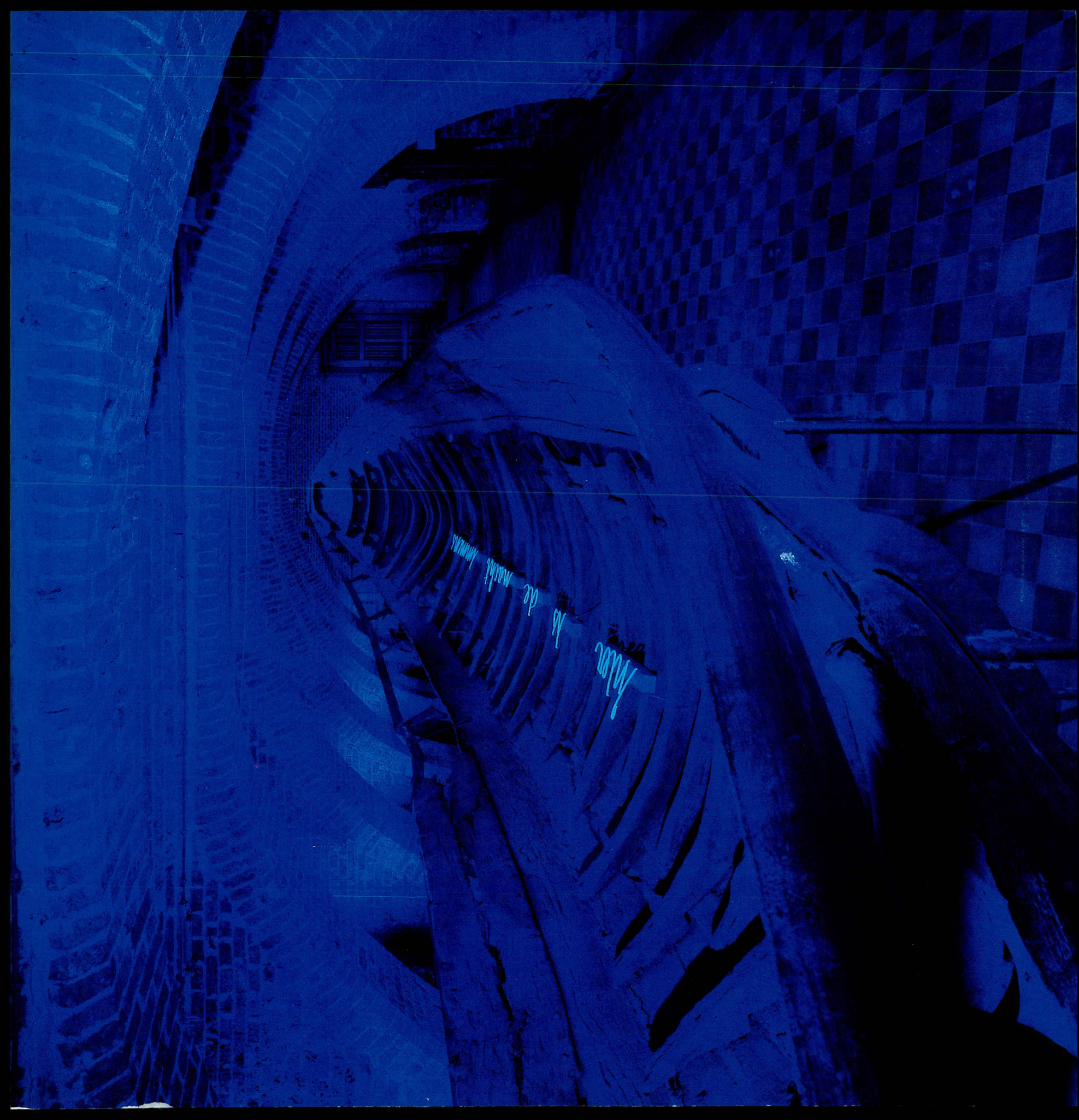
Sarkis maakte vorig jaar in Nantes een tentoonstelling met de titel *42 Heures du Loup* (42 Wolfsuren). Zijn bijdrage aan *Nachtregels* met de zin 'Hier is de nacht immens' sluit daarbij aan. 'Wolfsuren' spelen zich af in de nacht, als de schemering voorbij is om precies te zijn. In het Frans bestaat de uitdrukking 'l'heure entre chien et loup' (het uur tussen hond en wolf), waarmee de tijd wordt aangeduid als de avond valt. Sarkis stelt de uren van de nacht voor als onmeetbaar. Ze duren een etmaal, maar dan wel een etmaal van tweeënveertig uur volgens een wilde tijdsberekening. De nacht is immens als herinneringen en obsessies zich opstapelen tot een bodemloze put tijdens het mysterie van de slapeloosheid. In die zin verwijst '42 Heures du Loup' ook naar de gelijknamige film van Ingmar Bergman over de hallucinaties van een schilder op een huiveringwekkend eiland. Maar het zijn niet herinneringen die Sarkis wil verbeelden, hij is op zoek naar de eigenaar van het geheugen dat ze oproept. Het werk van Sarkis heeft altijd een theateraal aspect. Hij toont ons de auteur, de regisseur, de decorbouwer en de speler, verenigd in de persoon van Sarkis. In 1985 maakte hij een tentoonstelling met de titel *De schat van kapitein Sarkis*, waarin de schat – de herinneringen van de kapitein – bleek te bestaan uit oorlogsbuit (Kriegsschatz). De letters K en Z stonden op de voor- en achtersteven van een schip in de kleuren rood en groen. De ene kleur als symbool van het Offer, de andere als symbool van de Hoop. De presentatievorm die Sarkis kiest is die van een tentoonstelling. Hij is te vergelijken met de schrijver van een autobiografie in de hij-vorm. Een tentoonstelling van Sarkis is in wezen een ateliertentoonstelling, maar dan niet in de negentiende-eeuwse zin als een mausoleum, waar de geest van de kunstenaar is bijgezet en dat de toeschouwer bezoekt als een voyeur. Het atelier van Sarkis lijkt meer op het *museion* in de vijftiende-eeuwse betekenis: een plaats waar de Muzen samenkomen en de passage zich afspeelt tussen de oefening van de geest en de oefening van de hand.

Bert Jansen

Last year in Nantes, Sarkis created an exhibition with the title *42 Heures du Loup* (42 Wolf Hours). His contribution to *Night Lines*, the sentence 'Here the night is immense', is related to that. 'Wolf Hours' are at night, after twilight to be exact. In French there is an expression 'l'heure entre chien et loup' (the hour between dog and wolf), which denotes the time when night is falling. Sarkis presents the hours of the night as being immeasurable. They last for a period of 24 hours, a natural day, but a natural day of 42 hours rather than 24, according to a wild computation of time. The night is immense, as memories and obsessions accumulate within a bottomless pit during the mystery of insomnia. In that sense '42 Heures du Loup' refers to the film of the same name by Ingmar Bergman about the hallucinations of a painter on a terrifying island. But Sarkis does not want to depict memories as such, he is looking for the owner of the mind which summons them. Sarkis' work always has a theatrical aspect. He shows us the author, the director, the stage designer and the player, united in the person of Sarkis. In 1985 he made an exhibition entitled *The Treasure of Captain Sarkis*, in which the treasure – the captain's memories – turned out to consist of war booty (Kriegsschatz). The letters K and Z stood on the prow and stern of a ship, in the colours red and green. One colour as symbol of Sacrifice, the other as symbol of Hope. The form of presentation which Sarkis chooses is that of the exhibition. He can be compared to the writer of an autobiography in the third person. A Sarkis exhibition is actually a studio exhibition, but not in the nineteenth-century sense, as a mausoleum, where the spirit of the artist is interred and which the spectator visits like a voyeur. Sarkis' studio looks more like a *museion* in the fifteenth-century sense: a place where the Muses gather and the passage is enacted between the exercise of the spirit and the exercise of the hand.



①



Krzysztof Wodiczko

Oud-Amelisweerd 1991 ①
Whitney Museum, New York, 1989 ②
National Monument, Edinburgh, 1988 ③



②

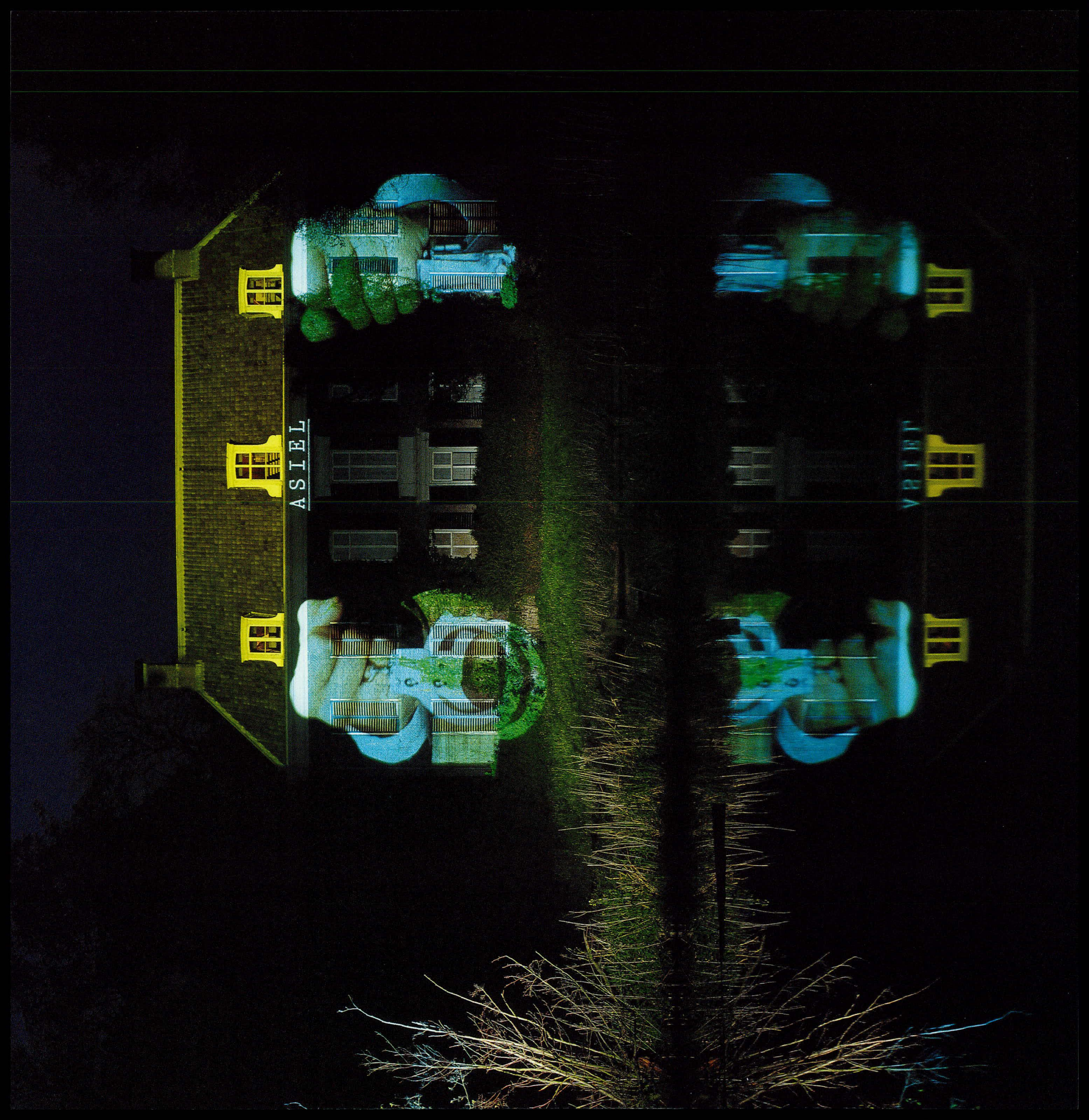


③

Sinds 1980 werkt Krzysztof Wodiczko met een uitgesproken immaterieel en tijdelijk medium: grootschalige diaprojecties op openbare gebouwen en monumenten. Architectuur is niet slechts de fysieke drager van de projecties. Wodiczko richt zijn aandacht op deze gebouwen (banken, musea, ambassades, overheidsgebouwen en oorlogsmo-numenten), omdat ze het gewicht van de geschiedenis op zich dragen en in de stad functioneren als tekens van macht. Deze 'onzichtbare' ideologische lading maakt hij zichtbaar door het gebouw een nieuwe transparante facade te geven. 'De impliciete aspecten van het gebouw, datgene wat er in opgesloten ligt, moeten expliciet gemaakt en blootgesteld worden; de mythe moet op een visuele manier geconcretiseerd en ontmaskerd worden.' Zo projecteerde hij in september 1985 een swastika op het pediment van de Zuidafrikaanse ambassade op Trafalgar Square in Londen. Deze ingreep, die na korte tijd door de politie werd stopgezet, viel samen met een bezoek van een Zuidafrikaanse delegatie aan Margaret Thatcher met een verzoek om financiële steun, die die delegatie ook ontving. De beelden die Wodiczko projecteert zijn krachtig, eenvoudig en hebben veelal het karakter van een teken of symbool: een wakend oog (op het Parlementsgebouw in Bern, Zwitserland), een hand die de presidentiële eed aflegt (AT&T Building, New York) of Russische en Amerikaanse raketten (Memorial Arch, Grand Army Plaza, Brooklyn, New York). Met zijn kritische interventies in de stad is Wodiczko zich bewust van het problematische karakter van de zogenaamde 'kunst in de openbare ruimte', die maar al te vaak wordt ingezet ter verlevendiging en verfraaiing van het stadsbeeld. Wodiczko houdt zich bezig met 'esthetischkritische toe-eigeningsstrategieën, interrupties en infiltraties die de symbolische psycho-politieke en economische invloeden van de stad onderzoeken'. De onzichtbare positie van bepaalde sociale groepen, zoals etnische minderheden en daklozen, wordt door Wodiczko omgedraaid en opgeblazen tot monumentale proporties. Met zijn *Homeless Projections* (1986) gaf hij daklozen dezelfde symbolische grandeur als de helden voor wie bronzen standbeelden zijn opgericht. Wodiczko's projecten zijn sterk plaatsgebonden; ze richten zich op de geschiedenis en politieke situatie van een stad, een plein of een gebouw. Aan de realisatie gaat dan ook steeds een periode van onderzoek vooraf. Voor zijn bijdrage aan *Nachtregels* heeft Wodiczko zich geconcentreerd op de veranderende politieke en economische situatie in Europa, op de huidige Oost-West relaties en de vele immigranten die naar verwachting binnenkort uit Oost-Europa zullen komen. Zullen zij het stadsbeeld van Utrecht gaan veranderen?

Leontine Coolewijn

Since 1980 Krzysztof Wodiczko has been working in a distinctly immaterial and temporary medium: large-scale slide projections on public buildings and monuments. Architecture is not merely the physical carrier of the projections. Wodiczko focusses on these buildings (banks, museums, embassies, public buildings and war monuments), because they bear the weight of history and function in the city as signs of power. He makes this 'invisible' ideological content visible by giving the building a new, transparent facade. 'What is implicit about the building must be exposed as explicit; the myth must be visually concretized and unmasked'. As an example of this, in September 1985 he projected a swastika onto the pediment of the South African Embassy on Trafalgar Square in London. This action, which was quickly brought to an end by the police, coincided with a South African delegation requesting financial support being received by Margaret Thatcher. The images which Wodiczko projects are powerful, simple and often have the character of a sign or symbol: a watchful eye (on the Parliament Building in Berne, Switzerland), a hand taking the presidential oath (AT&T Building, New York) or Russian and American rockets (Memorial Arch, Grand Army Plaza, Brooklyn, New York). With his critical interventions in the city, Wodiczko is aware of the problematic character of the so-called 'art in public spaces', all too often applied to enliven and beautify the cityscape. Wodiczko aims at 'an engagement through aesthetic-critical interruptions, infiltrations and appropriations that question the symbolic psycho-political and economic operations of the city.' The invisible position of certain social groups, such as ethnic minorities and the homeless, is reversed and blown up to monumental proportions by Wodiczko. With his *Homeless projections* (1986) he gave the homeless the same symbolic grandeur as the heroes to whom bronze statues are erected. Wodiczko's projects are strong linked to place; they refer to the history and political situation of a city, a square or a building. This means that realization is always preceded by a period of research. For his contribution to *Night Lines* Wodiczko has concentrated on the changing political and economic situation in Europe, on current East-West relations and the many immigrants who are expected to arrive from Eastern Europe in the near future. Will they change the Utrecht cityscape?



1961, Den Hout (NL)

zonder titel / neon

Willem Arntsz Huis, Lange Nieuwstraat 119, boven de ingang van het Riagg

Dort, Dort / 1990 / z/w-foto, acryl / 112 * 118 cm

Away, Away, Away / 1988 / z/w-foto, acryl / 169,5 * 112,5 cm

Where to go / 1988 / z/w-foto, acryl / 169,5 * 112,5 cm

1945, Zeist (NL)

TAT 1985 (1991) / lichtbak

Neude-flat (Vinkenburgstraat 26), zichtbaar vanaf de Oudegracht

TAT 1985 / 1988-1989 / pigment, acrylbinder, hout / 240 * 150 cm

TAT 1985 / 1988-1989 / pigment, acrylbinder, hout / 240 * 150 cm

TAT 1985 / 1988-1989 / pigment, acrylbinder, hout / 240 * 180 cm

TAT 1985 / 1988-1989 / pigment, acrylbinder, hout / 240 * 180 cm

1959, Knokke (B)

Anti-muggen paal / neon, metaal

waterpomp op het Geertekerkhof

Flags / 1989 / hout, foto's, staal / (5x) 260 * 40 cm

1957, Bronx, New York (USA)

For Sale: A House For Dreaming In Unison / neon

het kleinste huis aan de gracht, Oudegracht 346

Foreign Policy / 1990 / latexverf op muur / variabele afmetingen / courtesy American Fine Arts, Co., New York

1954, New York City (USA)

Shadow of a Doubt / projectie

Brigittenbrug over de Nieuwegracht, ter hoogte van de Catharijnesteeg

Big Ego / 1990 / polyurethane nylon / 300 * 480 cm / courtesy Josh Baer Gallery, New York

Food / 1990 / gegalvaniseerd staal / 67,5 * 237,5 * 62 cm / collectie Galerie Montenay, Parijs

Lazygirl / 1989 / staal, scharnieren, wieljes / 71,88 * 210 * 112,5 cm / collectie fam. Oliver-Hoffmann

Phonecalls/Lightyears / 1988 / leren kussens / variabele afmetingen / collectie Josh Baer Gallery, New York

1925, Nassau, Bahamas (UK)

C'est dans la place du marché que l'on rencontre le plus souvent les reclus

in samenwerking met Michael Harvey / neon / Zoutmarkt – Vismarkt

The Sea's Leaves / 1990 / neon / 200 * 350 * 5 cm / collectie Victoria Miro Gallery, Londen

Fern (Fishing Boat: BF 205) / 1977 / in samenwerking met Peter Grant / hout, latex / 48 * 99 * 9 cm /

courtesy Victoria Miro Gallery, Londen

Korrie Besems

1987 – STIPENDIA '85-'86, i.h.k.v. de individuele subsidieregeling van het Ministerie van WVC, Y-techgebouw, Amsterdam

1988 – SOLO, Galerie Waalkens, Finsterwolde

1990 – BEELDENSTORM... 1990, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen

– OPPOSITIONS, fotobiënnale Rotterdam II, voormalig Amerikalijs kantoorgebouw, Rotterdam

1991 – SOLO, Flatland Galerie, Utrecht

Carel Blotkamp

1982 – SOLO, 't Venster, Rotterdam

1987 – SOLO, Galerie Waalkens, Finsterwolde

1990 – BIS, Museum Fodor, Amsterdam

– SOLO, Steendrukkerij Amsterdam bv., Amsterdam

Patrick Corillon

1987 – VIE ET MORT DES NOMS D'ARTISTES, Musée d'Art Moderne de Liège, Luik

1988 – SOLO, Galerie Véga, Luik-Plainevaux

1989 – HUBERT D..., Musée d'Art Contemporain de Dunkerque, Duinkerken

– EVITEZ DE RÉVEILLER VOS CORRESPONDANTS!, 't Venster, Rotterdam

1990 – SOLO, Galerie Albert Baronian, Brussel

1991 – SOLO, Galerie Rumpff, Haarlem

Jessica Diamond

1989 – HERFSTSALON 1989, org. Museum Ludwig, Dumont Kunsthalle, Keulen

1990 – SPENT. CURRENCY, SECURITY AND ART ON DEPOSIT, The New Museum, New York

– SOLO, American Fine Arts, Co.

1991 – THE SAVAGE GARDEN, Fundacion Caja de Pensiones, Madrid

– 1991 WHITNEY BIENNIAL EXHIBITION, Whitney Museum of American Art, New York

– SOLO, Jablonka Galerie, Keulen

Nancy Dwyer

1987 – 1987 WHITNEY BIENNIAL EXHIBITION, Whitney Museum of American Art, New York

1989 – PROSPECT '89, org. Peter Weiermaier, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt;

Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt

– SOLO, Rhona Hoffman Gallery, Chicago

1990 – WORD AS IMAGE: AMERICAN ART 1960-1990, Milwaukee Art Museum, Milwaukee;

Oklahoma City Art Museum, Oklahoma City; Contemporary Arts Museum, Houston

– SOLO, Josh Baer Gallery, New York

Ian Hamilton Finlay

1986 – MARAT ASSASSINÉ & OTHER WORKS, Victoria Miro Gallery, Londen

1987 – INTER ARTES ET NATURAM, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parijs

1989 – 1789-1794, Kunsthalle Hamburg, Hamburg

1990 – A WARTIME GARDEN, Gallery Graeme Murray, Edinburgh

1991 – IDEOLOGISCHE ÄUSSERUNGEN, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt

1954, Lastrup (BRD)

ICHS-DÜRFEN-KÖNNEN-WOLLEN-SOLLEN-MÜSSEN-STERBEN 1991

lichtbakken / Wit woonhuis, Pieterskerkhof 7

Ohne Titel / 1990 / neon / (4x) 100 * 80 * 16 cm / collectie Konrad Fischer, Düsseldorf

1950, Gallipolis, Ohio (USA)

Laser, Utrecht 1991 / laser

Domtoren (Domplein), zijde Servetstraat van 26 april t/m 10 mei is dit werk te zien

AVTEL 1991 / AVTEL bord Hoog Catharijne

1951, Nürnberg (BRD)

zonder titel / zijden draperie

Restaurant/Grand Café het Polman's Huis, Keistraat 2

1933, Dnepropetrovsk (SU)

Van wie zijn deze vleugels? / neon, lichtbakken

Politiebureau Tolsteegbrug, zijde Wijde Doelen

Commentary by O. Egorova / 1989 / masoniet, emaille, sok / 210 * 150 cm /

courtesy Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York

The Untalented Artist: The Glue Escapes! / 1981-88 / hout, olieverf / 255 * 187,5 cm /

courtesy Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York

1951, Amsterdam (NL)

ZWART / neon

Watertoren, Lauwershof 29

NOG EEN / 1990 / neon / 40 * 200 cm / courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen

Ludger Gerdes

1986 – APERTO, XLII Biennale Venetië

1987 – SOLO, Konrad Fischer, Düsseldorf

1988 – NOCHMAL DIE ALTE NUMMER, Stichting de Appel, Amsterdam

1989 – THEATERGARDEN/BESTIARIUM, The Institute for Contemporary Art – PS1 Museum, New York

1990 – OHNE, Kunstraum München, Kunstverein München, München

Jenny Holzer

1986 – PROTECT ME FROM WHAT I WANT, buiten-installatie, org. Nevada Institute for Contemporary Art, University of Nevada, Las Vegas

1988 – SIGNS/UNDER A ROCK, installaties, Institute of Contemporary Art, London

1989 – SOLO, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York

1990 – XLIV BIENNALE VENETIË, Venetië

– ENERGIEËN, Stedelijk Museum, Amsterdam

– HIGH AND LOW: MODERN ART AND POPULAR CULTURE, Museum of Modern Art, New York; The Art Institute of Chicago, Chicago; Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Ulrich Horndash

1986 – AU COEUR DU MAELSTRÖM, Palais des Beaux Arts, Brussel

1987 – DIE GROßE OPER, Bonner Kunstverein, Bonn

1990 – NEOCLASSICO A TRIESTE – VERSO IL NEOCLASSICO, Civico Museo Palazzo Revoltella, Trieste

1991 – NAAKTE SCHOONHEID, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen

– MÜNCHNER RÄUME, Münchner Stadtmuseum, München

Ilya Kabakov

1987 – THE 60S-70S, org. door de Hermitage Society, Moskou, Museum of Modern Art, Basel

1989 – WHITE COVERS EVERYTHING BUT ITSELF, De Appel, Amsterdam

1990 – HE LOST HIS MIND, UNDRESSED, RAN AWAY NAKED, Ronald Feldman Fine Arts, New York

1990 – DIE ENDLICHKEIT DER FREIHEIT, Daadgalerie, Berlijn, op diverse plaatsen in de binnenstad van Berlijn

1991 – SOVIET ART AROUND 1990, Kunsthalle Düsseldorf

John Körmeling

1985 – PONTE DELL'ACCADEMIA, Biennale van Venetië, Venetië

1986 – 2 * 3 ONTWERPEN, Zeno X Gallery, Antwerpen

1987 – ZO HOOG ALS HET GEZICHT, ZO BREED ALS HET COMPLETE, Shaffy theater, Amsterdam

1990 – SCHRAG, Rheinländisches Museum, Bonn

1935, Dublin (IR)

Change your mind, Feel time, Imitate touch / lichtbak
Randstad Uitzendbureau, Lange Viestraat 1

Brand New, Draw Charm, Switch Position, Get More / 1989 / billboards / (4x) 300 * 390 cm

1924, Amsterdam (NL)

WUBOP / ijzer, hout, brood, vuur

Paushuize (Achter Sint Pieter 200), zijde Kromme Nieuwegracht, naast no.49

**pape satan pape, alles verklaard, DIS DEO, trouw zwetende hond, het kwade schuwen,
a night in Tunesia, zo trots als sterk, ijs op de rug van de lezende ezel,
de doden drinken weer bloed, de hemellijn smeult als een lont, (10x) zonder titel**, 1990-1991,
werken op papier / diverse afmetingen

1946, Breda (NL)

Bericht voor de Welvaart / neon

pand op de hoek Trans / Pausdam / Achter de Dom

Terminus – Terra Minus / 1987 / houtskool, zwavel gebonden met gecondenseerde melk / 76,2 * 57,8 cm /
particuliere collectie, België

I Love You (Written with Moonlight on Wednesday 26th of February around Midnight) / 1975 /
polaroidfoto's / 69 * 102 cm / collectie Stedelijk Museum, Amsterdam
Ssssst / 1974 / staal, gips, s-haken / 131,5 * 66,5 * 21 cm
(diverse andere werken ontstaan in de periode 1970–1990)

1939, Florence (IT)

All has yet to be done / 1991 / neon

installatie / courtesy Victoria Miro Gallery Londen, Florence

1941, Fort Wayne, Indiana (USA)

Changing Light Corridor with Rooms / 1972-1988 /

hout, latex, trafo, licht / 289 * 670 * 1300 cm / courtesy Anthony d'Offay Gallery, Londen

Les Levine

1987 – DOCUMENTA 8, Kassel

1989 – AMERICAN DOCUMENTARY VIDEO, The Museum of Modern Art, New York

– LES LEVINE'S VIDEO: A SELECTION FROM TWO DECADES, International Centre of
Photography, New York

– IMAGE WORLD, Whitney Museum of American Art, New York

1990 – ANALYZE LOVERS, installatie, Centraal Museum, Utrecht

– PUBLIC MIND: LES LEVINE'S MEDIA SCULPTURE AND MASS AD CAMPAIGNS
1969-1990, Everson Museum of Art, Syracuse

Lucebert

1964 – DOCUMENTA 3, Kassel

– XXXII BIENNALE VENETIÈ, Venetië

1985 – GEËNT OP BOSCH, Museum het Kruithuis, 's Hertogenbosch

1987 – OVERZICHTSTENTOONSTELLING, Stedelijk Museum, Amsterdam

1991 – SOLO, Galerie Espace, Amsterdam

Pieter Laurens Mol

1986 – VI BIENNIAL OF SYDNEY; ORIGINS, ORIGINALITY + BEYOND, Art Gallery of
New South Wales, Sydney

– PROSPEKT '86, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main

1987 – CENTURY '87, Amsterdam

1989 – PORTRETTE VAN DE WAAN, Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen;
Centrum voor Hedendaagse Kunst de Beyerde, Breda

– THE SANGUINE SURRENDER, Graeme Murray Gallery, Edinburgh

1990 – POIESIS, Graeme Murray Gallery, Edinburgh

– SOLO, Galerie Cintrik, Antwerpen

Maurizio Nannucci

1986 – PROSPECT '86, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main

1987 – DOCUMENTA 8, Kassel

1989 – IN OTHER WORDS..., Museum am Ostwall, Dortmund

1990 – BIENNALE SYDNEY 1990, Sydney

– XLIV BIENNALE VENETIÈ, Venetië

1991 – SOLO, Galleria Victoria Miro, Florence

Bruce Nauman

1986 – SONSBEK '86: INTERNATIONAL SCULPTURE, Arnhem

1987 – 1987 WHITNEY BIENNIAL EXHIBITION, Whitney Museum of American Art, New York

1988 – LANGUAGE IN ART SINCE 1960, Whitney Museum of American Art, Downtown at
Federal Reserve Plaza, New York

– THE SPIRITUAL IN ART: ABSTRACT PAINTING 1890-1985, Los Angeles County
Museum of Art, Los Angeles; Museum of Contemporary Art, Chicago;
Haags Gemeentemuseum, Den Haag

1990 – ENERGIEËN, Stedelijk Museum, Amsterdam

– BRUCE NAUMAN SCULPTURE AND INSTALLATIONS 1985-1990, Museum für
Gegenwärtige Kunst, Basel; Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt

1953, Oran , Algerije (F)

Blind Date / lichtbakken

't Wed, tunnel van de Ganzemarkt richting Oudegracht

NYCDALOE, Language justuelle pour converser dans le noir / 1990 / plexiglas, aluminium, hout, TL-buizen / installatie, variabele afmetingen

1954, 's Heerenberg (NL)

'Soon will light translate the world to morning And I can build no morning of my world'

uit: New Year's Eve, 1928 / Delmore Schwartz (1913-1966) / neon / Janskerk, Janskerkhof, boven de hoofdingang

'Plato was ziek' / 1990-1991 / gemengde techniek op papier / 100 * 70 cm

HOWL / 1990 / gemengde techniek op doek / 110 * 190 cm

Taalmoord I / 1988-1991 / gemengde techniek op doek / 45 * 45 cm

Dylon Thomas / 1985 / goache, fotografisch materiaal op papier / (4x) 30 * 21 cm / diverse particuliere collecties

1947, Venlo (NL)

JOUW HUIS IS MIJN HUIS / neon

kop van de Plompstorengracht, Wolvenstraat 1-23

Sef Peeteers / 1991 / papier / variabele afmeting / courtesy Galerie Akinci, Amsterdam

Erepodium 2 / 1989 / bedrukte kartonnen dozen, Talens Hobby Color Universal / 45 * 67 * 37 cm / collectie Centraal Museum, Utrecht

Twin Towers / 1988 / lichtdruk / 316 * 109 cm / courtesy Galerie Akinci, Amsterdam

Sculpture I / 1976 / drukinkt, papier / 52 * 76,5 cm / courtesy Galerie Akinci, Amsterdam

1949, Panama Canal Zone (USA)

Spiritual America / neon, voorboek, entertainer

Eetcafé de Baas (Lijnmarkt 8), zijde Lichte Gaard

voorstelling: 3 avonden per week; voor data en tijden: zie lichtkrant Amro bank

Spiritual America / videoregistratie Nachtregeels project

1960, Queens, New York (USA)

Imprisonment / neon, diverse materialen

Letterenfaculteit, Achter de Dom no.7

alfabet / 1991 / 26 delen

Martine Neddam

1989 – SALON DE LA JEUNE SCULPTURE, , Parijs

1990 – SOLO, Centre d'Art Contemporain, Brussel

1991 – SOLO, Galerie Tanya Rumpff, Haarlem

Titus Nolte

1986 – OVERZICHTSTENTOONSTELLING, van Reekum Museum, Apeldoorn

1987 – CENTURY '87, Oudemanspoorthuis, Amsterdam

1988 – ZEVEN MAAL 4X4, Centraal Museum, Utrecht

1989 – SCHILDERIEN '87-'89, Centrum Beeldende Kunst, Utrecht

– STIL LEVEN, Arti et Amicitiae, Amsterdam

1990 – SCHILDERIEN '89-'90, Galerie Phoebus, Rotterdam

Sef Peeters

1986-88 – PERSOONLIJKE ZINNEBEELDEN, de Beyer, Breda;

Provinciaal Museum, Hasselt

1988 – INTERNATIONAL STUDIO PROGRAMM EXHIBITION, Project Studios One, New York

1990 – SOLO, Galerie Wittenbrink, München

– METAMORFOSE, HCAK, Den Haag

1991 – HET CIRCUIT, Apollohuis, Eindhoven

Richard Prince

1986 – VI BIENNIAL OF SYDNEY, Sydney

1987 – 1987 WHITNEY BIENNIAL EXHIBITION, Whitney Museum of American Art, New York

1988 – TELL ME EVERYTHING, Times Square, New York

1989 – BILDERSTREIT, Rheinhalle, Köln

– SOLO, Barbara Gladstone Gallery, New York

1990 – SOLO, Jablonka Galerie, Galerie Gisela Capitain, Köln

Rammellzee

1984 – GRAFFITI, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

– LA SCUOLA DI ATENE, org. Achille Bonito Oliva, Italië

1985 – ANNIOTTANTA, org. Renato Barrilli, Museo d'Arte Moderna, Bologna, Rimini, Ravenna, Imola

– BETWEEN SCIENCE AND FICTION, XVIII Internationale Biennale van Sao Paulo

1986 – OVERZICHTSTENTOONSTELLING, Groninger Museum, Groningen

1988 – SOLO, Barbara Baathen Gallery, New York

1990 – SOLO, Galerie Yaki Kornblit, Amsterdam

1944, Cleveland, Ohio (USA)

Evening Time is Reading Time / lichtbakken
de gevels van de Korte Smeestraat

How to Remember a Better Tomorrow / Sets and Props / 1989 / diverse materialen /
variabele afmetingen / courtesy Christine Burgin Gallery, New York
'The sky above' / 1988 / polyetheline wimpels / variabele afmetingen /
courtesy Christine Burgin Gallery, New York

1953, Voorburg (NL)

ZO OF ZO / lichtbak, aluminium
Hoofdpostkantoor, Neude 11, zijde Neude en zijde Oudegracht
O / 1991 / aluminium, hout, neon, theaterspot / installatie, variabele afmetingen / courtesy Galerie van Rooy
NO / 1989 / TL-lamp, aluminium / 120 * 120 cm, Ø 150 cm / collectie Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag
ANXIETY / 1981 / staal / (7x) 240 * 15 * 15 cm / collectie Stedelijk Museum, Amsterdam
ANGER / 1981 / staal / 250 * 100 * 3 cm

1938, Turkije

Hier is de nacht immens / 1991 / installatie

1943, Warschau (PL)

Oud-Amelisweerd 1991 / projectie
Oud-Amelisweerd, Koningslaan 9, Bunnik / 29 en 30 april is dit werk te zien
dia voorstelling / 1990 / collectie New Museum, New York

Allen Ruppersberg

1985 – LANGUAGE AND ART, New Langton Arts, San Francisco
1987 – PERVERTED BY LANGUAGE, Procter Arts Center, Bard College, New York
1989 – A GOOD READ: THE BOOK AS METHAPHOR, Barbara Toll Gallery, New York
1990 – THE LAST LAUGH: IRONY, HUMOR, SELF-MOCKERY AND DERISION,
org.Collins en Milazzo, Massimo Audiello Gallery, New York
– SOLO, Christine Burgin Gallery, New York

Marc Ruygrok

1986 – PRIX DE ROME 1985, Fodor Museum, Amsterdam
– SOLO, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam
1988 – P.S.ONE, New York
1989 – SOLO, Galerie van Rooy, Amsterdam
– IS IN HAL, stipendia tentoonstelling i.h.k.v. van individuele subsidies van het
ministerie van WVC, Rotterdam
1990 – DUTCH INTERIORS, Centraal Museum, Utrecht; Tokyo
Metropolitan Art Museum, Tokyo; Kyoto Municipal Art
Museum, Kyoto;

Sarkis

1985 – LITTLE SPARTA & KRIEGSSCHATZ (Ian Hamilton Finlay, Sarkis), Apac, Chapelle
Sainte-Marie, Nevers/Galerie Eric Fabre, Parijs
1987 – CAPT. SARKIS INVITE BÖCKLIN Å 'T KROMHOUT MUSEUM, i.h.k.v. Century 87,
Amsterdam
1990 – DIE ENDLICHKEIT DER FREIHEIT, Daadgalerie, Berlijn, op diverse plaatsen in de
binnenstad van Berlijn
– XLIV BIENNALE VENETIË, Venetië

Krzysztof Wodiczko

1986 – XXXXII BIENNALE VENETIË, Venetië
– THE HOMELESS PROJECTIONS: A PROPOSAL FOR UNION SQUARE, 49th Parallel,
Centre for Contemporary Canadian Art, New York
1987 – DOCUMENTA 8, Kassel, pediment van het Museum Fridricianum, de toren van
de Martin Luther Kerk en het monument voor Friedrich II
1988 – PUBLIC IMAGE: HOMELESS PROJECTIONS BY KRZYSZTOF WODICZKO AND
DENNIS ADAMS, The Clocktower, Institute for Contemporary Art, New York
1990 – DIE ENDLICHKEIT DER FREIHEIT, Lenin monument, Leninplatz, oost-Berlijn en
Huth Haus, Potsdammer Platz, west-Berlijn, org. DAAD

COLOFON

Deze catalogus verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling Nachtregels, die van **26 april t/m 15 oktober 1991** te zien is in de binnenstad van Utrecht en van **27 april t/m 8 september 1991** in het Centraal Museum.

redactie:

Marja Bosma, Ellen de Bruijne

redactie assistentie:

Claudine Hellweg

vertaling:

Wendie Shaffer, Michael O'Loughlin

fotografie:

Jannes Linders

Stijn Brakkee (assistent)

ontwerp:

Wild Plakken (Lies Ros en Rob Schröder)

productie:

Claudine Hellweg, Hans Schopping

uitgave:

Centraal Museum

zetten en drukken:

Drukkerij Mart. Spruijt bv

kleurenlithografie:

ProjectieColor bv

ISBN 90-73285-07-0

NACHTREGELS:

idee en organisatie:

Sjarel Ex

Ellen de Bruijne

Nicolette Gast

Paul Kamp

Robert-Jan Muller

tentoonstelling Centraal Museum:

Marja Bosma

Lydia van Oosten

Hans Schopping

Eveline Reeskamp

Panc Boere

Theo Drost

tentoonstellingsmanagement:

Paul Kamp

ontwerp affiche:

Wild Plakken (Lies Ros en Rob Schröder)

assistentie:

Catelijne de Muynck – drukwerk/opening

Claudine Hellweg – drukwerk/publiciteit

adviesraad:

Jan Jansen – hoofd Sector Monumenten Gemeente Utrecht

Peter Smids – Directeur Muziekcentrum Vredenburg

Guus Verduijn – Directeur Wijkbeheer Stadsvernieuwing Utrecht

Dhr. M. van der Lee – Directeur Koningin Wilhelminafonds

Madeleine van Lennep – Secretaris Fonds Stadsverfraaiing Utrecht

Dirkje Kuik – kunstenaars te Utrecht

HOOFDSPONSOR:

ABN AMRO

SPONSORS:

Nijman Lichtreklame Haarlem

Bouwfonds Nederlandse Gemeenten

Istituto Bancario San Paolo di Torino

St. Antonius Vessel-Heads bv

Randstad Uitzendbureau

UBO Levensverzekeringen

Utrechts Nieuwsblad

Dienst Openbare Werken Utrecht

EBU (Energiebedrijf Utrecht)

Laserpromotions Leiden

Restaurant/Grand Café het Polman's Huis

AVNET Nederland bv

SUBSIDIEGEVERS:

Ministerie van WVC

Gemeente Utrecht

Provincie Utrecht

Ministerie van Buitenlandse Zaken

Europese Culturele Stichting

Belgische Ambassade

The British Council

Ambassade de France aux Pays-Bas

Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi

Canadese Ambassade

BRUIKLEENGEVERS:

Ado Galerie, Antwerpen

Rhona Hoffman Gallery, Chicago

Familie Oliver-Hoffman

Josh Baer Gallery, New York

Konrad Fischer, Düsseldorf

Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York

Stedelijk Museum, Amsterdam

Galerie Cintrik, Antwerpen

Anthony d'Offay Gallery, Londen

Christine Burgin Gallery, New York

The New Museum, New York

Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

Victoria Miro Gallery, Londen

American Fine Art, Co., New York

Zeno X Gallery, Antwerpen

Galerie Montenay, Parijs

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

Galerie Akinci, Amsterdam

en diverse particulieren

NIJMAN

LICHTREKLAME

Bouwfonds
Nederlandse Gemeenten

SANPAOLO
ISTITUTO BANCARIO
SAN PAOLO DI TORINO

St. ANTONIUS

randstad

U B O
VERZEKERINGEN

UTRECHTS NIEUWSBLAD

EUROPEAN CULTURAL FOUNDATION
FONDATION EUROPÉENNE DE LA CULTURE
★★★★★

MET DANK AAN:

Stedelijk van Abbemuseum
Rilt
Stichting de Appel
St. Augustinuskerk
Bakkerij André de Laat
Museum Boymans-van Beuningen
Brandweer Utrecht
Bureau Culturele Zaken Utrecht
Festival Oude Muziek
Gemeentearchief Utrecht
Fotodienst Gemeente Utrecht
Dienst Ruimtelijke Ordening, Openbare Werken, Volkhuysvesting Utrecht
Kamer van Koophandel en Fabrieken Utrecht
Kemperman bv
Flashlight Utrecht
Glasblazerij van de Ven Apeldoorn
R.I. Reklame
Stap, theatertechniek
Stichting Sociale Woningbouw
Praktijkbureau Beeldende Kunstopdrachten
Muziekcentrum Vredenburg
Waterleidingbedrijf Midden-Nederland
Restless Productions
Van Westen Vuurwerk
Festival Theater aan de Werf
Stichting Vluchtelingen Hulp Utrecht
Stichting Oud-Amelisweerd
B&W Utrecht
medewerkers bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam
Leo Castelli Gallery, New York
Barbara Gladstone Gallery, New York
Graeme Murray Gallery, Edinburgh
Flatland Galerie, Utrecht
Steendrukkerij Amsterdam bv
Galerie Tanya Rumpff, Haarlem
Galleria Victoria Miro, Florence
Galerie Tanit, Keulen
Galerie Dina Vierny, Parijs
Galerie Apunto, Amsterdam
Galerie Espace, Amsterdam
Galerie Wittenbrink, München
Galerie Lies van Rooy, Amsterdam
Galerie de Paris, Parijs
Jablonka Galerie, Keulen
Heineken Nederland bv
Crediet en Effectenbank
PTT-Telecom
KW Lichtwerbung GmbH
Malihotel Utrecht
Hotel Des Pays-Bas Utrecht
Stichting Natuur en Milieu
Burgers en Ran
Verpleeghuis St. Hiëronymus
Schiller Theater
Café Zeezicht

Lisman bv
Willem Arntsz Stichting
EMO-groep
Gemeentepolitie Utrecht
werknemers politiebureau Tolsteegbrug
Woningbouwvereniging K'77
Stichting Moira
Rijksuniversiteit Utrecht
Eetcafé de Baas
Telkamp modeschoenen
Dhr Jalving
Geertkerk
PTT/Hoofdstaatskantoor Utrecht
Hervormde Gemeente
A. Hommersom
bewoners Wolvenstraat 1-23
Mart van Schijndel
bewoners Pieterskerkhof 6a
Dhr en mevr J.B. Bedaux
Dhr G. Helsloot
Johan Mulder
Familie van Tuyl
Dhr en mevr H.A. Zwanink
bewoners Oudegracht 346
eigenaren en bewoners van de panden
in de Korte Smeestraat en de Dorstige Harthof
Bob van Balen
Gerard van Drunen
Alice Duiven
Henk Suër
Piet Erkelens
Madeleine Mansvelt-Beck
Toni Mulder
Tom van Gestel
Jan Riezenkamp
Gerrit-Jan de Rook
Albert Hutschemaekers
Anneke van Dijk
Ed Leeftang
Matthieu Hermans
Cees van Woerden
Bruce Ferguson
Heinz Willemse
Michael Zeeman
Wim Veenink
Theo Geurtsen
C. Den Hollander
Els Hoek
Natalie Kamphuis-Sybesma
Titus Yocarini
Ton Handstede
Cees Pot
Bob Fooy
Judith Cahen
Kees Flore

Martin Haker
Rudi Fuchs
Kaspar König
Colin de Land
Harald Szeeman
Medewerkers van Centraal Museum
Richard Flood
Paul Andriesse
Frits Keers
Edna van Duyn
Hans de Boer
Martijn van Nieuwenhuijzen
Piet de Jonge
Claudia van der Reijken
Ton Timmermans
Dhr. A. van Zutphen
Nellie Voorhuis
P. de Visser
L. Koops
K. Fladeris
A.J. Wittekamp
Wim Kastelein
G.A. Van Esch
Nettie van Aken
M. Bouwman
Wim Hoeben
Dhr. J. van Steijn
Pim van de Berg
Johan Drunicle
Bert Bouterse
N. Stouthamer
Odille Chénal
Marina Betist
Kees Spaan
Arie van der Zwan
R. Polman
Alf Zwilling
Karin Driessen
Cees Eijrond
David de Goede
Dorine Duyster
Jan Brand
Barbara Teulings
Marc Gast
France Morin
Roel van Timmeren
Alexander Schabracq
Henk Buysen
Remco van Gulik
G.D. Stolk
B. van der Worp
Ruud Borgman
G. Daalhuisen
Erik Fliek
Marcel van Ommen

111

112

113

114

a a l m u s e u m u t r e c h t , t h e n e t h e r l a n d s

