

**Stedelijk
Museum**

BUREAU

AMSTERDAM



NO 90

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

TEL 31(0)20 4220471 / FAX 31(0)20 6261730

WWW.SMBA.NL / MAIL@SMBA.NL

**Roma Pas - Here, in China
22 . 01 - 12 . 03 . 2006**

HIER, IN CHINA

Roma Pas, *Cacti under construction*, 2005, number of large prints on silky fabric



Wat mij het meest bevalt aan China is het gevoel van maakbaarheid dat er heerst, dat het land aan elkaar hangt van de provisorische oplossingen. In het dagelijks leven, in hoe mensen problemen oplossen, maar ook in de manier waarop China bezig is een beeld te maken van zichzelf. Een taxichauffeur kan plotseling langs de kant van de weg stoppen en de motorkap opendoen om iets te repareren met wat stukken tape, en een oude huistelefoon kan in de straat uitgesteld worden met het bordje “publieke telefoon”. China is één grote bouwput op het moment en het is vreemd dat ogenschijnlijk alleen wat rondhangen en af en toe een stuk bamboe in de grond steken uiteindelijk toch leidt tot een gloednieuw, imponerend gebouw. Het zit dicht bij de ervaring van een landing, waarbij je van begin tot einde precies kan zien wat er gebeurt en toch geen relatie kan leggen tussen het grote overzicht (het goddelijke perspectief) en het leven zoals we dat kennen op de grond – er is geen punt van omschakeling. Er zijn verschillende niveaus van realiteit die ik moeilijk met elkaar kon verbinden. Door het ex-

cessieve hello-kitty-kleurgebruik vond ik mezelf vaak terug in een andere dimensie van het zelf-gemaakte; een cartoonachtige, geanimeerde realiteit. Van bijvoorbeeld de locals die TV kijken in hun garage-achtige winkels te midden van een enorme hoeveelheid producten in bubblegumtinten – het lijken tentoongestelde woonkamers. De winkels hebben maar drie muren; één muur is weggelaten om toeschouwers en camera’s toe te laten.

In mijn eigen appartement was ik aan alle kanten omsloten, maar ik kon me niet aan de indruk onttrekken dat mijn huis onder de spyware zat. Op de een of andere manier was er altijd iets waardoor ik de vierde muur als imaginair beschouwde. Ik weet niet of dat lag aan de manier waarop mensen naar me keken als ik de trap afliep van het zeven verdiepingen tellende gebouw – mij volgend met hun ogen, zonder hun hoofd en lichaam mee te bewegen – , of aan het constante gebrom van de ventilator – een diffuus, stomp geluid dat alle andere geluiden smoorde en mij voortdurend het idee gaf iets te missen.

cover: Roma Pas, *Here, in China*, 2005, printed on reflective material, mounted on the wall

What I enjoy most about China is the dominating sense of malleability, that the country is held together by expediciencies. Not just in everyday life and how people solve problems but also in the nation's endeavours to create an image of itself. A taxi driver can suddenly pull up at the side of the road, open the bonnet to repair something with sticky tape, and an old domestic telephone can be set out on the street with a sign saying 'public telephone'. Right now, China is one huge construction site and it is odd that apparently just hanging around and thrusting a bamboo cane into the earth every now and then can ultimately lead to a brand-new, imposing building. It's not unlike the feeling you have when you're landing, when you can see what's happening from start to finish yet are unable to connect the bigger picture (the divine perspective) with life as we know it on the ground – there's no point of changeover.

There are a number of levels of reality I had difficulty connecting. The excessive hello kitty palette often took me back to another dimension of the hand-made; a cartoon-like, animated reality. Like, for instance, that of the local people watching TV in their garage-style shops surrounded by a glut of products in bubblegum hues – they look like living rooms on display. The shops only have three walls – one is left open to allow for viewers and cameras.

In my own flat I was closed in on all sides but couldn't help feeling the place was bristling with spyware. There was always something that convinced me the fourth wall was imaginary. I don't know if that was because of the way people looked at me when I walked down the stairs in my seven-floor building – following me with their eyes without moving either their head or body – or the unwavering hum of the ventilator – a diffuse, thumping sound that muffled every other sound and that constantly made me think I was missing something.

I imagined a team of secret

Ik beeldde me een team geheimagenten of nouveaux riches in, dat me observeerde terwijl ik door het huis liep – zeewiercrackers etend, of internettend in mijn onderbroek. Losse flarden van samenzweringstheorieën maakten dat ik herhaaldelijk alle objecten in mijn appartement nauwgezet bestudeerde, terwijl ik me simultaan de totale gekte voorstelde van het kijken naar de schroeven van een slaapkamerplafonnière.

De vreemdheid kroop langzaam in me. De badkamerspiegel hing te laag dus mijn hoofd werd door de rand afgesneden. Ik keek er overheen naar een getint, semi-transparant plastic schuifkastje en op een gegeven moment, terwijl ik mijn tanden stond te poetsen, realiseerde ik me dat mijn hoofd blauw was.

Los van een zekere mate van vervreemding geeft het cartoonachtige ook het idee van de wereld als maakbaar, dat je het zelf in handen hebt en alles kunt vormen naar je wil.

Het tweedimensionale en onrealistische werden echter niet alleen opgeroepen door kleursensaties. Over alles ligt een film van onderdrukking. Sociale interactie is dusdanig onderworpen aan formeel gedrag en choreografie – gelinkt aan specifieke gelegenheden – dat het onduidelijk is wat de betekenis ervan is en of de persoon die van deze gecodeerde rituelen gebruik maakt, invloed heeft op de bestaande vormen.

De persoonlijkheid lijkt op te lossen en wordt een soort "contextafhankelijke identiteit" die bestaat uit verschillende lagen van formaliteit zonder echte kern. Je kan het volgende level bereiken (zoals bij een computerspel), maar je komt nooit in het centrum.

Indirecte uitwisseling is ook te vinden in het gebruik van metaforen. Een menu is eerder een verzameling stemmingen dan een verzameling ingrediënten, zodat zelfs de Chinezen geen idee hebben wat er geserveerd gaat worden. Het lijkt erop dat verwachtingen zijn gebaseerd op het niveau van poëzie. Hoe geraffineerder het taalgebruik, hoe verrukkelijker het gerecht.

Maar zelfs metaforen worden vaak gebruikt op een symbolische manier (gefixeerd, niet met de intentie om nieuwe connecties te maken of vergelijkingen), aangezien interpretatie niet iets is wat rijkelijk vloeit. Je kan in een enorm gespecialiseerd theehuis zijn en een kop thee bestellen, maar als de toon niet exact juist is, hebben de serveerders geen flauw idee waarover je het hebt. (De Chinese taal werkt volgens een tonaal systeem dat lijkt op het stoïcijns doorgeven van telefoon-

nummers door een stemcomputer; de afzonderlijke nummers worden ongeacht hun plaatsing binnen het geheel op exact dezelfde manier uitgesproken). Het hele concept van logica is een westerse uitvinding.

Natuurlijk zijn oplossende identiteit en logica niet alleen “made in China”. Als buitenstaander had ik een vrij primitieve relatie tot mijn omgeving, door deze – noodgedwongen – voornamelijk als beeld op te vatten, als een plaatje. Mijn bevindingen hebben dus veel te maken met mijn eigen onvermogen om uit te wisselen en echt deel te nemen.

Het werd me (weer eens) duidelijk toen ik rondreed in een taxi en de wereld bekeek door de autoruit; helder en prachtig. Op het moment dat ik uitstapte besloeg mijn bril meteen. Het temperatuurverschil tussen het interieur met airconditioning en de verstikkende hitte buiten was simpelweg te groot.

Leven aan de oppervlakte is een vrij universeel fenomeen, maar ik vind niet dat het “mediamonster” alles kan worden verweten. Aangezien ik niet kon converseren, lezen of zelfs maar gebaren maken (het gebaar voor het openen van een deur is bijvoorbeeld anders dan bij ons), gebruikte ik mijn digitale snapshotcamera om van A naar B te gaan. Ik gebruikte de beelden om te communiceren en te navigeren (Bank of China, Peace Hotel, straatnaambordjes etc.). Een foto kan een buffer zijn of muur die tussen ons in staat, maar kan ook dingen zichtbaar en tastbaar maken, ons helpen bij het bepalen van onze coördinaten.

‘Hier, in China’ (hier, ver weg) lijkt een rapportage over de staat van China, maar gaat uiteindelijk eerder over plaatsbepaling. Is het door de veelheid aan representaties moeilijk om te definiëren waar je je bevindt of is het alleen makkelijker geworden om dit fenomeen aanschouwelijk te maken?

Roma Pas



agents or nouveaux riches observing me while I moved around my flat eating seaweed crackers or internetting in my underwear. Echoes of conspiracy theories prompted me to repeatedly scrutinize everything in my flat while at the same time realizing the complete madness of peering at the screws in the bedroom *plafonniere*.

The weirdness gradually overtook me. The bathroom mirror was too low, so that the frame cut off my head. I could see right over it to a tinted, semi-transparent cupboard with a sliding door and at one point, while brushing my teeth, noticed that my head was blue.

Apart from a certain degree of bizarreness the cartoonishness also conjures up the idea of the world as malleable, that you can change things and shape them however you like. But the two-dimensionality and unreality weren't only evoked by colour sensations. Everything is filtered by a veneer of oppression. Social interaction is regulated to such an extent by formal behaviour and choreography – linked to specific occasions – making unclear its meaning, and whether the person who makes use of these coded rituals influences the extant forms.

Personality seems to evaporate, becoming a sort of “context-dependent identity” composed of different layers of formality without any actual core. You can make it to the next level (like a computer game) but never reach the centre.

Indirect exchange is also found in the use of metaphors. A menu is more a medley of moods than a selection of ingredients, and even the Chinese have no idea what's going to be served.

Anticipations are apparently based on the level of lyricism. The more refined the language, the more flavoursome the fare. But even metaphors are frequently used symbolically (fixed, with no intention of generating new connections or comparisons) given that interpretation isn't something that flows in abundance. You can

visit a highly specialized tea house and order a cup of tea, but if your tone is just slightly wrong, the waitresses are still clueless about what you're ordering. (The Chinese language follows a tonal system that resembles the Stoical reeling off of telephone numbers by a computerized voice; regardless of their place within the whole, separate numbers are pronounced in exactly the same way). The entire concept of logic is a western invention.

Of course, dissolving identity and logic are not just “made in China”. As an outsider, my relationship with my environment was quite primitive by construing it – out of sheer necessity – primarily as an image, a picture. Consequently, my findings are heavily tinged with my own inability to get involved and really interact.

This was (again) brought home to me when I took a taxi, and saw the world through the windscreen. The minute I got out, my glasses misted over. The difference in temperature between the air-conditioned interior and overwhelming heat outside was simply too much.

Living on the surface is a pretty universal phenomenon but I don't believe the “media monster” can be blamed for everything. Seeing that I couldn't hold conversations, read or even gesture (the gesture for opening a door is different in China), I used my digital snapshot camera to go from A to B. The photos helped me to communicate and navigate (Bank of China, Peace Hotel, street signs, and so on). A photo can be a buffer or a wall separating us, but it can also make things visible and tangible, and help us work out our coordinates.

‘Here, in China’ (here, far away) may seem to be a reportage about the state of China, but it's really about determining locus. Does the excess of visual material make it harder to define where you are – or has it simply made this phenomenon easier to envision?

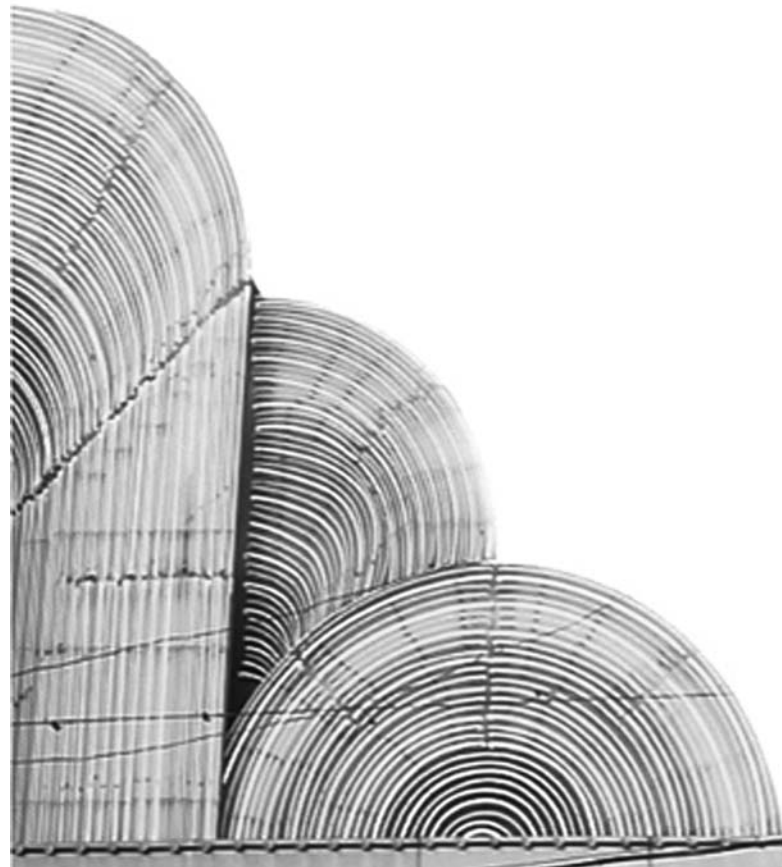
Roma Pas

NIET HIER, NIET DAAR, ELDERS

Twee recente momenten in de hedendaagse fotografie, die overigens tamelijk obscuur en betrekkelijk marginaal waren, zou ik in samenhang willen brengen met de tentoonstelling van Roma Pas in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. De eerste is het fotoboek dat Michel Houellebecq publiceerde als pendant bij zijn novelle 'Lanzarote. Au milieu du monde' in 2000. De vele foto's van het zwarte landschap op Lanzarote dienen als decor voor het zwartgallige verhaal over een kortstondige vierhoekrelatie tijdens een vakantie op het vulkanische eiland. Het tweede moment is de tentoonstelling van Jean Baudrillard in het Fridericianum in Kassel in de winter van 2003-2004, 'In Abwesenheit der Welt', waar ongeveer 100 foto's te zien waren die de Franse filosoof maakte tijdens zijn bewegingen over aardbol in de afgelopen twintig jaar. Deze foto's betreffen voornamelijk details uit landschappen en stadsgezichten, met een duidelijke voorkeur voor de eigenaardige composities of specifieke kleuren die in dergelijke beelden besloten liggen en zeker niet voor de toeristische attracties, de lokale bevolking en het stedelijk spektakel.

Interessant aan het werk van deze amateur-fotografen is om te zien hoe zij het bekende genre van het toeristische kiekje ombuigen naar een diffuser soort beeldtaal, waarbij een directe relatie met de locatie – zo belangrijk voor dit genre – naar de achtergrond is verdrongen. Bij Houellebecq ontbreken de typische tekenen van toeristenvertier in het Spaanse vakantieoord en wordt uitsluitend het mooie maar desolate eilandoppervlak op de korrel genomen, met een foto van een toeristenmassa achter het stevige hek van een *gated resort* als cynische toevoeging. Baudrillard vermijdt elk element waarmee een specifieke plek in één oogopslag geduid zou kunnen worden.

De werken van Roma Pas in deze tentoonstelling zijn alle ontstaan in China maar dat feit is in eerste instantie nauwelijks van de werken af te lezen. Toch zijn ze wel degelijk voortgekomen uit de interesses waarmee elke toerist de voor hem of haar onbekende plaatsen betreedt – vage interesses van antropologische, culturele en demografische aard. Zo'n interesse blijkt bijvoorbeeld uit de flash-film *Rendering...* van hoge flats in aanbouw, een karakteristiek straatbeeld voor elke stad van enige omvang in China anno 2005. De manshoge, door bamboeconstructies recht op gehouden cactussen die op grote prints in de expositie zijn te zien, lijken een typisch voorbeeld van couleur locale die je bij wijze van spreken zo



in een album met vakantiekiekjes zou kunnen plakken, ware het niet dat de achtergrond en omgeving van de planten is weggepoetst zodat ze nu als stripachtige uitsneden in de ruimte zweven. De iriserende, digitale kleuren van de prints dragen bij aan dit vervreemde karakter en doen het eventuele belang van een specifiek Chinese oorsprong van de beelden verder op de achtergrond geraken. Dat geldt nog sterker voor de werken waarin Pas zelf figureert. De foto waarop de plattegrond van Bureau Amsterdam naast haar ligt; het door een te lage spiegel surrealistisch afgebroken lichaam, en bovenal het grote zelfportret dat deels verscholen gaat achter een gezichtsschaduw en het abstraherende raster van een muskietennet, doen vermoeden dat Pas veel eerder met haar eigen beslommeringen bezig was dan met de vreemde omgeving.

Uit de tekst van Pas in deze nieuwsbrief blijkt dat dit hooguit ten dele zo is. Het werk dat zij mee terug nam uit China is het resultaat van een amalgaam aan reacties op de omgeving – reacties die weliswaar werden ingegeven door directe visuele indrukken maar die aan een voortdurend proces van positie zoeken door de fotografe onderhevig waren. Positie niet in de zin van camera-positie maar van de eigen positie in deze omgeving, in de loop van de tijd, en met als einddoel een tentoonstelling in Amsterdam die weer een visuele neerslag zou moeten zijn van de China-ervaring.

Dit zoeken komt tot uiting in een aantal mogelijke posities die, oppervlakkig beschouwd, van de werken in de expositie zijn af te leiden:

- Documentair. Gebouwen die achter de bamboesteigers uit de grond schieten, behoren tot het idioom van de groeikracht en het improvisatietalent van de hedendaagse Chinese maatschappij. De *Daytime neon*-video met het detail van een neonreclame toont een aftasten van het stedelijk spektakel in de sterk toenemende consumptiecultuur.

- Symbolisch. De wankele cactussen geven blijk van eenzelfde improviserend vermogen maar door hun stripachtige kwaliteit zijn ze tegelijkertijd op te vatten als een spiegel van de strip- en tekenachtige buitenreclame die in China inmiddels net zo welig, maar speelser, tiert als in bijvoorbeeld Japan. Het toetsenbord van de laptop dat door handen met plastic vingertoppen wordt beroerd, staat voor de steriliteit van communicatie in het ICT-tijdperk: de wereld is weliswaar een dorp geworden, maar de fysieke kloof voelt

NOT HERE, NOT THERE, ELSEWHERE

In the context of Roma Pas' exhibition at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, there are two recent moments in contemporary photography, otherwise relatively obscure and pretty marginal, that I'd like to refer to. The first is the photo book published by Michel Houellebecq as a companion piece to his novella 'Lanzarote. Au milieu du monde' in 2000. The many photos of the black landscape of Lanzarote are a backdrop to the despondent account of a brief relationship between four people that springs up during a holiday on the volcanic island. The second moment is the French philosopher Jean Baudrillard's exhibition in the Fridericianum, Kassel, in the winter of 2003-4, 'In Abwesenheit der Welt', of around 100 photos taken over the last twenty years during his extensive travels. The images primarily include details of landscapes and cityscapes, showing a marked preference for the singular compositions or extraordinary colours typical of such images, resolutely circumventing tourist attractions, local people and urban spectacle. What is intriguing about the work of these amateur photographers is how they bend the well-worn genre of the tourist snap into a more diffuse sort of visual language that banishes a direct relationship with the location – so central to this genre – to the background. In Houellebecq there is a dearth of the signs typical of tourist entertainment in the Spanish resort; he focuses purely on the beautiful but desolate island landscape, with one photo of a group of tourists behind the substantial fence of a gated resort as a cynical addition. Baudrillard eschews any element that might instantly reveal the identity of a specific place.

The works of Roma Pas in this exhibition were all conceived in China; however, there is little that gives this fact away. But they are most certainly the result of the curiosity that marks every tourist's approach to an unknown locale – vague interests of an anthropological, cultural

or demographic nature. An interest disclosed, for example, in the Flash film *Rendering...* of lofty apartment blocks under construction, a typical feature of any sizeable city in the China of 2005. The life-sized cacti, held upright by bamboo constructions that appear in large prints in the exhibition, seem a standard example of local colour, something you'd find in an album of holiday snaps, were it not for the fact that the plants' background and environment have been erased leaving them now to float in space, like cartoon cut-outs. The iridescent, digital hues of the prints heighten this sense of alienation and further distance the significance of the images' specifically Chinese origin. The same applies, more emphatically, to images featuring Pas herself. The photo with the floor plan of Bureau Amsterdam next to her, as well as the one with the body surreally cropped by a low-hanging mirror and, above all, the large self-portrait where the features are partly concealed by shadow and the abstract grid of a mosquito net suggest that Pas was more involved with her own doings than with the alien environment. Which is partly corroborated by the text Pas contributed to this issue of the newsletter. The work she brought back with her from China is the result of an amalgam of reactions to the environment – reactions admittedly prompted by immediate visual impressions but which the artist subjected to an unrelenting process of 'position searching'. Not position in the sense of camera position but of herself in this environment, over time, and with an exhibition in Amsterdam as the final object that in its turn was to be a visual report of her experience of China.

Superficially, this search expresses itself in a number of positions that can be derived from the works in the exhibition: - Documentary. Buildings mushrooming out of the earth behind the bamboo scaffolding fall into the idiom of growth and current China's talent for

Roma Pas, *Transparent Chinese vase staring back at me*, 2005, photo mounted on the wall



omgekeerd evenredig groter. De 'extensies van het lichaam', zoals McLuhan de massamedia noemde, zijn voornamelijk aan één orgaan verbonden: het oog.

- Existentieel. De verwarrende onduidelijkheden in de connectie tussen subject, diens blik en diens fysieke omgeving worden (mede) aangegeven door de zelfportretten die eerder beeldverhullend dan openbarend zijn, surrealistisch bijna. Het hoofd van de kunstenaar wordt op een vreemde manier afgesneden of gaat deels verhoud achter schaduw en rasters; we zien een deel van Pas' lichaam op de foto van haar met de plattegrond; ze is weggeretoucheerd uit de weerspiegeling in een glazen vaas, enzovoort. Haar aanwezigheid is onbestemd, nietig in feite.

- Toeristisch. Alles wat een westerling in China fotografeert, ressorteert in principe onder de toeristische blik, waarbij men de eigen culturele achtergrond in stelling brengt ten opzichte van het bezochte land. Men fotografeert wat men kent via de media thuis en neemt zo ongemerkt ook afstand van het object, of probeert juist het tegenovergestelde uit, à la Baudrillard.

- Esthetisch. De foto's hier getuigen van een artistieke verdieping van de realiteit dankzij de bijzondere composities, digitale bewerking en de vertonings- en materiaalkeuze en staan dus boven elke andere categorie.

Maar laat deze tentoonstelling zich wel zo gemakkelijk categoriseren? Als we goed kijken zien we alle bovengenoemde posities wel op een of andere manier aan de orde komen, maar zijn ze per stuk weinig informatief over het algehele karakter van de tentoonstelling. Met andere woorden, de codes en conventies die bij deze posities horen, zweven boven de werken maar kunnen ze niet verklaren. Misschien is dit beter uit te leggen aan de hand van vroeger werk van Pas, bijvoorbeeld de foto's die de modewereld in beeld brachten. Ze nam drukbezochte modeshows op de korrel waar ze paraderende modellen trachtte vast te leggen vanuit een positie op de achterste tribunes (*Backrow*). Op deze foto's vangen we tussen de silhouetten van de toeschouwers door inderdaad af en toe een glimp op van de mannequins. Ook fotografeerde ze de bezoekers op de voorste rij, die vaak modieuzer en mediagenieker blijken dan de modellen op de catwalk (*Frontrow*). De modewereld, zo zou je uit haar werk kunnen aflezen, is een zorgvuldig geconstrueerde media- en imagomachine. Maar het is moeilijk om de positie van dit werk te bepalen. Eenmaal afgedrukt in een *glossy* gaan de fotoseries bijna naadloos over in andere modereportages, waarin

improvisation. The *Daytime neon* video with the detail of a neon light depicts an exploration of urban spectacle in a burgeoning consumer culture.

- Symbolic. The wobbly cacti express the same improvisational ability but, thanks to their comic-book quality can also be read as a mirror of the cartoon-style signboards now equally prevalent in China as Japan, albeit more exuberant. The laptop keyboard keyed by plastic fingertips, stands for the sterility of communication in the ICT era: the world may have become a village but the physical chasm feels more disproportionate than ever. The 'extensions of the body' as McLuhan called the mass media, are linked primarily to a single organ: the eye.

- Existential. The confusing ambiguities in the connection between subject, its gaze and its physical surroundings are (partly) indicated by the self portraits that disguise rather than reveal, are almost surreal. The artist's head is crudely cropped, on the portrait with the floor plan we see only a small part of Pas' body, she is airbrushed out of the reflection in a vase, and so forth. Her presence is indefinable, in fact nullified.

- Tourist. Everything a westerner photographs in China can in principle be grouped under the heading 'tourist gaze'; the tourist's cultural background is brought to bear on the holiday destination. Usually the tourist

captures scenes familiar from the media in his homeland, imperceptibly distancing himself from the object as he does so. Or one tries out the opposite, like Baudrillard.

- Aesthetic. The photos here bear testament to an artistic enhancement of reality with unusual compositions, digital manipulation, the choice of materials and the decisions involved in presentation. This dominates any other category.

But can this exhibition really be categorized so easily? If we look closely, we'll see that Pas deals with each of these positions in one way or another but none of them really says anything about the overall character of the exhibition. In other words, while the codes and conventions that govern these positions may inform them, they cannot explain them. Perhaps this is best illustrated by referencing Pas' earlier work, particularly the way she depicted the fashion world. She photographed parading models at jam-packed fashion shows from the back of the venue (*Backrow*). Glimpses of mannequins appear now and then between the silhouettes of the audience. Pas also photographed the visitors on the front row – who transpire to be more fashionable and media-genic than the catwalk models (*Frontrow*). From Pas' series, one could read the fashion world as a carefully constructed media and brand-





de feitelijke kleding tegenwoordig ook nog maar een zeer ondergeschikte rol speelt. In de context van galerie of museum wordt het werk bijna automatisch een mode-kritische rol toebedeeld. (Kritisch ten opzichte van de kapitalistische systematiek die zo opzichtig tot uiting komt in de vluchtige modewereld).

Analoog aan dit laatste zouden we de huidige tentoonstelling als een aanval op de vluchtigheid van de toeristische blik kunnen opvatten, maar dat is helemaal niet de kern ervan. Centraal staat het probleem hoe 'het visualiseren' van iets nog plaats kan vinden in een tijd waarin alles visueel is geworden. Baudrillard: "Het gaat er niet meer om de dingen voor onze ogen zichtbaar te maken, maar om ze transparant voor zichzelf te maken [...] de mensen zijn niet langer het offer voor de beelden: onophoudelijk veranderen ze zelf in beelden. Ze zijn zombies, die alleen nog in een enkele, oppervlakkige dimensie bestaan".¹ Kunsttheoreticus Camiel van Winkel stelt het in zijn nieuwste boek als volgt: "Het media-mieke bewustzijn biedt geen ruimte meer voor een observerende rol".² Je zou ook kunnen zeggen dat alle codes en conventies waarmee wij

vroeger gewoon waren het beeld te benaderen, zijn weggevallen door de alomtegenwoordigheid van de visuele media.

De foto's van Houellebecq en Baudrillard zijn nog te beschouwen als verdraaiingen van de conventies van het toeristische kiekje, maar in het werk van Pas is er überhaupt geen sprake meer van een vigerende conventie waartegen het kan worden afgezet. Tijdens haar verblijf in China heeft Pas haar eigen rol als observator geproblematiseerd, net als in haar eerdere werk de codes en conventies van de beeldcultuur gelaten voor wat ze zijn en in plaats daarvan aan het concept gewerkt voor een tentoonstelling waarin deze aardverschuiving in de visuele bemiddeling tussen object en subject als het ware wordt gereconstrueerd.

Het medium 'tentoonstelling' – een medium dat door Van Winkel verder niet wordt besproken – biedt nog wel ruimte voor een 'observerende rol'. De tentoonstelling dwingt de kijker tot distantie en reflectie, anders dan bij de beeldbombardementen die ons dagelijks via de massamedia ten deel vallen, omdat de tentoonstelling immers een verhoudingsgewijs bewerkelijke en complexe

benadering is van het visuele. Door die schijnbaar nutteloze complexiteit ga je vragen stellen over het waarom. Net als door de aanblik van een willekeurige Chinese stad kan je je door een tentoonstelling laten overdonderen, maar over het algemeen betreedt een bezoeker de tentoonstellingsruimte van hedendaagse kunst met aanzienlijk meer reserve en distantie dan een toeristische trekpleister.

Dit is dan ook geen gewone fototentoonstelling en al helemaal niet in de zin van fotografie zoals we die tot en met de jaren '80 nog kenden. Toen bezat een foto nog zoiets als wat door Roland Barthes werd omschreven als het 'punctum': het afwezige in een foto, het moment waarvan iedere fotografische vastlegging bewees dat het gepasseerd was. In het tijdperk van de digitale fotografie is dat 'punctum' verdwenen. Ieder moment is naar de hand te zetten, elke foto is een eigen inventie, en de manieren waarop een foto kan worden gepresenteerd, zijn oneindig. De manier waarop Pas haar foto's van flats in aanbouw presenteert, als langzaam opbouwende en direct weer verdwijnende flash-animaties, is feitelijk het tegengestelde van het punctum: nooit lukt het om de beelden in hun geheel te zien, de beelden zijn zelf vluchtig passerende momenten geworden. Digitalisering is ten volle benut in de grote, textiele prints van de cactussen met hun wezensvreemde stripachtigheid en ook in het beeld van een spiegelende Chinese vaas waaruit de weerkaatsing van de fotografe zelf is weggeretoucheerd. Meer ambigu is het zelfportret achter het muskietennet: het net lijkt op een drukraster, temeer door het materiaal waarop de foto is afgedrukt.

Afgezien van de elkaar snel opvolgende projecties van gebouwen is het aantal beelden in de tentoonstelling beperkt. Niet de verscheidenheid van het beeld is hier het issue, maar zijn werking en zijn verhouding tot zowel de maker als de beschouwer.

Jelle Bouwhuis

1 Jean Baudrillard, 'Gewalt am Bild', in *Jean Baudrillard, Die Abwesenheit der Welt – Fotografien*, Kunsthalle Fridericianum Kassel, 2003, p. 5.

2 Camiel van Winkel, *Het primaat van de zichtbaarheid*, NAI Publishers Rotterdam, 2005, p.32 (English edition: *The Regime of Visibility*, p. 30-31)

ing machine. But determining this work's position proves problematic. Once printed in glossy magazines the photo series merges almost seamlessly with other fashion reportages, in which the actual garments also play only a secondary role these days. In the context of gallery or museum the photos of Pas almost automatically acquire a critical tone. (Critical with regard to the capitalist system that so conspicuously surfaces in the fleeting world of fashion).

Analogous to the latter we could see the present exhibition as an attack on the transience of the tourist gaze, although this would be equally missing the point. The key issue is how something can still be 'visualized' today, when everything has become visual. Baudrillard: "It is no longer about making the things we see visible, but about making them transparent to themselves [...] people are no longer a sacrifice to the image: they are constantly becoming images themselves. They are zombies existing only in a single, shallow dimension".¹ Art historian Camiel van Winkel formulates it as follows in his latest publication: "Mediatized consciousness no longer offers room for the role of observer."² You could also say that all the codes and conventions we ordinarily used in the past to approach the image have been eroded by the ubiquity of the visual media.

The photos of Houellebecq and Baudrillard can still be read as distortions of the conventions of the tourist snap, but in the work of Pas there are no conventions at all against which the work can be pitted. Even during her stay in China, Pas questioned her own role as observer, left intact the codes and conventions of the visual culture just as in her earlier work, and elaborated a concept for an exhibition in which this radical shift in visual mediation between object and subject is, as it were, reconstructed.

The 'exhibition' medium – a medium that Van Winkel discusses no further – provides space for an 'observing role'.

Unlike the media-generated flood of images engulfing us daily, the exhibition compels the viewer to step back and reflect because, after all, the exhibition is a relatively elaborate and complex approach to the visual. The apparently useless complexity prompts you to question the 'why'. An exhibition can overwhelm you in the same way as the sight of any town in China, but in general a visitor enters a contemporary art exhibition space with considerably more reserve and distance than a tourist attraction. This is certainly no ordinary photo exhibition, particularly not in the sense of photography as we knew it until the 1980s. Then a photograph still possessed what Roland Barthes described as the 'punctum': that which is absent from a photograph, the moment that was proved to have passed with every photographic documentation. In the age of digital photography, the 'punctum' has vanished. Any moment can be manipulated, every photo is an invention and there are endless ways of presenting photos. Pas' decision to use Flash films to present her photos of flats under construction as structures that gradually unfold only to immediately vanish is in fact the antithesis of the punctum: the images are never shown in their totality, the images themselves have become fleeting moments. Digitization is used to the full in the large textile prints of the cacti with their weird cartoonishness and in the image of a reflective Chinese vase from which the artist carefully edited out her reflection. More ambiguous is the self portrait behind the mosquito net: the net looks like a print grid, which is emphasized by the material on which the image is printed. With the exception of the rapid succession of projections of buildings, the number of images in this exhibition is limited. It is not the diversity of the image that is at issue here, but its effect and relationship to both maker and viewer.

Jelle Bouwhuis

Biografie / Biography

ROMA PAS

1973, Amsterdam, NL

Gerrit Rietveld Academie,
Amsterdam, NL, 1994-1998

SELECTIE TENTOONSTELLINGEN / SELECTED SOLO EXHIBITIONS

Snowscape

Casco, Utrecht, NL, 2004

Sundream 8

ASC Art Space, London, UK,
2004

Higher Truth 71

Vleeshal, Middelburg, NL,
2002

SELECTIE TENTOONSTELLINGEN / SELECTED GROUP EXHIBITIONS

Pretend I'm not here

Chinese European Art
Center, Xiamen, China, 2005

Now and Again (Utrecht

Manifest biennale),

Pastoe design centre,

Utrecht, NL, 2005

Super (fashionbiennale)

Hasselt, Belgium, 2005

I can c my way home

Spacex, Exeter, UK, 2004

Under Construction (Open Studio Exhibition)

Florence Trust Studios, UK,
2004

Tender Prey

Arti et Amicitiae,

Amsterdam, NL, 2003

PUBLICATIES / PUBLICATIONS

Snowscapes

Ter gelegenheid van /

Printed on the occasion of

Now and Again, 2005

Frontrow/Backrow

In samenwerking met / pub-

lished in cooperation with

Plaatsmaken, Arnhem

voor / for Colette, Paris, FR,

2002

BIJDRAGEN / CONTRIBUTIONS

Fashion Reader, This is not

Paris (Maaike Gottschal)

www.thisisnotparis.nl

Pas Paris in Dot Dot Dot

www.dot-dot-dot.nl

OVERIGE / OTHER

Genomineerde voor /

nominee for Beck's Futures

Art Prize, Institute of

contemporary art (ICA),

London, UK, 2003/2004

Activiteiten / Events

SMCS op 11

Op woensdag 1 februari

2006 wordt in SMCS op 11

het nieuwste boek van

Camiel van Winkel gepre-

senteerd, *Het primaat van*

de zichtbaarheid, met een

analyse van het begrip

'visuele cultuur'. Tegelijkertijd

wordt de essaybundel

Geheime publiciteit van

Sven Lütticken gepresen-

teerd. Beide auteurs gaan

naar aanleiding van hun

publicaties in discussie

met Hans Maarten van den

Brink en het publiek.

Met medewerking van NAI

Uitgevers.

Meer informatie over het

programma van SMCS op 11

vindt u op de website

www.stedelijk.nl en via de

wekelijkse e-nieuwsbrieven

van het Stedelijk Museum. /

SMCS on 11

Camiel van Winkel's latest

book, *The Regime of*

Visibility, which offers a

thorough analysis of the

notion of 'visual culture',

will be presented on

Wednesday 1 February 2006

in SMCS on 11, along with

Secret Publicity, a collection

of essays by Sven Lütticken.

Both authors will discuss

the ideas presented in their

books with Hans Maarten

van den Brink and the public.

With the cooperation of NAI

Publishers.

More information on the

SMCS on 11 programme is

available at www.stedelijk.nl

and in the Stedelijk Museum's

weekly e-newsletters.

Nieuwsbrief / Newsletter

U kunt zich abonneren op

de Nieuwsbrief van Bureau

Amsterdam. Maak € 12,50

over op postbanknr.

4500092 t.n.v. Dienst

Museum voor Moderne

Kunst Amsterdam onder

vermelding van 'Nieuwsbrief

Bureau Amsterdam'. U krijgt

de Nieuwsbrief dan een jaar

lang toegestuurd en U

ontvangt uitnodigingen

voor openingen. /

Subscribe to the Nieuwsbrief

by transferring € 12,50 to

postbank account 4500092

Dienst Museum voor

Moderne Kunst Amsterdam

with reference to

'Nieuwsbrief Bureau

Amsterdam'. You receive

the Nieuwsbrief one year

as well as invitations to

openings.

Geef u op voor de nieuwe

Engelstalige *Digital*

Newsletter van Bureau

Amsterdam via / You can

subscribe to the *Digital*

Newsletter at www.smba.nl

Colofon / Colophon

Redactie / Editing:

Roma Pas, Jelle Bouwhuis

Vertaling / Translation:

Lisa Holden

Vormgeving / design:

Mevis & Van Deursen

Druk / printing:

robstolk@, Amsterdam

Bureau: Jan Meijer

Bureau-assistenten: Marijke

Botter, Christina Küster,

Johan Ondra

Met dank aan / With thanks
to:

CEAC en / and Xiamen

University, Mondriaan-

stichting, Rijnja repro,

Anneke de Boer, Marie

Bromander, Teske Clijsen,

Maaïke Gottschal, Gitta

Luiten, Annette Mullink,

Martijn van Nieuwenhuyzen,

Erik Olofsen, Waldy Pas,

Tineke Reijnders, Lisette

Smits, Andre Wichary.

Technische realisatie /

Technical realisation flash

film *Rendering...*: Joris

Landman

Roma Pas – Here, in China
kwam tot stand mede
dankzij de genereuze steun
van het Fonds voor
Beeldende Kunsten,
Vormgeving en Bouwkunst /
has been made possible
thanks to generous support
of the Netherlands
Foundation for Visual Arts,
Design and Architecture.



Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Rozenstraat 59

1016 NN Amsterdam

tel. +31 (0)20 4220471

fax. +31 (0)20 6261730

e-mail: mail@smba.nl

internet: www.smba.nl

geopend van di t/m zo,

11.00 - 17.00 uur. /

Open Tu - Sun

11 a.m. - 5 p.m.

Stedelijk Museum Bureau
Amsterdam is een activiteit
van het Stedelijk Museum,
mogelijk gemaakt door de
Gemeente Amsterdam. /
Stedelijk Museum Bureau
Amsterdam is an activity of
the Stedelijk Museum made
possible by the Amsterdam
municipality.

Komend / upcoming

CHRIS EVANS

HALA ELKOUSSY