

waiting

Evans

and

the Barn

SMBA



Walker Evans in Alabama, 1973
Photo: William Christenberry

Walker Evans and the Barn

21 November 2009 - 3 January 2010
Opening: Friday 20 November, 5 to 7 p.m.

Jeremiah Day

The exhibition 'Walker Evans and the Barn' presents the work of five emerging artists alongside documentation and works by recognized figures, anchored by the late work of the American photographer Walker Evans. By presenting new works by young artists in juxtaposition with a presentation of historical works, the aim is to begin a conversation about questions of the relationship between aesthetics, the role of the artist, and a consideration of the interwoven strategies of documentary, intervention, and the "found object." As in Evans' own work, social and political subjects appear and are left unresolved, part of the broader exploration of realism.

At the end of his life, Walker Evans (1903-1975) took a shift with his work, giving up the large-format camera in favor of a pocket Polaroid, and increasingly Evans not only photographed objects he found in the field (signs in particular), he began to bring them back to the studio, and on one occasion he even exhibited the signs in combination with his photographs.

There is a story that in this period Evans came upon a barn full of old signs and relics, and bought the entire contents, having them shipped and re-installed on a friend's front lawn. This anecdote serves as the title for this exhibition, as it shows the way that Evans' work exceeds simplistic categories such as documentary, and serves as an example for the way the lines between *finding*, *making*, and *showing* can break down into a gesture. In this way, Evans' use of the found object seems to offer a counter-model to

Walker Evans and the Barn

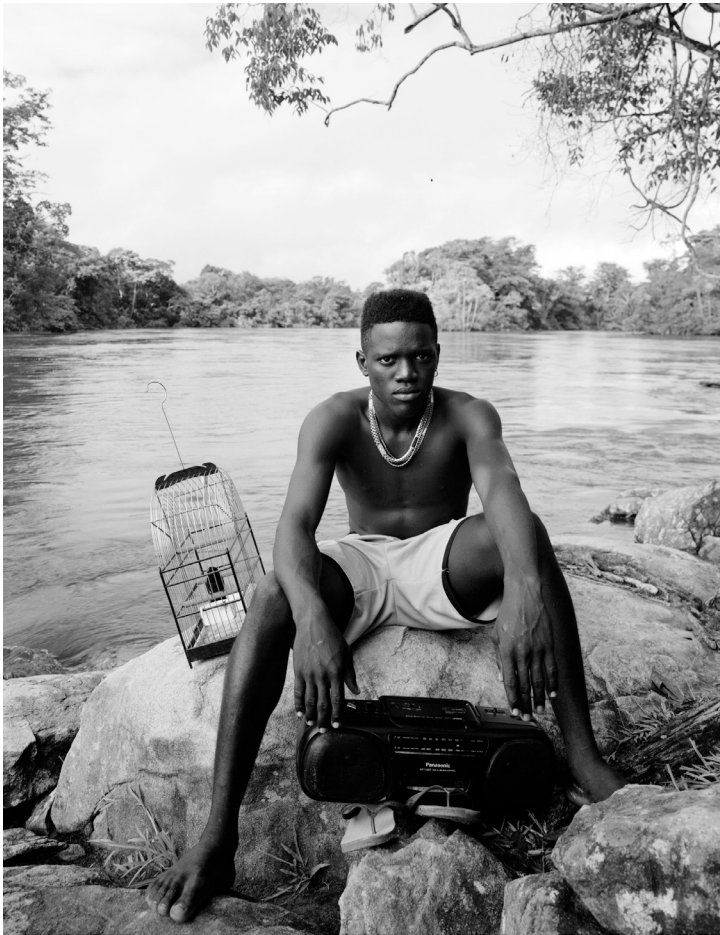
21 November 2009 t/m 3 januari 2010
Opening: vrijdag 20 november, 17-19u

Jeremiah Day

De tentoonstelling 'Walker Evans and the Barn' presenteert het werk van vijf opkomende kunstenaars in samenhang met documentatie en werk van meer gevestigde namen. Het late werk van Walker Evans dient als vertrekpunt. Dit presenteren van hedendaagse kunst in samenhang met historische werken heeft als doel om de relatie tussen esthetiek en de rol van de kunstenaar daarin aan de orde te stellen, en daarnaast een beschouwing te geven van de verwickelde strategieën van documentaire, interventie en het 'gevonden voorwerp' in de kunst. Net als in Evans' werk komen sociale en politieke onderwerpen aan bod, maar deze blijven onopgelost en deel van een bredere verkenning van het realisme.

In zijn laatste levensjaren verlegde Walker Evans (1903-1975) zijn werkwijze: hij begon de voorkeur te geven aan het gebruik van een polaroidcamera boven de grootbeeldcamera die hij tot dan toe had gebruikt. Tijdens zijn 'veldwerk' fotografeerde Evans steeds vaker reclamebordjes en andere tekens en objecten, met de nadruk op tekens, die hij later ook begon te verzamelen in zijn atelier, om deze vervolgens eenmalig tentoon te stellen samen met zijn foto's.

Volgens een anekdote zou Evans in deze periode op een schuur (*barn*) vol oude bordjes en artefacten zijn gestuit. Hij kocht de volledige inhoud op en liet deze overbrengen en herinstalleren op de oprijlaan van het huis van een vriend. Deze anekdote dient als de titel voor de tentoonstelling, omdat hij aangeeft dat Evans' werk simplistische categorisering, zoals documentaire, overschrijdt, en daarnaast als een voorbeeld dient voor de manier waarop de grenzen tussen



Mieke Van de Voort, *Jongen met Vogel*,
C-Print, 2002

Duchamp's Readymade: for Evans presenting an object in a gallery did not transform its meaning, but was simply an another step of the working process.

It has been said that Evans used the camera as a tool of discovery as much as fabrication, and this exhibition takes up that (perhaps over-simple) opposition as its defining concept. In a moment when terms like “artistic research” and art as “knowledge production” are being wrestled with more and more, this exhibition considers some of the foundational aesthetic questions of artists working with concrete, non-fictional subject matter. While the works vary in medium and period, they share a certain arc of process – reaching back into impressionism and further – in which the artist's first-person encounter (in a landscape or otherwise) is transformed into a work, and beauty is linked to insight and understanding.

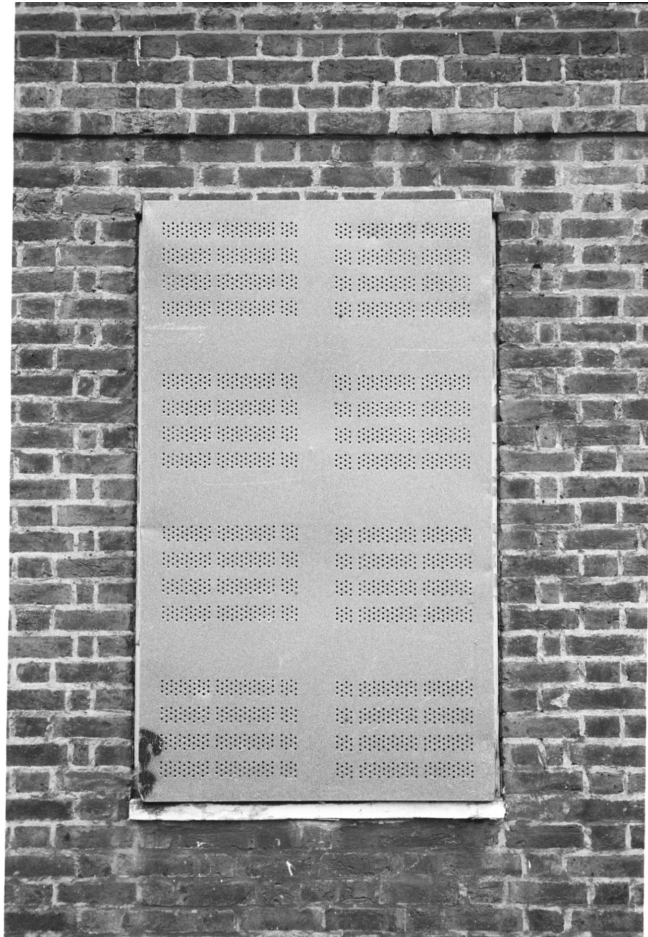
Keith Stern-Pirlot (1969) engages the landscape as a kind of found-image, a constructed artefact that we inhabit, our experiences conditioned by political and semiotic structures we mostly ignore. In his work with the collective Dispute Resolution Services in Los Angeles, to his individual practice of the last years, Stern-Pirlot has sought to intervene into these structures, to change the meaning of the found-landscape through works that edit, interrupt, and thus play with the semiotics of the street-scene. Crucially, Stern-Pirlot's emphasis is not on the circulation of the work as documentation, but communicating directly in public space.

His invitation to participate in this project was entirely open, and while he will present a new “book” of documentation, an equally important aspect of his response will be a new site-specific work produced in Amsterdam for the exhibition.

vinden, maken en tonen kunnen afbrokkelen door één enkel gebaar. Op deze manier lijkt Evans' gebruik van het gevonden object een alternatief te bieden voor Marcel Duchamps *ready made*: voor hem was het exposeren van een voorwerp in een galerie eenvoudigweg een andere stap in het werkproces; de betekenis van het voorwerp veranderde niet.

Er is wel gezegd dat Evans de camera evenveel gebruikte als een instrument voor het ontdekken als voor het fabriceren van dingen. Deze tentoonstelling heeft deze, wellicht eenvoudige, tegenstelling als uitgangspunt. In tijden waarin geworsteld wordt met termen als 'artistiek onderzoek' en kunst als 'kennisproductie', stelt deze tentoonstelling een aantal fundamentele esthetische vragen over kunstenaars die werken met concrete, non-fictieve onderwerpen. Terwijl de werken variëren in medium en periode, delen ze een zekere procesmatigheid waarbij – terugreikend naar het impressionisme en nog verder – de eerste ontmoeting van de kunstenaar met een landschap of een andere plek wordt getransformeerd in een werk waar schoonheid is gekoppeld aan inzicht en begrip.

Keith Stern-Pirlot (1969) treedt het landschap tegemoet als is het een gevonden afbeelding, een geconstrueerd artefact dat wij bewonen en waar onze ervaringen zijn geconditioneerd door politieke en semiotische structuren die we meestal negeren. In zijn werk met het collectief Dispute Resolution Services in Los Angeles, alsook in zijn individuele praktijk van de afgelopen jaren, heeft Stern-Pirlot gezocht naar manieren om in deze structuren te interveniëren, om de betekenis van het 'gevonden landschap' te veranderen door middel van werken die spelen met de betekenis van onze stedelijke leefomgeving door deze te bewerken, te onderbreken. Het is cruciaal dat Stern-Pirlot niet de nadruk legt op het werk als documentatie, maar rechtstreekse communicatie in de publieke ruimte.



Wolfgang Breuer, *Untitled, Stained Glass Picture, Berries in Security Screen*, 2006

Alisa Margolis (1975), on the other hand, works entirely in the studio, and so her journeys and investigations are of a different order. Her working process involves a drifting search for images of the sublime, found in spaghetti westerns, astronomy magazines, baroque Dutch flower paintings, and the rock'n'roll spectaculars of 'arena-bands' like Kiss. As with the other artists in the show, her work is rooted in and through a first-person, direct engagement that is then transformed; what is different is that her engagement is with photography as through its dissemination in the mass media, and her strategy of transformation reaches back to the tradition of spontaneous composition in action-painting.

Walker Evans supported himself as a teacher, and served famously as a mentor to William Christenberry, who in turn was an early teacher of Brandon Lattu (1970), whose works take up the diverse approaches to documentary as a means to explore broader questions of representation.

***Mickey Rourke*, a mostly blank, grey picture depicting a large wall on the side of a freeway under an overpass in Los Angeles shows little of the famous mural of the actor, and boxer, named by the title of the piece. In fact, the mural occupying this wall since it's painting in 1990 was covered over by the state transit authority with grey paint in December 2008 due to its continual attraction of graffiti (possibly coinciding with Rourke's allegorical turn in *The Wrestler*), leaving only the bas-relief taped fists of the original image that once showed Rourke brandishing his fists to announce his withdrawal from the life of a Hollywood star in favor of a brief career as a professional fighter.**

***Film Without End* (1999-ongoing) shows video footage shot out of the passenger window of Lattu's car on late night drives; the camera is aligned with a slide projector, the two arranged next to one another like two eyes, one projecting and the other recording. Instead of an image in**

De uitnodiging aan hem om deel te nemen aan deze tentoonstelling was geheel vrijblijvend. Terwijl hij een 'boek' met documentatie zal presenteren, zal een even belangrijk aspect van zijn bijdrage bestaan uit de productie van een nieuw locatiegebonden werk voor de tentoonstelling in Amsterdam.

In tegenstelling tot Stern-Pirlot werkt Alisa Margolis (1975) uitsluitend in het atelier. Haar reizen en onderzoeken zijn dan ook van een andere aard. De drijvende kracht achter haar werk bestaat uit een zoektocht naar afbeeldingen van het sublieme, gevonden in spaghettiwesterns, astronomie-tijdschriften, barokke Nederlandse bloemstillevens en de rock-'n-roll spektakels van stadionbands als Kiss. Net zoals bij de andere kunstenaars in de tentoonstelling is haar werk geworteld in een directe, persoonlijke betrekking tot de wereld die vervolgens wordt getransformeerd. Maar die betrekking is er bovenal een tot de fotografie zoals die door de massamedia wordt verspreid; haar strategie van transformatie voert terug op de traditie van spontane compositie in *action painting*.

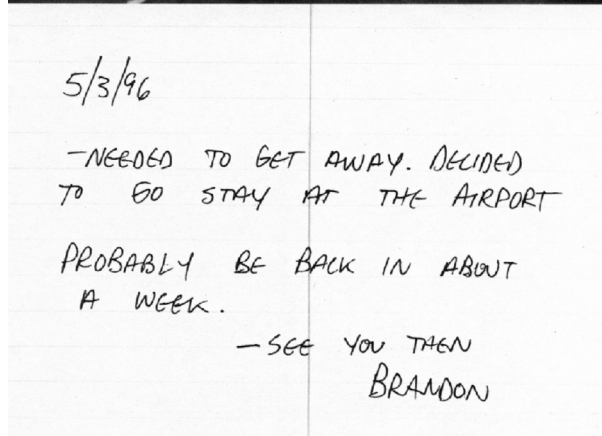
Walker Evans hield zichzelf onder meer in leven met een docentschap en werd daardoor de beroemde mentor van William Christenberry, die op zijn beurt een vroege leraar was van Brandon Lattu (1970). Het werk van de laatste bedient zich van verschillende benaderingen van het documentaire als middel om bredere vragen over representatie te onderzoeken.

Mickey Rourke, een grotendeels lege, grijze foto van een grote muur onder een viaduct in Los Angeles, toont bar weinig van de beroemde muurschildering van de acteur (en bokser) die in de titel van het werk genoemd wordt. De muurschildering, daar aanwezig sinds 1990, werd in 2008 door Staatswegenbeheer met grijze verf overgeschilderd vanwege de vele graffiti (wat wellicht samenviel met Rourke's allegorische wending in de film *The Wrestler*). Hierdoor waren alleen



During this time I stayed in the airport, sleeping with other travelers in the rows of chairs through the night, eating only food available on the premises and avoiding security by dividing my time between arrival and departure areas. Estimates show that between 30,000 and 60,000 travelers moved through the airport during this week, while I was the only one who did not leave.

Gedurende deze tijd verbleef ik op het vliegveld, met andere reizigers slapende op de rijen stoelen de nacht door; alleen voedsel gegeten dat in het gebouw beschikbaar was en beveiliging ontweken door mijn tijd te verdelen tussen aankomst- en vertrekgebieden. Volgens schattingen hebben zich in deze week tussen de 30.000 en 60.000 reizigers over het vliegveld bewogen, terwijl ik de enige was die niet weg is gegaan.



Brandon Lattu, *Airport Announcement*, ink on cardstock, 1996
Card sent out announcing a performance at Los Angeles International Airport from May 4th to May 11th of 1996.

the projector however, a blank slide that has been cropped to the standard aspect ratio of film (1.85:1) is projected, producing a plain white rectangle that simulates a screen. A large-scale project spanning ten years and many hours of footage, for this exhibition Lattu presents footage shot in 2009.

In recent years, Mieke Van de Voort (1972) has moved away from “straight-photography” into performance and research projects, but presented here is a survey of the last major unfinished photo projects of the artist, in which her struggles with the constraints of photography become part of the substance of the work itself. In this work, the legacy of colonialism is explored as a personal reality; shifting between portraiture, documentary-research and sculpture, Van de Voort’s process reveals each medium as somehow inadequate to the broader struggle and questioning.

Dan Graham once suggested that he saw Donald Judd as an “expressionist,” working with the pathos and desperation of mass-produced architecture; Wolfgang Breuer (1966) seems to have taken up this tradition, obliquely marking and representing social conditions through a highly abstracted process of fabrication.

Working with what usually would be considered the ephemeral, discarded or unadorned one glances from street level, in this particular show Breuer presents the work *Stained glass picture* in the exhibition space. In addition he’ll make a work outdoors, somewhere in the city.

In addition to the work of these artists and Evans, certain specific projects – between photography, documentary and intervention – are presented in an attempt to bridge the gap between Evans’ generation and ours, and also to further add context for the exhibition’s main thesis.

nog de afgeplakte vuisten in bas-reliëf van de oorspronkelijke schildering zichtbaar, waarmee Rourke ooit zijn uitrede als Hollywoodster aankondigde om een korte carrière als professionele vechter te starten.

Film Without End (1999-heden) toont videobeelden geschoten vanuit Lattu’s auto tijdens ritten in de late avond. De camera loopt synchroon met een daarnaast opgestelde diaprojector, als ware het twee ogen: de één projecteert, de ander neemt op. In plaats van een afbeelding projecteert de projector een lege dia met de standaard maat van het filmformaat (1,85:1), wat een witte rechthoek oplevert die een leeg filmscherm simuleert. *Film Without End* is een groot-schalig en nu reeds tien jaar durend project met vele uren aan beeldmateriaal. Voor deze tentoonstelling presenteert Lattu beelden die in 2009 opgenomen zijn.

In de afgelopen jaren heeft Mieke Van de Voort (1972) afstand genomen van de *straight photography*. Momenteel werkt zij meer met performances en onderzoeksprojecten. In deze tentoonstelling is een overzicht van haar laatste grote, en onafgeronde, fotoproject opgenomen, waarin de strijd die zij aangaat met de beperkingen van de fotografie, deel is gaan uitmaken van de inhoud van het werk zelf. Hierin wordt de erfenis van het kolonialisme onderzocht als een persoonlijke werkelijkheid en wordt voortdurend geschoven tussen portret, documentaire en beeldhouwkunst. Dit proces ontmaskert elk van deze disciplines als ontoereikend in het bredere verband dat Van de Voort wil bevragen.

Dan Graham suggereerde ooit dat hij Donald Judd zag als een expressionist, die werkt met het pathos en de wanhoop van massageproduceerde architectuur. Wolfgang Breuer (1966) lijkt op deze traditie voort te bouwen in zijn methode om sociale condities te markeren en te representeren via een verregaand geabstraheerd fabricatieproces. Werkend met wat gewoonlijk beschouwd zou worden als het efemere,



Alisa Margolis, Studio Floor, 2009

Henry Flynt (1940), best known as a composer is also generally regarded as the first person to use the phrase “concept art,” as he proposed a field of culture that would not be part of the market nor the western tradition. In the late 1970’s he came across a series of graffiti in New York and attempted to systematically photograph them. They were the early work of SAMO©, a collective project of Jean-Michel Basquiat, Shannon Dawson, and Al Diaz (which later would become Basquiat’s alone), in which SAMO© is described as a kind of new product, mocking the commercialism of both the mainstream and underground culture.

Probably more than anyone else, the Mexican artist Gabriel Orozco (1962) has explored the intersection between action art, sculpture, and photography, using the “the moment” of the camera shutter and frame to depict sculptural form. His series of videos *From Green Glass To Airplane* are the most reduced exercise of this part of his work, images flowing as the camera frames a series of objects into sculptural considerations. These videos were presented at the Stedelijk Museum in 1997, shown alongside found objects from his journeys with the camera. Documentation from this exhibition and subsequent catalogue are presented.

The 1980 film *Shopping Bag Spirits and Freeway Fetishes: Reflections On Ritual Space* is an artefact of Barbara McCullough’s (1947) personal journey, a questioning of art’s relationship to ritual, and now also serves as a unique document of the historically under-recognized community of African American poets and artists working in Los Angeles in the late 1970’s, including K. Curtis Lyle, Betye Saar, and others. A single episode of the film is presented – showing David Hammons (1943) composing a pile of rubble into a “sculpture” wondering aloud if it was better “before [he] messed with it,” but perhaps the found pile would be harder to get into a show.

het achteloze en genegeerde dat je op straat tegen komt, toont hij in de tentoonstellingsruimte het werk *Stained glass picture*. Daarnaast maakt hij een werk in de buitenruimte, ergens in de stad.

In aanvulling op het werk van Evans en de vijf jonge kunstenaars worden specifieke projecten gepresenteerd tussen fotografie, documentaire en interventie in een poging om een brug te slaan tussen de kloof van de generatie Evans en de onze, ook om het thema van de tentoonstelling meer reliëf en context te geven.

Henry Flynt (1940), vooral bekend als componist, wordt over het algemeen ook beschouwd als de eerste die de term ‘concept art’ gebruikte, waarmee hij zich een cultuurdomein voorstelde dat geen deel uitmaakte van de markt noch van de westerse traditie. In de late jaren zeventig ontdekte hij een reeks graffitiwerken in New York en probeerde deze systematisch te fotograferen. Op deze foto’s is het vroege werk te zien van SAMO©, een collectief van Jean-Michel Basquiat, Shannon Dawson en Al Diaz (waar Basquiat later als enige mee zou doorgaan). SAMO© werd omschreven als een nieuw product dat spotte met de commercie van zowel de mainstream als die van de underground cultuur.

Waarschijnlijk heeft de Mexicaanse kunstenaar Gabriel Orozco (1962) meer dan wie ook onderzoek gedaan naar het grensgebied tussen actiekunst, beeldhouwkunst en fotografie, met behulp van ‘het moment’ van de camera’sluiser en het kader, om sculpturale vormen af te beelden. Zijn reeks video’s *From Green Glass To Airplane* is de meest tot de kern teruggebrachte uitkomst van dit deel van zijn oeuvre; beelden vloeien in elkaar over als de camera een reeks voorwerpen volgens sculpturale overwegingen vastlegt. De video’s werden in 1997 in het Stedelijk Museum gepresenteerd in samenhang met voorwerpen die hij vond tijdens zijn reis met de camera. Documentatie van deze tentoonstelling en de bijhorende catalogus worden gepresenteerd.



Keith Stern-Pirilot, *The Rear Bumpers of Thirty-Six Luxury Vehicles Were Kissed!*,
Hamburg, Germany, Mayday, 2003

Jeremiah Day is guest curator of 'Walker Evans and the Barn' for Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. Day (1974) lived and worked in Los Angeles for many years before moving to Amsterdam in 2003 to attend the Rijksakademie voor Beeldende Kunsten. He is currently based between Holland and Berlin.

The origins of the project lie in the desire to present Day's peers from his time in Los Angeles and Europe, with a focus on experimental realism. In dialogue with SMBA curator Jelle Bouwhuis, the idea developed to include some of the works of Walker Evans that had inspired the original connection between this group of disparate practices. Andrea Rosen Gallery in New York was so kind as to loan some of Evans' polaroids whereas Jerry Thompson provided prints of photo's he made together with Evans. Brandon Lattu suggested presenting the Henry Flynt's SAMO© work, kindly provided by director Christian Xatrec of the Emily Harvey Foundation in New York. The Orozco work and McCullough/Hammons' dialogue have both featured prominently in the development of these ideas.

De film *Shopping Bag Spirits and Freeway Fetishes: Reflections On Ritual Space* uit 1980, van Barbara McCullough (1947) was een onderdeel van het persoonlijke onderzoek van deze kunstenaar en filmmaker naar de relatie van kunst tot het ritueel. Vandaag de dag dient het werk als een uniek document van de nu grotendeels vergeten Afrikaanse Amerikaanse gemeenschap van dichters en kunstenaars (onder wie K. Curtis Lyle en Betye Saar) die in Los Angeles in de late jaren zeventig actief waren. Een enkele onderdeel van de film wordt getoond, waarin David Hammons (1943) een 'sculptuur' samenstelt uit een berg puin en zich daarbij hardop afvraagt of het werk niet beter was 'voordat hij ermee had geknoeid', maar dat het wellicht moeilijker zou zijn om de onaangetaste hoop in een tentoonstelling te krijgen.

Jeremiah Day (1974) is gastcurator van 'Walker Evans and the Barn'. Day woonde en werkte lange tijd in Los Angeles voordat hij in 2003 naar Amsterdam verhuisde om aan de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te studeren. Momenteel woont en werkt hij in Berlijn en Nederland.

De oorsprong van dit project lag in de wens van Day om leeftijdsgenoten uit Los Angeles en Europa te presenteren, met een nadruk op experimenteel realisme. In samenspraak met SMBA-curator Jelle Bouwhuis ontstond het idee om werk van Walker Evans, dat als inspiratie diende voor het relateren van deze uiteenlopende praktijken, in de tentoonstelling op te nemen. Evans' polaroidfoto's in de expositie zijn belangeloos uitgeleend door Andrea Rosen Gallery in New York en daarnaast heeft Jerry Thompson afdrukken ter beschikking gesteld van foto's die hij samen met Evans heeft gemaakt. Brandon Lattu suggereerde de presentatie van Henry Flynts SAMO© serie, die ter beschikking is gesteld door directeur Christian Xatrec van The Emily Harvey Foundation in New York. Het werk van Orozco en de dialoog tussen McCullough en Hammons hebben allebei een prominent aandeel gehad in de ontwikkeling van de ideeën voor de tentoonstelling.



Walker Evans, Exhibition of found signs, Yale University Gallery, 1971
Photo: Jerry L. Thompson

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59, 1016 NN Amsterdam
t +31 (0)20 4220471
f +31 (0)20 6261730
www.smba.nl/mail@smba.nl

Open dinsdag tot en met zondag
van 11.00 tot 17.00 uur /
Open Tuesday – Sunday from 11 a.m.
to 5 p.m.

Ontvang ook de SMBA email-
nieuwsbrief via www.smba.nl/
Sign up for the SMBA email newsletter
at www.smba.nl

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
is een activiteit van het
Stedelijk Museum Amsterdam /
Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
is an activity of the Stedelijk Museum
Amsterdam
www.stedelijk.nl

Volgende tentoonstelling /
Next exhibition:

David Jablonowski
23 January - 7 March 2010

Colofon / Colophon

Coördinatie en redactie /
Co-ordination and editing:
Jelle Bouwhuis
Vertaling / Translation:
Niek Lekkerkerk
Design: Mevis & Van Deursen
Druk / Printing: die Keure, Brugge
SMBA: Jelle Bouwhuis (curator),
Jan Meijer (office manager),
Kerstin Winking (assistant curator),
Marijke Botter, Marie Bromander
(receptionists), Mirjam Grothusen,
Niek Lekkerkerk (interns)

Met dank aan / With thanks to

Frauke Breede, Galerie Thomas
Zander; Hemphill Fine Arts;
Bill and Sandy Christenberry;
Teneille Haggard, Andrea
Rosen Gallery; Jeff Rosenheim,
Metropolitan Museum of Art;
Stedelijk Museum, dept. of paper
restoration; Jerry Thompson.

**21 November -
3 January**

**Opening:
Friday 20 November
17-19h**

Walker