

**Stedelijk
Museum**

BUREAU AMSTERDAM

NO 1

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

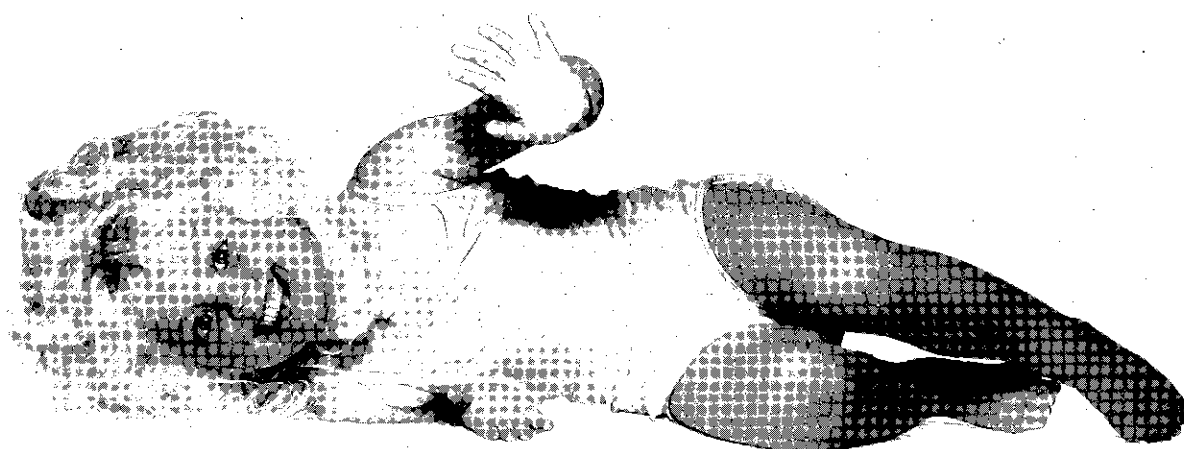
TEL 31(0)20 4220471 / FAX 31(0)20 6261730

TIM AYRES

WE'RE LIKE TWO INFLATABLE DOLLS IN A HOOKER'S BAD DREAM

INEZ VAN LAMSWEERDE

2 OKTOBER - 7 NOVEMBER 1993

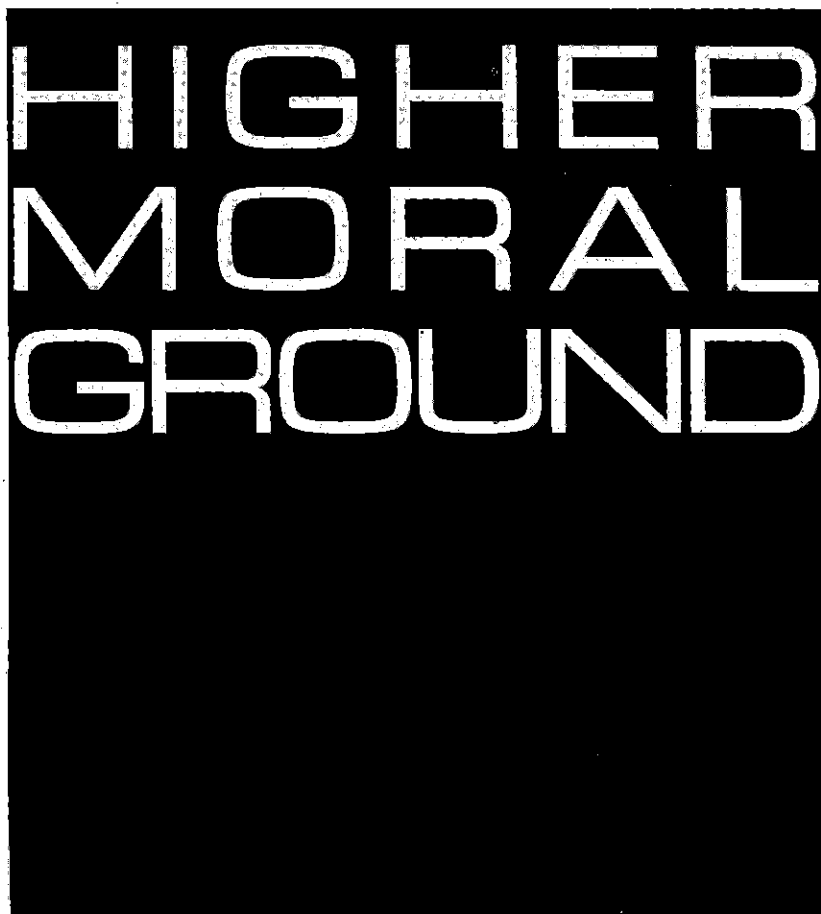


We're like two inflatable dolls in a hooker's bad dream

Van Lamsweerde nam in haar vroegere werk de clichématige erotiek van pinup- en reclamefotografie op de hak. Haar onderzoek naar vrouwelijke ideaalbeelden in de media ging dit jaar tijdens een werkperiode in New York een stap verder en resulteerde in de Thank You Thighmaster serie. Deze op de paintbox computer gemanipuleerde foto's van Pam, Joan, Kim en Britt laten geen natuurlijke vrouwenlichamen zien, maar seksloze, groteske figuren. Ze doen denken aan de 'cyborgs', waar de Amerikaanse wetenschapstheoretica Donna Haraway in haar op de science fiction geïnspireerde, 'Cyborg Manifesto' over schrijft: hybride wezens, samengesteld uit menselijke, fysieke en technologische componenten.

Als je de traditionele fotomontage vergelijkt met plastische chirurgie, die altijd de hechtingen nog laat zien, dan doet de manier waarop Van Lamsweerde de foto met de computer tot in de kleinste pixel bewerkt denken aan de biotechnologische ingrepen in genetisch materiaal; het resultaat is zo door en door gemanipuleerd dat je het niet meer als gemonteerd of samengesteld ervaart.

Met rasterpatronen tegen een monochrome achtergrond lijken de schilderijen van Tim Ayres nauw aan te sluiten bij de 20e eeuwse traditie van geometrisch abstracte schilderkunst. In haar essay 'Grids' noemde Rosalind Krauss het raster emblematisch voor de modernistische schilderkunst: [...] 'the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse'. Het raster benadrukt het autonome, anti-mimetische karakter van de moderne kunst, stil, leeg, geometrisch en puur. Ayres' rasters daarentegen zijn van een totaal andere orde. Ze zijn rijk aan poëtische, wetenschappelijke, persoonlijke betekenissen. Hun ontstaan ligt in emotionele en fysieke ervaringen of in de informatie die we via de media krijgen over technologische onderzoeken. Andere schilderijen tonen woorden die toevallig zijn opgevangen op straat of opgepikt uit een songtekst. Zinnen die, uit hun oorspronkelijke verband gerukt, dubbelzinnig worden. Gestolde emoties, als de waanzinnige grijns op de gezichten van de meisjes die Van Lamsweerde fotografeerde.



Leontine Coelewij: Inez, jij hebt je nieuwe serie 'Thank You Thighmaster' genoemd.

Inez van Lamsweerde: Ja, een thighmaster is een schuimplastic ding met twee blauwe handvatten en een rode bal in het midden. Dit klem je tussen je dijen om je dagelijkse gymnastieoefeningen mee te doen. Er is een spotje op CNN met een actrice die de thighmaster demonstreert, die zegt: "we mogen dan misschien niet met fantastische benen geboren zijn, maar nu lijkt het net alsof... Thank you thighmaster."

Mijn Thighmaster-vrouwen, Joan, Pam, Kim en Britt, zijn een beetje pijnlijk. Het is alsof je ze kan aanraken, maar niet echt. Ik heb gekozen voor etalagepoppen als gezichten omdat ze zo'n vreemde, maar toch emotionele blik hebben. Met de computer stroop ik de echte huid van het model over het gezicht van de etalagepop heen, zodat het er uitziet als echt vlees en bloed.

LC: Ze hebben een starre, ijzige uitdrukking.

Tim Ayres: Het is een ijzigheid die met sex te maken heeft, of niet?

IvL: Nee, hier is geen sex meer ...

TA: Dat bedoel ik ook; sex met betrekking tot niet meer kunnen functioneren. Zoals impotentie...

IvL: ... of emotioneel geblokkeerd zijn.

LC: Voor mij hebben deze werken te maken met zaken als genetische manipulatie en bio-technologie.

IvL: Ja, vooral het idee dat we alles zelf kunnen veranderen, als we dat willen. Maar dan komt de vraag hoe dit doorwerkt op het emotionele vlak. Ja, we kunnen een perfect lichaam hebben, maar dit heeft geen betekenis, als je de geestelijke kant vergeet.

TA: Deze beelden doen me denken aan het idee van geslotenheid, het niet alles vertellen. Ze zijn op een bepaalde manier hermetisch. De lichamen zijn verzegeld.

IvL: Dit is heel duidelijk bij de serie waar ik nu mee bezig ben van meisjes van driejaar achter glas. Ze zijn geïsoleerd, alsof ze in een couveuse zitten.. Ze hebben een mannelijke, volwassen mond met een waanzinnige glimlach, maar wel een kinderlijf. En ook al zijn de kinderen niet naakt, het werk heeft toch in zekere zin te maken met kinderpornografie. Of met de manier waarop modiefotografie extreem jonge modellen gebruikt, wat je eigenlijk ook als kinderpornografie kunt opvatten, maar dan gepresenteerd als een fantasie, of een ideaalbeeld voor volwassen vrouwen.

TA: ..het beroemde geval van Kate Moss in de Engelse Vogue.

IvL: ... en het lijkt erop dat er steeds jongere modellen gebruikt zullen worden of modellen die er jonger uitzien...

TA: Ik denk dat het belangrijk is dat de kinderen in jouw foto's aangekleed zijn, dit geeft ze een zekere bescheidenheid.

IvL: Zeker, ik wilde de naaktheid niet aan de orde stellen, omdat het daar niet om gaat. Het gaat meer om het feit dat kinderen onschuld of reinheid symboliseren. Deze kinderen met hun grimassen zijn helemaal niet onschuldig. Ze zijn gekweekt in een technologische geïsoleerde wereld, ze zijn kind noch volwassen, man noch vrouw.

TA: Inez, jouw foto's uit de Thighmaster-serie doen me denken aan het wetenschappelijke aspect in mijn werk. Sommige van mijn schilderijen hebben ook met DNA te maken; zij komen voort uit een genetisch denken. De overeenkomst tussen ons werk is wetenschap. Onze middelen zijn wetenschappelijk; jouw werk kan gezien worden als studie naar seksualiteit als een sociale en biologische wetenschap. Ik denk dat ook het productieproces gelijkenissen vertoont: bij mijn tekeningen gebruik ik ook computers...

IvL: .. en ook de manier waarop ik de foto's 'verzegel' met een dikke laag perspex en jij met een laag vernis.

LC: Dit schept een bepaalde afstand. Er zit emotie in verwerkt, maar die zit achter een transparante laag.

TA: Voor mij is het altijd zoiets als mompelen. De aanleiding schilderijen te maken is altijd als gemompel. Je kunt het niet echt horen. Het wordt niet direct uitgedrukt. Het kan te maken hebben met verlegenheid, maar dat gevoel is altijd ingehouden en dubbelzinnig.

LC: Is er een verschil tussen de 'woord'-schilderijen en de meer abstracte, zoals bijvoorbeeld de raster-schilderijen?

TA: De emotionele atmosfeer is altijd ongeveer hetzelfde. Soms wordt het iets persoonlijker, zoals het werk 'Still thinking about those days'.

IvL: Het is heel interessant te zien dat jij van deze emotionele dingen een glanzend, glad, bijna commercieel produkt maakt.

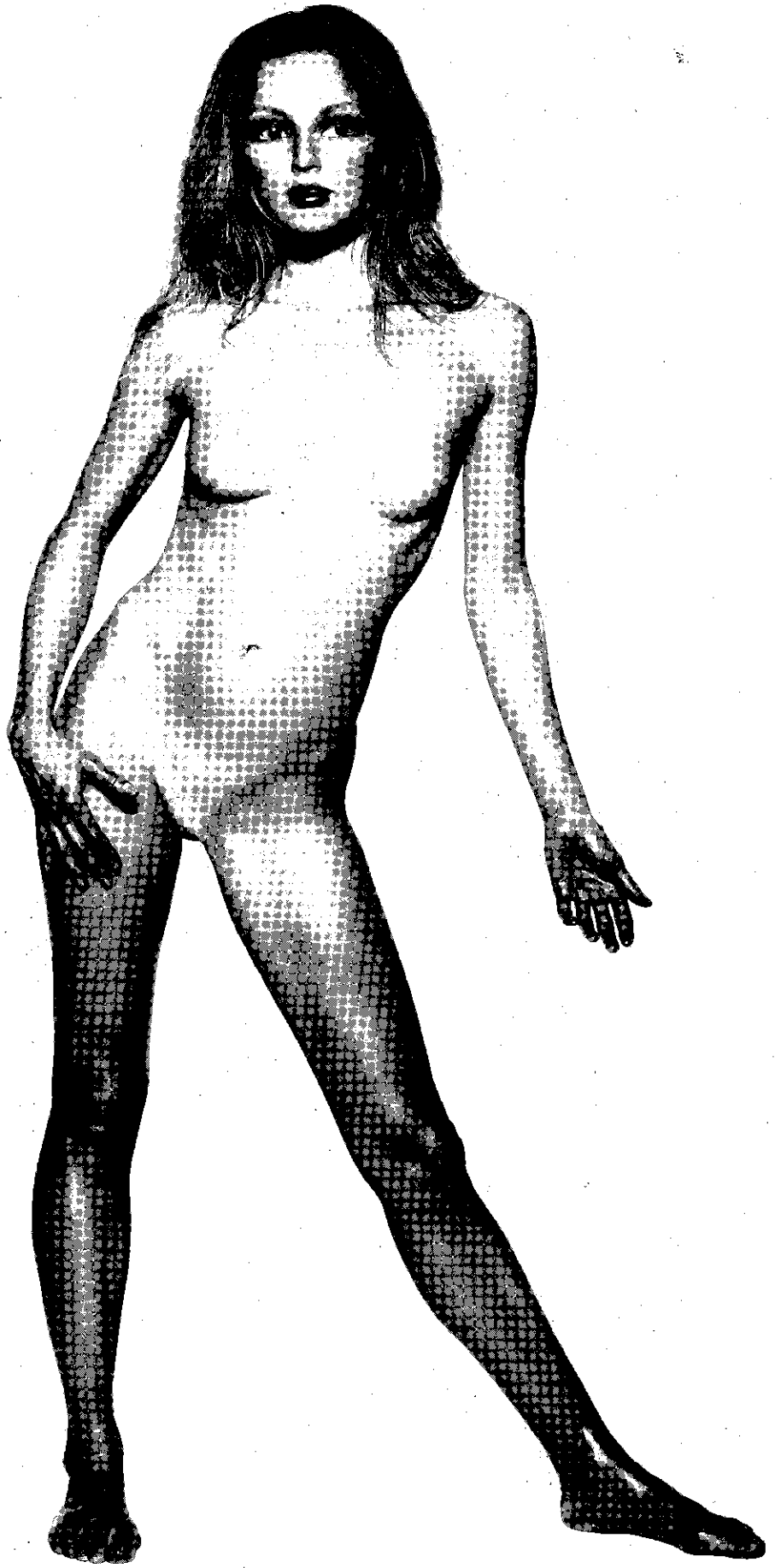
TA: Het zit er nog steeds in, sinds mijn vroegere interesse in Vogue; de 'glossiness' als middel om verlangen op te wekken.

LC: Dat is ook in jouw werk sterk aanwezig, Inez.

IvL: Ja, om het te laten overkomen als een plaatje uit een Wehkamp catalogus.

LC: Jouw foto's doen me ook denken aan medi-

Inez van Lamsweerde, "Thank you Thighmaster", Kim, 1993



sche fotografie, door het neutrale licht en de witte achtergrond...

IvL: ...en de manier waarop het lichaam minitueus wordt onderzocht ...

LC: Tim, het raster komt steeds terug in jouw werk. Ik herinner me een vroeg werk, met de vier witte vlakken, de lichaamsvloeistoffen.

TA: Ja, daar komt het raster vandaan. In dit schilderij, 'Four whites, three liquids', was het raster gevuld met vier verschillende witten: sperma, wolken, licht en melk. Het werk refereert aan Georges Bataille's 'Histoire de l'Oeil' maar het lijkt ook op een kleurkaart... Vanaf dat moment werd het raster een vorm waar je iets in kon stoppen, zoals een betekenis of een interpretatie. Het werd een drager.

IvL: Zoals een gen of een chromosoom...

TA: Ja, of een container die op de lange termijn het onderwerp van het schilderij kan dragen. De nieuwe schilderijen gaan meer over sterfelijkheid. Een ervan 'We don't live forever anyway' gaat over het idee van het begin van de cel of het raster, linksonder in de hoek. En de levenslijn, de lijn van ambitie, loopt diagonaal over het schilderij. Het is heel simpel, schematisch gemaakt. Het paars dat ik voor de achtergrond gebruikt heb, is de kleur van de vergetelheid; waar we vandaan komen en waar we heen zullen gaan. 'The first chromosome' toont een deel van het raster, uitvergroet. Het is alsof je dichterbij komt om meer details te zien, en dan zie je in de hoek iets extra's. In 'It's only a pattern' staat het raster in relatie tot DNA bases en hun onderlinge correlatie. Hiermee reageer ik op genetisch onderzoek. Ik neem een wetenschappelijke notie en interpreteer die op een poëtische manier in mijn schilderijen.

IvL: Als je al deze verschillende soorten rasters bekijkt, is het een heel extreme, fanatieke manier van schilderen.

TA: Het is de reactie op iets dat heel centraal staat in ons leven.

LC: Maar dit doe je op een hele mathematische en berekenende manier.

TA: Ja, maar voor mij is dit de enige manier... Het is een 'koele' manier om zoiets persoonlijk en levendigs af te beelden.

LC: Als we het zouden hebben over 'eerlijkheid' en 'waarheid' in de kunst en we kijken dan naar jouw werk, Inez, dan kun je zeggen dat je op een heel perverse manier met fotografie omgaat. Een foto die bewerkt wordt met de computer vertelt absoluut niet de waarheid...

TA: Maar dat kan je ook van mijn werk zeggen. Voor mij gaat schilderkunst niet over een bepaalde waarheid op een bepaald moment.

IvL: Net als toen je me, jaren geleden, vertelde dat je een paar tekeningen had gemaakt, en toen ik ze zag, bleken het kleurenkopieën van pagina's uit een glossy tijdschrift te zijn.

TA: Ik maakte die tekeningen omdat ik mijn schilderijen als modellen begon te zien, als bladzijdes uit een modeblad, die verlangen moesten opwekken. Niet zozeer het verlangen naar geld of kleding, maar het verlangen om de mogelijke betekenis van het schilderij te begrijpen. Neem een foto uit Vogue, een Chanel of Versace advertentie bijvoorbeeld; voor de mensen die dit zich kunnen veroorloven, is het model de drager van hun begeerte. Het idee dat deze twee dingen één zijn geworden.

De schilderijen zijn op hun eigen manier niet de betekenis zelf, maar een model voor een bepaalde manier van denken over die betekenis, zoals sterfelijkheid, of sexualiteit. Ze zijn alleen maar tekens voor de mogelijke waarheid, maar ze zijn niet de waarheid zelf.

LC: Inez, voor jou is mode niet alleen een metafoor. Je werkt in deze twee werelden, de mode en kunstwereld tegelijkertijd.

IvL: Ja, soms wordt het verwarrend, maar het is op een heel andere manier ook bevredigend. Werken, zoals de Thighmaster-serie, geven iets heel persoonlijks weer en zijn niet onder bepaalde condities ontstaan. Modefoto's, daarentegen, hebben veel meer met glamour te maken. Het is heel bevredigend met mooie en fascinerende mensen te werken en iets hiervan vast te leggen door een portret of modereportage te maken. Het resultaat is niet zo belangrijk, wel het plezier tijdens het werken met een team.

LC: Bekritiseer je in je werk de glamour van de modefotografie?

IvL: Ik begeef me heel bewust op een grensgebied, gebruik de gebruikelijke ingrediënten van de commerciële fotografie voor een ander doel. Ik word geïnspireerd door modefoto's en glossies, door de invloed van de media op hoe we vinden dat we eruit moeten zien. Het idee van vergankelijkheid en perfectie, de emotionele kant daarvan. Mijn werk is een extreme uitvergroting.

TIM AYRES and INEZ VAN LAMSWEERDE

We're like two inflatable dolls in a hooker's bad dream.

In her earlier work, Van Lamsweerde mocked the clichéd eroticism of pin-up and commercial photography. This year, during a period in which she worked in New York, her exploration of media images of the female ideal has gone a step further, and has resulted in the 'Thank You Thighmaster' series. These photographs of Pam, Joan, Kim and Britt, reworked and manipulated on the paintbox computer, no longer present the natural bodies of women, but sexless, grotesque figures. They are reminiscent of 'cyborgs', about which the American theoretical scientist Donna Haraway, inspired by science fiction, writes in her 'Cyborg Manifesto': hybrid beings, composed from human, physical and technological components.

If one could compare the traditional photomontage with a plastic surgery which still always leaves the stitches showing, then the way Van Lamsweerde reworks the photograph with the computer, down to the minutest pixel, makes one think of advanced biotechnological interference in genetic material. The result is so thoroughly manipulated that you do not experience it as assembled or composed.

With grid patterns against a monochrome background, the paintings of Tim Ayres would seem to be closely associated with the 20th century tradition of geometric abstract painting. In her essay 'Grids', Rosalind Krauss called the grid emblematic for modern painting: "(...) The grid announces, among other things modern art's will to silence, it's hostility to literature, to narrative, to discourse." The grid, in

other words, accentuates the autonomous, anti-mimetic character of modern art, empty, still, geometric and pure. Ayres' grids, in contrast, are of a completely different genre. They are rich in poetic, scientific, personal meanings. Their origins lie in emotional and physical experiences or in the information we receive via the media about technological research. Other paintings present words incidentally picked up in the street or taken out of text of a song. Sentences which, removed from their original context, become ambiguous, with multiple meanings. Congealed, hardened emotions, as are the mad grimaces on the faces of the girls photographed by Van Lamsweerde.

Leontine Coelewijn: Inez, you gave your recent series of photographs the title 'Thank You Thighmaster'.

Inez van Lamsweerde: Yes, a thighmaster is a foamy thing with two blue ears and a red egg in the middle. You have to put it between your thighs and do your daily exercises. There is a commercial on CNN with an actress who demonstrates the thighmaster and she says: "In the end, we may not have been born with great legs, but now it looks as if we were... Thank you thighmaster."

My Thighmaster-women, Joan, Pam, Kim and Britt, they are a bit scary. It's as if you can touch them, but you can't. I chose mannequin dolls for the faces, because they have a very strange, but yet emotional look on their faces. With the computer I put the real skin of the model over the dolls face, so it looks like real flesh and blood.

LC: They have a frozen expression.

Tim Ayres: It's a frozenness relative to sex, or not?

lvL: No, here is no sex anymore...

TA: But that's what I mean; sex as relative to

not being able to function. It's like impotence...

lvL: ...or like being locked up emotionally.

LC: For me, these works also have to do with things like genetic manipulation and bio-engineering.

lvL: Yes, especially the idea that we can all change ourselves if we want to. But then there's the question of how this works on an emotional level. Yes, we can have this perfect body, but it doesn't have a meaning anymore, when you forget about the spiritual side of it.

TA: These images make me think of the idea of closure, the notion of not revealing everything. They are in a way hermetic. The bodies are sealed.

lvL: Especially now I'm working on a new series with images of three year old girls behind glass, isolated, as if they are in an incubator. They have a mature, male mouth with a delirious smile, but still in their children's bodies. And even though the children are not nude, the work deals with issues like child pornography. Or with the way fashion photography uses extremely young models, which is in a way like child pornography, presented as a fantasy or an ideal for women...

TA: ...the famous Kate Moss-thing in the English Vogue.

lvL:.. and it seems that the next step is using even younger or younger looking models...

TA: I think it's important that the children in your photographs are dressed, which gives them a certain modesty.

lvL: Sure, I didn't want to discuss the aspect of nudity, because that is not the point here. It's more about the fact that children symbolize innocence or purity...but these children with their grimaces aren't innocent at all. They are grown in a technological, isolated world, they are neither child nor adult, neither man nor woman.

TA: With these photographs from the Thighmaster series, I am thinking of the scientific aspect in my work. Some of my paintings have to do with science as well, with DNA; they come from genetic thinking. One correlation between our work is science. Our means are scientific; your works can be seen as studies on sexuality as a social and biological science.

I think the process is also very similar in a way: computers were involved in my drawings for example...

lvL:...and also the way I seal the photographs in a thick layer of perspex and you give your work a seal of varnish.

LC: This creates a certain distance. There is an investment of emotion, but it all happens behind a transparent wall.

TA: For me it's always like mumbling, actually. The impulse in the making of the paintings is always like a mumble, you can't really hear it. It's not a direct statement. It can be something like fear or shyness, but it's always withdrawn and ambiguous.

LC: Is there a difference between the 'word' paintings and the more abstract ones, like the grid paintings for example?

TA: The emotional atmosphere is always pretty much the same. Sometimes it slides into a bit more personal side, like the work 'Still thinking about those days'.

lvL: It's very interesting to see how you treat these very emotional things as shiny, smooth, almost as a commercial product.

TA: It's still there, from my earlier interest in Vogue, the varnish, the glossiness as means to create desire.

LC: That is also very present in your work, Inez.

lvL: Yes, to present it like an image from a Wehkamp catalogue.

LC: Your photographs also make me think of medical photography, with the neutral light and the white

background..
lvL: ...and the way the body is scrutinized.

LC: Tim, the grid continues to come back in your work all the time. I remember an early work of yours, with the four whites, the body-fluids..

TA: Yes, that's where the grid came from. In this painting, called 'Four whites, three liquids', the grid was filled with four different whites: sperm, clouds, light, milk. The work is related to Georges Bataille's 'Story of the Eye' but it also looks like colour-cards...Then the grid became a form where you could put something into, like a meaning or an interpretation. It becomes a carrier.

lvL: It's like a gene or a chromosome...

TA: Yeah, or a container that can carry in the long run the subject of the painting. The new paintings are more about mortality. One is called 'We don't live forever anyway' and it is about the idea of the cell or the grid at the beginning of itself, at the bottom lefthand corner. And the lifeline, the line of ambition runs diagonally across the painting. It is very simple, diagrammatically made. The purple I used for the background is the colour of oblivion; where we came from and where we will go to in the end.

'The first chromosome' shows a portion of the grid, magnified. It's like going closer to see more detail and then in the corner you see something extra. In 'It's only a pattern' the grid relates to each of the DNA bases and the correlation between them. It's me responding to the examination of genetics. I take the scientific notion and adopt it poetically to painting.

lvL: Taking all these different kinds of grids is like an extreme, a fanatical way of painting.

TA: It's responding to

something that is very central to our lives.

LC: But it is also a very mathematical and calculated way to put it.

TA: Yes, but for me there is no other way...It's a 'cold' way to depict something which is extremely personal and alive.

LC: If we go to the idea of truth and honesty, and look at your work, Inez, you can say that it's a very perverted way to deal with photography. The photograph that has been reworked on the computer does not tell the truth at all...

TA: But you can say that about my work as well. For me painting is not about a specific truth at a specific moment.

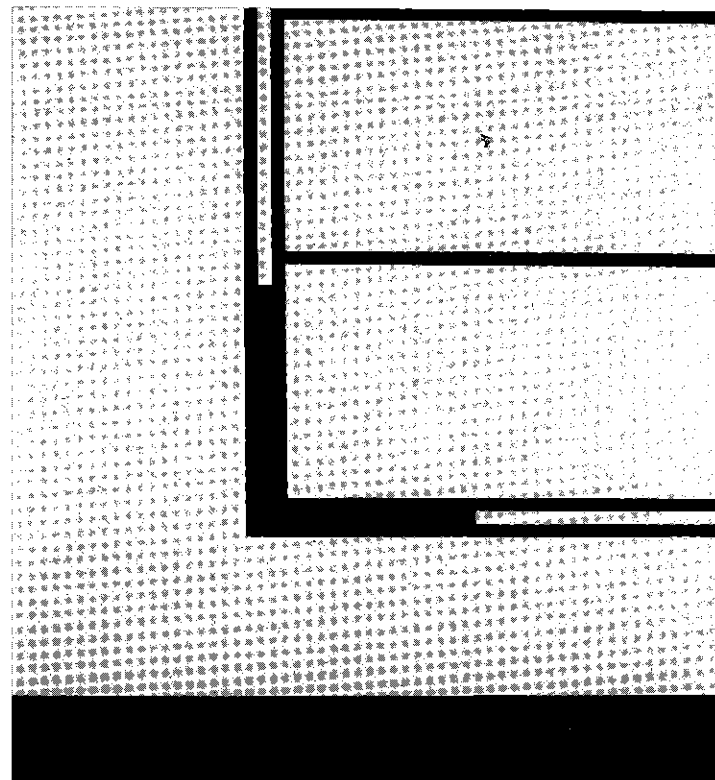
lvL: Like when you, years ago, told me that you had made some drawings and when I saw them, they turned out to be colourcopies of pages from a glossy magazine.

TA: I made these drawings because I started to think about my paintings as models, as pages from a fashion magazine, which should create desire, not so much financial desire or desire for clothing, but desire for the understanding of the possible meaning of the painting. Take an image from Vogue, a Chanel or Versacci ad for example; for people who can afford all that stuff, the model is the carrier of their desire. The idea that one can be at one with something.

The paintings, in their own way, are not the meaning itself, but the model for a particular way of thinking about that meaning, like mortality, or sexuality. They are just signs for the possible truth about the matter but they're not truth themselves.

LC: Inez, for you fashion is not just a metaphor. You are working in these two worlds, the fashion- and the artworld at the same time.

lvL: Yes, sometimes it's



confusing, but it's also satisfying in a very different way. Works like the ones from the 'Thank you, thighmaster' series, are the projections of something very personal and not determined by specific conditions, whereas the fashion photographs have more to do with glamour. It's very satisfying working with beautiful and fascinating people and in a way possessing some of it by doing a fashion or portrait shooting. The result is not so important, I just enjoy the pleasure of working in a team.

LC: Do you consider your artworks as being critical of the glamour of fashion photography?

lvL: I deliberately move on the verge, using the normal ingredients of commercial photography in another context. I am inspired by fashion photographs and glossies, by the influence of the media on how we think we should look like. The idea of transiency and perfection, the emotional side of it. My work is an extreme enlargement.



Biografie

INEZ VAN LAMSWEERDE
1963, Amsterdam

Mode academie Vogue,
Amsterdam, 1983-1985
Gerrit Rietveld academie,
Amsterdam, 1985-1990

1992 Vital Statistics,
Centrum voor architectuur
en stedenbouw, Groningen
1992 Play Game II, Galerie
Jaki Kornblit, Amsterdam
1992 Fotowerk, Beurs van
Berlage, Amsterdam
1992 Double Dutch - Dutch
Realism Today, Sala 1,
Rome
1993 In Their Own Image,
PS 1, New York
1993 Naarden Fotofestival,
Naarden Vesting
1993 Heaven, Centraal
Museum, Utrecht

Foto's gepubliceerd in
Avenue, Esquire en Vanity
Fair.

TIM AYRES

1965, Hastings, Engeland

Loughborough College of
Art, Leicestershire,
Engeland, 1985-1988
Chelsea School of Art,
Londen, 1988-1989
Rijksakademie van
Beeldende Kunsten,
Amsterdam, 1989-1991

sinds 1990 Galerie Onrust,
Amsterdam
1989 Into the nineties, Mall
Gallery, Londen
1989 Barclay's Prize for
Young Painters, R.C.A.
Galleries, Londen
1991 Het Klimaat,
Rijksakademie, Amsterdam
1992 Groupshow, Galeries
Bruges La Morte, Brugge
1992/93 The Langcat
Series, Galerie Dorp en
Daal, Gent, Galerie Onrust,
Amsterdam, Galerie Tommi
Lund, Odense, Denemarken

Lezingen

Donderdag 21 oktober
1993, 20.00 uur

MIKE TYLER

Ambiguous Natures: virtual
organisms, re-naturalized
natives and other tales of
emergent wildlife in the
Netherlands.

Mike Tyler (Ventura, Cal.,
USA, 1964) is beeldend
kunstenaar en songwriter.
Hij studeerde in 1991-1992
aan Ateliers '63 in Haarlem
en werkt momenteel in
opdracht van de botanische
tuinen van de Universiteit
van Utrecht aan de ontwik-
keling van tactiele leermid-
delen voor visueel gehandi-
capten.

De relatie tussen natuur en
technologie, o.a. de creatie
van nieuwe levensvormen
in de bio-informatica,
natuurlijke en artificiële
natuur, staan in zijn lezing
centraal. Hij bespreekt niet
alleen de opkomst van 'vir-
tuele' organismen, maar
ook de tendens om flora
en fauna weer aan de
natuur terug te geven, om
daarmee oude ecosystemen
weer te laten terugkeren.

ARJEN MULDER

Het radiale lichaam, het
radiale beeld.

In het begin van de twin-
tigste eeuw vond men uit
dat atomen niet meer de
allerkleinste deeltjes zijn;
men drong door in de
diepte van de kern en ont-
dekte een nieuwe dimen-
sie, de radiale dimensie,
die op verschillende ken-
nisterreinen werd verkend:
de linguïstiek, biologie,
atoomfysica etc. Telkens
blijkt er 'onder' de klas-
sieke dimensies een vierde,
radiale dimensie te zitten
die alles programmeert en
bestuurt. In zijn lezing zal
Mulder beschrijven wat de
radiale dimensies van het
lichaam en van het beeld
zijn en hoe deze twee
radiale dimensies kortge-
sloten worden in digitaal
gemanipuleerde beelden
van het lichaam.

Arjen Mulder is bioloog en
mediatheoreticus en publi-
ceert o.a. in Mediamatic en
Arcade. Hij maakt deel uit

van BILWET, die de beoefe-
ning van de illegale weten-
schappen bevordert.

Museum in Progress

Kunstenaarsinterviews
deel 1, vier video's:
Mike Kelley, Chris Burden,
Paul McCarthy, Vito
Acconci.

2 oktober tot 7 november.

In het eerste deel van de
serie kunstenaarsgesprek-
ken op video, geprodu-
ceerd door Museum in
Progress in samenwerking
met Peter Kogler, worden
vier Amerikaanse kunst-
naars ondervraagd door
een zelf gekozen intervie-
wer. Hans-Ulrich Obrist
spreekt met Vito Acconci,
Christopher Knight met
Chris Burden (29'55"),
Timothy Martin met Paul
McCarthy (10'00") en Mike
Kelley (14'10").

Het Museum in Progress in
Wenen is geen museum in
de klassieke zin des
woords; het heeft geen
tentoonstellingszalen en
evenmin een collectie. Wel
organiseert Museum in
Progress kunstprojecten die
verspreid worden via de
kanalen van de publieke
media: televisie, kranten,
tijdschriften, affiches op
straat.

Vanaf 13 november tot en
met eind december wordt
het tweede deel van de
kunstenaarsinterviews
gepresenteerd, met Andrea
Fraser, Raymond Pettibon,
Jim Shaw en Gilbert &
George.

Colofon

Alle werken Inez van
Lamsweerde: Courtesy Torch,
Amsterdam.

Met dank aan Karin Spijker
(paintbox operator), I & I
Souverein BV, Amsterdam.
Alle werken Tim Ayres:
Courtesy Galerie Onrust,
Amsterdam.

Redactie: Leontine Coelewijn
Secretariaat: Esther Hemmes,
Jan Meijer

Fotografie (Ayres): Paul de
Jong, Hogers & Versluys
Vertaling introductie: Mari
Shields

Vormgeving: Mevis & Van
Deursen.

Druk: Rob Stolk, Amsterdam

Stedelijk Museum Bureau
Amsterdam

Rozenstraat 59
1016 NN Amsterdam
tel. 31(0)20-4220471
fax. 31(0)20-6261730
geopend van di t/m zo,
11-17 uur.

**13 november 1993 -
2 januari 1994**

Henk Jonker, Elisabet
Stienstra en Michel
Scholten.

'Once upon a time in the
west'