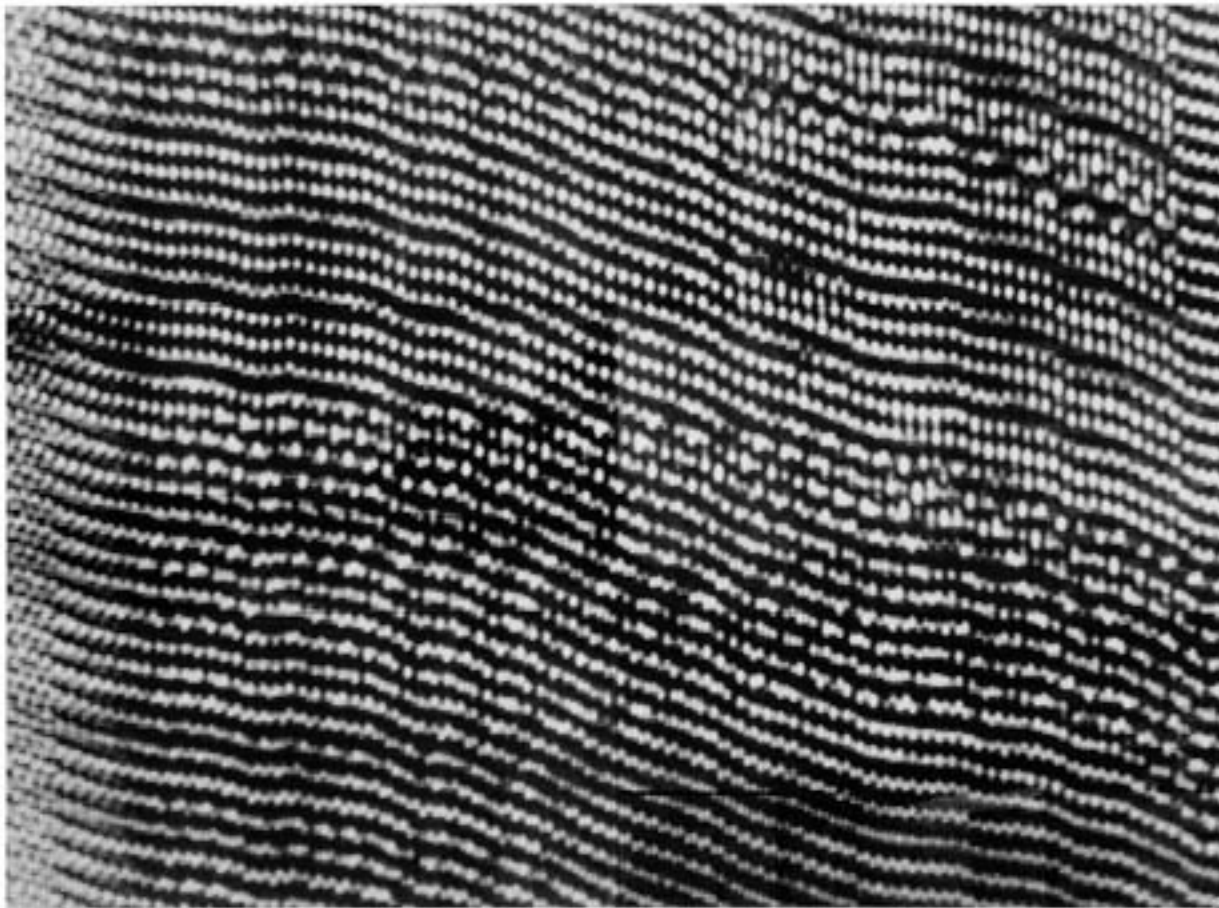


SMBA



White Noise II, 2008, Silkscreen on canvas, 200 x 270 cm.

Joep van Liefland
Black Systems – Extended Version

16 October - 28 November 2010
Opening: Friday 15 October 5 – 7 p.m.

The exhibition 'Black Systems - Extended Version' in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is the latest manifestation of Joep van Liefland's ongoing fascination in video tape, and VHS-tape in particular. For over a decade, Van Liefland has collected video tapes in all and every genre, from home video's to failed Hollywood productions, from educational films to porn movies. In Berlin, where Van Liefland has lived and worked for many years, he turned an old garage into a video store in 2002. From this *Video Palace* the artist has been loaning tapes from his quirky collection of videos. A collection that also inspired him to make his own video films with *Video Palace* serving as both video store and video production suite. Much of the SMBA gallery space is occupied by Van Liefland's still extending collection of video tapes, alongside which he presents other analogue 'black systems': TV monitors, video recorders, film tapes and remote controls, both physically present and reproduced on paper and canvas.

For Van Liefland, his collection policy is a means of exploring the lower segments of the culture industry and with this, that which is discarded and forgotten. The content of his video collection is a metaphor for the redundant media it consists of. In the digital age, which inundates us with a ceaseless flow of the latest media storage systems, equipment and image formats, the analogue video tape is nothing but a relic. Even its successor, the DVD, is threatened with extinction. The decline and disappearance of once cutting-edge media is Van Liefland's prime concern: the medium is the message.

Joep van Liefland
Black Systems – Extended Version

16 oktober t/m 28 november 2010
Opening: Vrijdag 15 oktober 17 – 19 uur

De tentoonstelling 'Black Systems - Extended Version' in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is de voorlopig recentste ontwikkeling voortgebracht door Joep van Lieflands interesse in de videoband, specifiek de VHS-tape. Van Liefland verzamelt al meer dan tien jaar videobanden in allerlei genres; van homevideo's tot geflopte Hollywood-producties, van educatieve films tot porno. In Berlijn, waar Van Liefland al jaren woont en werkt, creëerde hij in 2002 in een oude garage een eigen videotheek. Vanuit dit *Video Palace* leende hij de opmerkelijke collectie videobanden uit. Deze collectie inspireerde hem ook tot het maken van zijn eigen videofilms, waardoor *Video Palace* niet alleen als een videotheek maar ook als een videoproductiehuis dienst deed. Ook in SMBA is een belangrijk deel ingenomen door Van Lieflands uitdijende collectie van videobanden. Daarnaast toont hij andere analoge 'zwarte systemen' zoals televisie-monitoren, videorecorders, filmbanden en afstandsbedieningen, zowel in fysieke vorm als gerepresenteerd op doek en papier.

Voor Van Liefland staat zijn verzamelbeleid gelijk aan het exploreren van de onderste segmenten van de cultuur-industrie en daarmee met datgene wat afgedankt wordt en vergeten. De inhoud van zijn videocollectie is een metafoor voor de uitgediende media waaruit ze bestaat. In het digitale tijdperk, waarin in rap tempo telkens nieuwe mediaopslagsystemen, apparatuur en beeldformaten worden uitgevonden, is de analoge videoband immers een relikwie geworden. Zelfs haar opvolger, de DVD, wordt alweer met uitsterven bedreigd. Het verval en het verdwijnen van media is een centraal gegeven voor Van Liefland: *the medium is the message*.

VHS (an abbreviation of Video Home System) and the equipment to play and record it, the VCR player, which emerged at the end of the 1970s, allowed consumers to make their own films or record TV productions. Van Liefland is fascinated by this personalization of a mass product. VHS tape developed into a physical container of film and TV recordings, thus becoming a container for popular culture where the consumer decided the content and could record and delete to his heart's content. The personalization of the medium is visible on the video tapes, in the hastily written titles and the ripped stickers on the back of the cassette. Even the disintegration of the sleeve and human residue such as coffee and sweat stains, exemplify a merging of the personal and the medial, the physical and the technical.

The tactile, physical aspects of analogue storage media like video tape that are subject to degradation, are set off against the clinical and abstract of their digital counterparts which retain their quality despite endless reproduction. The reference to analogue media's decay also returns in Van Liefland's screenprints as misprints and deliberate production flaws.

When a medium like VHS tape disappears, its distribution channels vanish along with it, as does the architecture around it, the video store, and its related social system. In this sense, the work also deals with absence, the end, transience – in brief, the death of the analogue age in all its guises. On the other hand, this exhibition also calls a temporary suspension of the rapid aging of modernity.

Another example offers Van Liefland's film *Donald Judd Faces of Death* (2008). This film, which draws its title from the 1980 video series *Faces of Death* that depicts realistic death scenes, only shows the cassettes of the six video's the series consists of. Without the original content the emphasis shifts from the image of the ephemeral to the presence of the material. In 'Black Systems – Extended

Version' Van Liefland's media archaeological approach does not lead to an apparition, a trail of death, but to a physical residue, a presence of the analogue empire and its media artefacts that Van Liefland cherishes, manages and stores. Sven Lütticken explores Van Liefland's work more fully in this issue of the SMBA Newsletter.

Van Liefland is not the first artist to be preoccupied by media and the mass media to participate in the exhibition programme of Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. In REHAB, an exhibition held almost three years ago, it was Ben Laloua who pictured the much-published 'rehab' confessions of today's celebrities, revealing the underlying core of centuries-old Christian ideology. Earlier this year, the work of David Jablonowski was also presented for consideration as a kind of archaeology of media, from antique monuments to the latest wide-screen film format. 'Black Systems – Extended Version' is the latest, equally singular, voice to reflect on these concerns.

Jelle Bouwhuis, Nanette Kraaikamp

The work of Joep van Liefland (Utrecht, 1966) is exhibited regularly at AMP-Gallery, Athens; Galerie Gebr. Lehmann, Berlin/Dresden and Galerie Parisa Kind, Frankfurt and, solo, at Frieze Art Fair 2009 and Art Basel 2010, and elsewhere. Van Liefland also runs Autocenter, a non-profit artist-led space in Berlin.

De VHS (afkorting voor Video Home System) en bijbehorende afspeel- en opnameapparatuur, de VCR-player, ontstaan eind jaren 70 waarmee de consument zijn eigen films of televisie-uitzendingen kan opnemen. Van Liefland is geboeid door deze verpersoonlijking van een massaproduct. De VHS tape ontwikkelt zich immers tot een fysieke container voor film- en televisieopnames en daarmee van populaire cultuur, waarvan de consument zelf de inhoud kan bepalen en naar believen kan wissen of kopiëren. De verpersoonlijking van dit medium is op de videobanden af te lezen aan de krabbels tekst die er met de hand zijn opgeschreven, en aan de half afgescheurde stickers op de ruggen van de banden. Maar ook het verweren van de hoes en zelfs de menselijke sporen die daarop zijn achtergebleven zoals koffie en zweet vormen een voorbeeld van een vermenging van het persoonlijke en het mediale, het lichamelijke en het technische.

De tactiele, fysieke aspecten van analoge opslagmedia zoals de videoband die aan slijtage onderhevig zijn staan tegenover het klinische en abstracte van de digitale bestanden die bijvoorbeeld wel kopie na kopie hun kwaliteit behouden. Aan dit verweren van analoge media wordt ook in Van Lieflands zeefdrukken gerefereerd door onder andere misdrukken en opzettelijke productiefouten.

Met het verdwijnen van een medium als de videoband verdwijnt ook het distributiesysteem en de daarbij behorende architectuur, de videotheek, en komt tegelijkertijd een sociaal systeem aan zijn einde. In dat opzicht gaat het werk over afwezigheid, het einde, vergankelijkheid, kortom de dood van het analoge tijdperk in al zijn facetten. Aan de andere kant wordt juist snelle veroudering van moderniteit in deze tentoonstelling tijdelijk opgeheven.

Een ander voorbeeld daarvan is Van Lieflands film *Donald Judd Faces of Death* uit 2008. In deze film, waarvan de titel is gebaseerd op de videoserie *Faces of Death* uit 1980 met realistische scènes van sterfmomenten, wordt enkel de buitenkant getoond van de zes videobanden waaruit de

serie bestaat. Met de afwezigheid van de oorspronkelijke inhoud, verschuift de nadruk van het beeld van het vergankelijke naar de aanwezigheid van het materiële. Ook in 'Black Systems – Extended Version' resulteert de media-archeologische benadering van Van Liefland niet in een geestesverschijning, een spoor des doods, maar in een fysiek residu, een aanwezigheid van het analoge imperium en zijn media-artefacten, die Van Liefland koestert, beheert en behoudt. In deze SMBA Nieuwsbrief gaat de bijdrage van Sven Lütticken daar dieper op in.

In het tentoonstellingsbeleid van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is Van Liefland niet de eerste die gepreoccupeerd is met media en massamedia. In de expositie REHAB nu bijna drie jaar geleden was het Ben Laloua die de cyclische kwaliteiten van de veelgepubliceerde 'rehab'-verhalen van hedendaagse celebrities in beeld bracht en zodoende de eeuwenoude christelijke schema's erachter onthulde. Het werk van David Jablonowski begin dit jaar was ook op te vatten als een vorm van archeologie van de vorm van media – van antieke monumenten tot en met het meest hedendaagse breedbeeld-filmformaat. 'Black Systems – Extended Version' voegt daar een al even eigenzinnige positie aan toe.

Jelle Bouwhuis, Nanette Kraaikamp

Werk van Joep van Liefland (Utrecht, 1966) is regelmatig te zien in onder meer AMP-Gallery, Athene; Galerie Gebr. Lehmann, Berlin/Dresden en Galerie Parisa Kind, Frankfurt en, solo, op de Frieze Art Fair 2009 en Art Basel 2010. Daarnaast beheert Van Liefland in Berlin een eigen kunst-ruimte: Autocenter.

Black Systems

Since 2002, Berlin-based artist Joep van Liefland has installed more or less ephemeral franchises of his *Video Palace* in places that range from parking lots to art galleries.¹ Although no two incarnations are identical, most have included shelves of old VHS cases for films from a variety of exploitation genres, as well as monitors or projections that show either a montage of appropriated footage or one of Van Liefland's own productions. In many cases, the latter present some mix of the porn and splatter genres and the language of commercials, exploring what Van Liefland calls 'the media penetration of the social body'; in recent years, the two-parter *Men and Depressions* has mimicked government health campaigns. Like a media archaeologist excavating the already lost world of VHS, and especially of small 1980s video stores with their wide array of trash, Van Liefland engages with phenomena which even the most eagerly slumming academics tend to shun. On the one hand, van Liefland could be seen as a Baudelairean ragpicker who celebrates the beauty of ephemeral trash; on the other hand, *Video Palace*'s ludicrous praise for the exciting and glamorous qualities of its discount products also raises doubt about the 'real' glamour produced by the more prestigious segments of the culture industry. Is the latter not equally phony, just blessed with higher production values? Perhaps all the world's a *Video Palace*.

Usually, *Video Palace* installations are accompanied by posters and slogans that tirelessly proclaim the stunning quality of *Video Palace* products, its friendly service, its astonishingly low prices. The posters, films and drawings/collages on video cases included in the installations show a love of genres and a proclivity for mixing them up and

Black Systems

Sinds 2002 installeert de in Berlijn gevestigde kunstenaar Joep van Liefland min of meer efemere filialen van zijn videotheek *Video Palace* op plekken die variëren van parkeerplaatsen tot kunstgaleries.¹ Hoewel geen enkele verschijningsvorm hetzelfde is, bevatten de meeste installaties rijen oude VHS videocassettes met films uit uiteenlopende exploitatiegenres naast monitoren of projecties waarop een montage van toepasselijke filmbeelden te zien valt of één van Van Lieflands eigen producties. In veel gevallen presenteert hij in de laatste een soort mix van porno- en splatterfilms en het taalgebruik uit de reclamewereld waarin, zoals Van Liefland het noemt, 'the media penetration of the social body' wordt verkend; ook werden in de afgelopen jaren gezondheidscampagnes van de overheid nagebootst in het tweeluik *Men and Depressions*. Als een media-archeoloog die de vergane wereld van de VHS-tape exploreert, in het bijzonder de kleine videotheken uit de jaren tachtig met hun uitgebreide collectie *trash*, houdt Van Liefland zich bezig met fenomenen die zelfs door de meest op verval beluste academici worden gemedend. Aan de ene kant kan Van Liefland worden gezien als een Baudelaireaanse voddenger die zich laaft aan de schoonheid van kortstondige *trash*; aan de andere kant zaaien de bespottelijke reclamekreten van *Video Palace* over de opwindende en aanlokkelijke aspecten van deze goedkope producties twijfels over de 'echte' glamour zoals die wordt voortgebracht door de meer prestigieuze segmenten van de cultuurindustrie: is het laatste niet evenzo vals, maar dan gezegend met hogere productiewaarden? Misschien is de hele wereld wel een *Video Palace*.

Doorgaans gaan de *Video Palace*-installaties vergezeld van posters en slogans die de verbluffende kwaliteit van



Video Palace #2 - Splatter Orgasms, 2002, Linienstrasse, Berlin

finding historical significance in apparent trash. Some of Van Liefland's sleeve drawings on old VHS cases are among his best works, effortlessly tying together disparate cultural and historical realms. One such sleeve from 2007 shows grain elevators of the kind that one might have seen in a Le Corbusier book, with the title proclaiming a development *From Agriculture to Video Culture*, while *The Return of the Proletarian Flesh Eaters* (2007) sports Marx's face and the Godardian slogan 'Cinemarx' along with the title. For Van Liefland, genres are historical sedimentations, ideology is at its most scintillating and fascinating in B-or C-grade productions, and from zombies to class war (or vice versa) is but a small step. Another cover, looking like DIY modern design, showcases the slogan 'A-Kultur B-Film' (2008). Exactly how A-culture relates to B-Movies remains a mystery – all the more so because the A derives from the logotype of Aldi, the discount supermarket chain, the suggestion of premium products thus collapsing. In recent years, posters and DVD covers announcing *The End* (or part II or III thereof) have become common – a poster for part III shows ruins on the Forum Romanum, while a DVD case for the same film depicts a Greek warrior in a landscape with semi-abstract squiggles.² In the years since Van Liefland started his project, VHS has completely disappeared from consumer culture, and his works commemorate the Fall of the Magnetic Empire in ever more somber tones.

In Video Palace installments such as *Video Palace #31: Black Systems*, (2010) we seem to be witnessing something of a 'formalist turn' in Van Liefland's work. Some early incarnations of Video Palace were extremely informal; even more than of gallery installations, this is true of one-off events that would take place, for instance, on nocturnal Berlin parking lots, with Van Liefland VJ-ing while audience members ate their Chinese takeaway food perched on some rim. Not much more comfortable is Van Liefland-designed furniture such as the 2006 *VP Rocco*

Sitzecke (*VP Rocco Sitting Corner*), on the poster of which Video Palace ambiguously presents itself as 'Meester van alle klassen' ('Master of all classes'). Consisting of three cobbled-together benches, one clad with tinfoil, this construction is exhibited on a platform with lights and a large poster that praises its virtues: easy to clean, contemporary colors. This product brings to mind Russian Constructivists' attempts to create an alternative for plush bourgeois furniture that would lead to a more active and dynamic use of the body: *VP Rocco Sitzecke* would certainly make for a rather active and restless viewing experience. However, in this sub-IKEA version of Constructivism, this seems to be mere collateral damage of the furniture's status as an image of furniture, as a Potemkin bench; sign value replaces use value. Video Palace has always been obsessed with its own image, with advertising, and if some early incarnations that seemed to stress the social or relational aspect, this itself became advertising; in a 2006 exhibition at Galerie De Praktijk in Amsterdam, for instance, photos of visitors/participants in previous events showed up with the caption 'Friends of Video Palace.' In this sense, the 'formalist turn' is no radical break; Van Liefland now homes in on the video cassette itself as the ultimate image of video and of Video Palace.

The installations are becoming increasingly tight and monochromatic – mausoleums for a lost culture. If the early Video Palaces showcased VHS cases with tacky, colorful sleeves hawking C-grade videos, or Van Liefland's own bricolage versions thereof, in recent years Van Liefland has increasingly focused on the naked VHS cassette: a black box seemingly absorbing all light, and giving little indication of the degraded miracles they contain. Increasingly, he has taken to using the mostly black cassettes as bricks, as building blocks, to form quasi-minimal structures. This is indeed the ruin of VHS video; devoid of cultural significance, its remains are used as *spolia*. Van Liefland clearly

Video Palace producten verkondigen evenals de vriendelijke service en de verbazingwekkend lage prijzen. De posters, films en tekeningen/collages op de videocassettes die deel uitmaken van de installaties getuigen van een liefde voor genres en een drang om deze door elkaar te gooien en het zoeken naar de historische betekenis van ogenschijnlijke trash. Sommige van Van Lieflands tekeningen op de hoezen van oude videocassettes, waarin hij moeiteloos culturele en historische domeinen met elkaar verbindt, behoren tot zijn beste werk. Zo valt op een hoes uit 2007 een aantal graansilo's te zien zoals die men ook wel aantreft in de boeken van Le Corbusier, voorzien van een titel die een ontwikkeling *From Agriculture to Video Culture* verkondigt, terwijl *The Return of the Proletarian Flesh Eaters* (2007) naast de titel het gezicht van Marx de Godardiaanse slogan 'Cinemarx' toont. In de ogen van Van Liefland zijn genres historische sedimentaties, komt ideologie het meest sprankelend en fascinerend tot uiting in B-of C-films en is het slechts een kleine stap van zombies naar klassenstrijd (of vice versa). Een andere hoes die wegheeft van een modern Doe-Het-Zelf ontwerp, brengt de slogan 'A-Kultur B-Film' (2008) onder de aandacht. Hoe A-cultuur zich precies verhoudt tot B-films blijft een mysterie – des te meer omdat de A afgeleid is van het logo van de discount supermarktketen Aldi, waarmee de suggestie van hoge kwaliteitsproducten teniet wordt gedaan. In de afgelopen jaren zijn veel posters en dvd-hoezen verschenen die *The End* (of deel II of III daarvan) aankondigen – een poster voor deel III toont ruïnes op het Forum Romanum terwijl op een dvd-box voor dezelfde film een Griekse strijder in een landschap staat afgebeeld met semi-abstracte krabbel.² In de jaren nadat Van Liefland met zijn project is gestart, is VHS geheel verdwenen uit de consumentencultuur, en zijn werken herdenken de ondergang van het magnetische rijk in steeds donkerder tonen.

In Video Palace installaties zoals *Video Palace #31: Black Systems* (2010), zijn wij ogenschijnlijk getuige van een

'formalistische ommezwaai' in Van Liefland's werk. Sommige vroege verschijningsvormen van Video Palace waren extreem informeel; zelfs extremer dan zijn galerie-installaties. Dit geldt zeker voor de eenmalige evenementen die bijvoorbeeld plaatsvonden op nachtelijke parkeerplaatsen in Berlijn, waarbij Van Liefland optrad als VJ en het publiek ergens zittend op een stenen rand zich te goed deed aan Chinese afhaalmaaltijden. Niet veel comfortabeler is het meubilair dat Van Liefland heeft ontworpen zoals *VP Rocco Sitzecke* (*VP Rocco Sitting Corner*) uit 2006, waarbij Video Palace zich op de bijbehorende poster dubbelzinnig presenteert als 'Meester van alle klassen'. Deze constructie bestaande uit



The Return of the Proletarian Flesh Eaters, 2007, Videocover, marker, acrylic paint, 22 x 14cm

is not some crude, undialectical materialist who sees video only as rubble, who completely identifies the medium with its material substrate; still, as video images have migrated to other *Bildträger*, other 'image carriers', it is *the image of the medium itself* that takes center stage.

That Old Thing, Aura

Van Liefland's Video Palaces can be seen as canny interventions in an absurd economy: the art-world economy of limited-edition video art, in which video's potential for making unlimited copies is curtailed. In choosing his references in a very different video economy, one far removed from the spotless white spaces in which rarified video art is showcased, Van Liefland's work both uses and casts doubt on the art world's dependence on artificial scarcity.

In 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,' Walter Benjamin makes a remark that effectively undermines his suggestion that the new media of photography and (especially) film will necessarily diminish the *aura* of artistic works. As is well known, Benjamin posits a linear development in which new technologies of reproduction lead to an increase in 'exhibition value' to the detriment of 'cult value,' the latter depending largely on the aura of the unique work of art, its singular position in time and space. But is this process of secularization, of de-auratization, really linear? As Benjamin admits, Hollywood's star system creates a new, artificial aura by carefully constructing the big stars' 'personalities,' leading to a 'cult of the movie star.'³ Essential for this cult was limiting the stars' availability – the studios knew that too much exposure posed the danger of profanation. Like certain cult images that are only removed from their shrine during important festivities, the great stars were shown to the public only under carefully controlled conditions. One did not see Garbo in an endless stream of B pictures, but only in a few choice

productions. Such films were first shown in the most prestigious of 'first-run' theaters, only gradually trickling down to other cinemas. Whereas Hollywood created scarcity and aura within a medium of mass reproduction largely by crafting the star's persona and maintaining his/her distance from the audience, the art world has developed a different way of imparting aura to film and video.

Hollywood and its minor equivalents in other countries sought to control the film medium's capacity for reproduction. Reproduction was good insofar as it benefited the system; it had to be handled with care, and the erosion of aura had to be carefully regulated. This control has become extremely difficult, as the hysterical tone of some anti-piracy campaigns and various high-profile lawsuits show all too clearly. The prestige of major new productions creates a desire for access that can be easily satisfied by contemporary technology. In an age in which small digital cameras allow for new films to be 'rephotographed' in movie theaters in order to be distributed on cheap DVDs or online, it is hard to keep the migration of moving images – their physical movement – under control. In art, video pieces are often distributed in an extremely limited number of copies. From the late 1960s to the 1980s, the art world was marked by an experimentation with various forms of video distribution, from rental systems to the sale of limited-edition copies. With the triumph of the video installation in the early 1990s, access to video art became ever more exclusive, as such installations were usually produced in only a handful of copies.

Boris Groys has argued that 'the video installation secularizes the conditions under which films are screened by giving the viewer the possibility to move freely within the space where the film is being shown, and to leave this space or return to it whenever he wishes.'⁴ However, 'secularization' is characteristic of video and DVD technology in general; we can now dis- and reassemble films on

drie provisorisch gemaakte banken, waarvan één met zilverpapier is bekleed, wordt tentoongesteld op een platform met lampen en een grote poster die de goede eigenschappen van het product aanprijst: gemakkelijk te reinigen, hedendaagse kleuren. Het geheel doet denken aan de pogingen van Russische Constructivisten om een alternatief voor weelderige burgerlijke meubels te creëren, dat zou leiden tot een actiever en dynamischer gebruik van het lichaam: *VP Rocco Sitzecke* stond in ieder geval garant voor een actievare en rusteloze kijkervaring. Niettemin, in deze sub-*IKEA* versie van Constructivisme lijkt dit slechts een neveneffect te zijn van de status van het meubelstuk als voorstelling van een meubelstuk, als zijn eigen representatie; signaalwaarde vervangt gebruikswaarde. Video Palace is altijd geobsedeerd geweest door het eigen image en door publiciteit; hoewel sommige vroege incarnaties het sociale of relationele aspect leken te benadrukken, werd dit ook een vorm van reclame. In een tentoonstelling in 2006 bij Galerie De Praktijk in Amsterdam bijvoorbeeld doken foto's op van bezoekers/deelnemers van voorafgaande evenementen met als onderschrift 'Friends of Video Palace.' In dat opzicht is de 'formalistische ommezwaai' geen radicale breuk; Van Liefland richt zijn aandacht nu op de videocassette zelf als het ultieme beeld van video en van Video Palace.

De installaties worden steeds beklemmender en monochromatischer – mausolea voor een vergane cultuur. Waar de vroegere Video Palace installaties VHS-tapes bevatten met smakeloze, bontgekleurde hoezen waarmee C-films werden verspreid, of Van Liefland's eigen *bricolage* versies daarvan, is Van Liefland zich in de afgelopen jaren in toenemende mate gaan richten op de 'kale' VHS-cassette: een zwarte doos die ogenschijnlijk al het licht absorbeert, en nauwelijks iets zegt over de daarin verborgen pulpwonderen. Hij is de veelal zwarte cassettes steeds meer als bakstenen gaan gebruiken, als bouwstenen voor de vorming van quasi-minimalistische structuren. Dit zijn in feite de

resten van VHS video; verstoken van culture betekenis worden de overblijfselen gebruikt als *spolia*. Van Liefland is zeker geen onbehouwen, stompzinnige materialist die video alleen beschouwt als 'puin', die het medium geheel identificeert met zijn materiële substraat. Niettemin: nu video-beelden gemigreerd zijn naar andere beelddragers, komt het beeld van de afgedankte beelddrager zelf centraal te staan.

That Old Thing, Aura

Van Lieflands Video Palaces kan men zien als sluwe interventies in een absurde economie: de economie van videokunst in beperkte oplagen, waarin het vermogen van video om talloze kopieën te maken aan banden wordt gelegd. Door te refereren aan een totaal andere video-economie, die ver verwijderd ligt van de vlekkeloze witte ruimten waarin videokunst wordt gepresenteerd, wordt Van Liefland's werk gekenmerkt door twijfel over de afhankelijkheid van de kunstwereld van kunstmatige schaarste.

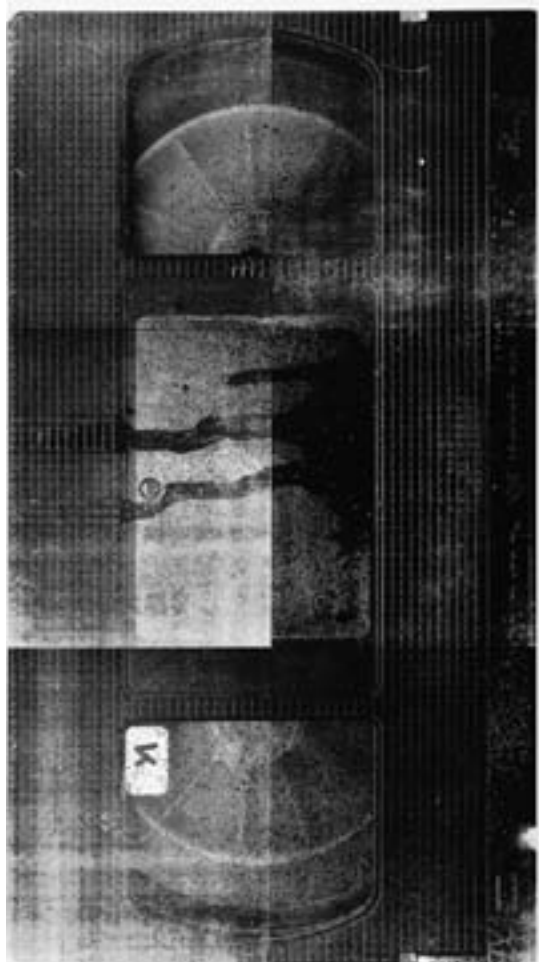
In 'Het kunstwerk in het tijdsperk van zijn technische reproduceerbaarheid' maakt Walter Benjamin een opmerking die zijn suggestie dat de nieuwe media fotografie en (met name) film het *aura* van artistieke werken per definitie zullen doen afnemen, in feite ondermijnt. Zoals bekend, stelt Benjamin dat er sprake is van een lineaire ontwikkeling waarin nieuwe reproductietechnologieën leiden tot een verhoging van de 'tentoonstellingswaarde' ten koste van de 'cultuurwaarde', waarbij de laatste grotendeels afhangt van de aura van het unieke kunstwerk, en de bijzondere positie daarvan in tijd en ruimte. Maar is dit proces van secularisatie, van *de-auratisering*, werkelijk lineair? Zoals Benjamin toegeeft creëert Hollywood's *star system* een nieuwe, kunstmatige aura door de 'persoonlijkheden' van de grote sterren zorgvuldig op te bouwen, wat leidt tot een 'cultus van de filmster'.³ Het was van essentieel belang voor deze cultus om de beschikbaarheid van de sterren te beperken

our laptops. Contra Groys, one could argue that the video installation represents a throwback when compared with the wider video/DVD culture, since the limited availability of video instance results a restoration of aura – and therefore in resacralization. The limited edition having become the norm, this principle was increasingly also applied to single-channel videos. Some artists went so far as to withdraw their single-channel works from distribution by organizations such as EAI or Montevideo once they became successful in the gallery circuit. Van Liefland's video installations are unique in that they include a variety of actual video cassettes and sleeves; they thus foreground what was once the basic form of video, a form made for mass distribution that has been integrated in the art world's culture of limited editions. Van Liefland's hand-made cover drawings and collages turn his VHS cases into unique objects – the most limited of limited editions. And yet, his installations contain such a large number of them that their uniqueness is itself serial and oddly self-cancelling.

The limited availability of many video works in the art world has created a widespread (but shadowy) distribution of viewing copies, intended as documentation for art-world professionals. They often get recopied or kept against the 'agreement' imposed by the gallery. Curators, critics, and historians (and artists) assemble entire libraries of viewing copies that perform a function similar to that of a DVD collection of feature films, though the status of these viewing copies is quite different, as their legitimacy in relation to the 'official' gallery pieces remains dubious. Van Liefland collapses different economies onto each other by introducing cheap, mass-produced tapes into the art world's economy of scarcity, collecting them in installations in which de- and re-auratization seem to bite each other's tail. One could imagine an experimental 'high art' version of Van Liefland's *Video Palace*, with video art tapes from the late '60s to the early '90s. As a repository of trashy mass

– de filmstudio's wisten dat te veel publiciteit zou kunnen leiden tot profanatie. Zoals sommige cultusafbeeldingen die alleen uit hun heiligdom worden gehaald tijdens belangrijke feesten, kreeg het publiek de grote sterren alleen te zien onder zorgvuldig gecontroleerde omstandigheden. Men zag Garbo niet in een eindeloze stroom B-films, maar slechts in een paar selecte producties die eerst werden vertoond in de meest prestigieuze premièretheaters, waarna zij pas daarna mondjesmaat in andere bioscopen werden gedraaid. Waar Hollywood schaarste en aura grotendeels creëerde binnen een medium van massaproductie door de persoonlijkheid van de ster op te bouwen en zijn of haar afstand tot het publiek in stand te houden, ontwikkelde de kunstwereld een andere wijze om aura over te brengen op film en video.

Hollywood en zijn kleinere equivalenten in andere landen hebben getracht het vermogen van het medium film om te reproduceren onder controle te krijgen. Reproductie was goed in zoverre dit het systeem ten goede kwam; er diende zorgvuldig mee omgegaan te worden, en de erosie van aura diende zorgvuldig te worden gereguleerd. Deze vorm van controle is bijzonder moeilijk geworden zoals maar al te duidelijk is gebleken uit de hysterische toon van sommige anti-piraterijcampagnes en diverse geruchtmakende rechtszaken. Het prestige van grote nieuwe producties creëerde een verlangen naar toegankelijkheid, iets waarin de huidige technologie gemakkelijk kan voorzien. In een tijdperk waarin met kleine digitale camera's nieuwe films kunnen worden 'gerefotografeerd' in bioscopen om vervolgens te worden verspreid via goedkope dvd's of het internet, is het bijzonder lastig de – fysieke – migratie van bewegende beelden onder controle te houden. In de kunst worden videostukken vaak verspreid in een zeer beperkt aantal kopieën. Vanaf het einde van de jaren zestig tot de jaren tachtig werd de kunstwereld gekenmerkt door een experiment met verschillende vormen van videodistributie, van verhuur tot de verkoop van *limited-editions*. Met de doorbraak van de video-installatie in het



Untitled (Vid.-X) 2009, Silkscreen on canvas, 150 x 270 cm

begin van de jaren negentig werd de toegang tot videokunst zelfs nog exclusiever, aangezien dergelijke installaties gewoonlijk slechts in een paar kopieën werden geproduceerd.

Boris Groys heeft betoogd dat 'de video-installatie de voorwaarden seculariseert waaronder films worden vertoond, door de kijker de mogelijkheid te geven zich vrijelijk door de ruimte te bewegen waarin de film op het scherm wordt geprojecteerd en om deze ruimte naar believen te verlaten of er weer naar terug te keren.'⁴ Deze 'secularisatie' is echter kenmerkend voor video- en dvd-technologie in het algemeen; zo kunnen wij nu films demonteren en hermonteren op onze laptops. Tegenover Groys kan men stellen dat de video-installatie een terugslag vertegenwoordigt ten opzichte van de bredere video/dvd cultuur, aangezien de beperkte beschikbaarheid van videopresentatie leidt tot een herstel van aura – en daarmee in resacralisatie. Omdat de *limited edition* tot norm is verheven werd dit principe ook in toenemende mate gebruikt voor *single-channel-video*'s. Sommige kunstenaar gingen zelfs zo ver dat zij hun *single-channel* werken terugtrokken uit de distributie door organisaties zoals EAI of Montevideo zodra zij succes kregen in het galeriecircuit. Van Lieflands video-installaties zijn uniek in de zin dat zij een uiteenlopende reeks van daadwerkelijke videocassettes en hoezen bevatten: daarmee plaatsen zij wat eens de basisvorm van video was op de voorgrond, een vorm gemaakt voor massadistributie die geïntegreerd is in de *limited-edition* cultuur van de kunstwereld. Van Lieflands eigen met de hand vervaardigde hoestekeningen en -collages maken deze VHS tapes tot unieke objecten – meer *limited* dan deze *limited editions* bestaat niet. Toch bevatten zijn installaties zoveel banden dat hun uniekheid er in feite door wordt opgeheven.

De beperkte beschikbaarheid van veel videowerken in de kunstwereld heeft een wijdverspreide (maar schimmige) distributie van *viewing copies* opgeleverd – van kijkexemplaren die zijn bedoeld als documentatie voor kunstprofessionals.

culture whose capacity to produce aura is dodgy at best, *Video Palace* might be one way of returning to earlier distribution models that differ from today's culture of exclusive editions, many of which were proposed in the late '60s and early '70s. As the material disintegrates, the relics of videotape could stimulate a rethinking of current modes of distribution, and to once more make videos more widely available, over the counter, and sold at affordable prices.⁵

Meanwhile, Van Liefland's actual installations recycle the remains of a defunct economy of unlimited editions: VHS rental stores. The VP installations are problematical in the best way: they articulate and problematize structural contradictions that they cannot resolve. They are all numbered (from 1 to, so far, 31), which suggests a series of distinct and unique products, but in fact many elements are recycled in different incarnations. They exhibit cheap-looking videos in interiors that evoke tacky stores far removed from the auratic exclusivity of the white cube, but due to the transition to DVD, Blu-ray, and online video-on-demand, the remains of VHS culture have accrued a kind of discount aura. By playing with such contradictions, Van Liefland's work stimulates a questioning approach to both contexts – to the lost world of video stores as well as to the art world.

Visual noise

A recent self-published booklet by the artist consists of full-pages photos of the 'spines' of black video cassettes from the *Video Palace # 31: Black Systems* presentation at Art Basel. Many of the spines are completely empty; others contain traces of labels, or complete but empty labels; some labels contain faded, handwritten titles such as *Indianer Jones* [sic] – *Der letzte Kreuzzug*. On one tape, the label is made up by a sticking plaster bearing the impressively misspelled title *Die nakte Kanohne*. Another label contains the tantalizing *1- Of Death*. But these



Video Palace #31 – Black systems, 2010, Art Basel, Galerie Gebr. Lehmann, Berlin/Dresden. Courtesy the artist

incidental inscriptions do not dominate; rather than on writing, the emphasis is on texture and tonality. Labels are stained and splotched in various ways; the remains of glue and paper result in grey tones. Price tags and logotypes make from bright colorful accents, places more or less randomly; many tapes are also numbered, but of course there is no system to be discerned in their shelving here. The rigid structure of the stacked tapes is offset by the countless imperfections resulting from various attempts at identifying and ordering them – attempts that here conspire to turn them into so much visual rubble.

Van Liefland's recent black-and-white silkscreen blow-ups of VHS cassettes are an integral part of the latest *Video Palace* installations. Silkscreens such as *Untitled (Vid.-I)* (2008) or *Untitled (Vid.-VII Ng)* (2009) show either the cassette's back or its front, rather than the spine. Occupying the whole canvas, the silkscreened images consist

In weerwil van door galeries opgelegde bruikleenovereenkomsten worden ze vaak gekopieerd of achtergehouden. Curatoren, critici en historici (en kunstenaars) leggen complete bibliotheken aan van kijkexemplaren die een functie vervullen die gelijk staat aan een collectie speelfilms op dvd, hoewel de status van deze kijkexemplaren nogal verschillend is aangezien de legitimiteit daarvan met betrekking tot de 'officiële' galeriestukken twijfelachtig blijft. Van Liefland vouwt verschillende economieën in elkaar door middel van het introduceren van goedkope, massageproduceerde videotapes in de schaarste-economie van de kunstwereld, en brengt deze bij elkaar in installaties waarin *de- en reautorization* elkaar in de staart lijken te bijten. Men zou zich een experimentele 'high art'-versie van Van Lieflands *Video Palace* kunnen voorstellen, met videokunsttapes uit de late jaren zestig tot the vroege jaren negentig. Als een schatkamer van trashy massacultuur waarvan het vermogen om aura te produceren hoogst twijfelachtig is, zou *Video Palace* een manier kunnen zijn om terug te keren naar eerdere distributiemodellen die verschillen van de huidige cultuur gekenmerkt door exclusieve edities, waarvan vele aan het einde van de jaren zestig en begin jaren zeventig werden voorgesteld. Naarmate het materiaal vergaat, kunnen de stoffelijke resten van de videotape een aanzet geven een herbezinning over de huidige distributiemethoden en video's opnieuw op ruimere schaal beschikbaar maken, legaal en tegen betaalbare prijzen.⁵

Ondertussen gebruiken de huidige installaties van Van Liefland de overblijfselen van een overleden economie van *unlimited editions*: die van de oude videotheek. De *Video Palace*-installaties zijn problematisch in de beste zin des woords; zij articuleren en problematiseren structurele contradicties waarvoor ze geen oplossing hebben. Zij zijn allen genummerd (van 1 tot, dusver, 31), hetgeen suggereert dat we te maken hebben met een serie onderscheidende en unieke producten, maar veel elementen worden in diverse installaties hergebruikt. Zij presenteren goedkoop ogende

video's in aftandse quasi-winkeltjes die nauwelijks sterker konden contrasteren met de auratische exclusiviteit van de witte kubus, maar door de zegetocht van dvd, Blu-Ray en *online video-on-demand* krijgen de restanten van de VHS-cultuur toch een soort discount-aura. Het spel met contradicties in Van Lieflands werk stimuleert een kritische bevraging van beide contexten – van de verloren wereld van de videotheek en van de kunstwereld.

Visuele ruis

Een recente brochure die de kunstenaar in eigen beheer heeft uitgegeven bestaat uit full-page foto's van de 'ruggen' van zwarte videocassettes uit de *Video Palace # 31: Black Systems*-presentatie op de Art Basel. Een groot aantal ruggen is helemaal leeg, op sommige staan restanten van etiketten, of hele, maar lege etiketten, en op andere staan vage handgeschreven titels zoals *Indianer Jones* [sic] – *Der letzte Kreuzzug*. Op één band bestaat het etiket uit een pleister met daarop de indrukwekkend verkeerd gespelde titel *Die nakte Kanohne*. Op een ander etiket staat het prikkelende *1- Of Death*. Maar deze incidentele inscripties zijn niet overheersend; in plaats van de tekst ligt de nadruk op textuur en tonaliteit. Etiketten zijn op diverse manieren bekleed, de sporen van lijm en papier resulteren in grijze tonen. Prijkaartjes en logo's zorgen voor heldere, kleurrijke accenten en zijn min of meer willekeurig geplaatst. Veel tapes zijn ook genummerd, maar natuurlijk staan ze hier zonder enig systeem door elkaar. De strakke structuur van de gestapelde tapes wordt teniet gedaan door de talloze imperfecties die resulteren uit de diverse pogingen om ze te identificeren en te ordenen- pogingen die hier samenwerken om ze in zoveel visuele rommel om te vormen.

Van Lieflands recente zwart-wit zeefdrukken van VHS-cassettes vormen een integraal deel van zijn meest recente *Video Palace*-installaties. Zeefdrukken zoals *Untitled (Vid.-I)*

of several parts – which may in fact be based on photos of different cassettes, the result thus being a montage. As employed by Warhol, Rauschenberg and others since the 1960s, photo-based silkscreen prints are one of the most telling uses of mechanical reproduction in modern and contemporary art: the silkscreen process was ideal for turning a medium of unlimited editions into one of limited editions, the artists making a number of markedly different prints on canvas (as well as, in larger editions, on paper). Silkscreens are thus perfect for re-auratizing the products of mechanical reproduction. In Van Liefland's case, the fact that the image is composed of several parts allows the artist to manipulate the individual screens in different ways, resulting in subtly different tones and grains – there is a refinement at work here that seems closer to Willem Oorebeek than to Warhol. Although this use of the silkscreening process results in painting-like objects that are perfect commodities for the art market, easier to sell than entire installations, these objects are also strangely unreal, strangely distant. According to Benjamin, aura is distance: the distance that comes from something being unique in space and time, not instantly accessible. Van Liefland's silkscreens seem to exacerbate this by turning the cassettes into studies in grey and in moiré, visual noise. It is telling that other recent screenprints by Van Liefland, called *White Noise*, show TV static – 'snow.'

The entropic ruins of dead media may themselves become images, but these images are in turn entropic. As trash, plastic video cases can survive for ages; plastic makes for notoriously durable and non-biodegradable ruins, but Van Liefland's silkscreens place them in a faded and distant cultural past. As video culture continues to recede in time, his works look increasingly funereal—as if they become tombs for that culture, but perhaps also for those informal Berlin parking lot experiences of yesteryear. Van Liefland does not consider any development in his work to be a final supersession of previous stages; elements from

previous work may well return in the future. There are no finished projects within the world of Video Palace, which is, after all, based on the undead persistence of the past. And yet, for this observer and at this moment, *Black Systems* also appears to function as a monument for irretrievable moments in time, for disintegrated social constellations that now only exist as reified afterimages, for onetime denizens of ephemeral Video Palaces now separated by immeasurable distances.

Sven Lütticken is an art critic and art historian. He teaches at the Vrije Universiteit in Amsterdam.

- 1 This text contains elements from previous writings, in particular 'Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images' in e-flux journal no. 8 (09/2009), <http://www.e-flux.com/journal/view/75>
- 2 *The End, Part III* is an actual film made by Van Liefland at the Forum Romanum; Parts I and II only exist in the form of video covers.
- 3 Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1936), in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 231.
- 4 Boris Groys, 'On the Aesthetics of Video Installations,' in *Stan Douglas: le Détroit* (Basel: Kunsthalle Basel, 2001), unpaginated.
- 5 Some artists have now taken to putting their videos on Youtube, or to publishing their pieces on mass-distribution DVDs in addition to 'gallery versions', but the economy of artificial scarcity remains a pillar of the art world.

(2008) of *Untitled* (Vid.-VII Ng) (2009) laten of de achterkant of de voorkant van de cassette zien in plaats van de rug. De afbeeldingen op de zeefdrukken die het hele doek beslaan, bestaan uit diverse delen – die zelfs gebaseerd kunnen zijn op foto's van verschillende cassettes, waardoor een montage ontstaat. Zoals gebruikt door Warhol, Rauschenberg en anderen sinds de jaren zestig, zijn op foto's gebaseerde zeefdrukken een van de meest veelbetekenende manieren van mechanische reproductie in moderne en hedendaagse kunst: de zeefdruktechniek was ideaal om een medium van *unlimited editions* te transformeren in een medium van *limited editions*, waarbij de kunstenaar een aantal kenmerkend verschillende prints maakt op canvas (en, in grotere oplagen, op papier). Zeefdrukken zijn dus perfect om de producten van mechanische reproductie opnieuw aura te verlenen. In het geval van Van Liefland stelt het gegeven dat het beeld bestaat uit een meerdere delen de kunstenaar in staat om die individuele afdrukken op verschillende manieren te manipuleren, met als resultaat subtiele verschillende tonen en korrels. Met dergelijke verfijnde effecten staan deze werken dichter Willem Oorebeek dan bij Warhol. Hoewel dit gebruik van zeefdruktechniek resulteert in voorwerpen die lijken op schilderijen en die perfecte producten zijn voor de kunstmarkt, gemakkelijker te verkopen dan complete installaties, zijn deze voorwerpen ook eigenaardig onwerkelijk en afstandelijk. Volgens Benjamin is aura afstand; de afstand die erdoor ontstaat dat iets uniek in tijd en ruimte is en niet onmiddellijk toegankelijk. De zeefdrukken van Van Liefland lijken dit te versterken door de cassettes te transformeren in studies in grijs en in moiré, visuele ruis. Het is illustrerend dat andere recente zeefdrukken van Van Liefland, getiteld *White Noise*, statische 'tv-sneeuw' laten zien.

De entropische resten van dode media kunnen zelf beelden worden, maar deze beelden zijn op hun beurt zelf entropisch. Plastic videocassettes kunnen als afval lang overleven; plastic zorgt immers voor duurzame en niet

biologisch afbreekbare resten, maar Van Lieflands zeefdrukken plaatsen de resten van de videocultuur in een vaag en ver cultureel verleden. Naarmate video verder in het verleden verdwijnt, gaan Van Lieflands werken ook meer op grafmonumenten lijken – ze worden tombes voor die cultuur, maar misschien ook voor die informele parkeerplaatsevenementen in het Berlijn van enkele jaren geleden. Van Liefland beschouwt geen enkele ontwikkeling in zijn werk als een definitieve vervanging van voorafgaande stadia; elementen uit vorig werk kunnen zeer wel terugkomen in de toekomst. Er zijn geen afgeronde projecten binnen de wereld van Video Palace, die immers gebaseerd is op het ondode, zombie-achtige voortbestaan van het verleden. En toch: voor deze waarnemer en op dit moment lijkt *Black Systems* ook te functioneren als een monument voor onherstelbare momenten uit het verleden, voor vergane sociale constellaties die nu nog slechts voortleven als gematerialiseerde nabeelden, voor voormalige bewoners van efemere Video Palaces die nu van elkaar gescheiden zijn door onmetelijke afstanden.

Sven Lütticken is kunstcriticus en kunsthistoricus en doceert aan de Vrije Universiteit in Amsterdam.

- 1 Deze tekst bevat delen uit vorige teksten, met name 'Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images' in e-flux journal nr. 8 (09/2009), <http://www.e-flux.com/journal/view/75>
- 2 *The End, Part III* is een film van Van Liefland gemaakt op het Forum Romanum; Deel I en II bestaan alleen in de vorm van *video covers*.
- 3 Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1936), in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 231.
- 4 Boris Groys, 'On the Aesthetics of Video Installations,' in *Stan Douglas: le Détroit* (Basel: Kunsthalle Basel, 2001), ongepagineerd.
- 5 Sommige kunstenaar zetten hun video's op Youtube, of publiceren hun stukken op massa distributie Dvd's in aanvulling op de 'galerieversies', maar de economie van kunstmatige schaarste blijft een pilaar van de kunstwereld.

PROJECT '1975'

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam will shortly be launching Project '1975', a two-year programme exploring the relationship between contemporary art and colonialism. How do artists view the historic or contemporary acts of colonial powers? What role does visual culture play in today's colonial practices? In the art world, what has come to replace the tacitly embraced multicultural normalization of the nineteen-nineties? In a programme spanning exhibitions, seminars and publications, SMBA focuses on these and other issues, and adds its voice to the globalisation debate.

Project '1975' invites critical thinkers from all over the world to investigate the various facets and consequences of colonialisation. Attention will also be turned on the specific situation of the Netherlands; '1975' is the year in which the Netherlands became more or less postcolonial. Nevertheless, the question remains: can historic and present-day relations be considered truly postcolonial if relationships between societies persist in being economically and culturally unequal and, to some extent, involuntary. Project '1975' offers a platform to artists and thinkers who reflect on the meaning of this postcolonialism.

Project '1975' is, in all respects, a 'programme in progress'. Exhibitions, seminars, publications and other activities will be held based on ongoing research and the input of guest programmers and partner institutions. Project '1975' will conclude at the end of 2012 with a survey publication documenting the lectures, exhibitions, interviews and debates, thus shedding light on a geographic broadening and deepening of reflections on contemporary art from the specific perspective of a contemporary art institute in Amsterdam. This will be clear not only in, for instance, the artworks and artists selected for the programme, but also largely in the delineation and discussion of positions in the inevitable transcultural process that comprises globalisation. From this premise, Project '1975' invites its visitors, viewers and readers to reconsider familiar and prevailing modes of thinking on visual culture and fine art in particular.

By way of a preliminary survey, SMBA has built up a network of artists and curators on the African continent, who will also be involved in the programme. Project '1975' launches in December 2010 and ends in December 2012 with a publication.

PROJECT '1975'

Binnenkort start Stedelijk Museum Bureau Amsterdam het Project '1975'. Hiermee richt SMBA twee jaar lang de aandacht op de relatie tussen de hedendaagse kunst en kolonialisme. Wat voor visies hebben kunstenaars op historische of hedendaagse handel wijzen van koloniale mogendheden? Welke rol speelt de visuele cultuur in hedendaagse koloniale praktijken? Wat is binnen de kunstwereld in plaats gekomen van de stilzwijgend aangenomen multiculturele normalisatie van de jaren negentig? Met een programma van onder meer tentoonstellingen, seminars en publicaties brengt SMBA zulke kwesties onder de aandacht en mengt zich in het globaliseringsdebat.

Voor Project '1975' worden kritische geesten vanuit uiteenlopende hoeken van de wereld uitgenodigd om aspecten en gevolgen van kolonialisme te onderzoeken. Ook de specifiek Nederlandse situatie wordt daarbij belicht: in de titel '1975' verwijst naar het jaartal waarin Nederland, min of meer, postkoloniaal werd. Maar de vraag is of historische en hedendaagse relaties daadwerkelijk postkoloniaal kunnen zijn als de relaties tussen samenlevingen zowel economisch als cultureel ongelijkwaardig en deels ook onvrijwillig blijven. Project '1975' biedt een podium voor kunstenaars en denkers die op de betekenis van dit postkolonialisme reflecteren.

Project '1975' is in alle opzichten een 'program in progress'. Tentoonstellingen, seminars, publicaties en andere activiteiten komen tot stand op basis van voortschrijdend onderzoek en de inbreng van gast-programmeurs en partnerinstellingen. Eind 2012 wordt Project '1975' afgesloten met een overzichtspublicatie waarin de lezingen, exposities, interviews en debatten worden vastgelegd. Project '1975' biedt zodoende zicht op een geografische verbreding en verdieping van kunstbeschouwing vanuit het specifieke perspectief van een hedendaagse kunstinstelling in Amsterdam. Dat zal bijvoorbeeld blijken uit de keuze van kunstwerken en kunstenaars in de programmering, maar veel meer nog door het duiden van posities in het onontkoombare transculturele proces dat deel uitmaakt van de globalisering. Van daar uit nodigt Project '1975' zijn bezoekers, kijkers en lezers uit tot een heroverweging van bekende en dominante denk wijzen over visuele cultuur en de beeldende kunst in het bijzonder.

Bij wijze van vooronderzoek heeft SMBA onder meer een netwerk tot stand gebracht met kunstenaars en curatoren op het Afrikaanse continent, dat in deze periode ook wordt aangesproken. Project '1975' gaat in december 2010 van start en eindigt in december 2012 met een publicatie.

Clemens en August in SMBA

8, 9 and 10 October
Shop open from:
11:00 a.m. to 8:00 p.m.

The fashion label Clemens and August is also calling in at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam during its tour this year. For three days, over the weekend of 8, 9 and 10 October, SMBA is providing space for their new women's and men's collection, complete with fitting rooms and sales points. Clothing by Clemens and August is exclusively available at the locations on their international tour. With this tour concept the fashion label avoids the expensive overhead costs that accompany standard sales models, such as shop rental and distribution. Every season the collection visits a gallery or museum in a large city.

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

In this way Clemens and August will be reaching its audience this autumn through institutions including Witte de With in Rotterdam, Artists Space in New York, Museum Ludwig in Cologne and the Kunstverein in Munich – the city which is also the home base for this fashion concept by Alexander Brenninkmeijer. SMBA is now functioning as the base of operations for Clemens and August in Amsterdam. Proceeds from the rental income will benefit the exhibition budget.

More information at:
www.clemens-en-august.com

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:
Groepstentoonstelling in het kader van '1975' / Group show as part of '1975'

Clemens en August in SMBA

8, 9, 10 oktober
Winkel geopend van:
11.00 tot 20.00 uur

Het modelabel Clemens en August doet met zijn tournee dit jaar ook Stedelijk Museum Bureau Amsterdam aan. Gedurende drie dagen, in het weekend van 8, 9 en 10 oktober, biedt SMBA ruimte aan de nieuwe dames- en herencollectie compleet met paskamers en verkooppunt. De kleding van Clemens en August is uitsluitend verkrijgbaar op de locaties van haar internationale tournee. Met dit toerconcept vermijdt het modemerck de dure overheadkosten die gepaard gaan met standaard verkoopmethoden, zoals winkelhuur en distributie. Ieder seizoen doet de collectie een galerie of museum aan van een grote stad. Zo vindt Clemens en August zijn publiek dit najaar onder meer via instellingen

Colofon / Colophon:

Coördinatie en redactie /
Co-ordination and editing:
Jelle Bouwhuis, Nanette Kraaikamp
Vertaling / Translation: Lisa Holden,
Bob van Oosten
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), Sanne Bovenlander, Nanette Kraaikamp (project assistants)

als Witte de With in Rotterdam, Artists Space in New York, Museum Ludwig in Keulen en de Kunstverein in München – de stad die tevens de thuisbasis is van dit modeconcept van Alexander Brenninkmeijer. SMBA fungeert nu als de uitvalsbasis van Clemens en August in Amsterdam. De huurprijzen zal ten goede komen aan het tentoonstellingsbudget.

Meer informatie op:
www.clemens-en-august.com



Project '1975' wordt mede mogelijk gemaakt door de Mondriaan Stichting / Project '1975' is made possible with the support of the Mondriaan Foundation