

15.06 —
08.08 2010

In-betw een

Things

SMBA



Clemens von Wedemeyer. *Intro*. 2009. (filmstill) Courtesy Clemens von Wedemeyer and Koch Oberhuber Wolff

In-between Things**June 13 – August 8 2010****Opening: Saturday, June 12, 5:00 – 7:00 p.m.****Papa Adama, Huma Bhabha, Jimmie Durham, George Osodi, Daniel Spoerri, Clemens von Wedemeyer**

What makes a work of art hybrid? The artworks assembled in the exhibition ‘In-between Things’ provoke diverse responses to this question. Huma Bhabha’s *Ghost* (2008), for instance, suggests that an artwork’s hybridity is related to its materiality because it combines various materials into a ghostlike figure. Instead of being an hermetic, monumental piece of, say, fibreglass, *Ghost*’s head and body are formed by portions of white, almost weightless Styrofoam, supported by legs made from found metal, wood and wire. The figure’s legs are grounded in a piece of a dark, burnt tree trunk, as if to prevent the light body from dissolving into invisibility. A second hybrid aspect might lie in its suggestive title, which refers to the ghost’s undecided state of being both alive and dead at the same time. This aspect is also reflected in the figure’s fragility; if the formal arrangement breaks up, all that will remain is a pile of waste. It seems that the notion of hybridity and its relation to art is just as elusively present as Bhabha’s *Ghost*. This essay will explore various possible relations between the concept of hybridity and the works on display in ‘In-between Things’.

Nothing New

Viewed as a constellation of different materials, the hybrid artwork is reminiscent of an assemblage, but it cannot always be categorized as such. In contrast to a three-dimen

In-between Things

13 juni – 8 augustus 2010

Opening: Zaterdag, 12 juni, 17 – 19 uur

Papa Adama, Huma Bhabha, Jimmie Durham, George Osodi, Daniel Spoerri, Clemens von Wedemeyer

Wanneer is een kunstwerk hybride? De werken in de expositie ‘In-between Things’ lokken uiteenlopende reacties uit op deze vraag. Huma Bhabha’s *Ghost* (2008) bijvoorbeeld combineert diverse materialen tot een soort geestverschijning en suggereert daardoor dat de hybriditeit van een kunstwerk gerelateerd is aan de fysieke aspecten ervan. In plaats van een hermetisch, monumentaal werk in één enkel materiaal zoals brons of polyester worden hoofd en lichaam van *Ghost* gevormd door stukken wit, bijna gewichtloos piepschuim en ondersteund door benen gemaakt van gevonden stukken metaal, hout en ijzerdraad. Deze benen zijn gevat in een donker verbrand stuk boomstronk, als ware het om het lichtere lichaam niet te laten verdwijnen. Een tweede hybride aspect zou in de speculatieve titel herkend kunnen worden, die verwijst naar de onbesliste toestand waarin een geest tegelijkertijd zowel dood als levend kan zijn. Dit aspect wordt ook weerspiegeld in de breekbaarheid van het beeld zelf, want wanneer de formele rangschikking wegvalt, blijft er alleen een hoop rommel over. Het lijkt erop dat het concept van hybriditeit, en de relatie tussen dat concept en de kunst, net zo ongreepbaar aanwezig is als Bhabha’s *Ghost*. Dit essay onderzoekt verschillende mogelijke verbanden tussen het concept van hybriditeit en de tentoongestelde werken in ‘In-between Things’.

sional assemblage, the dimensionality of the 16mm film entitled *Intro* (2009) by Clemens von Wedemeyer is thinner, and its projection on the wall is merely a fleeting splash of light. Its hybrid character instead lies in the imagery of cultural difference and the construction of knowledge regarding this difference. Depicting the stylized image of a savage woman with long, dark hair and circles of black paint round her eyes wearing a wide choker necklace, standing in front of the Barbican Centre in London, the film addresses the mixture of fact and fiction within the representation of the savage Other in media. Some aspects of the film can be considered factual, such as the existence of the woman at the moment of recording and the presence of the Barbican Centre in London. However, it is the make-up and the filming technique which most obviously make the woman, as well as the building, appear exotic. The film is slightly overexposed, making it seem as though it was shot in a sunny modernist architectural setting, for instance in Latin America. A potted palm tree placed in the surroundings of the building further enhances this impression.

At this point, one might think that the relations between hybridity and the artworks have been deliberately established, or that hybridity can be encountered everywhere if only you look for it. Thus the person who searches for the roots of hybridity could be likened to the Harlequin described by Michel Serres in the introduction to his book *The Troubadour of Knowledge* (1997). The derided Harlequin, who is also a powerful emperor, has just returned from a trip to the moon and is addressing a crowd of people in a press conference about the perspective he gained on his travels. “[E]verywhere, everything is just as it is here,” he tells them, “Except that the degrees of grandeur and beauty change”. (p.xiiv) A member of the audience responds by asking the Harlequin whether his “cape is the same in every part, for example in the front as it is in the

Niets nieuws

Het hybride kunstwerk beschouwd als een constellatie van verschillende materialen roept associaties op met de assemblage, terwijl het niet altijd als zodanig geassocieerd kan worden. Clemens von Wedemeyers 16mm film *Intro* (2009) is in tegenstelling tot een dergelijke driedimensionale assemblage veel ‘dunner’; de projectie ervan op een vlakke muur is slechts een vluchtig lichtschijnsel. Het hybride karakter komt hier veel duidelijker naar voren in de verbeelding van culturele verschillen en het construeren van kennis over deze verschillen. Door het tonen van een gestileerd beeld van een ongetemde, barbaarse vrouw die voor het Barbican Centre in Londen staat, met lang donker haar, kringen zwarte verf om haar ogen en een brede, choker-achtige halsband om, verwijst de film naar de vermenging van feit en fictie in de representatie van de barbaarse Ander in verschillende media. Sommige aspecten van de film kunnen als feit beschouwd worden, zoals het feitelijke bestaan van de vrouw tijdens de opname en de aanwezigheid van het Barbican Centre. De gebruikte make-up en de manier van filmen zijn echter veel sterker van invloed op de exotische uitstraling van zowel de vrouw als het gebouw. De film is enigszins overbelicht, alsof er gefilmd werd in een zonnige, modernistisch architecturale omgeving, in bijvoorbeeld Latijns-Amerika. Een pot met een palmboom naast het gebouw versterkt deze indruk.

Tot zover lijkt het alsof de relaties tussen hybriditeit en de kunstwerken opzettelijk zijn gerealiseerd, of dat hybriditeit altijd aanwezig is als je er maar naar zoekt. De persoon die op zoek is naar de wortels van hybriditeit kan vergeleken worden met de Harlekijn die Michel Serres beschrijft in de inleiding van zijn boek *The Troubadour of Knowledge* (1997). De bespottte Harlekijn, die tevens een machtige keizer is, is net teruggekeerd van een reis naar de maan en spreekt een

back?”(Ibid) As if to show that the body under the coat is just like every other body, the Harlequin removes his patchwork coat and slowly exposes himself. Surprisingly, he is a hermaphrodite and is covered in tattoos. Even if he wanted to be, the Harlequin could not be pure. He is a hybrid figure, ironically and desperately defending the Universalist position that everything and everyone is the same.

The woman's make-up in *Intro* in combination with Von Wedemeyer's filming technique can be compared to the Harlequin's clothing and tattoos. Together, the artificiality of the make-up and the technique can be seen as metaphors for the knowledge that is imposed upon people and things. By using techniques formally similar to ethnographic films of the early twentieth century, *Intro* alludes to the projection of anthropological knowledge about and imposed on Others. In a very similar way, Daniel Spoerri's works *Rehköpfchen* (2006) and *Hundekopf* (2008) from the Prillwitzchen Series address the process of projecting art-historical knowledge on objects. Spoerri's works were inspired by the story of the Prillwitz Idols, bronzes found near the German village Prillwitz in the second half of the eighteenth century. For about one hundred years it was believed that the bronzes were ancient Slavic idols. Then it was revealed that the script carved into the figures was unknown to the ancient Slavs. The book published in 1771 on the occasion of the "discovery" of the bronzes was dedicated to the local aristocracy and it is very likely that they were in fact involved in fabricating the Prillwitz Idols. The aristocracy could use the idols to ground their power in the culture of their ancestors, a culture that was considered culturally different from, but equally important to ancient Greek or Roman culture.

All this happened at a point in time when art-historical knowledge production was becoming a more and more

menigte mensen toe in een persconferentie over de inzichten die hij op zijn reizen heeft verworven. "[E]verywhere, everything is just as it is here," vertelt hij hen, "Except that the degrees of grandeur and beauty change". (p. xiiiv) Iemand uit het publiek reageert en vraagt de Harlekijn of "[his] cape is the same in every part, for example in the front as it is in the back?" (idem) Om te laten zien hoe zijn lichaam onder zijn kleding hetzelfde is als elk ander lichaam, ontdoet de Harlekijn zich van zijn lapjesjas en onthult zichzelf. Verbazing alom: hij blijkt een hermafrodit, bedekt met tatoeages. Zelfs al zou hij willen, de Harlekijn kan niet puur zijn. Hij is een hybride figuur die ironisch en radeloos het Universalistische standpunt verdedigt dat alles en iedereen gelijk is.

De combinatie van de make-up van de vrouw in *Intro* en Von Wedemeyers filmtechniek kan vergeleken worden met de kleren en tatoeages van de Harlekijn. Samengevoegd verbeelden de kunstmatigheid van de make-up en de techniek een metafoor voor de kennis die aan mensen en dingen opgelegd wordt. Door technieken te gebruiken die sterk doen denken aan die van etnografische films uit de vroege twintigste eeuw, zinspeelt *Intro* op het projecteren van antropologische kennis op Anderen. Op eenzelfde wijze behandelen *Rehköpfchen* (2006) en *Hundekopf* (2008) uit de *Prillwitzchen Serie* van Daniel Spoerri het proces van het projecteren van kunsthistorische kennis op objecten. Spoerri's werken zijn geïnspireerd op het verhaal achter 'De Idolen van Prillwitz', bronzen afgodsbeelden, gevonden bij het Duitse dorp Prillwitz in de tweede helft van de achttiende eeuw. Zo'n honderd jaar lang geloofde men dat deze beelden antieke Slavische afgodsbeelden waren, tot onthuld werd dat het schrift dat in de beelden gekerfd was ten tijde van de Oude Slaven helemaal niet bekend was. Het boek dat in 1771 ter gelegenheid van de 'ontdekking' van de beelden verscheen, was opgedragen aan de lokale edelen, die zeer waarschijnlijk betrokken waren bij het fabriceren van de Idolen van Prillwitz.



Huma Bhabha. *Ghost*. 2008. Courtesy Grimm Fine Art, Amsterdam.

De adel gebruikte de afgodsbeelden om hun macht te verantwoorden, door deze te baseren op de beschaving van hun voorvaders, een antieke Slavische cultuur die weliswaar verschilde van de Grieken en Romeinen, maar toch even belangrijk werd geacht.

Dit alles gebeurde op een moment in de geschiedenis waarop de productie van kunsthistorische kennis op een echte, gevestigde wetenschappelijke discipline begon te lijken, met wetenschappers als Johan Winckelmann in de voorhoede. In zijn boek *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) plaatst Winckelmann het kunstwerk – in plaats van de kunstenaar – in het middelpunt van zijn kunsthistorische beschouwing. Opvallend is dat hij stelt dat de ontwikkeling van kunst gerelateerd is aan het natuurlijke en politieke klimaat waarin samenlevingen opbloeien. De lokale edelen van Prillwitz erkenden blijkbaar het potentieel van zijn idee en hebben het zich voor hun doeleinden toegeëigend. Door zich de mythe van de Idolen van Prillwitz toe te eigenen, verwijst Spoerri naar de relatie tussen politieke belangen en culturele objecten.

Kortom, het belangrijkste punt dat naar voren komt is het idee dat het projecteren van kennis op mensen en voorwerpen invloed heeft op hun bestaan en op de manier waarop ze in de toekomst behandeld zullen worden. Dit gezichtspunt is prominent aanwezig in postkoloniale theorieën die ervan uitgaan dat het begrip hybriditeit niet politiek neutraal is. Postkoloniale analyses van hybriditeit onderzoeken de wijzen waarop (gekoloniseerde) subjecten zich verzetten en tegelijkertijd bijdragen aan de dominante (koloniale) cultuur.

Altijd actueel

Het lijkt onwaarschijnlijk dat er politieke aspecten te vinden zijn in Papa Adama's *Electric Scorpion* (2009), maar die zijn er wel degelijk. Het werk bestaat uit een constellatie

established discipline, with people like Johan Winkelmann at the forefront. In his book *History of Ancient Art* (1764) Winckelmann places the work of art—instead of the artist—at the centre of his art-historical writing. Notably, he argues that the development of art is related to the natural and political climate in which societies thrive. The local Prillwitz aristocracy apparently recognized the potential of that idea and appropriated it for their purposes. Spoerri, by himself appropriating the myth of the Prillwitz Idols, refers to the connection between political interests and cultural objects.

All in all, the important point that is made is that the projection of knowledge upon subjects and objects affects their existence and the ways in which they are treated in future. This view is most prominently present in postcolonial theory which departs from the position that the notion of hybridity cannot be considered as politically neutral. Postcolonial analyses of hybridity concentrate on looking at the ways in which (colonized) subjects have resisted and contributed to the (colonizer's) dominant culture.

Still Topical

It may seem farfetched to attempt to find political aspects in Papa Adama's *Electric Scorpion* (2009), but political elements are indeed present. The work is a constellation of found materials such as a bicycle seat and handlebars, parts of a scooter and a shovel. It has been described as having the aesthetics of the “typical African stuff” found in third world shops. This description is accurate in terms of Adama's appropriation of things found in rubbish bins, flea markets and scrapyards. His way of recycling material is reminiscent of what many artists in Africa do, but reducing it to that alone might also be considered a strategy in the sense of Michel de Certeau, who described the notion of



Papa Adama. *Electric Scorpion*. 2009.

strategy in his book *The Practice of Everyday Life* (1984). According to De Certeau, discourses are dominated by strategies that are backed by institutional powers that determine which strategies of analyzing (artworks) are appropriate. Examples of such institutions are museums of art and anthropology and the universities that train their specialists. Adama was a resident at the Rijksakademie in Amsterdam, where he was seen using the *Electric Scorpion* as a means of transport; in one sense, he navigated his way through the academy on his artwork. That practice is a performative strategy which counters the currently dominant institutional structures from which Adama's work diverges in its formal qualities.

In the appropriation of found materials, Adama's work has some resemblance to *A Dead Deer* (1986), by Jimmie Durham. Just like the pieces by Bhabha and Adama, the *Dead Deer* is a mixture of materials: bone, plastic and wood. Durham produced it in the 1980s, at the height of what is known as Postmodernism. His works have often been linked to the concept of bricolage put forward in the 1960s by the structuralist anthropologist Claude Levi-Strauss.¹ In principle, bricolage consists of constellations of signs and Durham's work as represented in 'In-between Things' is an example of this. For Durham, the process of bricolage is a means of interrupting what he perceives "as a very closed, very satisfied and self-regulatory discourse on Postmodernism". In his eyes, Postmodernism is a continuation, up to a point, of the stylistic characteristics of Modernism, such as "cleanness and purity and simplicity"; Postmodernism employs these too, but as "signs of sophistication".² His appropriation of materials that are categorized "Indian", like the bones of a dead deer, is a means of resistance against what he perceives as postmodern style; it is a means of opening the postmodern discourse up to non-modernist vocabulary.

van gevonden voorwerpen, zoals een fietszadel en -stuur, delen van een step en een schop. Het straalt de esthetiek van 'typisch Afrikaans spul' uit, gevonden in zogenaamde wereldwinkels. En bijna accurate weergave, als het gaat om hoe Adama zich materialen toe-eigent die uit vuilnisbakken, vlooiemarkten of de schroothoop lijken te komen. De manier waarop hij het materiaal hergebruikt doet denken aan wat veel Afrikaanse kunstenaars doen, maar om het alleen daar op terug te voeren kan gezien worden als een 'strategie' zoals die door Michel de Certeau omschreven wordt in zijn boek *The Practice of Everyday Life* (1984). Volgens De Certeau wordt het discours gedomineerd door strategieën die ondersteund worden door institutionele machten die bepalen welke strategie gebruikt dient te worden bij de analyse (van kunstwerken). Voorbeelden van dergelijke institutionele machten zijn musea voor beeldende kunst, antropologische musea en de universiteiten die de specialisten daarvoor opleiden. Toen Adama verbonden was aan de Rijksakademie in Amsterdam zag men hem *Electric Scorpion* gebruiken als een transportmiddel; hij loodste zichzelf als het ware op zijn kunstwerk door de academie. Dit kan gezien worden als een performatieve strategie die zich afzet tegen de dominante institutionele structuren waar Adama's werk van afwijkt in zijn formele eigenschappen.

Door het gebruik van gevonden materialen lijkt Adama's werk verwant aan *A Dead Deer* (1986) van Jimmie Durham. Net als de werken van Bhabha en Adama is *A Dead Deer* een mix van materialen: been, plastic en hout. Durham produceerde het in de jaren 1980, op het hoogtepunt van wat bekend staat als het Postmodernisme. Durhams werken worden vaak in verband gebracht met het concept van de *bricolage*, wat in de jaren 1960 door de structuralistische antropoloog Claude Levi-Strauss onder de aandacht werd gebracht.¹ In principe bestaat de *bricolage* uit een constellatie van symbolen. Durhams werk, zoals dat in 'In-between



Jimmie Durham. *A Dead Deer*. 1986. Courtesy Collection M HKA.

Things', is daar een duidelijk voorbeeld van. Voor Durham is het proces van de *bricolage* een manier om, zoals hij stelt "a very closed, very satisfied and self-regulatory discourse on Postmodernism" te doorbreken. Tot op zekere hoogte ziet hij het Postmodernisme als een voortzetting van stilistische modernistische karakteristieken zoals "cleanness and purity and simplicity". Deze worden tevens in het Postmodernisme gebruikt, maar dan eerder als "signs of sophistication".² Zijn toe-eigening van materialen die in de categorie 'Indiaans' vallen, zoals de botten van een dood hert, laat zien hoe hij zich verweert tegen wat hij als een postmodernistische stijl beschouwt; een manier om het discours rond de Postmoderne open te stellen voor een non-modernistisch vocabulaire.

De hybride aspecten van Durhams werk ondermijnen de artistieke praktijk die zich concentreert op puurheid en compactheid. *A Dead Deer* prikkelt de beschouwer tot een zoektocht naar betekenis, want terwijl verwijzingen naar bepaalde kwesties aanwezig zijn, wordt nooit volkomen duidelijk wat er mee bedoeld wordt. *A Dead Deer* bungelt als het slachtoffer van een lynchpartij in de expositieruimte, terwijl de schedel lijkt te lachen en de plastic sterren haast triomfantelijk als medailles om zijn nek hangen. Geïnstalleerd als een mobile is het werk continue in beweging, ondanks het feit dat het wordt verondersteld dood te zijn. Het werk bevat verwijzingen naar onbeweeglijkheid en beweging, naar leven en dood en naar kunst en politiek. Zoals Laura Mulvey opmerkt: "Durham's art is the end product of a very deep reflection on the losses of culture, art, history and a world view that has faced Indian people." (p.40) Het werk is politiek in de zin dat het zich verzet tegen de dominante modernistische nadruk op puurheid die de mogelijkheid tot het werken met een andere formele taal en het verwijzen naar andere culturen en periodes uitsluit.

Een vergelijkbare formele taal doordringt het werk van Huma Bhabha, wiens sculptuur *1000* (2009) bestaat uit een slordig beschilderde witte houten kist met daarop een masker

Thus the hybrid aspects of Durham's work undermine artistic practices centering on purity and solidity. *A Dead Deer* provokes an endless search for meaning, because while references to certain issues are clearly present, they cannot be fixed in any definitive way. *A Dead Deer* dangles in the exhibition space like the victim of a lynching, but its skull suggests laughter and the plastic stars hanging from its neck like medals are somehow triumphant. Installed like a mobile, the work moves constantly, despite the fact that it is supposed to be a dead thing. The work encompasses references to immobility and movement, to life and death and to art and politics. As Laura Mulvey points out, "Durham's art is the end product of a very deep reflection on the losses of culture, art, history and a world view that has faced Indian people." (p.40) The work is political in the way that it resists Modernism's emphasis on purity, which excludes the possibilities of working with a different formal language and of referring to other cultures and periods.

A similar formal language informs the work of Huma Bhabha, whose sculpture *1000* (2009) consists of a sloppily painted white wooden box with a mask made from chicken wire and clay on top of it. There are also two forearm-like structures, arranged as if poised to steer the box in a different direction. On the side of the box, a black spray-painted arrow points in the opposite direction, giving the work an indecisive and disruptive dynamic. The form of *1000* recalls a Roman imperial sarcophagus, despite being made from rather cheap materials. Furthermore, the graffiti inscriptions seem almost irreverently artless. Another hybrid aspect of Bhabha's work is the discrepancy between the work's form and its material. The sculpture seems to point to oppositional powers, each pushing in different directions as if seeking to tear the whole work apart. In contrast to Durham, Huma Bhabha has never explicitly expressed any political statement regarding her work.

van kippengaas en klei. Ook zijn er twee op onderarmen lijkende structuren aanwezig, zo neergezet dat het lijkt alsof ze de kist een andere richting op willen sturen. Op de zijkant van de kist wijst een met zwarte spuitbus aangebrachte pijl in tegengestelde richting, die het werk een besluiteloze en ontwrichtende dynamiek verleent. De vorm van *1000* doet denken aan een keizerlijke Romeinse sarcofaag, ondanks dat het geheel uit nogal goedkope materialen is opgebouwd. Verder doet de graffiti bijna oneerbiedig aan. Een ander hybride aspect van Bhabha's werk is de discrepantie tussen de vorm en het materiaal. Het beeld lijkt te wijzen op twee tegenstrijdige krachten, die het elk een andere kant op trekken, alsof ze het werk in stukken willen scheuren. In tegenstelling tot Durham heeft Bhabha zich nooit duidelijk uitgesproken over een politieke verklaring van haar werk. Hoe dan ook, de formele taal van haar sculpturen suggereert een vergelijkbare interesse in de "losses of culture, art and history". Dit is niet alleen het geval bij *1000*; in haar gehele oeuvre is dit een belangrijke kwestie.

'In-between Things' tracht duidelijk te maken dat de hier gepresenteerde kunstenaars een interesse gemeen hebben in de politiek van kunst en cultuur, soms expliciet, zoals bij Jimmie Durham, soms impliciet, zoals in het werk van Huma Bhabha. De rode draad in deze werken is dat zij allemaal wijzen op het belang van het onderhouden van de conceptuele ruimte tussen de dingen (of 'in-between things') die in naam van de kunst geordend zijn – een ruimte die kunstenaars de mogelijkheid biedt persoonlijke interesses in kaart te brengen.

Kerstin Winking is curator van 'In-between Things'

Noten

- 1 Claude Levi-Strauss, *The Savage Mind* (1966)
- 2 Laura Mulvey & Dirk Snauwaert, *Jimmie Durham* (1995): p. 17–18.

However, the formal language referred to by the things she combines in her sculptures suggests a similar interest in the “losses of culture, art and history”. This is not only the case in *1000*, but returns as a central concern throughout her oeuvre.

‘In-between Things’ aims to show that the practices championed by the artists whose works are gathered here, all share an interest in the politics of art and culture; whether explicitly, as in the case of Jimmie Durham, or implicitly, as in Huma Bhabha’s work. The common thread that connects the works presented here is that they all gesture towards the maintenance of the conceptual space between things arranged in the name of art.

Kerstin Winking is curator of ‘In-between Things’

Notes

- 1 Claude Levi-Strauss, *The Savage Mind* (1966)
- 2 Laura Mulvey & Dirk Snauwaert, *Jimmie Durham* (1995): p. 17–18.



George Osodi. *Shagamu I*. 2008. Courtesy Galerie Peter Herrmann, Berlin.

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:

Ahmet Ögüt – Informal Incidents
August 22 – October 3, 2010
Opening: August 21

Colofon / Colophon

Coördinatie en redactie /
Co-ordination and editing:
Kerstin Winking i.c.w. Jelle Bouwhuis
Vertaling / Translation: Alana
Gillespie, Sander Bakker
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 Oorhuizen,
Vera Stiphout (interns)

Met Dank aan / With thanks to Jan
de Vree & M HKA, Peter Herrmann,
Grimm Fine Art, Andries v.d. Wiel &
Willy Schoots Gallery, Eindhoven

De tentoonstelling is mede mogelijk
gemaakt door / The exhibition is
made possible by: Grimm Fine Art in
Amsterdam, Salon 94 in New York

[Spöerri]
[Osodli]
[Bhabha]
[Wedemeyer]
[Adanna]
[Dürhann]
[öpeniung 12.06]

Rozenstraat 59 / NL-1016 NN Amsterdam
www.smba.nl