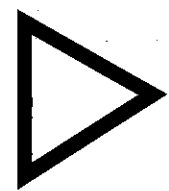


**Stedelijk  
Museum**

**BUREAU**

**AMSTERDAM**

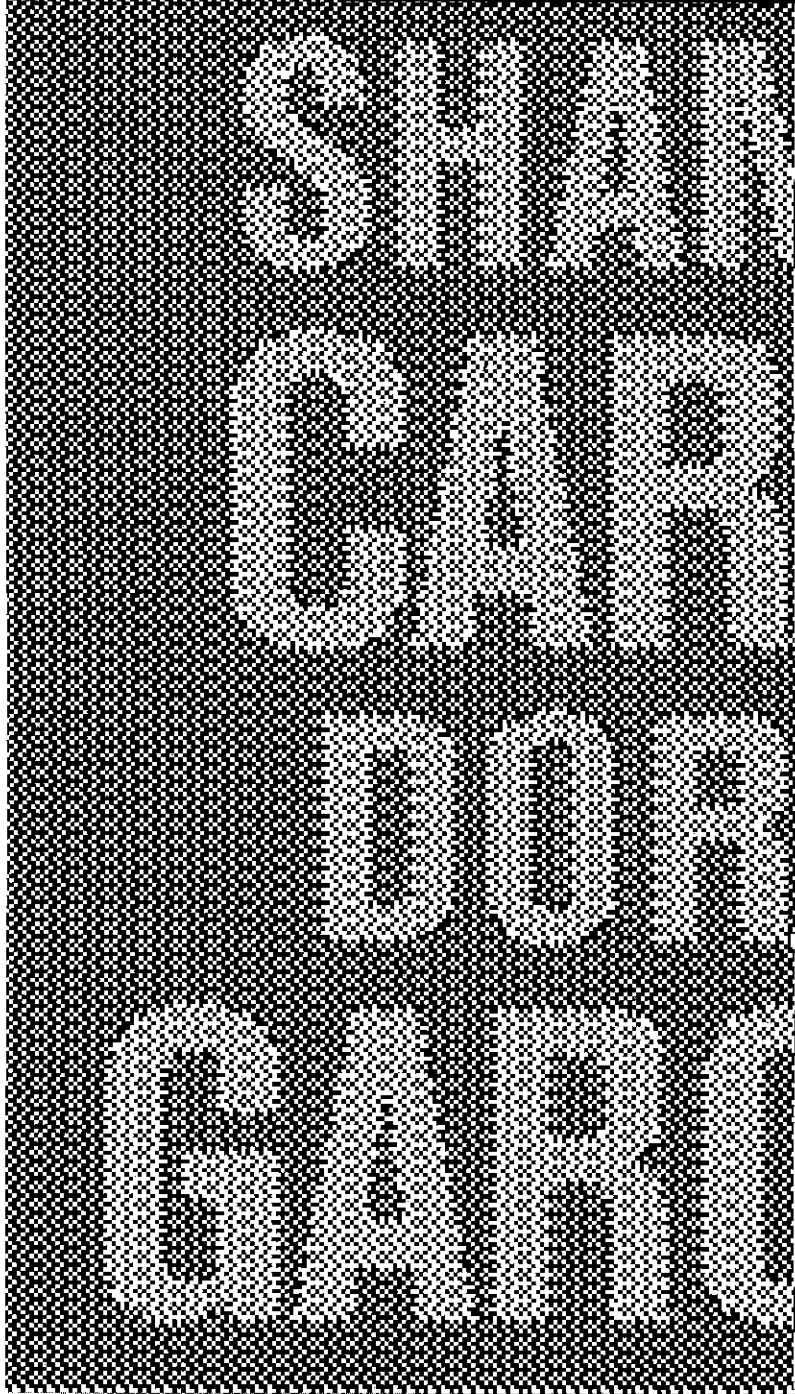


**NO 27**

**ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM**

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

**15 02 1997**



**IE  
N  
A  
CIA**

**30 03 1997**

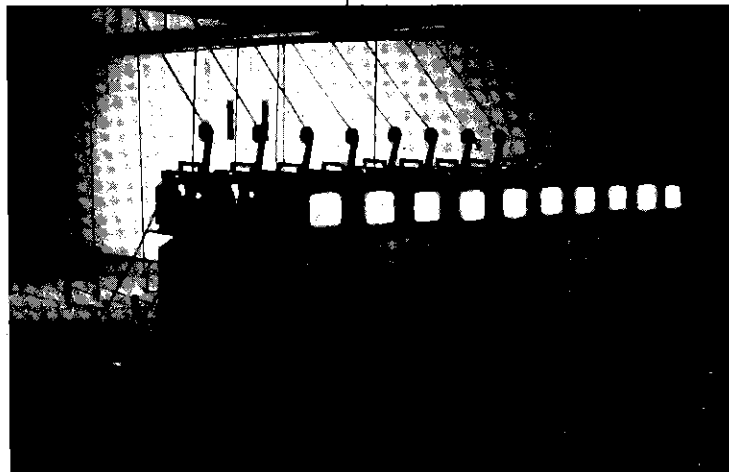
## SHANE CARN PRESENCE OF ABSENCE

Langzaam wordt mijn blik door een gebouw geleid. Ik waan me in een gang. Vertraagd passeer ik enkele lege kamers. Geopende deuren met wat achtergebleven resten op de vloeren, alsof het gebouw nog maar net verlaten is. Ik zie ramen die opgedeeld zijn in kleinere ruitjes. De specifieke architectuur doet vermoeden dat ik hier te maken heb met een leeg schoolgebouw of een ziekenhuis. Een bordje met 'Nursing Supervisor' trekt aan mijn ogen voorbij, een ziekenhuis dus. Ik word andere ruimtes ingeleid en ga zo nu en dan een hoek om tot ik mijn weg in dezelfde gang weer vervolg... of toch niet. Het lijkt wel een labrynt, ik ben het spoor bijster geraakt.

Dit is een korte impressie van de film 'Presence of Absence' die Shane Carn in 1990 maakte aan de South Australian School of Art. Carn ging aanvankelijk naar de kunstacademie met het idee schilder te worden. Na een semester werd hem al duidelijk dat zijn toekomst daar niet lag. Hij begaf zich op het terrein van de sculptuur en de installaties. Daarnaast begon hij te experimenteren met een videocamera. Vele 'trash-video's' - snelle montages van opnames zonder samenhang - zagen het licht. Hij werd gefascineerd door de mogelijkheid de perceptie van mensen te beïnvloeden door gebruik te maken van het medium film. Volgens Carn kan hij de psychologische ervaring van de kijker naar zijn hand zetten door het tijdselement dat in de film besloten ligt te manipuleren.

De film 'Presence of Absence', waarvoor Philip Hopkins de produktie verzorgde, draagt een leegte in zich. Deze leegte wordt geaccentueerd door de vorm waarin het gefilmd is: in zwart-wit en zonder montages. Door niet te snijden in het filmmateriaal wordt bovendien het vertragende effect benadrukt. Carn heeft de film ononderbroken opgenomen in een psychiatrisch ziekenhuis, dat werd afgebroken direct nadat de film klaar was. Om indirect te verwijzen naar de sloop van het gebouw beëindigde hij de film met een shot van de tekst: "One day at a time". Deze tekst was te lezen op het raam van de receptie van de kliniek, als eerste 'leefregel' van de hier opgenomen patiënten.

In Bureau Amsterdam laat Carn 'Presence of Absence' in een nieuwe bewerking op een groot projectiescherm zien. Van de film heeft hij een zogenaamde **loop** gemaakt, een doorlopende film zonder begin of einde. De kijker heeft hier-



**SHANE CARN  
PRESENCE OF ABSENCE**  
My gaze is slowly led through a building. I believe I'm in a corridor. In slow motion I pass several empty rooms. Open doors and things left on the floors, as if the building has only just been deserted. I see windows divided into panes. The architecture suggests that this is an empty school or a hospital. A sign reading 'Nursing Supervisor' passes by, so it's a hospital. I am led into other rooms and turn a corner occasionally until I end up in the same corridor again... or perhaps not. It seems like a labyrinth, I have lost the way.

This is a brief impression of the film 'Presence of Absence' which Shane Carn made in 1990 at the South Australian School of Art. Carn began studying there with the idea of becoming a painter, but after his first term it was clear to him that that was not where his future lay. He switched to sculpture and installations. He also began to experiment with a video camera. Many 'trash videos' - quick montages of unconnected sequences - were produced. He became fascinated by

the possibility of influencing people's perception by using the medium of film. Carn believes that he can control the viewer's experience by manipulating the time element inherent to film.

'Presence of Absence', which was produced by Phillip Hopkins, carries a void within it. This void is accentuated by the way it is filmed: in black and white and without montages. Not cutting the material also underlines the slowing down effect. Carn shot the film uninterruptedly in a psychiatric hospital, which was demolished immediately after the film was finished. To refer indirectly to the demolition of the building he ends the film with a shot of the words: "One day at a time". They could be read on the window of the reception area at the clinic, the first 'rule of life' for the patients admitted. At Bureau Amsterdam Carn presents 'Presence of Absence' in a new version on a large screen. He has turned the film into a loop, so that it runs continuously without beginning or end. As a result the viewer has even less to go on, and the idea of absence is again reinforced. There is no story

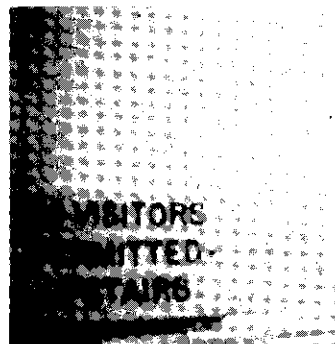
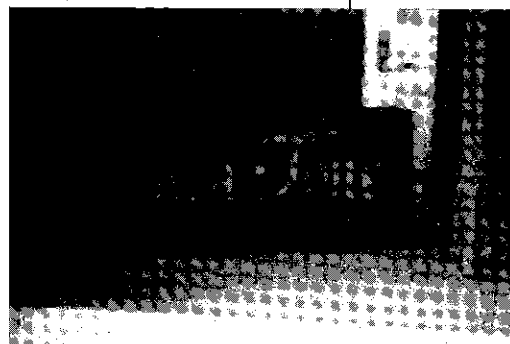
door nog minder houvast en het idee van afwezigheid wordt opnieuw versterkt. Er is geen verhaallijn, de bezoeker kan op ieder moment de film instappen.

Dit is overigens niet de eerste bewerking die Carn van deze film maakte. Aan het begin van de jaren negentig haalde hij uit verschillende delen van de film **loops** van diverse lengtes. In een enorme installatie projecteerde hij tien **loops**, die onafhankelijk van elkaar draaiden. Omdat aldoor andere combinaties ontstonden, kreeg de film een polymorf karakter. De gehele ruimte werd in beslag genomen door de loops - de langste was ongeveer tien meter - en de projecties. De 'Presence of Absence' verdween in deze installatie door zijn sculpturale aanwezigheid bijna naar de achtergrond.

De vorm van dit werk was ingebed in een reeks van sculpturen of installaties die Carn in die tijd maakte. Van grote hoeveelheden dia's vervaardigde hij een immense collage, waarin ondanks de fragmentatie een gezicht te herkennen viel. Verder maakte hij constructies van tape dat hij uit videobanden trok. Het materiaal leek oneindig en grensde aan een bewegend beeld door het licht dat op de tape reflecteerde. Het ultieme bewegende beeld, de film, waarmee hij invloed kon uitoefenen op de perceptie van mensen, bracht hem er vanaf 1994 toe geen sculpturen of installaties meer te maken.

In dezelfde periode realiseerde hij eveneens een drietal films die bestaan uit een maan-, gras- en berglandschap. Hierin is op dezelfde wijze als in 'Presence of Absence' de suggestie van oneindigheid gecreëerd, doordat de films in een **loop** gemonteerd en niet versneden zijn. Deze films zijn een wereldverschil met zijn meest recente films 'Back to the Happy Ever After' en 'Hide Out'. Vergelijkbaar met de fragmentatie in het eerder aangehaalde 'dia-collage' werd het filmmateriaal van deze werken versneden. Bij versnijding van een film ontstaat een verhaal - lineair of niet-lineair - door de verbindingen die fragmentjes met elkaar aan gaan. Carn wisselt in een rap tempo eigen opnames af met woorden en bestaand materiaal uit B-films en reclames. Omdat er geen lineaire verhaallijn is vast te stellen wordt er een overkoepelende psychologische ruimte gecreëerd. De sneden of de montages onderschrijven de psychologische verhaallijn. Hoe anders in vorm, de ervaring die wordt bereikt in Carns films met of zonder snedes, lijkt van een zelfde orde.

Els van den Berg

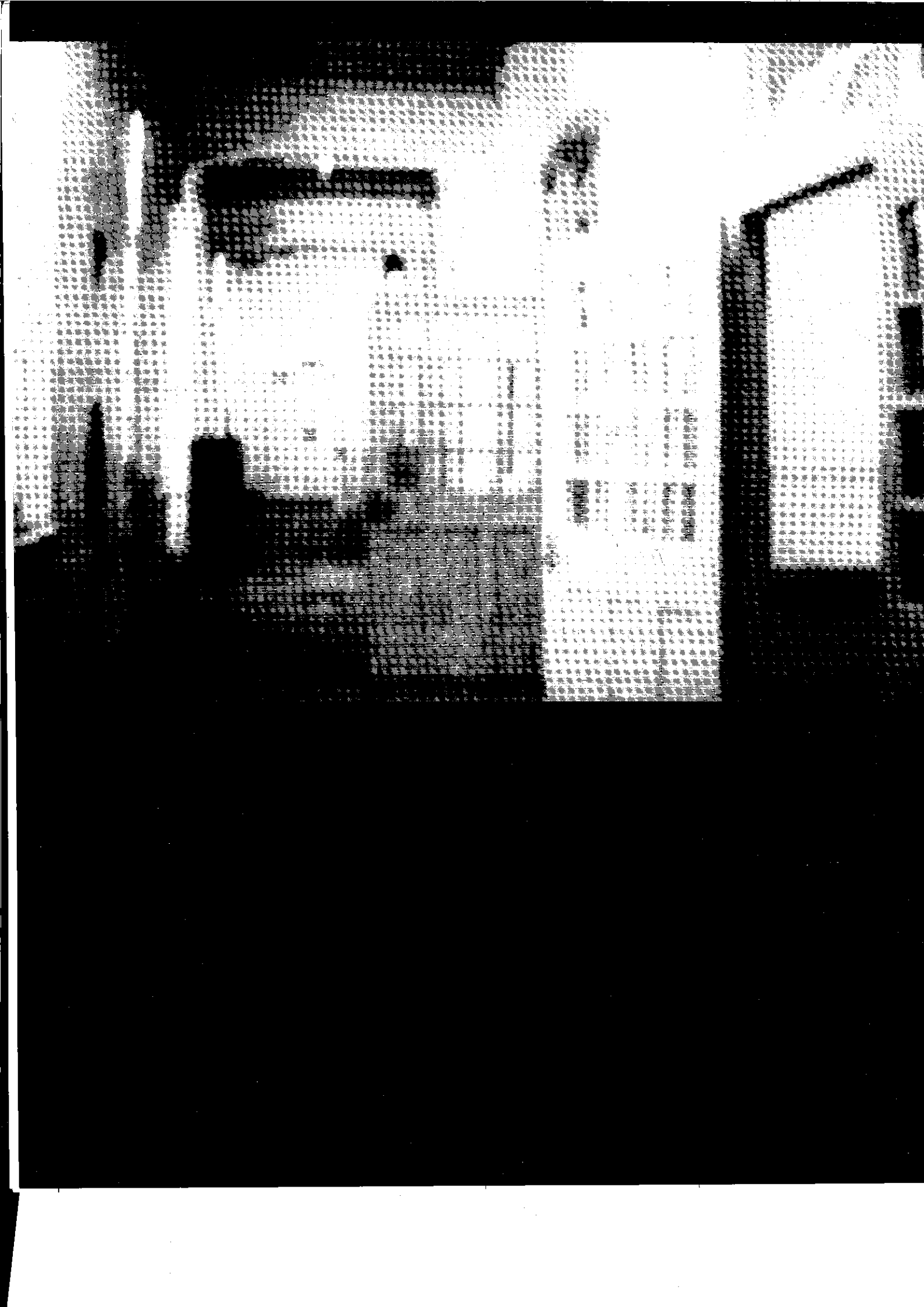


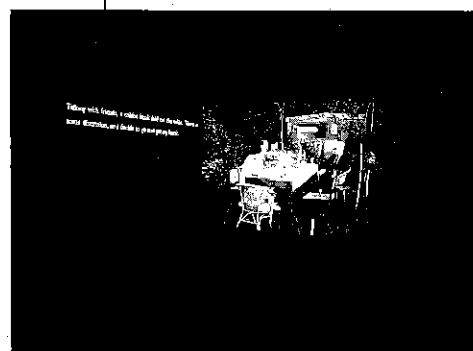
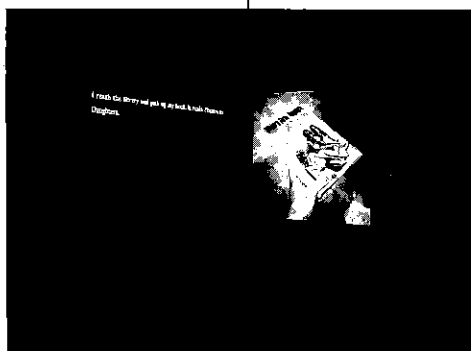
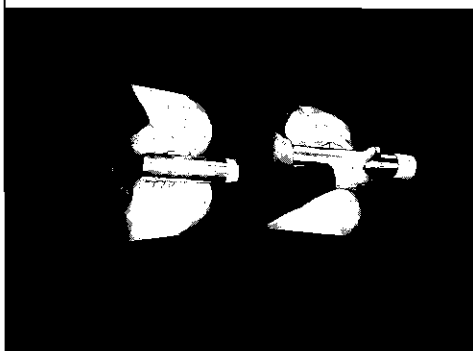
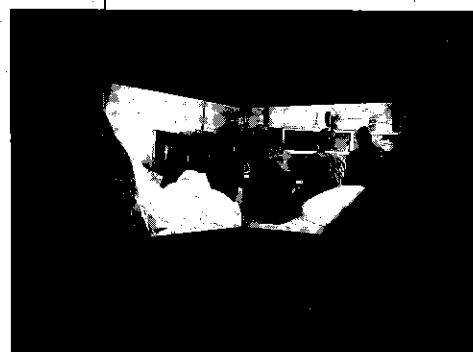
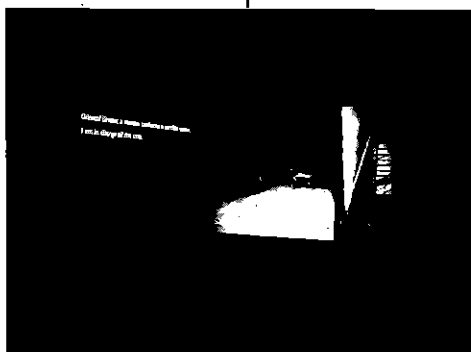
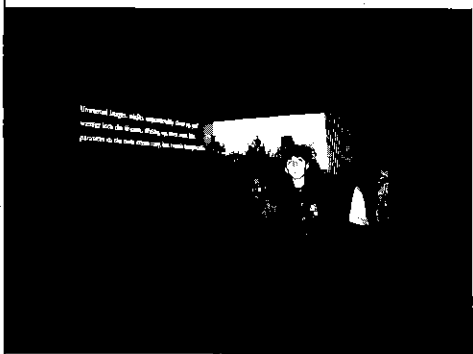
Shane Carn, Presence of Absence, 1990-1996

line; the visitor can enter the film at any moment. This is not the first adaptation of the film Carn has done. In the early nineties he made loops of various lengths from different parts of it. In a huge installation he projected ten loops which ran independently of each other. Since new combinations were continually created, the film took on a polymorphic character. The entire space was taken over by the loops - the longest was about ten metres - and the projections. In this installation the 'Presence of Absence' almost faded into the background through its sculptural presence. The form of this work arose from a series of sculptures or installations Carn produced at this time. From large numbers of transparencies he made a vast collage, in which despite the fragmentation a face could be discerned. He also made constructions of tape pulled from videos. This material seemed endless and verged on being a moving image because of the light reflecting on the tape. The ultimate moving image, film, through which he could influence people's perception, led him to stop creating sculptures or installa-

tions from 1994. At the same time he also made three films that consist of lunar, grass and mountain landscapes. In them suggestions of endlessness are created in the same way as in 'Presence of Absence', because they take the form of a loop and are uncut. There is a world of difference between these films and the more recent 'Back to the Happy Ever After' and 'Hide Out'. In a way similar to the fragmentation of the 'transparencies collage', the material of these works was cut. When you cut film a story - linear or non linear - created through the connections fragments make with each other. At a brisk pace Carn mixes his own footage with words and existing material from B films and advertisements. Because no linear story line can be found, a linking psychological space is created. The cuts or montages underscore the psychological story line. However different in form, the experience achieved in Carn's films with or without cutting seems to be of the same order.

Els van den Berg





## DORA GARCIA

Als fictie en realiteit verbonden dienen te worden, moet dat niet in termen van oppositie maar van communicatie zijn.

### Biografie

Ze schreef haar eerste boek en publiceerde het, maar er kwam een man uit het zuiden van Frankrijk die alles meenam. Zestien exemplaren, nam hij mee, waarin haar tekst zich had ingevoegd in de omslagen van verschillende tweedehandse boeken, als een mogelijkheid om deze tekst De Tekst te laten zijn. Daarna stopte de tekst, zodat Bureau Amsterdam, als het deze tekst zou willen ontsluiten, hem in zestienvoud uit Zuidfrankrijk zou dienen te laten overkomen. Hij stopte, en werd daardoor bekrachtigd. Je weet dat je hem niet hebt gelezen.

Sinds dat eerste gebaar vervormen haar teksten zich telkens in verhouding tot een nieuwe omslag, waarvan ze de titel en inhoudsmogelijkheden overnemen. Om dan telkens weer te stoppen, tussen het verdergaan in.

## DORA GARCIA

When fiction and reality have to be linked, it must be not on terms of opposition but of communication.

### Biography

She wrote and published her first book, but a man came down from the South of France and took it all with him. Sixteen copies he took with him, her text flowing into different second-hand book covers, as a way of making this text become The Text. Then it all stopped, so now if Bureau Amsterdam wanted to make this text accessible, they would have had to fly the sixteen copies in. The text stopped and thus was strengthened. You know you haven't read it. It has moved on since that first gesture, transforming itself again and again in

relation to a new cover, taking over the title and the possibilities to shape the content it contains.

In her studio there is an ensemble of photos - exhibition spaces combined with touristic images, a visit to a house coupled with a woman sitting and moving through three successive prints.

Within this ensemble, there are also some shots of a girl holding a cluster of faces which have been cut out and glued together. The girl embraces these faces and seems to become a part of them. We see the photos of this gesture: The girl too, in the mean time, has been reduced to paper flatness, and hence her relation to the heads, even if this still demonstrates a

In haar studio hangt een ensemble foto's: documentatie van tentoonstellingsruimtes naast toeristische kiekjes, het bezoek aan een huis afgewisseld met drie opnames van een zittende, bewegende vrouw.

In dit ensemble zijn er ook enkele opnames met een meisje en een cluster van uitgeknipte en aangegeplakte gezichten die ze omarmt, waar ze een deel van lijkt te worden. Wij zien foto's hiervan: ook het meisje is inmiddels teruggebracht tot de papieren dunheid van de rest en daarmee ook haar verhouding ermee, zelfs al toont die zich als van een andere orde dan het plakwerk, als een handeling met een eigen tijd. Omdat deze foto's in het ensemble opgenomen zijn, blijven ze een kwaliteit van bewegelijkheid hebben in die verhouding. Ze is niet gefixeerd in de nadrukkelijkheid van de weergave. Het meisje biedt ook de momenten voor en na - tussen - de zichtbare aan, als een mogelijkheid van omgang met foto's.

Dat ensemble zal aan een andere muur in een ander land hangen, als u dit leest.

Ze gaf haar teksten ook een gestalte waardoor ze op muziek gezet konden worden. Die vorm zou de catalogus kunnen worden voor een komende tentoonstelling of een normale CD.

Dora García is afkomstig uit Valladolid.

Het door elkaar laten lopen van fictie en non-fictie in haar boeken, is een verbinding van formele categorieën. Geen van de aangewende vormen wil perfect zijn, perfect in zichzelf besloten. Als ze zichzelf sluiten, zoals de boeken die een editie van 16 werden of een editie van 1, is dat een gebaar dat het verdergolven van de inhoud bevrijdt uit het automatisme van zijn geslotenheid binnen een conventie. De geslotenheid ligt niet conceptueel vast. Het boek wordt niet verhard, verabsoluteerd, door de ongelimiteerde handeling ervan. Het is zichzelf. Het is enkel de duurtijd van een van hier tot daar gaan, vanaf de keuze van de cover tot het invoegen van de tekst die uit die keuze is voortgevloeid, een duurtijd tussen fysieke punten. Dit brengt de inhoud terug tot de onvermijdelijkheid van reële ervaring: als je met dat ene boek omgaat, besef je dat dat hier en nu of nooit is. Wat niet wordt herinnerd, toont zich als verloren. Wat wordt herinnerd, is misschien veranderd.

#### **Droom, 1996**

Het is een kleine ruimte, een glazen wand die eerder iets heeft van een oud fabriekssekretariaat dan van een vitrine. Achteraan - men is dan al ver van de straat - projecteren twee diacarroussels beelden en stukken tekst, traag, een ritme

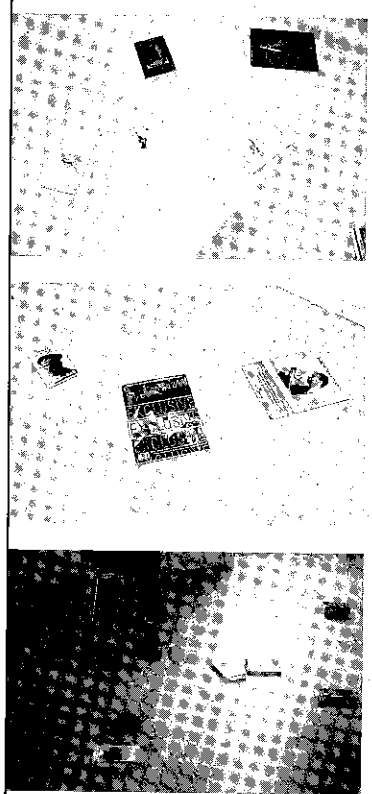
different dimension than the glueing together, as being an action with its proper time. Because these photos are included in the ensemble, they retain a quality of fluidity within the relationship. It is not transfixed into the explicitness of representation. The girl also offers the moments before and after - in between, that is - the visible ones, as a possibility of dealing with photos.

That ensemble will be hanging on a different wall in another country, when you read this.

Her texts, which she also formed into songs may be published as a catalogue for an upcoming exhibition or as a CD.

Dora García originates from Valladolid.

The mixture of non-fiction and fiction which she uses for her books, is a combination of formal categories. Neither of these forms, however, wants to be perfect, perfectly enclosed within itself. If they close themselves, like the books which became an edition of sixteen or merely an edition of one, it is a gesture that liberates the flow of the



content from the automatism of its enclosure within a convention. It brings it back into the unavoidability of real experience: when you handle the one book, you are aware of the fact that it is here and now or never, whatever the limits. What is not remembered, reveals itself as gone. What is remembered, may have changed.

#### **Dream, 1996**

It is a small space, a glass wall but not like a shop window, rather like an antique factory office. One enters from the side, makes another turn after the first one taken to enter the house. Two slide projectors shift images and fragments of text, slowly, as if in conversation. The two projections are at an angle too, but this angle is forgotten, an atmosphere is felt between them, the different proposals always entering into a setting, and then leaving it for yet another setting when a slide is replaced by the next one. On its own behalf each of the images or lines presents itself as factual, a form that is as close to reality as may be. There is no formal up-

als een conversatie. De koppels maken in hun relaties steeds een omgeving. Die verglijdt naar een volgende zodra een dia wordt vervangen.

Op zich presenteert elk van de beelden of tekstlijnen zichzelf als **feitelijk**, een vorm die zo dicht mogelijk bij de realiteit staat. Er is geen formaliserende opwaarding, geen emotionele accentuering. Deze feitelijkheid zou elk van de voorstellen op zich vanzelfsprekend maken, als enkele keuze zouden ze telkens helder klinken. Het is in het verloop van het werk dat de eenvoud van de verbindingen zichzelf in vraag stelt.

Men zit op een stoeltje en kijkt.

Droombeelden zijn restanten van ervaringen, onuitgeputte impulsen die de herinnering nog niet kon invoegen. Wanneer ze een raakpunt denken te vinden, haken ze zich aan elkaar vast, een cadavre exquis van scharniermomenten.

Het werk.

Zelfs al zijn de verhoudingen tussen deze momenten daadwerkelijk, ze bestaan net zo goed uit breuken als uit de verbindingen die het schijnbare overvloeien denkbaar maken. Het zijn de spleten, de onvolkomenheden die de hofhouding van het getoonde materiaal vormen; een primaire context van tekortkomingen die naar grotere tekortkomingen leiden. Daardoor blijven de elementen levensvatbaar. In hun unheimelijkheid houden ze de mogelijkheid open van de transformatie van hun betekenissen. Het is de mogelijkheid om andere, onzichtbare omgevingen te onthullen waarin de aandachtspunten die in het werk aaneengeregen werden, een houvast zouden vormen.

De elementen zijn labiel: hoewel ze in evenwicht lijken binnen het geheel van het werk, is men zich ervan bewust dat ze elk moment zouden kunnen omkeren, om verschrikking te tonen - wellicht - of schoonheid - misschien -.

Als men zich met hen inlaat, blijft men een vreemde, omdat ze - onder de huid van de neerslag van dromen - het gebrek van hun verbindingen blijven beleven. Men zou kunnen opmerken, als men met een technisch oog zou kijken, dat de beelden gerecupereerd werden uit verschillende bronnen. Er zijn familiefoto's naast een snapshots van uiteenlopende momenten, naast geësceneerde beelden, zelfs tableaux vivants. Men zou het kunnen opmerken, maar doet het niet, omdat de inhoud te aanwezig zijn, herinneringen aantastend, zonder dat men precies weet welke en hoe.

Wat ook de reden is waarom dit, als fictie, werkt.

Bart De Baere



Dora Garcia, Emma, 'From April till November', 1997, fragment, courtesy Galerie Joan Prats, Barcelona

grading, no emotional heating. This matter of factness might show every one of the proposals as obvious on their own behalf. As a singled out choice, they would sound clear. It is within the progression of the work that the simple appearance of the connections dissolves.

One sits on a little tabouret and looks.

The images in a dream are the left-overs of experiences, those unexhausted impulses which memory couldn't yet fix down. As loose elements, they attach themselves to one another wherever seemingly reasonable links can be made. As such, they form a cadavre exquis of pivotal moments. The work.

Their relations, even if presenting themselves as true and sound, are made up as much of fissures as of links. It is these fissures which are the prime context of the material which appears, lack that leads to vaster lacks, an ineffectiveness that hovers under the apparent coherence. This makes the fragments stay viable. In their being uncanny they retain the con-

tinuously activated possibility to transform their meaning, the possibility of being revelatory for other, invisible settings from which the points of attention, that are aligned in the work, form a mainstay.

The elements remain unstable. Even if they seem to be in equilibrium within the totality of the work, one is aware that they can topple over at any moment, showing horror - most probably - or beauty - perhaps. The images pass by, and because they experience their isolation under the flow of notations of dreams, one enters them as a stranger. One might notice, looking with a technical eye, that they were recuperated from different backgrounds - family pictures besides snapshots from divergent moments besides staged views; one might notice but does not, because the contents are too present, hurting memories, even if one doesn't know where and how. Which is why, as fiction, this works.

Bart De Baere

## Biografie

### SHANE CARN

1967, Mt Gambier, Australië  
Shane Carn woont in Amsterdam

University of South Australia, Adelaide, Australië 1988-1992  
Goldsmiths College, University of London, Londen 1993-1994  
Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam 1995-1996

1991 Graduate Exhibition, South Australian School of Art, University of South Australia, Adelaide  
1992 Experimenta, Victorian Centre for Photography, Melbourne  
1993 Short Sharp Shock, Experimental Art Foundation, Adelaide  
1993 Samstag International Art Travel Scholarship, University of South Australia Art Museum, Adelaide  
1994 MA Graduate Exhibition, Goldsmiths College, Londen  
1994 Chisenhale Gallery, Londen  
1996 Out of Adelaide, Experimental Art Foundation, Adelaide  
1996 Campo 6, Fondazi One, Terino, Italië

### DORA GARCIA

1965, Valladolid, Spanje  
Dora Garcia woont in Amsterdam en Brussel

Faculteit voor Schone Kunsten, Universiteit van Salamanca 1983-1988  
Talleres de Arte, Círculo de Bellas Artes, Madrid 1988-1989  
Arteleku, San Sebastian 1988  
Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam 1989-1991

### SOLOTENTOONSTELLINGEN

1991 Stichting De Appel, Amsterdam  
1994 Fiction, Galerie De Zaal, Delft  
1995 Ficción, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla  
1996 Breakthrough Fictioneers, Galería Juana de Aizpuru, Madrid  
1996 Dream Exhibition,

Galerie Mot & Van den Boogaard, Brussel  
1997 Galerie Joan Prats, Barcelona  
1997 De Vleeshal, Middelburg

### GROEPSTENTOONSTELLINGEN

1988-89 Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes, Madrid  
1988 Muestra de Arte Joven, Madrid  
1991 Galerie Stelling, Leiden  
1991 The Drawing Room, Galerie de Zaal, Delft  
1992 En Scène, W 139, Amsterdam  
1992 Galerie Bruges la Morte, Brugge  
1992-93-96 Galerie De Zaal, Delft  
1993 Sint-Lucas Galerij, Brussel  
1993-94-96 ARCO Madrid, Galería Juana de Aizpuru  
1993 13de Aktuele Kunstbeurs, Brussel  
1993 Hop Frog, Galería Juana de Aizpuru, Madrid  
1993 Museo de Arte Contemporáneo, Madrid  
1994 Sculptures 94, Galerie De Zaal, Delft  
1994 Beeld in Park, Félix Hap Park, Brussel  
1994 Anys 90 Distancia Zero, Santa Monica, Barcelona  
1995 14de Aktuele Kunstbeurs, Brussel, Galería Juana de Aizpuru, Madrid  
1995 Une proposition de Bart Cassiman, Galerie Nelson, Parijs  
1995 APP.BXL c/o Filiale Basel  
1995 Basel Art Fair, Galería Juana de Aizpuru  
1996 Gramercy Hotel New York, Galería Juana de Aizpuru  
1996 Art Basel, Galería Juana de Aizpuru  
1996 Perfect, Galerie Mot & Van den Boogaard, Brussel  
1997 Lost in Space, Kunstmuseum, Luzern

## PASCALE GATZEN

Pascale Gatzen zal in samenwerking met Bureau Amsterdam een nieuw project realiseren tussen maart en mei 1997. Dit project zal niet tentoongesteld worden in Bureau Amsterdam maar in diverse tijdschriften en winkels in Europa. Gatzen zal twee kledingstukken herinterpreteren en opnieuw vormgeven van de zomer 1997-collectie van de volgende ontwerpers: Martin Margiela, Helmut Lang, Comme des Garçons, Yohji Yamamoto, Junya Watanabe en Alexander McQueen.

Hiermee becommentarieert zij de mechanismen van de mode-media, die dikwijls slechts twee items uit een modecollectie keer op keer gebruiken in verschillende bladen als een 'stand-in' voor de gehele collectie. Gatzens' ontwerpen worden gefotografeerd door Wolfgang Tillmans, Joke Robaard en Mark Borthwick. De door Gatzen veranderde kledingstukken zullen naast de originele kledingstukken worden verkocht in twee winkels, Maria Luisa and Colette, in Parijs in maart '97. De foto's zullen in diverse tijdschriften worden gepubliceerd in april en mei van dit jaar. Het hele project zal worden gedocumenteerd in een Nieuwsbrief van Bureau Amsterdam.

**Pascale Gatzen will create a new project in collaboration with the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam which will run from March through May 1997. The project will not be exhibited in the Bureau galleries but will be on display in shops and magazines throughout Europe.**

**Gatzen will be redesigning two key pieces of clothing from the Summer 1997 collections of the following fashion designers: Martin Margiela, Helmut Lang, Comme des Garçons, Yohji Yamamoto, Junya Watanabe and Alexander McQueen. Gatzen's 'remaking' of the clothes is a comment on the workings of the fashion**

**media, where often two items from a designer's collection will be used over and over again in different magazines. These two pieces come to stand in for the whole of the collection itself. Gatzen's redesigned pieces will also be photographed by Wolfgang Tillmans, Mark Borthwick and Joke Robaard. The 'altered' items will be for sale, hanging next to their originals, in the following two shops: Maria Luisa and Colette, Paris in March 1997. The images of the two sets of clothes will be in various fashion and art magazines, during April and May. The entire project will be documented in a special edition of the Bureau's newsletter in spring 1997.**

## Nieuwsbrief

U kunt zich abonneren op de Nieuwsbrief van Bureau Amsterdam. Als u f. 25,- overmaakt op girorekening 4500092 t.g.v. Dienst Musea voor Moderne Kunst te Amsterdam onder vermelding 'Nieuwsbrief Bureau Amsterdam' krijgt u de Nieuwsbrief een jaar lang toegestuurd. U ontvangt dan tevens de uitnodigingen voor de openingen.

## Colofon

Tekst: Els van den Berg, Bart De Baere  
Redactie: Leontine Coelewijn, Alexandra Bradley  
Secretariaat: Jan Meijer, Henny Postumus (ass.)  
Vormgeving: Mevis & Van Deursen  
Druk: Rob Stolk, Amsterdam  
Vertaling: John Rudge (Carn)  
Met dank aan: Jan Mot & Oscar van den Boogaard, Brussel; Moritz Küng, Brussel.

Stedelijk Museum  
Bureau Amsterdam  
Rozenstraat 59  
1016 NN Amsterdam  
tel. 31. (0)20. 4220471  
fax. 31. (0)20. 6261730  
e-mail: [smba@xs4all.nl](mailto:smba@xs4all.nl)  
geopend van di t/m zo,  
11.00 t/m 17.00 uur

**5 april - 18 mei 1997**  
Viktor en Rolf