

22 maart - 12 mei 2008

Opening: 21 maart 17.00 - 19.00 uur

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

**Lucas
Lengjlet**

A Community

in a

Contaminated

SMBA

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Newsletter N° 103



Voliere (2007) – Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin
Powdercoated aluminium and plexiglass

All is not lost
Roger Bundschuh

For the past few months a flock of cheerful canaries has been frolicking in a big red aviary set in a little copse of trees just outside my office off Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin. Whilst chirping and playing, the birds form a tableau of peaceful domesticity. And yet there is something odd, something just that little bit off, something faintly disturbing about the scene. Every now and then the flock will rise together frantically at the sound of a passing truck, or for no apparent reason at all. Are they, in fact, frolicking? Or are they alarmed, frightened out of their wits and trying to flee the monstrous iniquity of their captivity? The aviary, a piece by Lenglet, is a deceptively subtle public sculpture. On the one hand, I perceive it as highly stylized and incidentally beautiful. On the other hand, a disquieting potential constantly emanates from it. My aim is to show here that this duality of the aesthetic and the alarming is one of the key facets of Lenglet's work.

In my subsequent talks with Lenglet about his work and the part architecture and spatial thought plays in it, he mentioned the architectural theory of Dom Hans van der Laan (1904-91). Van der Laan, a Dutch Benedictine monk, not only designed strikingly harmonious, mostly monastic spaces, but also constructed an architectural theory and a system of proportion which was called 'the plastic number'. In general, Van der Laan saw architecture not so much as a manifestation of human culture, but rather as necessary and vital prerequisite for the evolution of human culture as a whole. His architectural space is at once archaic, universal and temporal. It is archaic in its reduction to fundamental shapes and the use of materials as it is in its reflection of simple human needs and emotions. It is universal in its claims for absolute values and in the attempt to find a

Alles is niet verloren
Roger Bundschuh

De afgelopen maanden fladderde een zwerm opgewekte kanaries rond in een grote rode voliëre, die tussen de bomen bij mijn kantoor stond, vlakbij Rosa-Luxemburg-Platz in Berlijn. Tsjirpend en spelend waren de vogels het toonbeeld van vredige huiselijkheid. En toch was er iets vreemds, iets licht verontrustends aan dit tafereel. Nu en dan schrok de zwerm op bij het geluid van een voorbijrijdende vrachtwagen of om een geheel onduidelijke reden. Waren ze eigenlijk wel aan het dartelen? Of waren ze angstig, panisch en probeerden ze de monsterlijke onrechtvaardigheid van hun gevangenschap te ontvluchten? De voliëre, een werk van Lucas Lenglet, is een misleidend subtiële publieke sculptuur. Enerzijds ervaar ik deze als zeer gestileerd en op een terloopse manier mooi, anderzijds gaat er een verontrustende werking van uit. Ik wil hier betogen dat deze spanning tussen het esthetische en het verontrustende één van de belangrijkste facetten is in Lenglets werk.

In mijn gesprekken met Lenglet over zijn werk en de rol die architectuur en ruimtelijke gedachten daarin spelen, vertelde hij mij over de architectuurtheorie van Dom Hans van der Laan (1904-1991). Van der Laan, een Nederlandse benedictijner monnik, ontwierp niet alleen opvallende harmonieuze, veelal kerkelijke ruimten maar schreef ook over architectuurtheorie en ontwikkelde het proportionele systeem van het 'plastische getal'. Van der Laan zag architectuur doorgaans niet als een uiting van menselijke cultuur, maar meer als een noodzakelijk en elementair vereiste voor de evolutie van de beschaving als geheel. Zijn architecturale ruimte is tegelijkertijd archaisch, universeel en door de tijd bepaald. Archaisch in zijn herleiding tot fundamentele vormen en het gebruik van materiaal, maar ook in zijn weerspiegeling van basale menselijke behoeften en emoties. Universeel door

rational and mathematical explanation of the perfect architectural space. It is temporal in that it defines one moment in time, the immediate present of our existence.

There are as many parallels as differences in the work of Van der Laan and Lenglet. Both take the basic shelter as a starting point. However, in the architecture of Van der Laan space is defined by man to be separated from its natural environment, a void carved out of nature to serve as cultural space, whereas in Lenglet's work I suspect the shelter to be sought does not originate in nature, but from men. It deals with the emotion of fear which produces a need for security. Van der Laan's work focuses on the reconciliation between the man-made space and the original, natural environment. Lenglet's work, in contrast, leaves behind a sense of disturbance and disharmony which diverges from the architectural products of Van der Laan.

The temporality aspects of Van der Laan's theory are particularly interesting with regard to the work of Lenglet. Van der Laan stresses that our experience of the earth's surface is comparable to that of the 'now' in time. Architectural space exists only as a perceptual instance at a certain point in the space-time-continuity. The spatial situations constructed by Lenglet are based on a finesse that quite similarly relies on the interaction between observer and subject (or situation, as the case may be). This interaction is by definition an immediate process existing only at the moment of its conscious instance. A moment later, when the observer has departed, this particular experience has obviously ceased, as has (just as obviously) the process.

It is exactly there that the fascinating aspect of Lenglet's work manifests itself: the conveyed raw emotionality of fear linked directly to the emotion of relief. The spatial and aesthetic setting provokes the viewer's realisation of fear, and concurrently confronts him with the opportunity to let that fear go. What remains is a glimpse of hope

that projects the fear of the now to the deliverance of the future.

There is another duality to be found in Lenglet's work, one that might easily be mistaken as being identical with the aesthetic appearance of the pieces: that of the aforementioned deliverance from fear, from what Lenglet calls *Flucht*. Flight must, as a precondition to its existence, have a goal, a place or condition to flee to. Taken philosophically, this condition at the end of the *Flucht* assumes an abstract character and gives us a glimpse of the most fundamental duality in Western thought which lies at the heart of the seemingly innocuous pieces: that of the struggle and interconnectedness of good and evil. They can only exist together. The alternatives presented here to the scenarios of fear and desolation are not those of salvation – thus religiously motivated – but scenarios of reason. The situations we are faced with are not the known representations of violence and panic.

Lenglet collects emotional experiences of archetypal spatial situations that trigger connectivity to violence through our knowledge of the world surrounding us, such as a roadblock, metal barriers at threatened embassies, and basic fences and walls. These images are then stylised to an abstract form, almost in a process of distilling the essence of disquiet and unrest. The abstract forms are reassembled into an abstract scenario that relies solely on our mental capacity to reconnect the emotional projections of the individual pieces into a personal and individual scenario. During this process we are challenged to evaluate their irrational origin, and we are subtly reminded that they do not represent something that is either necessary or unchangeable. On the contrary, as they are so obviously man-made, with the same subjectivity as the situation that inspired their production was tainted with, they are inherently changeable and subject to improvement or change by human design and interference. It is not the

zijn aanspraak op absolute waarden en in zijn poging een rationele en mathematische verklaring te vinden voor de volmaakte architecturale ruimte. En door de tijd bepaald doordat het een moment in de tijd definieert, het onmiddellijke heden van het bestaan op aarde.

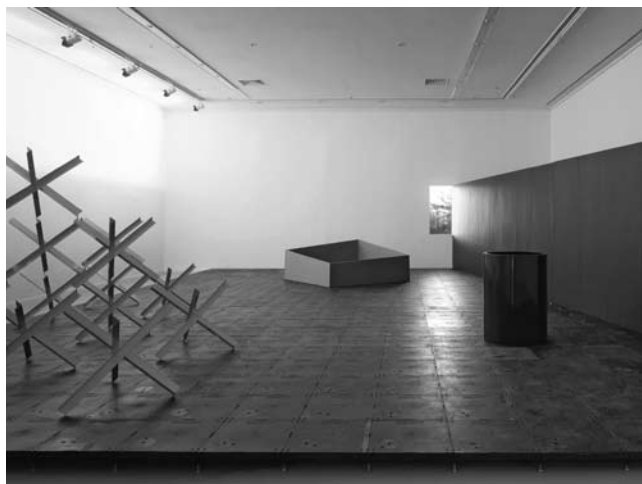
Er zijn evenzoveel overeenkomsten als verschillen tussen het werk van Van der Laan en Lenglet. Beiden nemen de rudimentaire schuilplaats als uitgangspunt. Maar in de architectuur van Van der Laan is ruimte gedefinieerd als door de mens losgemaakt van zijn natuurlijke omgeving, een leegte uit de natuur gehouwen om te dienen als culturele ruimte, terwijl ik bij Lenglets werk vermoed dat de gewenste schuilplaats niet tegen de natuur is, maar tegen de mens. Het handelt over de angst die een behoefte aan veiligheid voortbrengt. Van der Laans werk richt zich op de hereniging van de kunstmatige ruimte met de oorspronkelijke, natuurlijke ruimte. Lenglets werk echter roept een gevoel van verstoring en onenigheid op dat afwijkt van de architecturale producten van Van der Laan.

Vooraf de aspecten van tijdelijkheid in Van der Laans theorie zijn interessant in relatie tot het werk van Lenglet. Van der Laan benadrukt dat onze ervaring van het aardoppervlak vergelijkbaar is met dat van het 'nu' in tijd. Architecturale ruimte bestaat alleen als een waarneembaar moment op een bepaald punt in de ruimte-tijd-continuïteit. De ruimtelijke situaties die Lenglet construeert zijn gebaseerd op een finesse die op eenzelfde manier vertrouwt op de interactie tussen waarnemer en voorwerp (of situatie, afhankelijk van het geval). Deze interactie is per definitie een onmiddellijk proces dat alleen bestaat in het bewuste ogenblik. Een moment later, als de waarnemer vertrokken is, is deze ervaring verdwenen, net als het proces van waarneming.

Precies op dit punt openbaart zich het fascinerende aspect van Lenglets werk: de opgeroepen angst die direct is verbonden met opluchting. De ruimtelijke en esthetische

omgeving veroorzaakt de bewustwording van angst van de toeschouwer en confronteert deze tegelijkertijd met de mogelijkheid om die angst te laten gaan. Wat rest is een glimp van hoop die de angst van nu projecteert op een verlossing in de toekomst.

Er is nog een andere dualiteit terug te vinden in het werk van Lenglet, een die gemakkelijk verward kan worden als zijnde identiek aan de esthetische verschijning van de werken: de hiervoor genoemde verlossing van angst, van wat Lenglet *Flucht* noemt. Het vluchten moet immers een doel hebben, een plaats of toestand om naar te vluchten. Filosofisch gezien heeft de toestand aan het eind van *Flucht*



Tools for rescue / Tools for hiding (2006)
Installation view Künstlerhaus Bethanien, Berlin
(photo: Luuk Kramer)



The Great Zimbabwe (2006)
Black and white digital photoprint mounted on wood

een abstract karakter dat ons een vluchtige blik gunt op de meest fundamentele dualiteit in het Westerse denken en dat de kern vormt van de schijnbaar onschadelijke werken: dat van de worsteling en onderlinge verbondenheid tussen goed en kwaad. Zij kunnen alleen samen bestaan. De alternatieven voor de scenario's van angst en verlatenheid die hier worden gepresenteerd zijn niet die van de verlossing, dus religieus van aard, maar scenario's van de rede. De situaties waarmee we worden geconfronteerd zijn niet de herkenbare verbeeldingen van paniek en angst.

Lenglet verzamelt emotionele ervaringen van archetypische ruimtelijke relaties die associaties met geweld oproepen door onze kennis van de wereld rondom ons, zoals wegversperringen, afrasteringen bij bedreigde ambassades, hekken en muren. Deze beelden worden vervolgens gestileerd tot een abstracte vorm, als ware het een proces om de essentie van versterking en verontrusting te distilleren. De abstracte vormen worden geassembleerd tot een abstract scenario dat enkel vertrouwt op onze mentale capaciteit om de emotionele projecties van de individuele stukken opnieuw te verbinden tot een persoonlijk en individueel scenario. In dit ervaringsproces worden we uitgedaagd hun irrationele herkomst te evalueren en worden we er op subtiele wijze aan herinnerd dat ze niet iets representeren dat noodzakelijk of onveranderbaar is. Integendeel, doordat ze zo overduidelijk handgemaakt zijn met eenzelfde subjectiviteit als de situatie die hun productie inspireerde, zijn ze inherent veranderbaar en onderwerp van verbetering of verandering door menselijke vormgeving en interventie. Het is niet het object zelf dat irrationeel is, maar het doel waarvoor we het gebruiken.

Dit alles herinnert me aan Erwin Schrödingers eigenaardige gedachte-experiment dat bekend staat als Schrödingers Kat. Het toont dat een object of situatie tegelijkertijd in verschillende staten kan zijn (Schrödinger zelf nam zijn kat

object itself that is irrational, but the purpose we use it for.

All this reminds me of Erwin Schrödinger's quirky thought experiment known as Schrödinger's Cat. It shows that an object or a situation could exist simultaneously in two different states. (Schrödinger himself argued that his cat under certain circumstances could be both dead and alive at the same time.) Only by observing the situation does a specific state reveal itself. It is not only the duality of fear and of the escape from fear, the *Flucht*, which is strongly present in Lenglet's work, but also the simultaneity of these two situations. Like Schrödinger's cat, both the idea of fear, of desolation, and the idea of deliverance exist at the same time. Through deciding what to observe, the viewer fills the situation with interpretation.

Is it the lingering aftertaste of fear, or the hope of deliverance through reason that prevails after visiting Lenglet's work? Thinking back to the aviary in front of my office window, I think it is both. Like Schrödinger's unfortunate cat, I, the viewer, am simultaneously both in a situation of fear and hope. Lenglet's latest piece, 'A Canary in a Coalmine' is another particularly subtle and insightful example of these dualities, of the capacity to unleash a torrent of raw emotion in the viewer, while subtly reminding him that not quite all is lost.

Roger Bundschuh is an architect based in Berlin

Lucas Lenglet (b. Leiden, 1972) graduated from the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam in 2000. Recently he exhibited in Künstlerhaus Bethanien, Berlin ('Tools for Rescue / Tools for Hiding', 2006) and Palais de Tokyo, Paris ('Inaccessibilité et connecteurs hiérarchiques', 2007). In addition, Lenglet was a participant in the exhibition in public space, 'Ideal City - Invisible City', in Zamość and Potsdam (2006).

als voorbeeld en beargumenteerde dat het beest onder bepaalde omstandigheden op hetzelfde moment zowel dood als levend kon zijn). Alleen bij observatie doet er zich een bepaalde staat voor. Deze dualiteit kenmerkt ook Lenglets werk: niet alleen de dualiteit van angst en de ontsnapping aan angst, de *Flucht*, maar ook de gelijktijdigheid van die twee situaties. Net als bij Schrödingers kat bestaat zowel het idee van angst en verlatenheid en het idee van verlossing op hetzelfde moment. Door te beslissen wat waar te nemen vult de beschouwer de situatie met interpretatie.

Is het de dralende nasmaak van angst, of de hoop op verlossing door de rede die prevaleert na een bezoek aan Lenglets installaties? Terugdenkend aan de volière voor mijn kantoorraam denk ik: beide. Zoals Schrödingers onfortuinlijke kat bevind ik, de kijker, me gelijktijdig in een situatie van angst en hoop. Lenglets nieuwste werk, 'A Canary in a Coalmine', is een nieuw subtiel en inzichtelijk voorbeeld van deze dualiteiten, van de capaciteit om een stroom van rauwe emotie los te maken in de toeschouwer en ondertussen deze eraan te herinneren dat niet alles verloren is.

Roger Bundschuh is architect in Berlin

Lucas Lenglet (Leiden, 1972) studeerde in 2000 af aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Hij exposeerde recent in Künstlerhaus Bethanien, Berlin ('Tools for Rescue / Tools for Hiding', 2006) en Palais de Tokyo, Parijs ('Inaccessibilité et connecteurs hiérarchiques', 2007). Lenglet nam daarnaast deel aan de tentoonstelling in de openbare ruimte 'Ideal City - Invisible City' in Zamość en Potsdam (2006).

Claudia Sola: 60 DAYS (fall - winter)
11 april – 9 May (Screens on 11)

The speed with which the photo and film fragments flash by in the work of Claudia Sola means that they are hardly readable, but you recognise them nevertheless, like words in a sentence. The quantity of images dazes one; their separate sizes vary, as does the rhythm with which they appear. Found footage is combined with material the artist has shot herself, old photos run together with contemporary pictures. Her images are arranged in a grid, and this structure determines the compelling visual cadence.

Sola refers to the gaping chasm between the omnipresent, universal visual language and the particular histories that are often ignored. Where she appropriated the visual vocabulary of cinema for that purpose in *Trick 'r Treat* (2002) and *Klaas Vaak* (2002), recently she has recycled the language of press photography. The often intense images show upraised arms and kissing people, but also anonymous signs with place names, birthday cakes, muscled torsos and scars. Just as in the media, joy and sorrow unabashedly stand side by side. A raging forest fire merges into a glowing, setting sun. Only the visual similarities remain on the retina of the unsuspecting viewer who, befuddled by all the images, fails to consider the disaster with which he or she is confronted (*Being There*, 2007). The rhythm is the driving force behind the individual images from which the films are assembled, and is further reinforced by the expressive soundtracks composed by Sola herself. It is to this apparently repetitive mechanism that the films owe their effect, but perhaps more important yet is the exceptional image quality: no ugly thumbnails randomly gleaned off the net and blown up to film screen proportions, but each and every one high resolution photographs.

In her multi-layered work Sola appeals to the viewer's emotional involvement, while at the same time confirming his or her zapping behaviour with the varying tempo and multiplicity of the images. Children draw water in *101 Days* (2007), children pray, pee, dance, protest, fight, eat, play, sleep, film. In this way the child becomes an icon, like the figure of Christ that appears with equal frequency in art-historical tradition. The origin and original significance of the symbol – whether it is Jesus, or Che Guevara or the V-for-Victory sign – is often forgotten. Sola reminds us of it. As the camera slowly zooms out at the end of *101 Days*, we see that a girl's head has been circled on an old class photo. The image stands still, and disappears. These motionless photos, which refer to moments from a personal history, are the points of anchorage for the films. They function as visual madeleines, just as the cake dipped in tea takes the central figure in Proust's magnum opus back to a time past. Not only life's joys and sorrows, but also the various times here stand alongside one another. But the sweet taste of Proust's madeleine is absent from Sola's work. She proceeds from the realisation that no image is innocent, not even one of the setting sun. A photograph or film fragment brings unexpected moments to the surface, and plays a game with reality without contradicting it. You create an image yourself, from diverse scraps and fragments. In Claudia Sola's work each person tells their own story, just as each image does.

Ilse van Rijn

Claudia Sola (b. Zeist, 1974) studied at the Gerrit Rietveld Academy and De Ateliers. *60 DAYS* (fall - winter) was made as a result of a commission from the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. It is to be seen on the panoramic video screens of Club 11 in the Post CS-Building from April 11 through May 9 from 9-10 p.m., as part of the Screens on 11 programme.

Claudia Sola: 60 DAYS (fall - winter)
11 april – 9 mei (Screens on 11)

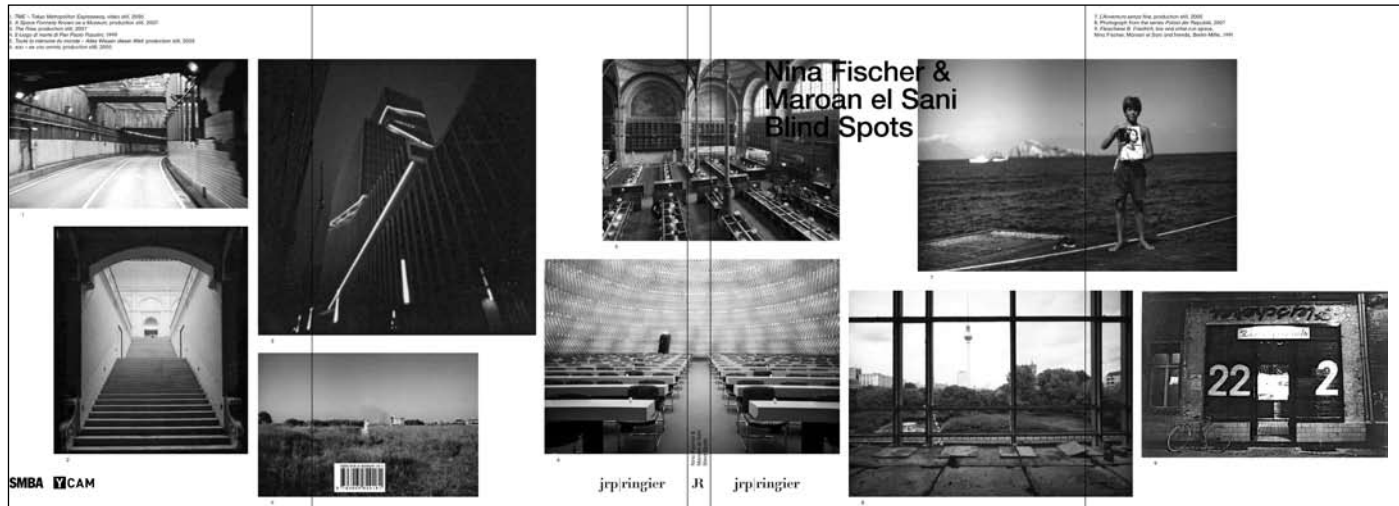
De snelheid waarmee de foto- en filmfragmenten aan je voorbij trekken in het werk van Claudia Sola maakt ze nauwelijks leesbaar, maar je herkent ze, desondanks, zoals woorden in een zin. De hoeveelheid beelden bedwelmt, hun afzonderlijke grootten variëren, evenals het ritme waarin ze verschijnen. Found footage wordt gecombineerd met eigen geschoten materiaal, oude foto's vervloeien met hedendaagse beelden. Haar beelden worden in een raster geschikt, en die structuur is bepalend voor de meeslepende visuele cadans.

Sola wijst op het gapende gat tussen de alomtegenwoordige universele beeldtaal en de particuliere geschiedenissen die vaak worden genegeerd. Waar ze zich daartoe in *Trick 'r Treat* (2002) en *Klaas Vaak* (2002) de cinematografische beeldtaal toe-eigende, daar hergebruikte ze recentelijk de taal van de persfotografie. De vaak heftige beelden tonen geheven armen en kussende mensen, maar ook anonieme plaatsnaamborden, verjaardagstaarten, gespierde lijven, littekens. Net als in de media bestaan vreugde en verdriet ongegeneerd naast elkaar. Een woekerende bosbrand versmelt met een gloeiend ondergaande zon. Slechts de visuele overeenkomst blijft achter op het netvlies van de argeloze kijker die, beneveld door al die beelden, vergeet stil te staan bij de rampspoed waarmee hij wordt geconfronteerd (*Being There*, 2007). Het ritme is de drijfkracht achter de individuele beelden waaruit de films bestaan en wordt versterkt door de expressieve soundtracks die Sola zelf componeert. Aan het schijnbaar repetitieve mechanisme dankt de film zijn werking, maar belangrijker misschien nog is de uitzonderlijke beeldkwaliteit: geen onooglijke thumbnails die willekeurig op het net bijeen zijn gesprokkeld en tot filmschermpropoties zijn opgeblazen, maar stuk voor stuk foto's van hoge resolutie.

In haar gelaagde werken appelleert Sola aan de emotionele betrokkenheid van de beschouwer en bevestigt intussen diens zappend kijkgedrag door het wisselende tempo van en veelvoud aan beelden. Kinderen halen water in *101 Days* (2007), kinderen bidden, plassen, dansen, protesteren, vechten, eten, spelen, slapen, filmen. Het kind wordt een icoon op deze wijze, gelijk de eveneens veel voorkomende Christusfiguur in de kunsthistorische traditie. De herkomst en de oorspronkelijke betekenis van het symbool – of het nu Jezus is, Che Guevara of het V-teken – is vaak vergeten. Sola herinnert je hieraan. Als de camera aan het einde van *101 Days* langzaam uitzoomt, zien we dat op een oude klassenfoto een meisjeshoofd is omcirkeld. Het beeld staat stil, en verdwijnt. Deze bewegingloze foto's, die refereren aan momenten uit een persoonlijke geschiedenis, vormen de ankerpunten van de films. Ze fungeren als 'visuele madeleines', zoals het in thee gedoopte koekje de hoofdpersoon in Proust's magnum opus terugbracht naar een verloren gewaande tijd. Niet alleen lief en leed, ook de verschillende tijdsgewrichten bestaan hier naast elkaar. Maar de zoete smaak van Proust's madeleine is afwezig in Sola's werk. Ze gaat ervan uit dat geen beeld onschuldig is, zelfs geen ondergaande zon. Een foto of filmfragment duikt op onverwachte momenten op en speelt een spel met de realiteit zonder ermee in tegenspraak te zijn. Een beeld creëer je, zelf, uit diverse flarden en fragmenten. In Claudia Sola's werk vertelt elk mens, zoals elk afzonderlijk beeld, een verhaal.

Ilse van Rijn

Claudia Sola (Zeist, 1974) studeerde aan de Gerrit Rietveld Academie en De Ateliers. *60 DAYS* (fall - winter) maakte zij in opdracht van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam en is vanaf 11 april tot 9 mei te zien op de panorama-videoschermen van Club 11 in het Post CS-gebouw in het kader van het programma 'Screens on 11'.



Nina Fischer & Maroan el Sani - Blind Spots

“Nina Fischer and Maroan el Sani’s work is a permanent pursuit of, and negotiation with, the transition of epochs that marks the *Zeitgeist* of our global capitalist age. They explore the historic traces of urban landmarks, monuments and events that embody such a transition. Their work critically demonstrates the rise and fall of modernity, the intense and uncanny relationship between our contemporary society and utopian projects that have driven the evolution of our history, from the past to the future, or the anachronistic merging of both ends.” (Hou Hanru)

Blind Spots is the first comprehensive overview of the work of the German artist duo Fischer and El Sani, who since 1999 have regularly exhibited in biennials, museums and art venues all over the world. The book features nine of their most ambitious projects so far: films, installations and photo-works that focus on the dismantling, reallocation or re-appropriation of once highly idealistic, modernist architecture and the implications of such changes. These buildings include the former German Palace of the Republic of East Berlin, the former National Library in Paris and a brand new office tower in Amsterdam. These works are lavishly illustrated and

Nina Fischer / Maroan el Sani - Blind Spots

“Het werk van Nina Fischer en Maroan el Sani is een constante achtervolging van, en onderhandeling met, de overgang van epochen die de tijdsgeest van ons mondiale kapitalistische tijdperk markeren. Ze verkennen de historische sporen van stedelijke herkenningspunten, monumenten en gebeurtenissen die zo’n overgang belichamen. Hun werk demonstreert kritisch de groei en ondergang van moderniteit, de intense en vreemde relatie tussen onze hedendaagse samenleving en utopische projecten die de evolutie van onze geschiedenis hebben gevormd, vanaf het verleden tot in de

toekomst, of het anachronistische samenvloeiën van beide uiteinden.” (Hou Hanru)

Blind Spots is de eerste overzichtspublicatie van het werk van het kunstenaarsduo Fischer en El Sani dat sinds het eind van de jaren negentig actief is in het internationale kunstcircuit. Hun projecten resulteren in diverse vormen zoals films, installaties, sculpturen of fotoseries. De werken focussen op de restanten van de modernistische samenleving en op de wijze waarop we daar vandaag de dag mee omgaan. Deze restanten vinden de kunstenaars vooral in modernistische architectuur en de daaraan verbonden ideologie. Voorbeelden van gebouwen waarop

discussed in depth by various renowned writers, curators and experts. The book presentation is scheduled for the end of March in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, one of the co-publishers.

Nina Fischer & Maroan el Sani - Blind Spots
Editors: Jelle Bouwhuis, Nina Fischer, Maroan el Sani
Design: Mevis & Van Deursen, Amsterdam
Contributors: Gabriele Knapstein (general introduction), Jennifer Allen, Nada Beros, Anthony Bond, Jeroen Boomgaard, Jelle Bouwhuis, Marc Glöde, Boris Groys, Hou Hanru, Nicolas Trembley, Krystian Woznicki.
Bilingual English / German
Size: 210 x 285 mm, 200 pages, soft cover
Price: 30 Euro; available as of April 2008.
Published by Stedelijk Museum Bureau Amsterdam; Yamaguchi Center of Arts and Media (YCAM), Japan; Galerie Eigen+Art Berlin.
Distribution: JRP Ringier, Switzerland

ze hun aandacht richtten zijn het Palast der Republik in Berlijn, de Bibliothèque Nationale in Parijs en een gloednieuw kantoorgebouw in Amsterdam. Deze projecten worden bediscussieerd door verschillende theoretici, curatoren en critici. Het boek werd mede uitgegeven door Stedelijk Museum Bureau Amsterdam waar het eind maart wordt gepresenteerd.

Nina Fischer & Maroan el Sani - Blind Spots
 Redactie: Jelle Bouwhuis, Nina Fischer, Maroan el Sani
 Vormgeving: Mevis & Van Deursen, Amsterdam
 Inleiding: Gabriele Knapstein
 Bijdrages van: Jennifer Allen, Nada Beros, Anthony Bond, Jeroen Boomgaard, Jelle Bouwhuis, Marc Glöde, Boris Groys, Hou Hanru, Nicolas Trembley, Krystian Woznicki.
 Tweektalig Engels / Duits
 Afm.: 210 x 285 mm, 200 pagina's, soft cover
 Prijs: 30 Euro / verkrijgbaar vanaf april 2008
 Uitgegeven door: Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Galerie Eigen+Art Berlin, Yamaguchi Center of Arts and Media (YCAM), Japan
 Distributie: JRP Ringier, Switzerland

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 am
 to 5 pm

Volgende tentoonstelling / Next exhibition:

Object, The Undeniable Success of Operations
 25.05 - 06.07
 Opening 24.05

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

Colofon/Colophon

Coördinatie en redactie/
 Co-ordination and editing:
 Jelle Bouwhuis
 Vertaling / Translation: Don Mader, Femke Papma
 Design: Mevis & Van Deursen
 Druk/Printing: robstolk®
 Bureau: Jelle Bouwhuis (curator), Jan Meijer (office-manager), Kerstin Winking (assistant-curator), Marijke Botter, Marie Bromander (receptionists), Jessica Vermetten, Femke Papma (interns)

‘Lucas Lenglet - A Canary in a Coalmine’ is mede mogelijk gemaakt door / has been made possible in part by

