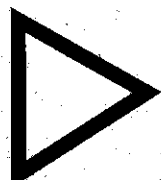


**Stedelijk  
Museum**

**BUREAU**

**AMSTERDAM**



**NO 32**

**1016 NN AMSTERDAM**

**TEL**

**FAX 31(0)20 6261730**

**World Wide Video Festival 13.09/19.10.1997**

**FOW PYNG HU**

**World Wide Video Festival 13.09/19.10.1997**

**MARIA PASK**

**World Wide Video Festival 13.09/19.10.1997**

**IMOGEN STIDWORTHY**

**DE SMAAK VAN KERSEN**  
 "Hoe smaakt een banaan?" vraagt een meisje aan een jongen. Hij antwoordt dat hij nog nooit een banaan heeft geproefd en reageert op haar plagerige vraag met een alternatieve omschrijving: "Anders dan een kers, maar net zo lekker." Even lijkt ze tevreden, alsof ze iets nieuws heeft geleerd, en dan vraagt ze: "Als een perzik?" "Als een nectarine, maar dan heel anders," luidt zijn antwoord.

Ervaringen worden verteld, vertaald, geaccepteerd, hergebruikt en bewerkt, totdat ze op een gegeven moment gedeelde verhalen worden. Gemeenschappelijke episodes, zonder begin of oorsprong. Zoals gebeurtenissen uit zijn jeugd die aan een jongeman worden verteld, maar die hij zich niet herinnert omdat hij toen veel te jong was. Verhalen die zo vaak worden verteld dat ze gaan leven en vervolgens (valse) herinneringen worden. Uit naïviteit of voor het gemak maken we ze ons (weer) eigen.

En zo wordt een (persoonlijke) geschiedenis gedeeld bezit.

Wat privé is, wordt collectief: mijn kers, jouw perzik.

Gaat het hier om opgestapelde leugens of om waarheden die met elkaar worden verward? En is er verschil?

Maria Pask, Imogen Stidworthy en Fow Pyng Hu gaan in hun werk alle drie uit van hun eigen (persoonlijke) grenzen, hun eigen (persoonlijke) geschiedenissen.

Behendig - en, belangrijker nog, onbewust - slagen ze erin om daar bovenuit te stijgen en aldus iets nieuws te creëren, een collectieve vertelling. Onbewust, want als het werk uitstijgt boven de oorspronkelijke verwachtingen van de kunstenaar, dan moet en kan dat alleen maar ongemerkt gebeuren.



#### MARIA PASK

Maxine Kopsa: Maria, in je video's dwing je jezelf vaak om iets, een handeling, te ondergaan en toch maken de video's geen geforceerde indruk. Ze lijken heel direct en natuurlijk.

Maria Pask: Hopelijk wel, ja. Maar ik heb wel alles in de hand. De basisstructuur staat bij het begin al vast. Het licht en de kleuren zijn vaak heel saai, om een dramatisch effect te creëren. De ruimte zelf is over het algemeen krap. Ik vind dat in een kleine ruimte gevoelens of emoties veel sterker overkomen en dat je zo een gevoel van voyeurisme kunt oproepen.

In **Hot Stuff #1 and #2** probeer ik eerst een oud renaissance-schilderij te imiteren of, liever gezegd, te poseren alsof ik in dat vijftiende-eeuwse Italiaanse portret zat.

MK: Hoe begin je? Waar haal je de ideeën voor een video vandaan?

MP: Het begint in feite heel onvolwassen: ik maak een video over iets wat ik graag doe of anders nooit zou doen. Voor mij is het



heel sterk een soort vlucht, en daarnaast moet het leuk zijn, want ik leid zo'n saai, gewoon leven en ik heb vreselijke dingen meegemaakt. Die ervaringen gebruik ik voor mijn werk. Ik put uit mijn herinneringen, maar ik kies wel gemeenschappelijke ervaringen om te voorkomen dat de video te onbegrijpelijk wordt.

Eerst voer ik de eigenlijke handeling uit. Daarna wacht ik op het moment dat de zaak als het ware implodeert. Er moet wel altijd een soort

climax zijn. Ik heb een hekel aan video's waarbij ik meteen al weet wat er gaat gebeuren. Ik wil de aandacht van de kijker vasthouden, door het verhaal af te knippen of te vervolgen op een ander niveau. Er moet iets gebeuren, het moet onderhoudend zijn. Eigenlijk ben ik heel gebruikersvriendelijk.

MK: Hoe kan sambal eten leuk zijn?

MP: Het is een sadistisch genoeg, iets dat tegelijk afstoot en aantrekt. Dat is een belangrijk element in

mijn video's, maar niet het enige ingrediënt. Ik interesseer me voor geweld en ik ben ervan overtuigd dat dat in ieder mens schuilt. In griezelfilms is iedereen een monster en in tekenfilms zit geweld vervlochten in een verder onschuldig verhaal. Ik vind beide genres tot op zekere hoogte waarheidsgetrouw. Mijn werk moet realistisch zijn, niet gespeeld.

MK: Voor de Nieuwsbrief van Bureau Amsterdam schreef je een merkwaardig c.v. Waarom somde je je ziekten op in plaats van bijvoorbeeld je video's? Hebben die ziekten soms een rechtstreekse invloed op je werk?

MP: Absoluut. Een enorme invloed. Ik ben echt een kunstenaar die alles doet vanuit persoonlijke ervaring. Het gaat heel sterk over mezelf, net als bij Gilbert en George. Die komen altijd in hun eigen werk voor als de kunstenaars die de kijkers iets meedelen. Ik doe eigenlijk hetzelfde. Ik gebruik mezelf omdat ik mezelf ken. Daarnaast is een zekere distantie wel van essentieel belang: het onderwerp is persoonlijk, maar de ervaringen zijn voorbij en verdwenen onder andere herinneringen. En verder spelen er veel invloeden van buitenaf mee. Die ziekten komen misschien heel negatief over. Abject, zo omschrijf ik het graag, Engels abject.

MK: Je had het daarnet over je belangstelling voor tekenfilms, en met name voor het vaak gewelddadige karakter ervan. In combinatie met je - al dan niet serieus bedoelde - c.v. wijst dat op een zekere ironische benadering van agressie. Er is een dualiteit tussen het naïef gewelddadige en het echte geweld in het dagelijks leven, tussen pervers en lief. Geldt dat misschien voor meer van je werk: een mengeling van een lichtvoetige en een duistere kant?

MP: Zo is mijn karakter nogal. Ik kan soms heel depressief en somber zijn, maar ik heb ook een kant die wil feesten en plezier maken. Dat paradoxale zit zeker in mijn werk. Net als het mechanisme van falen en succes, dat

voor mij sterk verbonden is met zwarte humor. Ik denk bij video's vaak dat het niets wordt, omdat ik begin met een nogal specifieke opzet, terwijl het natuurlijk nooit precies volgens plan gaat. Dus dan krijg ik het gevoel dat ik heb gefaald. En dat wordt weer een dubbele ontkenning, omdat het falen dan het thema wordt: je streeft naar mislukking. Maar ook dat werkt niet, want je kunt niet oprecht zijn als je te hard je best doet om een bepaald effect te bereiken. Op dat punt weet ik niet meer wat ik moet verwachten en dat is goed, dan gebeurt er iets. Dat zijn de kwesties waarmee ik in mijn video's graag werk en de confrontatie zoek. Maar het belangrijkste is dat ik het niet allemaal vantevoren probeer te analyseren. Ik ervaar het liever.

#### IMOGEN STIDWORTHY

MK: Bij de video-installatie **To** werkte je samen met je vader. Is het van belang dat het publiek weet dat hij je vader is?

Imogen Stidworthy: Strikt genomen niet, nee. Wat wel belangrijk is, is de drijfveer erachter: de invalshoek wordt absoluut mede bepaald door mijn relatie met mijn vader, maar er spelen al heel gauw andere, minder direct persoonlijke ideeën mee. Die kunnen afkomstig zijn uit wat ik heb gelezen of gezien. Centraal staat uiteindelijk de manier waarop je dat oorspronkelijke idee uitwerkt. En het gebruik van andere constructies en verhalen buiten de eigen directe ervaringswereld voegt een extra dimensie toe, tilt het uit boven mijn relatie met mijn vader. De structuur van **To** is ontstaan uit het idee om twee mensen in dezelfde ruimte te zetten. En wel op zo'n manier dat er verwarring kan ontstaan over

een bepaalde distantie krijgt en daardoor kun je ermee werken. Later, zodra je daadwerkelijk aan de slag gaat, kan dat aanleiding zijn om de dynamiek van een relatie met nieuwe ogen te bezien en je mening erover te wijzigen.

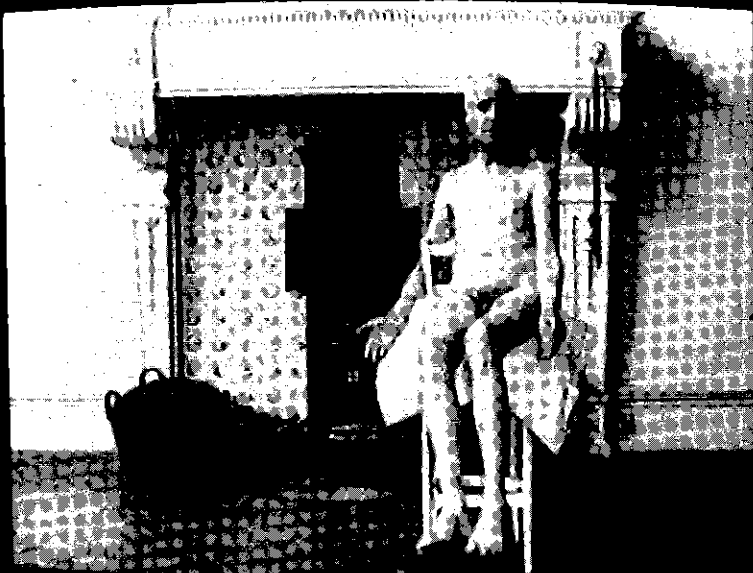
MK: Ik voelde wel een soort autoritaire relatie tussen die twee mensen. De een behoudt een soort macht, ook al zit hij naakt, en de ander zet zich af tegen dat gezag, ondermijnt het: het geluid van de typemachine wordt een opstandig getik.

IS: Precies. Het wordt haar middel om zijn ruimte te verstoren. Er wordt wel eens gezegd dat je 'de draden van een verhaal weeft'. In feite zijn er allerlei metaforen voor hoe het verhaal wordt opgebouwd, hoe het je meelokt. En je volgt omdat je wilt weten wat er gaat gebeuren. Maar terwijl je wordt meegelekt, ligt er altijd het gevaar op de loer dat je je eigen ter-



hun beider ruimten, een fysieke en een mentale verwarring. Het gaat bij dit werk om het bewustworden van bepaalde dynamische processen. Daar kun je je, op wisselende manieren, voortdurend bewust van zijn. Maar op een gegeven ogenblik begin je ze voor jezelf opnieuw te formuleren, zodat je

rein verliest doordat je even afdwaalt naar de denkbeeldige ruimte van de ander. De vrouw in **To** probeert zich niet te handhaven door het soort taal van de man te hanteren. **To** gaat veel meer over haar concentratie op haar eigen bezigheden, op het creëren van een ruimte voor haarzelf. Het instrument



...and at a moment...



...he opens his overcoat...

Imogen Stidworthy, To, 1996 (video still)

dat zij heeft om taal te maken fungeert daarentegen als een soort wapen, een soort mitrailleur. Het dreigt het weefsel van de vertelling te scheuren, maakt het moeilijk om te horen, en het lijkt ook of het zijn lichaam zou kunnen verwonden.

MK: Interesseer je je meer voor het spelen met taal of met macht?

IS: Taal en macht of gezag zijn volledig met elkaar verflochten. Ook het visuele beeld en de klank van de stem zijn met elkaar verbonden, want de identiteit van de spreker wordt gedragen door zijn manier van praten: snel of langzaam, aarzelend of vloeiend. Met die constructies van identiteit, macht en geslacht kun je werken, maar wat ik in feite ervaar is dat ze veel dynamischer en voortdurend veranderlijk zijn. In *To* wordt de vertelling zo cyclisch dat je het idee krijgt dat taal net zo kwetsbaar is, dat het nergens toe leidt, geen progressie vertoont. Dus in één opzicht gebruik ik taal in zijn meest rijke, volledige betekenis: niet als abstractie, maar als Verhalen. Toch wordt de vertelling na verloop van tijd steeds abstracter, een herhaling. Bijzonderheden kunnen worden vervangen door andere bijzonderheden. En dan wordt de taal vogelvrij.



Fow Pyng Hu, Sunny Afternoon, 1997 (film stills)

## FOW PYNG HU

MK: Ik heb begrepen dat je in het verleden video's maakte, maar dat je je nu concentreert op film. Waarom ben je van medium veranderd?

Fow Pyng Hu: Ik wilde gebruik maken van de onscherpe kwaliteit die een film kan hebben. En wat me ook aansprak was dat de filmer de mogelijkheid heeft om een realistische sfeer te scheppen. Mijn publiek moet de film, de sfeer ervan, kunnen **ondergaan**.

MK: Wat wil je ze precies laten ondergaan? Hebben je films een gemeenschappelijk thema?

FPH: Ik interesseer me sinds kort voor vreemde combinaties. Bizarre samenstellingen waarbij mensen zich in een vreemde situatie bevinden, waarbij de personages bijvoorbeeld in een 'foute omgeving' worden neergezet. Maar tegelijk moet het een beetje saai zijn om

kan uitleggen aan de hand van een scenario waar ik nu aan werk. Als in een Hollywood-film Mr. Z van punt A naar punt B gaat, worden zijn gangen gewoonlijk zo efficiënt mogelijk in beeld gebracht. Je ziet hem bellen, weggaan bij A en in de volgende opname staat hij bij B. Er wordt aangenomen dat de kijker de (onnodige) leemten kan invullen, dat ze niet van essentieel belang zijn voor de verhaallijn.

In mijn versie van datzelfde verhaal zou al die extra, zogenaamd overbodige, informatie wel zitten. Ik zou alle tussenliggende momenten laten zien: Mr. Z die door de gang loopt, aan zijn hoofd krabt...

MK: Probeer je zo een meer menselijke, realistische sfeer op te roepen, door de werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen?

FPH: Ik denk dat het daar bij mij precies om draait. Dat is mijn thema. Een film is al-

MK: Waar gaat je nieuwe werk, **Sunny Afternoon**, over, dat op de expositie van Bureau Amsterdam te zien zal zijn?

FPH: Ik woon nu in een onderverhuurde woning met een eigen, aparte sfeer. De eigenaar heeft een zeer uitgesproken smaak. Mijn vriendin is Japanees en ik zie haar iedere dag in de woning rondlopen... Mijn vriendin en die woning passen gewoon niet bij elkaar, ze voegen zich niet naar elkaar, ze harmoniëren niet. Het leek me interessant om haar in die omgeving te filmen. Omdat het op een of andere manier ook een treurige, misschien bijna pathetische combinatie was: twee werelden die elkaar nooit zullen raken. Maar toen ik haar filmde terwijl ze aan het bellen was, realiseerde ik me dat ze eigenlijk heel gelukkig was. De camera filmt daarna de rest van de woning en het was de bedoeling dat je een somber,

wel, ja. Maar het had net zo goed om iets anders kunnen gaan. De culturele verschillen zijn duidelijk zichtbaar, maar ik gebruik ze meer als een medium voor vreemde combinaties, om die bizarre sfeer te scheppen. Ik kies voor culturele verschillen als thema, omdat die mij persoonlijk sterk bezighouden. Als in Nederland geboren kind van Chinese ouders voel ik me soms verloren of verscheurd tussen twee werelden. Maar als ik alleen culturen had willen onderzoeken, was ik antropoloog geworden. Ik wil altijd werken met wat dicht bij me staat. En waarom niet?



ernaar te kijken, in de zin dat zo'n film volgens traditionele opvattingen 'niet kan'. Op die manier wordt het saai interessant of intrigerend.

MK: Dus de tijd zelf wordt een soort vertelling?

FPH: Ja. Er is geen feitelijk, concrete verhaallijn. Een verhaal blijft altijd net buiten je bereik, onttrekt zich altijd net aan het conventionele begrip.

Ik denk dat ik dat het beste

tijd een soort leugen. Je kunt dingen, details laten zien die heel indringend een stemming oproepen of een personage belichten. Dingen die gênant kunnen zijn, maar toch heel echt, heel menselijk. In dat opzicht worden de personages niet het slachtoffer van het verhaal, want ze **zijn** het verhaal. Daar zijn geen overdreven acteerwerk en buitensporige bewegingen voor nodig.

melancholiek gevoel van het interieur kreeg, maar het komt allemaal juist heel lief en mooi over. In plaats van triest werd het geheel heel vrolijk en daardoor meer realistisch, ongedwongen. De vreemdheid van die combinatie van twee culturen is nog steeds aanwezig, maar op een veel subtieler niveau.

MK: Behandel je hier culturele verschillen?

FPH: In dit concrete geval

## THE TASTE OF CHERRIES

"How does a banana taste?" A girl asks a boy. He answers that he has never tasted a banana and opts for an alternative explanation to her quizzical query: "Different than a cherry but just as wonderful." She seems, for a moment, satisfied as if she has understood something new and then she asks: "like a peach?" "Like a nectarine but very different." He answers.

Experiences are told, translated, accepted, reused, rehashed to a point where they become shared stories. No beginning nor root, just joint instants. Like tales of a childhood that are told to a youth much to young in the story to have remembered the moments. Tales told so often that they become real and then are (falsely) recollected. We manage - naively? conveniently? - to (re)make them our own.

And so (personal) history becomes shared property. And the private becomes collective; my cherry, your peach. Are we talking about built-up lies or mixed-up truths? Is there any difference?

Maria Pask, Imogen Stidworthy and Fow Pyng Hu all work with the demands of their own (personal) limits, with their own (personal) histories, then, skillfully - and more importantly: 'unknowingly' - they manage to surpass these and thereby create a new thing, a collective narrative... 'Unknowingly' because the work, should it extend beyond the artists initial expectations, has to - can only - do so slyly.

## MARIA PASK

Maxine Kopsa: Maria, in your videos you often force yourself to undergo something - an action - but at the same time the videos don't appear forced. They seem very direct and uncontrived.

Maria Pask: Hopefully. But I do control everything. The basic structure is set from the start. The light and the colours I use are often quite flat so as to create a dramatic effect. The space itself is generally confined. I feel that in a limited space feelings or emotions come across much stronger and a sense of voyeurism can be attained. In Hot Stuff #1 and #2 I started off with trying to imitate, or rather, to pose as if I were in an old Renaissance painting, a 15th century Italian portrait.

MK: How do you go about starting; where do the ideas for a video come from?

MP: It actually starts off very immaturity: I'll make a video about something I like doing or something I wouldn't normally do. For me it's very much an escape and at the same time it must be fun. I lead such a boring mundane life and I have all these horrible past experiences... Ones I make use of in the works: I excavate my memories, but use common experience to keep the video from becoming too obscure. The first thing I do is work with the actual process. Then I wait for a moment when the action will implode on itself. There always must be some kind of a climax. I hate watching videos and knowing right away what will happen. I want to hold the viewers attention: to destroy the story or make it go onto another level. Something must happen, it must be entertaining. I'm actually quite consumer friendly.

MK: How is eating sambal fun?

MP: It's a sadistic delight, a repulsion which seduces. This is an important element, but not the only ingredient in my videos. I'm interested in the violence that I'm convinced is in each person. In horror movies everyone is a

monster and in cartoons violence is enmeshed in the otherwise innocent narrative. I think that these are both truthful to a certain extent. I want my works to be very real. Not acted.

MK: You wrote a curious c.v. for the Bureau Amsterdam Newsletter, why would you list your illnesses instead of, say, your works? Or is it that the illnesses have had a direct effect on your work?

MP: Absolutely. Huge. I'm very much an artist who does everything from personal experience. It's all very much about me. Like Gilbert and George who are always appearing in their own work as the artists who are telling 'it' to their viewers. I do much the same thing, I use myself because that's what I know.

At the same time, a certain distance is essential: the subject matter is personal but the experiences are past and have been covered over, submerged in other memories. Then there are all the outside influences which come into play. The illnesses might come across as very negative. Abject, I like to call it, British abject.

MK: Earlier, you mentioned your interest in cartoons, and particularly in their often violent nature, that coupled with your c.v. - whether or not you meant it seriously - does show a certain ironic approach to aggression. There is a duality between the naively violent and the very real violence of daily life. Between sick and sweet... Maybe that can be applied to more of your work. The light mixed with the dark?

MP: That's very much my character. At times I can be very down and dark and then there's a side of me that wants to party and have fun. That element of paradox is certainly in my work. Like the workings of failure and success which I see as very much linked to the black humor. In a video I often feel like I've failed because I started off wanting to do something rather specific and of course it doesn't work out

exactly as I planned. Then I feel like I've flunked it. And that in turn becomes a double negative because then the flunking becomes the subject: you set out to fail. But that doesn't work either because you can't be real about something if you're trying too much to achieve a certain particular effect. So at this point I don't know what to expect and that's good, that's the process.

These are the things I like to deal with and confront in my videos. But most importantly, I don't try to analyse it all before hand, I just rather experience it.

## IMOGEN STIDWORTHY

MK: In the video installation To you worked together with your father. Is it important for the piece that the audience know the man is your father?

Imogen Stidworthy: No, not in any strict sense. What is important is the momentum behind it: the sense of how it should be dealt with is absolutely informed by my relationship with my father, but it is also very quickly being clothed in other, less immediately personal notions. These may come from things that I have read, things that I have seen. It is the way that you expand on that initial idea which becomes central. And to use other kinds of constructions and stories outside of your own immediate experience take it further, take it beyond my relationship with my father. The structure of To grew out of the idea of having two people in the same room in such a way that there can be a confusion between their two spaces, both a physical confusion and a psychological one. The work has to do with becoming aware of certain dynamics which are going on. One may always be conscious of them, in changing ways, but at a certain moment one begins to reconceive them to oneself making it possible to get a certain distance to things and thus be able to work with them.

Later, once you actually start working on the piece it may give rise to new ways of perceiving the dynamics of a relationship, changing the way you feel about them.

MK: I did feel a kind of authoritative relationship between the two people. Between someone who maintains a strength, even though he is sitting naked and someone rebelling against that authority, undermining it: the sound of the typewriter becoming an insubordinate tick.

IS: Exactly. It becomes her means of disrupting his space. There is this saying that one 'weaves the threads' of the narrative. In fact, there are all sorts of metaphors for how a story is built up, how it seduces you into it. You follow it because you want to know what happens next. But at the same time as you are being seduced, there is always the danger of losing your own ground by falling into the other person's imaginary space - for a time. The woman in *To* does not try to maintain her ground by using his kind of language. It has far more to do with her engagement in her own preoccupations, in negotiating a space for herself. The apparatus she has for making language functions instead as a kind of weapon, as a kind of machine gun. It threatens to damage the fabric of the narrative, makes it difficult to hear, and also seems like it might injure his body.

MK: Are you more interested in the play of language or of power?

IS: Language and power or control are completely intertwined. The visual image and the sound of the voice are also connected, the identity of the speaker being carried by his manner of speaking...How quickly or slowly, how halting or fluid. You can work with these constructions of identity, of power and gender, but what I actually experience is far more dynamic and is constantly shifting. In *To* the narration becomes so cyclic that you start to get the idea that language is just as vul-

nerable, that it isn't going anywhere, has no developed progression. So in one sense I'm using language in its richest, fullest sense, without abstracting it, as stories with a capital 'S'. Yet, through time, duration, it - the narration - becomes more and more abstracted, a repetition. Details can be replaced by other details. Language becomes unprotected.

FOW PYNG HU

MK: I understand you made videos in the past but are now concentrating on film, what made you change mediums?

Fow Pyng Hu: I wanted to use that 'blurry' quality a film can have. And what also attracted me to it was the possibility the maker has, or can have, to create a realistic atmosphere. I want my public to be able to experience the film, its atmosphere.

MK: What is it exactly you want them to experience, is there a common theme in your films?

FPH: Recently I've been interested in strange combinations. Bizarre associations where people find themselves in an alien situation, where the characters are placed, for example, in a 'wrong surrounding'. At the same time, it has to be a bit boring to watch, in the sense that such a film is really not 'allowed', in traditional terms. The boring becoming thus interesting or intriguing.

MK: Time itself becoming like a narrative?

FPH: Yes, and that there is no actual, concrete story-line, that a narrative remains always just beyond your reach, just beyond conventional comprehension.

I think I can best explain it if I take the script I am now writing as an example. Normally, in a Hollywood film if Mr.Z. goes from point A to point B his movements are depicted as efficiently as possible. You see him having a telephone conversation, leaving A and, in the next shot, you see him at B. It is assumed the viewer can fill in the (unnecessary) blanks, that they are not crucial to

the story-line.

My version of the same story would include all that extra, so-called superfluous, information. I'd show all the in-between moments: Mr.Z. walking down the corridor; Mr.Z. scratching his head...

MK: Are you trying to make the atmosphere thereby more human, more realistic by coming as close to the real as possible?

FPH: I think that's exactly what it's all about for me. That is my content. A film is always a kind of lie. You can show things, details, which are very poignant in creating a mood or illustrating a character. Things that might be embarrassing but nevertheless very real, very human. In that sense, the characters do not become victims of the story: they are the story. Exaggerated acting, excessive movements are unnecessary.

MK: What is your new work, which will be shown in the Bureau Amsterdam exhibition, *Sunny Afternoon* about?

FPH: Right now I'm living in a sub-letted apartment which has its own, distinct feel. The owner has a very obvious taste. My girlfriend is Japanese and I see her, every day, walking around in the apartment...The two just don't fit, don't 'match' or 'go together'. I thought it would be interesting to film her in those surroundings. The combination being also somehow sad, maybe even pathetic: two worlds which will never meet. But when I was filming her talking on the phone, I realised that she was actually very happy. The camera continues through the rest of the apartment and the point was to get a heavy, melancholic feeling from the interior but it all comes across as very sweet and pretty. Instead of sad the whole thing became quite happy and thereby also more realistic, unforced. The strangeness of the combination of the two cultures is still present but on a much more subtle level.

MK: Is it in fact about cultural differences?

FPH: Concretely, yes. But it just as well could have been about something else. The cultural differences are there, are apparent, but I use them more as a vehicle for the strange combinations, in order to create the bizarre atmosphere. I chose to use cultural difference as a kind of subject because it is something which is close to me, personally. Being born in the Netherlands, of Chinese parents, I also sometimes find myself lost or torn between worlds. But if I had only planned to investigate cultures I would have become an anthropologist. I always choose to work with what is close to me, why wouldn't I?

## Biografie

### MARIA PASK

1969 Born in Cardiff, Wales.  
Intensive religious upbringing  
1970 Family lives in Sweden for two years  
1976 Injury to left leg, knee reattached to leg (knee cap reconstruction and plastic surgery)  
1982-1984 Anorexia nervosa  
1985 Decides to leave school and walk the Welsh valleys; various jobs in pubs and hairdressers  
Settles in a house full of goths/punks and horror film makers  
1986 Goes back to school  
Decides that church is not 'her cup of tea' and decides to become an artist  
1987 Pelvic inflammatory disease, hospitalization  
1988 Moves to London.  
Goes to art college  
1992-1994 Works at various mundane jobs in London  
1994-1996 Paralysis of legs due to a parva virus. Has 'hot water' therapy  
1995 Moves to Amsterdam to further art education at De Ateliers  
1996 Works on first book 'factoid fictoid'  
1997 Second book 'Bavarian fuck', self published.  
1997 Currently working on a trilogy '3 scrapbooks: cake; physical well being; psychology and male sexuality'  
  
At the moment Maria Pask lives and works in Amsterdam and London.

### IMOGEN STIDWORTHY

1963, Londen, Engeland  
West Surrey College of Art and Design, The Hart, Farnham 1984-1987  
Jan van Eyck Akademie, Maastricht, 1992-1994

### SOLOTENTOONSTELLINGEN

1992 Step, Screen; Spaargebouw, Maastricht  
1995 Clitic, Plateau, Brussel  
1996 Elocution, De Vaalserberg, Rotterdam  
1997 To, Hedah, Maastricht

### GROEPSTENTOONSTELLINGEN

1994 Monolith, Lettered Rock; Witte de With, Rotterdam  
1994 Multiple Arts Festival,

### Maastricht

1994 Achteinhalb, Raum Aktuelle Kunst, Wenen  
1994 100 Umkleidekabinen, Steirischer Herbst, Graz  
1995 Points de Vue, Images d'Europe; Centre Georges Pompidou, Parijs  
1995 Schroom enough for 3, S.T.U.C., Leuven  
1995 Points de Vue, Images d'Europe; Palais des Beaux Arts, Brussel, MUHKA, Antwerpen  
1995 Auto-Reverse, Saint-Gervais/Centre Européen de la Culture, Genève  
1995 Reina Sophia, Madrid  
1995 Semaine Internationale de Video, Saint-Gervais/Centre Européen de la Culture, Genève  
1996 Erase una Vez...Del Minimal al Cabaret, Teatro Central, Sevilla  
1996 Foreign Bodies, Museum für Gegenwarts-kunst, Basel  
1996 New York Video Festival, Lincoln Centre, New York  
1996 Up Close and Personal, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphia  
1997 Prix de Rome (Film en video), Nederlands Foto Instituut, Rotterdam  
International Film Festival, Rotterdam  
1997 Fenêtre sur Cour, Galerie Almine Rech, Parijs

### FOW PYNG HU

1970, Eindhoven

Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, 1991-1996  
Parsons School of Design, Cooper Union School of Art, New York, 1995

### FESTIVALS EN TENTOONSTELLINGEN

1995 New York International Video Festival, New York  
1996 Asian American International Filmfestival, New York  
1996 Nederlands Film Festival, Utrecht  
1997 Image Forum Festival, Tokyo  
1997 Uitgelicht, KunstRai, Amsterdam

## 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 van 'Nieuwsbrief Bureau Amsterdam' krijgt u de Nieuwsbrief een jaar lang toegestuurd. U ontvangt dan tevens de uitnodigingen voor de opening.

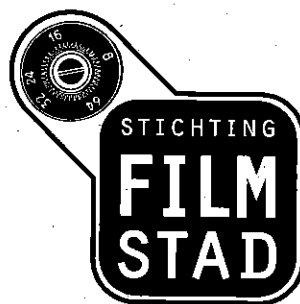
### Colofon

Tekst: Maxine Kopsa  
Redactie: Leontine Coelwijn  
Vertaling: Rita Vermeer  
Secretariaat: Jan Meijer, Peggy Zwagers (ass.)  
Vormgeving: Mevis & Van Deursen  
Druk: Rob Stolk, Amsterdam

Imogen Stidworthy dankt S.T.U.C. Leuven, Fonds voor de Beeldende Kunst, Bouwkunst en Vormgeving, Amsterdam, Lieve Ulberghs, Berto Alissems, Jan van Eyck Akademie, Maastricht.

Fow Pyng Hu dankt Seiko Kohjima en Brat Ljatifi.

'Sunny Afternoon' van Fow Pyng Hu werd gerealiseerd in het kader van Filmblik 1997, een initiatief van Stichting Filmstad, Den Haag.



De expositie maakt deel uit van het 15e World Wide Video Festival. Dit festival vindt dit jaar plaats op diverse locaties in Amsterdam, waaronder het Stedelijk Museum en de Melkweg en wordt financieel ondersteund door ondermeer het Ministerie van OC & W, de Mondriaan Stichting, het Amsterdams Fonds voor de Kunst, Vidi-Square NV, Stichting VSB Fonds, Compaq.

## World Wide Video Festival

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

**25 oktober - 30 november  
1997**  
Michael Raedecker