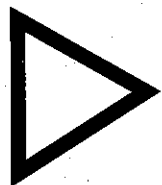


**Stedelijk
Museum**

BUREAU

AMSTERDAM



NO 37

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

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



LOTHAR HEMPEL

KUNSTSCHNEE WILL SCHMILZEN

25 4 - 13 6 98

LOTHAR HEMPEL
KUNSTSCHNEE WILL SCHMILZEN

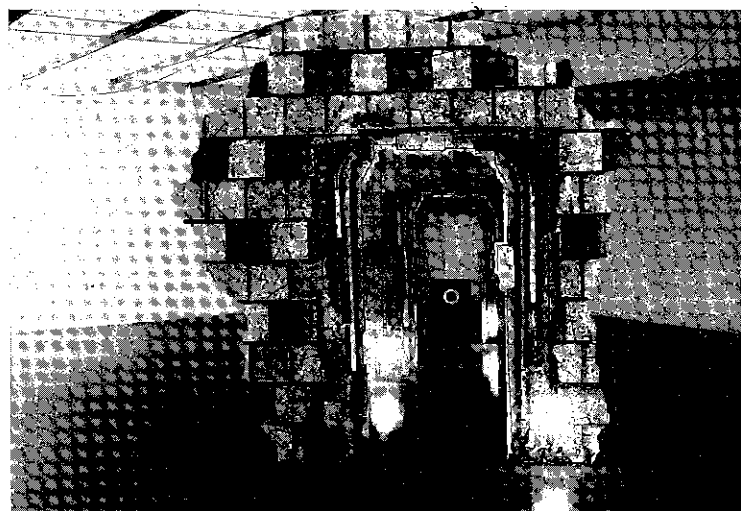
De tentoonstelling van Lothar Hempel (Keulen, 1966) in Bureau Amsterdam laat zich het beste ervaren als een wandeling over een verlaten filmset. Temidden van metershoge decorstukken, filmische belichting en een soundtrack waant de toeschouwer zich acteur in een niet-bestaande film, zonder regisseur en zonder medespelers. Het is een schijnwereld, waarin Hempel de toeschouwer uitnodigt binnen te treden, rond te dwalen en zijn eigen, persoonlijke scenario te schrijven.

Kunstschnee will schmilzen is samengesteld uit verschillende, op zichzelf staande werken. Grote decorstukken, gezaagd uit multiplex en gedecoreerd met Hempels karakteristieke merkstifttekeningen, creëren aparte ruimtes binnen de tentoonstellingsruimte. Elk werk heeft, mede afhankelijk van de zorgvuldig gekozen belichting, zijn eigen specifieke atmosfeer. Fantasie en werkelijkheid lopen letterlijk in elkaar over: zo wordt het werk in de achterruimte van Bureau Amsterdam, waarin Hempel rechtstreeks verwijst naar zijn verblijf in Amsterdam, voorafgegaan door een fictief, met decorstukken afgebakend landschap.

In de tentoonstelling combineert Hempel expliciete referenties aan 'popular culture' (zoals uit de film- en muziekwereld) met persoonlijke, indringende herinneringen aan angst en verval. Tegen de -vaak onbewerkt gelaten- achterkant van de decorstukken hangen tekeningen, foto's en teksten die de ontwikkelingen rond de overlevenden van een ramp beschrijven. Even verderop toont een videomonitor een fragment uit een science-fiction film, waarin een groepje mensen probeert te ontsnappen uit een hermetisch afgesloten wereld.

De teksten zijn, net zoals de titels van de afzonderlijke werken, even poëtisch als cryptisch en zijn voor de toeschouwer vooral van associatieve waarde. Ook is er geen expliciete samenhang tussen de afzonderlijke werken aanwijsbaar, of een ideale route door de tentoonstelling.

Hempel biedt de toeschouwer een ontdekkings-tocht op het kruispunt van realiteit en fictie, waarbij hij associatie laat prevaleren boven logica, en het ontdekken zélf belangrijker is dan het uiteindelijke doel. Hij is erop uit de toeschouwer zijn eigen werkelijkheid te laten reconstrueren binnen de grenzen van de imaginaire wereld die hij is binnengestapt; deze de narratieve aanwij-

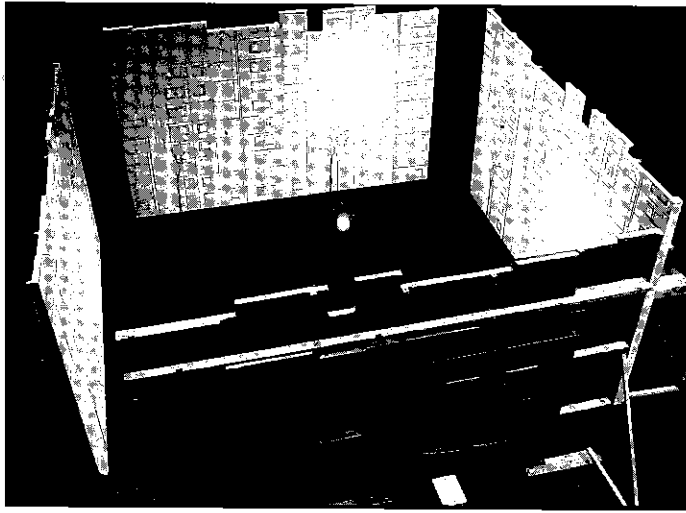


Lothar Hempel, *Zoom (Ein elternloser Krieg)*, 1997, Delta, ARC, Parijs
courtesy Robert Prime, Londen

zingen die hij krijgt aan te laten vullen tot een gestructureerd verhaal. Zijn keuze voor de metafoor van de filmset is in dit licht een logische: een set is bij uitstek een fictieve wereld, samengesteld uit referenties aan de realiteit.

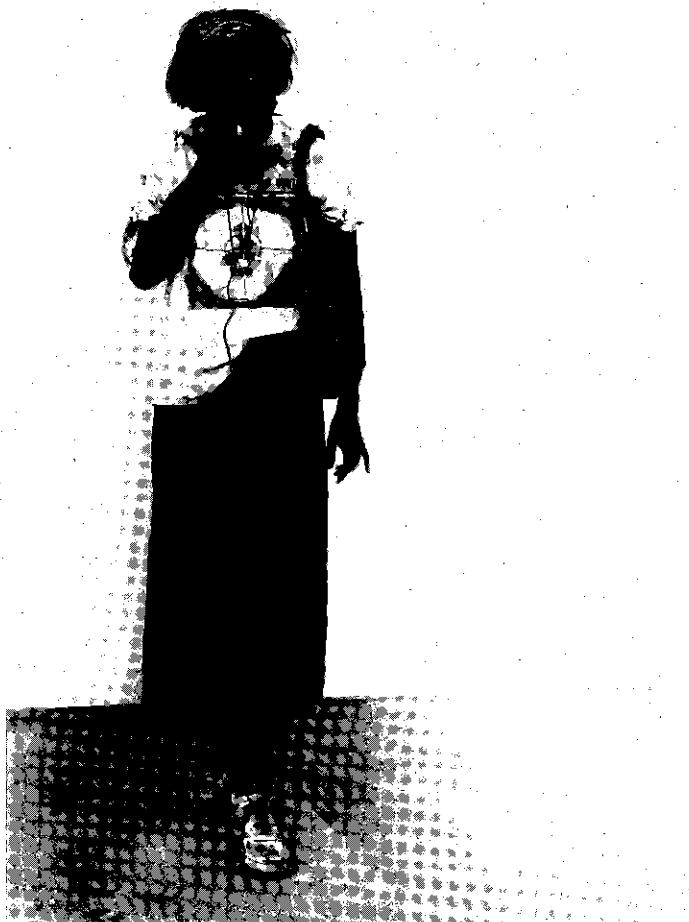
Naast zijn associatieve gebruik van tekst, beeld en narratieve structuren bevat Hempels werk ook een sociale dimensie. In zijn vroegere werk, dat vaak buiten de muren van de musea en galeries tot stand kwam, is reeds te zien hoe hij verschillende maatschappelijke groeperingen het terrein van de kunst binnenbrengt. In Kopenhagen bijvoorbeeld, waar hij met jongeren uit een achterstandswijk werkte aan de vervaardiging van billboards, die ze gebruikten ter onderlinge communicatie. In 1996 bestond zijn bijdrage aan het 'Palast der Künste' in het Kölnischer Kunstverein uit de *Lotusclub*, waar DJ's draaiden en muziekperformances plaatsvonden. De club fungeerde als ontmoetingsplaats voor verschillende sociale groeperingen en creëerde een ruimte waarbinnen de actieve bijdrage van het publiek bepalend was voor het slagen van de avond. Hiermee plaatste Hempel de clubcultuur binnen het kader van de kunst en werd de eenzijdige relatie tussen kunstwerk en toeschouwer doorbroken.

Xander Karskens



Lothar Hempel, Ein Sandstrand voll Glas, 1996
courtesy Daniel Buchholz, Keulen

Lothar Hempel, Der Weg des Wassers, 1992
performance in Galerie Monika Sprüth, courtesy Daniel Buchholz, Keulen



LOTHAR HEMPEL
KUNSTSCHNEE WILL
SCHMILZEN

The exhibition by Lothar Hempel (Cologne, 1966) in Bureau Amsterdam is best experienced as a walk through a deserted film set. Amidst large pieces of scenery, coloured lights and a soundtrack, viewers can imagine themselves actors in a non-existent film with no director or fellow actors. Hempel invites viewers to enter a dreamworld, to wander around and write their own personal script.

Kunstschnee will schmelzen (artificial snow likes to melt) is composed of separate, independent works. Large pieces of scenery sawn out of plywood and decorated with Hempel's characteristic marker-pen drawings, create separate spaces within the exhibition space. Each work has its own particular atmosphere, partly owing to the carefully chosen lighting conditions. Fantasy and reality literally flow over into each other, for instance in the way the piece in the back space at Bureau Amsterdam, in which Hempel refers directly to his stay in Amsterdam, is preceded by a fictional landscape enclosed by pieces of scenery. In his exhibition, Hempel combines explicit references to popular culture (film and music) with personal, penetrating memories of fear and deterioration. On the backs of the pieces of scenery - which are often left unpainted - he hangs drawings, photographs and (mostly scenario-like) texts which describe developments around the survivors of a disaster. A little further on, a video monitor shows a clip taken from a science-fiction film in which a group of people attempts to escape a hermetically sealed world. The texts, like the titles of the individual works, are as poetic as they are cryptic, and are mainly of associative value for the viewer. No explicit connect-

ion between the separate works or an ideal path through the exhibition can be identified. Offering the viewer a journey of discovery at the cross-roads of reality and fiction, Hempel allows association to prevail over logic and finds discovery in itself to be more important than the final goal. His aim is to allow viewers to reconstruct their own reality within the limits of the imaginary world they have entered: to fill the narratives indicated by the work and turn them into a structured story. Seen in this light, Hempel's choice of the metaphor of a film set is a logical one: a set is pre-eminently a fictional world, composed out of references to reality.

Besides his associative use of text, image and narrative structures, Hempel's work also contains a social dimension. In his early work, which often occurred outside the walls of the museums and galleries, one can see how he brings social groupings into the realm of art. For example, in Copenhagen he worked with young people from a poor neighbourhood to make billboards which they used to communicate amongst themselves. In 1996 his contribution to *Palast der Künste* in the Cologne Kunstverein was the *Lotusclub*, where DJs and musicians played. The club functioned as a meeting point for different social groups and created a space in which the active participation of the visitors played a crucial role in making the evening happen. In so doing, Hempel placed club culture within the framework of art and forced a break in the one-sided relationship between spectator and artwork.

Xander Karskens

HET OVERLEVEN OVERLEVEN

LOTHAR HEMPEL'S GEÏMPROVISEERDE KAMERS

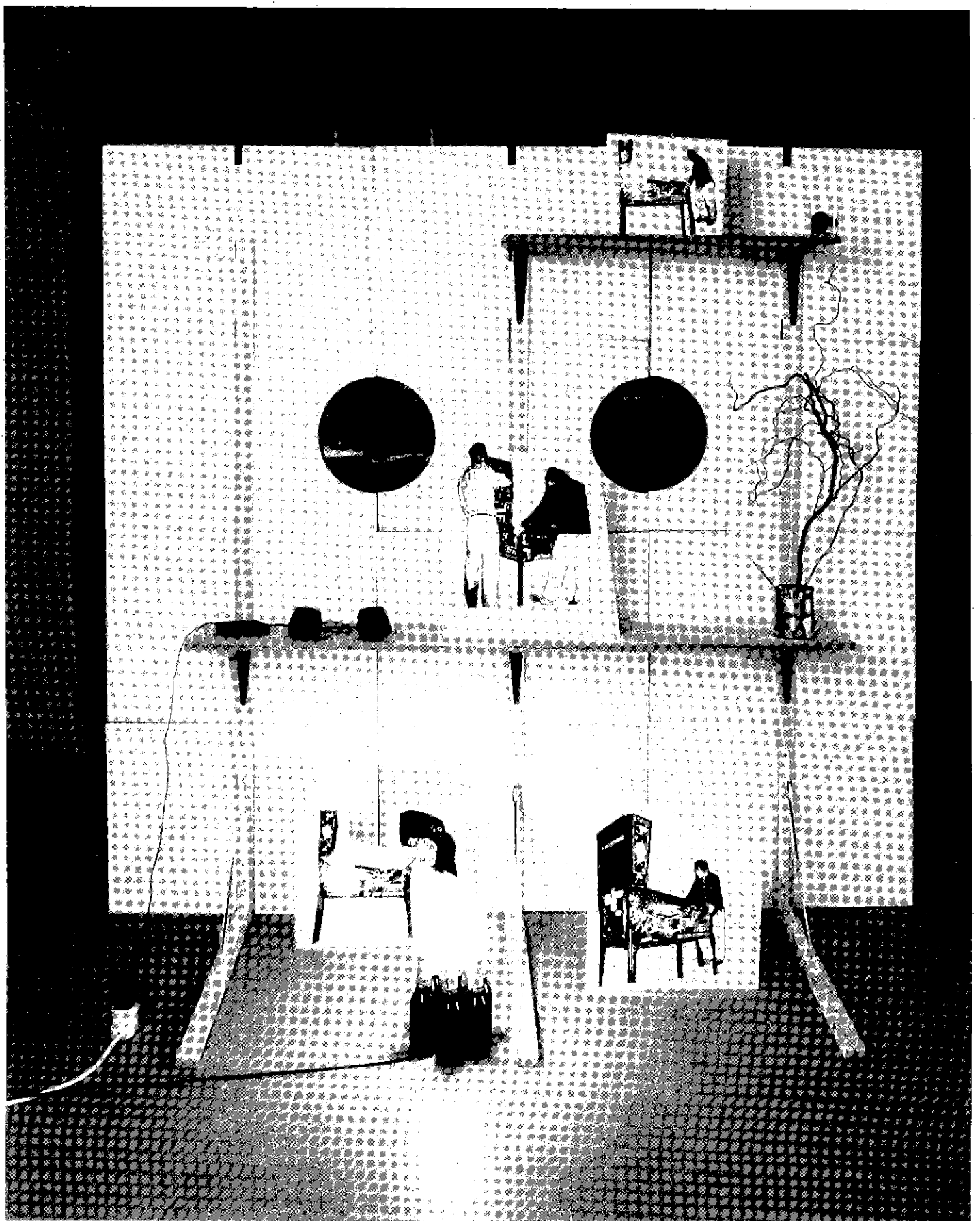
"Een los-vaste groep cineasten begint te fantaseren over het maken van een film. Ze gaan uit van het volgende idee: slachtoffers van een vliegtuigramp zijn gestrand in een ijskoude bergstreek. Als ze eenmaal noodgedwongen hun situatie aanvaard hebben, staan ze voor het volgende probleem: het overleven overleven. Er wordt gediscussieerd en geruzied en de groep valt in kleinere groepjes uiteen. Ieder groepje gaat doen wat haar zelf het beste lijkt. In sommige opzichten is de fictieve situatie van de slachtoffers vergelijkbaar met die van de cineasten, die al gauw ruzie krijgen, omdat ze het niet eens kunnen worden. Eenieder van hen is begonnen met het uitwerken van zijn of haar eigen plan. Er blijft een situatie over waarin langzaam maar zeker wordt afgedwaald van de oorspronkelijke constructie (personages die gezamenlijk moeten overleven en cineasten die in samenwerkingsverband een film produceren), waarvoor een aantal ad-hoc oplossingen in de plaats komt. Het leek erop dat onze groep cineasten bijna alles wat ze wilden konden uitwerken en dat hun project een geweldig resultaat had kunnen opleveren. Toch kan de film niet worden gerealiseerd en de restanten van hun verschillende narratieve benaderingen vormen geleidelijk aan een nieuwe reeks schitterende, op zichzelf staande en niet ter zake doende gebeurtenissen." (e-mailbericht van Lothar Hempel aan Liam Gillick, maart 1997).

Een scenario is geschreven. We hebben een ruwe schets. Een overzicht van omstandigheden die een reeks situaties in het leven kan roepen. Een reeks gebeurtenissen en een aantal rekvisieten die al dan niet met elkaar te combineren zijn. Tezamen vormen ze een scala aan verschijnselen die nooit ontstaan waren als er geen provisorische settings waren gecreëerd en er geen kunstenaar was die inzicht had in het potentiële van het potentiële. En tegenover fysieke elementen verweven met door tijd bepaalde scènes zouden we allemaal betrokken moeten raken, want dat is uiteindelijk toch altijd zo gegaan.

Warren Beatty zit ineengedoken met een geweer in een tijdelijke geïmproviseerd hokje ver boven een rumoerige sportarena. Hij aanschouwt zijn eigen teloorgang. Hij heeft het toppunt van een soort totale kennis bereikt die op een gezicht als het zijne altijd misplaatst lijkt. Hij staat op het punt gedreven te worden tot een effectieve

en ultieme moord zonder de trekker over te halen. Het was natuurlijk allemaal opgezet spel - zoals altijd - georganiseerd door mensen die minder intelligent zijn dan zijn eigen film-ik, maar die wel slimmer en gedrevenner zijn. Het geheel liep uit op een perfecte verwezenlijking van flexibiliteit. In dat hokje. Die fantastische bijdrage aan moderne architectuur, het multi-functionele hokje. Welke elementen zou je nodig hebben om zo'n scenario uit te werken? Geen franje, alleen basis-elementen. Papier en contouren. Een ruimte waar het filmische in aanraking komt met de aanwezigheid van de kijker die opgaat in een verhaal en weet dat er een vervolg op komt. En we zien een gepolijste laag, geschilderde strepen en formica-afwerking die besmeurd worden met delen van de borstkas van een politicus. De borstkas waarin gedurende een fractie van een seconde een afgeschoten, nog gloeiende kogel huist. Hier in een hokje wijst het scenario zich vanzelf. Op het moment dat de kogel in aanraking komt met vlees en botten, kan hij van richting veranderen en worden gecompri-meerd, maar de tol van die richtingsverandering blijft nog altijd de dood, als het een goed schot is. Als de kogel niet van richting zou veranderen zou alles in orde kunnen zijn, dus voor de kogel is het beter even gecompri-meerd te worden, wel snel genoeg door de lucht te suizen om het lich-chaam te bereiken, maar zacht genoeg om chaotische verwarring te stichten als hij bot, spieren en gewrichten raakt. Als de acteur maar door een metalen plaatje op de borst wordt beschermd, kan hij uit de dood herrijzen met een flauwe glimlach om zijn mond, een kuchje van de groep en een knikje van de regisseur omdat hij goed gereageerd heeft op de blessure en er wederom een dood verijdeld is.

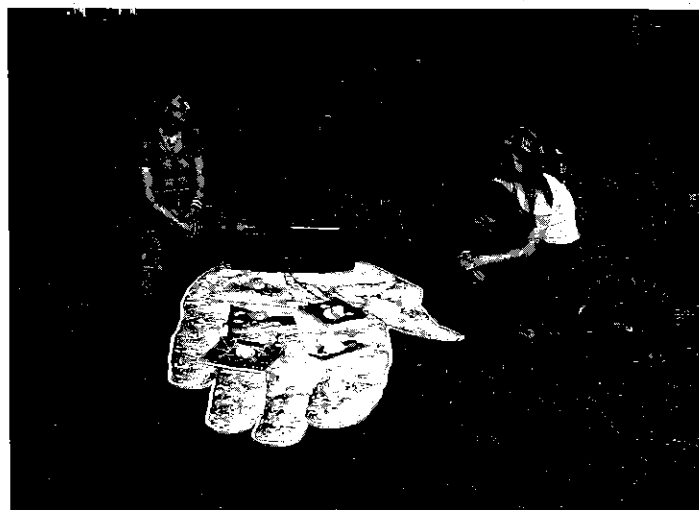
Maar terug naar dat beeld: Hoog daarboven in een verlicht optrekje, nu eens ineengedoken en dan weer razendsnel bewegend. Even houdt hij in, dan beweegt hij. Ik zie jou, maar jij ziet mij niet en wij zien wat zij beiden zien, maar niet wat het slachtoffer van de samenzwering kan zien. En jij hebt steeds die filmscène in gedachte, die zich vanaf het gekruip bij het dak ontwikkelt tot het ontwijken van dramatische ironie. Denk terug aan de opbouw. Eerder stond hij bij een dam in de rivier. Een acteur speelt een personage dat het moment probeert te reconstrueren waarop iemand bij toeval slachtoffer werd van



Lothar Hempel, Summer 2009 (East-German version), achterkant, 1996, courtesy Robert Prime, Londen

een muur van water. De scenarioschrijver als slachtoffer. Blijf luisteren naar de beschrijving, terwijl het spel zichzelf speelt. Daar gaat de waarschuwendende toeter en hier komt het water, precies zoals hij het omschreef. En waarom staat de sheriff, die me zou helpen, toe te kijken en houdt hij een pistool op me gericht. En waarom is hij iets hoger op de rots gaan staan dan toen hij de conversatie begon. Mep hem in zijn gezicht met de hengel. Slinger een vishaakje in zijn ooglid. Een soepele nylon visuitrusting. Paars en geel door elkaar. Getuigd en in elkaar gezet en nu geschikt voor zelfverdediging. Je zou er iemand een oog mee uit kunnen steken, Lothar. Daar staat hij bij de dam in schotse ruit met canvas stukken erop genaaid. Pittoreske chaos verbonden door het bruine plastic dat zowel het dashboard van de jeep als het staande bedieningspaneel van de dode-niet-dode politicus/acteur vacuüm geperste vorm geeft. Hier hebben we een voor- en achterkant. Geen set-ontwerp meer en alleen enkele noodzakelijke elementen bevattend. Een esthetisch geheel waar aanblik en gevoel van een aantal gebeurtenissen samengevoegd kunnen worden, zodat er een matrix van richtlijnen ontstaat. We kunnen de combinaties lezen en, op het moment van verwerkelijking, vallen de afzonderlijke delen weg om later opnieuw samengevoegd te worden en zo voort tot in het oneindige. Lothar laat zich door zijn afleidingsmanoeuvres afleiden. En opnieuw treedt hij in zijn rol gedwongen op de voorgrond en er weer terug. En waarom geen dam, een horizonlijn, iets van dichtbij, iets dat van ver ontwaard kan worden. Dat alles samengevoegd, hap-snap, doch in alle ernst.

En kunnen we telkens wanneer we reizen sommige van die tijd/ design/ dood/ samenzweringsruimtes binnentreden. Het 'wat als' vergroeit met het 'als maar niet'. Veilig zwevend, rondwanderend op een solide wolk op 100 meter, stijgend tot een hoogte van bijna vijf kilometer. Nu eens zie je de stad vanuit het linkerraam, dan weer vanuit het rechter. Alweer een dilemma. Blindelings landen en met een zeker gevoel opstijgen. De schade voelen die onze lichamen be-rokkend wordt door de sterk gefilterde lucht. Je afvragen hoe piloten van Aeroflot het glas heffen om elkaar het beste te wensen, maar alleen toasten als het glas omsloten wordt door hun vingers, waardoor het kabaal van klinkende gla-



Lothar Hempel, *Speaking to the Air*, 1996, performance in Christiania, Kopenhagen, courtesy Daniel Buchholz, Keulen

zen verstomt. Kijken naar de deur die diegenen verbergt die de wijzerplaten bekijken in het kraakende plastic waarmee de aluminium superstructuur is bedekt. Het potentieel van het potentiële. De kracht van het mogelijke. Je afvragen hoe het eruit zou zien vanaf de rand van een brokstuk als het vliegtuig uiteen gereten wordt.

Wat moet je doen als alle personages de juiste rol spelen? Mensen opeengepakt in een filmcasting die altijd zo goed mogelijk is. Lothar zit op Heathrow en wacht tot hij plaats kan nemen naast de persoon die hij echt nodig heeft aan zijn zijde. Hij kijkt hoe de leden van de cast op hun plaats gaan zitten. De orthodoxen en de vagen. Ze zullen gauw achterin het vliegtuig gaan oefenen. Drinken en rekken. Wat een manier om te gaan. Blijf praten. Kijken in de spiegel van de badkamer. Wegkijken van een hel fluorescerend gezicht. Er zitten vlekken onder de oksels van het zwarte overhemd, die contouren van angstzweet vormen. De weë deodorant heeft wittige kringen getekend. Dus dat was afgelopen dinsdag. Dat was de verstoorde lunch, het kloppende hart in de keel, de geladen conversatie. En deze laatste zin komt van vandaag. Ben jij in staat samen met de anderen te overleven? Al getekend. De versie van de schminkafdeling. Je mag er pas veel later zo uitzien bij het trauma dat zal ontstaan. Sommige mensen beginnen bij het begin, anderen halverwege.

Liam Gillick Maart 1998
(Vertaling: Frederieke den Hengst)

SURVIVING SURVIVAL

LOTHAR HEMPEL'S RIGGED ROOMS

"A loose group of film-makers starts to improvise around the idea of making a movie. They start with a basic idea: the victims of a plane crash are stranded in icy mountains. Forced to accept their situation they soon have to face up to the next step, surviving survival. There are discussions and arguments and the group falls apart into sub-groups. Each sub-group starts to follow their own ideas. In some ways their fictive situation is analogous to that of the film-makers, who quickly fall out, unable to find an area of agreement. Each one of them has begun to develop his or her own ideas. So we are left with a situation where the initial constructs (communal survival for the characters and the making of a collaborative film for the film-makers) fade further and further away from clear focus, to be replaced by a series of interim networked solutions. It seems that our group of film-makers had the possibility to realise almost anything they wanted, their project could have gained fantastic dimensions. Yet the film cannot be finished and the leftovers of all their different narrative approaches begin to form a whole new set of beautiful, isolated and disfunctional events." (e-mail message from Lothar Hempel to Liam Gillick, March 1997)

A scenario has been created. Now we have an outline. A précis of the circumstances surrounding the potential creation of a number of situations. A series of events and a number of props that may or may not be in sync. Together they create a map of the "forthcoming" that could not be brought into existence without the creation of provisional settings and an artist's acknowledgement of the potential of potential.

And faced with physical elements meeting time-coded sequences, we should all be capable of becoming involved, after all, we've done it before.

So, sitting in a temporary rigged booth, high above an aching sports arena, crouched with a rifle. Warren Beatty watches his own unravelling. He's on the cusp of the kind of total knowledge that is always ill-cast on a face like his. About to be pressed into an effective and ultimate assassination without ever pulling the trigger. It was a set up of course, it always should be, organised by people less intelligent than his cinematic self, but always smarter and more focused. The whole thing played out in a perfect realisation of flexibility. Within that shed. That great contribution to modern architecture, the multi-functional shed. What elements would you need to play out such a scenario? No illustrations just the key elements. Flat sheets and image lines. The supply of a place where the cinematic meets the presence of a viewer caught within a sequence that leads only to more sequences. And within our eye-line there is polished ply, painted stripes and Formica finishing soon to be flecked with parts of a politicians chest cavity. A chest that is host, for a nano-second, of a projected bullet, hot and intense. Here, in a shed, a scenario will play itself out. At the moment of impact flesh and bone can deflect and compress a bullet, but the price of that deflection is still death, if the shot is a good one. If it went straight through then everything might be OK, so it is better here for the bullet to compress, to move fast enough to arrive at skin, but be soft enough for chaotic distraction when met by bone,

muscle and ligament. And rigged up with a small charge, chest protected by a small metal plate, the actor can rise from the dead with a sly smile on his face, a whoop from the crew and a nod from the director for an injury well received and another death defeated.

But back to that view. Stuck high within a lighting rig, then crouched and moving fast. Holding back for a moment, then moving once more. I see you and you don't see me and we see what they both see but not what the victim of the conspiracy can see. And you always know that cinematic scene, shifting through the near-roof crawl onwards towards the evasion of some dramatic irony. Think back to the build up. Earlier on, standing down by the river dam. An actor playing a character who is trying to reconstruct the moment when someone had accidentally become victim to a wall of water. The scenarist as victim. Stand listening to the description while the act starts to play itself out. There goes the warning klaxon and here comes the water, just the way he described it. And why is the Sheriff, who was going to help me out, standing so still and holding a gun on me. And why is he at a slightly higher position up on the rock than he was when we started this conversation. Whip him in the face with your fishing rod. Catch an eyelid with a trout hook. Fishing equipment, nyloned and flexible. Purple and yellow blended. Tweaked and engineered and now useful for self-defence. You'll have someone's eye out with that Lothar. Standing down by the dam in tartan with canvas patches. Scenic chaos linked by the brown plastic that vacuum forms both the dashboard of the jeep and

the lectern control panel of the dead-non-dead politician/actor. Here we have a front and a back. Beyond set design and incorporating only some of the necessary elements. An aesthetic where the look and feel of a number of events can be placed together in order to provide a matrix of guidelines. We can read the combinations and then at the moment of realisation the individual parts fall away once more to be combined and recombined infinitely. Lothar lets his distractions distract him. And then again, playing a locked role, moving in and out of the foreground. And why not a dam, a horizon line, something from close up, something glimpsed from far away. All brought together, loosely and in earnest.

And can we enter some of these time/design/death/conspiracy spaces every time we travel. The "what if" compacted into the "hope not". Stacked in a holding position, circling with a solid cloud base at 100 metres, topping out at nearly five kilometres. Now you see the city through the left window, now through the right. Caught in a dilemma again. Landing blind and taking off with some feeling. Feeling the harm that the heavily filtered air is doing to our bodies. Wondering about the way Aeroflot pilots raise their hands together in best wishes to each other yet toast only when the glass is encircled by silencing fingers, so that the clink is muted by their flesh. Watching the door that hides those who watch the dials from within the creaking plastic that lines the aluminium super-structure. The potential of potential. Wondering what would it look like from the edge of a ragged section as the plane pulls apart. What

do you do when the characters are all playing the right parts? People pushed together in a cinematic casting that is always as good as it can get. Lothar is sitting in Heathrow, waiting to be seated next to someone he really needs to be with. Watching the cast members take their places. The orthodox and the vague. They will soon be exercising at the back of the plane. Drinking and stretching. What a way to go. Keep talking. Looking in the mirror of the bathroom. Glancing away from the clarity of a fluorescent lit face. The black shirt bears armpit stains that create contour lines of anxiety. White mixtures of pale deodorant have left rings. So that was last Tuesday; that was the disturbed lunch, racing heart beat and loaded conversation. And this latest line comes from today. Will you be able to survive with the others? Already marked. The make-up department's version. You should only look this way much later in the forthcoming trauma. Some people start at the beginning, others begin half way through.

Liam Gillick March 1998

Biografie

LOTHAR HEMPEL
1966, Keulen

Kunstakademie Düsseldorf,
1987-1992

SOLOTENTOONSTELLINGEN

1992 240 Minuten, met Georg Graw, Esther Schipper, Keulen
1994 Bewegungslehre (No Future), Buchholz und Buchholz, Keulen

1994 OMRON, six videos by Lothar Hempel, Preview Theatre Wardour Street, Londen

1994 LA BOUM, met Torsten Slama, New Reality Mix, Stockholm

1994 LOW, Art Cologne, Keulen

1996 The Bienenkorb Times, Daniel Buchholz, Keulen

1996 Strom, Anton Kern Gallery, New York

1997 This Bitter Sweet Disaster, Anton Kern Gallery, New York

1997 Samstag Morgen, Zuckersumpf, Robert Prime Gallery, Londen

GROEPSTENTOONSTELLINGEN

1992 Prince, Madonna, Marky Mark & Cinderella, Ancient Etablissement Sacré, Luik

1992 'Lying on top of a building the clouds seemed no nearer than they had when I was lying on the street', Monika Sprüth Galerie, Keulen

1993 'Some artists I've been thinking about who fall under the title of: Wouldn't it be more pluralistic to embrace turmoil and/or violence?', Andrea Rosen Gallery, New York

1993 Aperto, Biennale Venetië

1993 Food for Thought, Franklin Furnace, New York

1993 Phenyllovethylamour, Unfair 1993, Daniel Buchholz, Keulen

1994 L'Hiver de l'Amour, ARC, Parijs / PS 1, New York

1994 Sonne München, Daniel Buchholz, Keulen

1994 13 Levels of Meaning, Ars Futura, Zürich

1995 Stoppage, CCC, Tours / Villa Arson, Nice

1995 The Moral Maze, Le Consortium, Dijon

1995 I Confess, Nicolary Art Center, Kopenhagen

1995 X/Y, Centre Georges Pompidou, Parijs

1996 Traffic, CAPC, Bordeaux

1997 X2, Wiener Sezession, Wenen

1997 Surprises, Kunsthalle

Nürnberg; Neurenberg

1997 Delta, Musée d'Art

Moderne de la Ville de Paris, Parijs

Lezingen

In het kader van de tentoonstelling van Lothar Hempel zullen er in Bureau Amsterdam twee lezingen plaatsvinden die ingaan op de relatie tussen muziek en beeldende kunst. Muziek speelt een belangrijke rol in het werk van Hempel, die zelf deel uitmaakt van het avantgarde popduo 'Trinkwasser'.

Maandag 27 april 1998,
20.00 uur.

Music and contemporary art I
Sprekers: DJ Spooky (Paul Miller) en Siebe Thissen
Spooky (DJ, auteur, journalist) en Thissen (historicus-filosoof, publicist) geven een lezing over muziek en beeldende kunst waarin zij respectievelijk in zullen gaan op 'Transtextuality: the notion of music as social text' en 'the individual as a band'.

Donderdag 7 mei 1998,
20.00 uur.

Music and contemporary art II
'The Eye, the Ear, and the Brain'

Spreker: Torsten Slama
Torsten Slama (kunstenaar te Berlijn) over "Electronic Music in Cologne 1950-1960. Electronic music at the Instituut voor Sonologie in Utrecht. The aesthetics of music. The male artist's urge to participate in the business of making music. Can the techniques involved in making music be applied to the fine arts? Exertion of power. Control. Anal retentiveness and electronic music."

Donderdag 21 mei 1998,
20.00 uur

'Het museum van de toekomst'. Over de veranderende rol van het museum onder invloed van de ontwikkelingen op het gebied van de nieuwe media.

Onder voorbehoud.

toegang lezingen f 5
reserveren: 020 4220471

De lezingen worden georganiseerd in samenwerking met het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam en worden mede gefinancierd door het Amsterdams Fonds voor de Kunst.

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

Samenstelling tentoonstelling: Leontine Coelewijn, Martijn van Nieuwenhuyzen

Redactie Nieuwsbrief: Leontine Coelewijn (m.m.v. Xander Karskens)

Teksten Nieuwsbrief: Liam Gillick en Xander Karskens

Secretariaat: Jan Meijer, Suzanne van de Ven

Vormgeving: Mevis & Van Deursen

Druk: Rob Stolk, Amsterdam

Vertaling: Frederieke den Hengst (En-Ne) en Annabel Howland (Ne-En)

De tentoonstelling is financieel ondersteund door het Instituut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.

ifa

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 20,

11.00 t/m 17.00 uur

27 juni - 16 augustus 1998

From the Corner of the Eye

Rob Birza, installatie