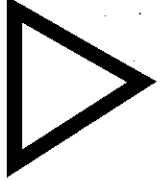


**Stedelijk
Museum**

BUREAU

AMSTERDAM



NO 40

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

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



17 OKT-15 NOV 9

SLAS

MPTHE

ULAY EN MARTINE STIG

In 1973 maakte Ulay een aantal kleurenpolaroids van een naakte vrouw met een gitaar. Haar lichaam is tener maar tegelijkertijd op een haast mannelijke manier gespierd. De rondingen van de gitaar die zij vasthoudt echoën haar krampachtig gespannen lichaamsvormen. De kleine serie lijkt haast een parodie op pophelden uit de jaren zeventig zoals Brian Ferry of David Bowie die zich in hun acts in een zelfde soort androgyn-verwarring verlustigden. Iets in die combinatie van verleidelijke gespierdheid en onmiskenbaar fallische symboliek doet ook denken aan sommige hedendaagse computermanipulaties.

Dat zit hem in die extreem gestileerde pose, dat expliciete spel met de codes van seksuele rollen. Hier resulteert dat in een beeld van een androgyn-vrouw; op vele andere polaroids uit de jaren 1970-75 toont Ulay zichzelf in een obsessieve onderzoekingsstocht naar zijn (seksuele) identiteit. Meestal gaat het daarbij om expliciet vrouwelijke verschijningsvormen en gedragingen. Soms leidt dat tot zelfportretten als hermafrodit, soms tot extreem erotische travestiescènes, dan weer tot pijnlijk realistisch op zijn eigen lichaam uitgevoerde transformaties, maar ook tot haast romantische enceneringen met bruidskleding.

Als voor zovele kunstenaars van zijn generatie



Ulay, Autoportrait with Brides Dress, 1972

was zijn eigen lichaam in die periode, het begin van de jaren zeventig, voor Ulay uitgangspunt en expressiemiddel tegelijk en fotografie zijn logische, want meest directe medium. Fotografie was niet zozeer beeld of vorm, maar zo direct mogelijk verslag van een proces. Die bewust choquerende flirt met vrouwelijke rollen en attributen ging vooraf aan de performances die hij tussen 1976 en 1988 samen met Marina Abramovic realiseerde. De polariteiten die hij in zichzelf onderkende werden nu in reële tijd en met een partner onderzocht. Hun thematiek overschreed in toenemende mate het narcistische, identiteitsgebundene om zich te concentreren op polariteiten als cultuur-natuur, lichaam-geest, rust-energie, kunst-leven en individualiteit-universaliteit.

Veel van de polaroidseries maakte Ulay in samenwerking met de Duitse kunstenaar Jürgen Klauke. Beiden waren gefascineerd door het werk van de Franse kunstenaar Pierre Molinier in wiens geënceneerde en gemonteerde zelfbeelden uit de jaren zestig en zeventig het mannelij-



Ulay, Autoportrait with Hat, 1972. (omslag)
Ulay, Girl with Guitar, 1973



Ulay, Autoportrait 'Fitting Foot', 1973



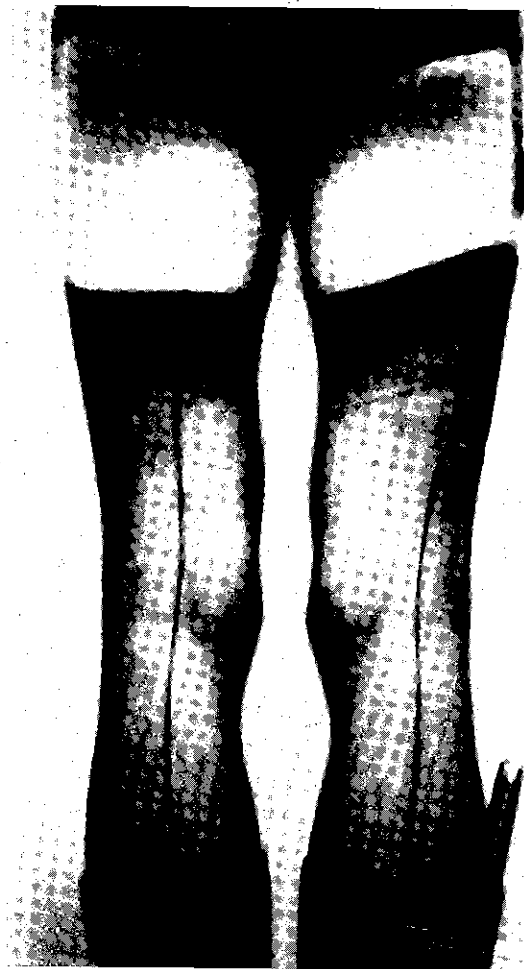
ke en het vrouwelijke altijd tegelijk aanwezig zijn. Maar waar Moliniers fotografie voortkwam uit een hartstochtelijk verlangen te versmelten met het vrouwelijke was het werk van zowel Ulay als Klauke veel provocerder omdat het sociale codes en rollen zichtbaar wilde maken. In die zin zijn Ulay's polaroids duidelijk te situeren in hun tijd, begin jaren zeventig, als een mannelijke pendant van het werk van bijvoorbeeld Katharina Sieverding of Ulrike Rosenbach, tegen de achtergrond van de tweede feministische golf.

Nu, zo'n vijftig jaar later, ervaren we Ulay's foto's veel minder dan toen als schokkend. Wat recht overeind blijft staan is de kracht van het experiment, een kwaliteit die ook bepalend is voor Ulay's werk van het afgelopen decennium. Een belangrijke reden voor de presentatie van dit relatief onbekende werk is de merkwaardige ambiguïteit en onvermoede actualiteit van een aantal beelden. Misschien komt een dergelijke waardering voort uit de hedendaagse alomtegenwoordigheid van fotografie die een schaamteloos beroep doet op de voyeuristische blik en tegelijk een fascinerende vermenging is van onderzoek, erotiek en egodocument. Natuurlijk is de artistieke basis radicaal anders. Ulay en zijn generatiegenoten waren van huis uit veelal beeldend kunstenaars en hanteerden de fotografie in principe strict instrumenteel. Hedendaagse fotografen die documentaire- en modefotografie, portretfotografie, computermanipulaties en ensceneringen met elkaar vermengen werken uitdrukkelijk binnen de fotografie zelf.

Zo begon fotografe Martine Stig een paar jaar geleden te werken vanuit nieuwsgierigheid naar de formele en inhoudelijke eigenschappen van de snapshot. Het 'kiekje' staat traditioneel voor de onbeholpenheid van de familiefotograaf maar

ook, en de laatste tijd meer dan ooit, voor directheid en authenticiteit, kwaliteiten die hoog in het vaandel van veel jonge hedendaagse kunstenaars staan. Sinds fotografen als Nan Goldin en Wolfgang Tillmans in een losse, 'snapshotachtige' stijl hun directe omgeving, vrienden en (seksuele) leven tot in de meest persoonlijke details aan een museaal publiek prijsgaven heeft de zogenaamde niet-professionele foto aan betekenis gewonnen. Dit blijkt alleen al uit het feit dat zowel Goldin als Tillmans duidelijke relaties met de modewereld hebben. Goldin's onverbloemd intieme 'dagboek' beïnvloedde de modefotografie, waar Tillmans vervolgens uit voortkwam. Voor beiden is de grens tussen de genres nauwelijks relevant.

Martine Stig lijkt in haar werk zowel verleid door het aura van authenticiteit als kritisch ten opzichte van de voyeuristische verleiding van deze fotografie. Haar analyse van de 'regels' van de snapshot leidde tot een serie beelden van vrienden in ensceneringen die zoveel mogelijk eigenschappen van het klassieke 'kiekje' bezitten zoals compositorische rommeligheid en onbeholpen afsnijdingen door het kader. Maar het opvallende is dat ongetwijfeld mede dankzij onze gewenning aan 'documentaristische' modefoto's





Ulay's work in photography has long been concerned to evade certain perceived limitations in the medium. Susan Sontag wrote in *On Photography*, for example, "The limit of photographic knowledge of the world is that, while it can goad conscience, it can, finally, never be ethical or political knowledge. The knowledge gained through still photographs will always be some kind of sentimentalism, whether cynical or humanist." Yet Ulay's close linkage of photography with performance evades this limit somewhat. By focusing on his own life crises, and those of others, as they are

actually happening he tied the medium to ethical reality. As he remarked 'If I am doing a performance I have to be present.' This involves the cause of a greater ethical authority of performance during the anti-aesthetic era of the 1960s and 70s. And much the same could be said of Ulay's continual pointing of the camera at himself and his photographic confrontation with the issue of identity.

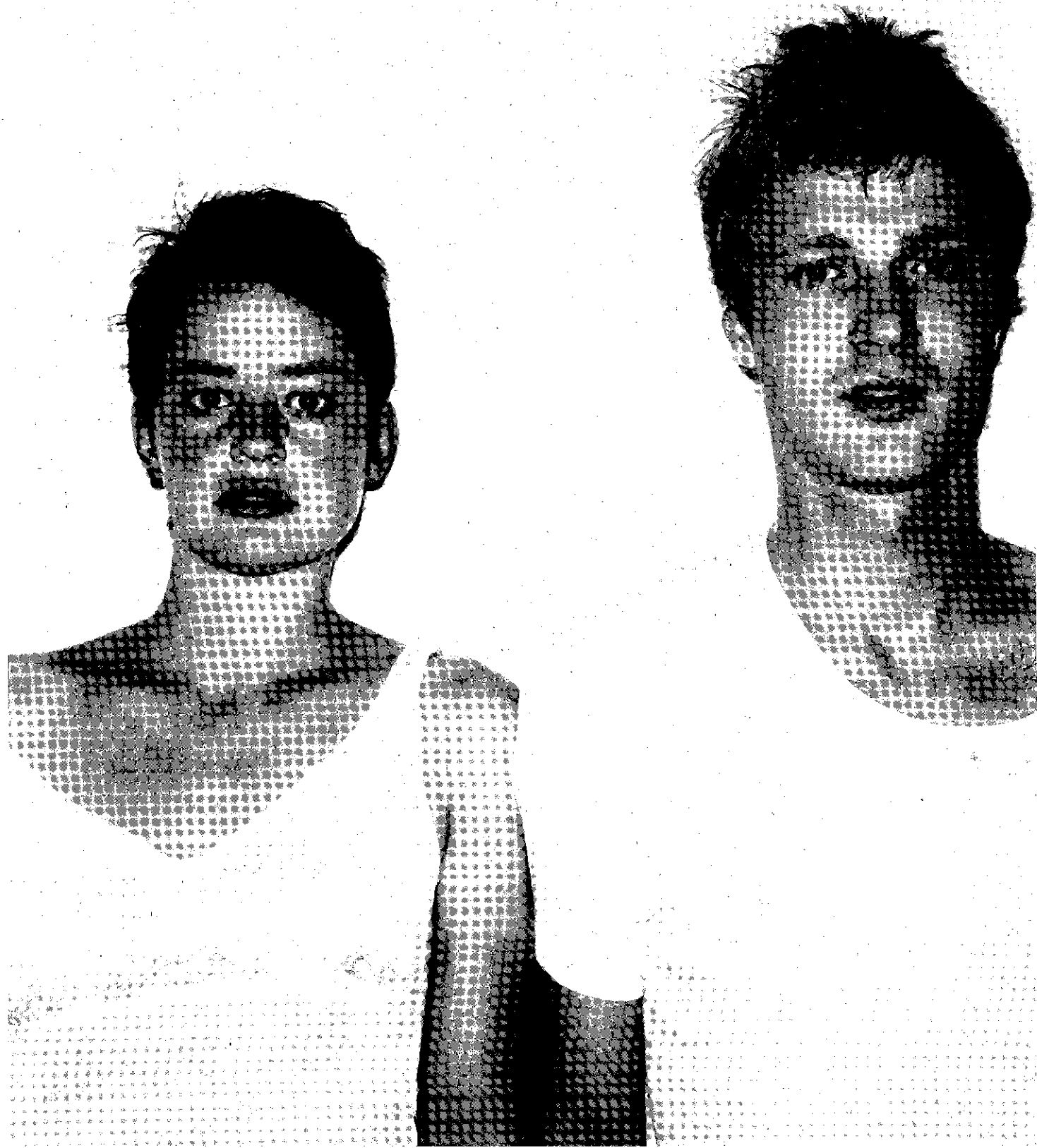
In terms of the various categories of photography, I would characterize Ulay's approach as ontological - meaning that he is always seeking to ground his photographic work in the

real. Strategies to accomplish this have included: auto-photography, with its direct reflection of the author closing the cognitive loop; the combination of photography with elements of performance, which root it in actual experience; and Polaroid photography, which eliminates some of the mediating processes to more directly reflect the object.

Ulay's more recent work 'Flags for the European Community' are photographs of the same size as the originals. His photographic work has sought the ideal situation that André Bazin projected onto

the camera when he wrote, "The photographic image is the object itself." But not so much in Bazin's continuation, "... the object freed from the conditions of time and space that govern it." Rather, Ulay's work involves an attempt to capture the real object in its conditions of time and space. It is thus that photography led him to performance and, more recently, performance has returned him to photography.

Thomas McEvelley in The First Act, Ulay/McEvelley, Verlag Cantz, 1994





haar beelden onvermijdelijk associaties met styling oproepen en vooral de extreme afsnijdingen al even onvermijdelijk lijken te verwijzen naar filmbeelden. Toch blijft een zekere mate van verwarring bij de kijker bestaan en sympathie met het experiment, net als in haar eveneens geënceneerde serie van de typische 'fotografiemomenten' uit het leven van een opgroeiend meisje. Misschien is het dit steeds scherper ontwikkelde gevoel voor de specifieke taal van verschillende fotografische genres dat Martine Stig op het spoor zette van haar meest recente project: beelden van jonge mannen en vrouwen vlak na een vrijpartij.

Wat zij wilde was het fotografisch equivalent vinden van een uitdrukking, een blik die een derde gewoonlijk niet ziet en die herkenbaar zou moeten - of kunnen- zijn. Voyeuristischer kan haast niet, maar waar het uiteindelijk om gaat, is de vraag of een foto een dergelijk moment op een eenduidige manier kan vastleggen. Het antwoord is natuurlijk nee, maar dat zegt niets over de kwaliteit van Martine Stig's foto's. Ze overtuigen zonder meer als beelden van paren die onmiskenbaar met elkaar vertrouwd zijn en een ontroerende kwetsbaarheid uitstralen - al is dat laatste mede een gevolg van jeugd en van duide-

lijk door het licht enigszins verblinde gezichten. Martine Stig koos voor een uiterst terughoudende encenering en was zelf - behoudens op het portret van haarzelf en haar vriend- op het moment van de, terdege voorbereide, opname afwezig. Om een foto zo'n directe betekenis als zij voor ogen had mee te geven waren andere details nodig geweest. Nu geven haardracht, T-shirts, frontaliteit, kleur en formaat, deze beelden een eigentijds karakter, maar fotografie is te zeer beeld om anders dan via het verhaal dat details - en bijschrift - vertellen een vastomlijnde boodschap te kunnen overbrengen.

Hripsimé Visser

ULAY AND MARTINE STIG

In 1973 Ulay made a number of colour Polaroids of a nude woman with a guitar. Her body is slim, but at the same time muscular, almost like that of a man. The curves of the guitar that she grasps echo the forced, tense forms of her body. The small series seems almost a parody on pop stars from the 1970s such as Brian Ferry or David Bowie, who delighted in a sort of androgynous confusion in their acts. There is something in this combination of seductive muscularity and unmistakable phallic symbolism that also makes one think of some contemporary computer manipulations. A contributing factor is the extremely stylized pose, which explicitly plays with the codes of sexual roles. Here that results in an image of an androgynous woman; in many other Polaroids from the years 1970-75, Ulay displays an obsessive search for his own identity, often with sexual overtones. Generally this involved explicitly feminine representations and behaviours. Sometimes this led to self-portraits as a hermaphrodite, sometimes to exceptionally erotic travesty scenes, or again to painfully realistic transformations carried out on his own body, but it can also take the form of almost romantic scenes with wedding dresses. As was the case for so many artists of his generation, in that period - the beginning of the 1970s - for Ulay his own body was both the starting point and, at the same time, the means of expression, and because of its immediacy, photography was logically his medium. Photography was not so much image or form, but as direct a report of a process as it was possible to obtain. This consciously shocking flirtation with feminine roles and attributes preceded the performances that he realized with Marina Abramovic between 1976 and 1988. The polarities which he had explored in himself were now

investigated in real time and with a partner. Their subjects increasingly went beyond narcissistic, identity-related concerns, to concentrate on polarities such as culture and nature, body and spirit, quiescence and energy, art and life and individuality and universality. Ulay made many of the Polaroid series in cooperation with the German artist Jürgen Klauke. Both were fascinated by the work of the French artist Pierre Molinier, in whose staged and assembled self-images from the 1960s and '70s the masculine and feminine were always present simultaneously. But where Molinier's photography arose from a passionate desire to merge with the feminine, the work of both Ulay and Klauke was much more provocative because they wished to make social codes and roles visible. In this sense too Ulay's Polaroids are clearly situated in their times, the first half of the 1970s, as a male pendant to the work of, for instance, Katharina Sieverding or Ulrike Rosenbach, against the background of second wave feminism. Now, about twenty-five years later, we experience Ulay's photographs as much less shocking than we once did. What does remain is the power of the experiment, a quality which also defines Ulay's work from the past decade. An important reason for the presentation of this relatively unknown work is the remarkable ambiguity and unflagging topicality of a number of the images. Perhaps such an assessment is rooted in the present ubiquity of photography which shamelessly appeals to the voyeuristic gaze and at the same time is a fascinating mixture of investigation, eroticism and ego-document. Of course, the artistic foundations now are radically different. Ulay and his generation were often originally active in the visual arts, and employed photography principally strictly as an instrument.

Present-day photographers who mix documentary and fashion photography, portrait photography, computer manipulations and staged work with one another are working expressly within photography itself. Thus it was that photographer Martine Stig a couple of years back began to work out of curiosity about the formal and substantive qualities of the snapshot. The snapshot traditionally stood for the ineptitude of the family photographer, but also, in recent days more than ever before, for immediacy and authenticity, qualities which are valued highly by many young, contemporary artists. Since photographers like Nan Goldin and Wolfgang Tillmans have committed the most intimate details of their immediate environment, friends and life (not excluding sexual affairs) to the museum public in a loose, snapshot-like style, what was previously thought of as the non-professional photograph has appreciated in significance. If nothing else, the fact that both Goldin and Tillmans have clear connections with the world of fashion can be seen as evidence of this. Goldin's frank, intimate "diary" influenced fashion photography, which was subsequently where Tillmans got his start. For both, the boundaries between genres are hardly of any relevance. In her work, Martine Stig seems to be both attracted by the aura of authenticity, and critical with regard to the voyeuristic temptation of this photography. Her analysis of the "rules" of the snapshot led to a series of images of friends, staged so as to possess many of the properties of the classic snapshot, such as messy composition and awkward cropping by the frame. But what is most striking about them is that, undoubtedly in part because of our being accustomed to "documentary" fashion photographs, her images evoke inescapable associations with

styling, and the extreme crops themselves alone seem inevitably to refer to film images. Yet there remains a certain degree of perplexity on the part of the viewer, and sympathy with the experiment, just as in her series of likewise staged, typical "photographic moments" in the life of a girl growing up. Perhaps it is this ever more sharply developed feeling for the specific language of various photographic genres that set Martine Stig on the track of her most recent project: images of young men and women soon after sexual intercourse. What she wanted was to find a photographic equivalent of an expression, a look usually not witnessed by a third party, and yet which had to be - or could be - recognizable. It is hardly possible to be more voyeuristic, but what is ultimately at issue is the question of whether a photograph can record such a moment in an unambiguous manner. The answer, of course, is no, but that in no way detracts from the quality of Martine Stig's photographs. They are convincing simply as images of couples who are undeniably on intimate terms with each other and radiate a touching vulnerability - although that latter is partly a consequence of youth and of faces clearly somewhat dazzled by the light. Martine Stig opted for an extremely reserved staging and - except for the portrait of herself and her friend - she is herself absent from the moment of the thoroughly prepared shot. In order for a photograph to achieve as direct a meaning as she had in mind, other details would have been necessary. Now, hair styles, t-shirts, frontality, colour and size give these images a contemporary character, but photography is too thoroughly image to be able to get across a clear-cut message by means other than through the story that details - and captions - tell.

Hripsimé Visser

Biografie

UWE LAYSIEPEN (ULAY)

1943, Solingen, Duitsland

SOLOTENTOONSTELLINGEN

1972 Galerie Nicolaas, Amsterdam
1972 Galerie Letzeburger, Luxemburg
1973 Schiphol Airport, Amsterdam
1974 Galerie Seriaal, Amsterdam
1975 Galerie Het Venster, Rotterdam
1976 Stichting De Appel, Amsterdam
1977 Gradska Galerija, Zagreb
1985* Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven
1985* Kölnischer Kunstverein, Keulen
1986* Castello di Rivoli, Turijn
1986* Michael Klein Inc, New York
1986* Burnett Miller Gallery, Los Angeles
1986* The List Visual Art Centre, Cambridge, V.S.
1986* Akron Art Museum, Akron, Ohio
1986* Curt Marcus Gallery, New York
1986* San Francisco Art Institute, San Francisco
1987* Centre d'Art Contemporain, Genève
1987* Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio
1987* Michael Klein Inc, New York
1987* Galerie René Blouin, Montreal
1988* Burnett Miller Gallery, Los Angeles
1988* Galerie Ingrid Dacic, Tübingen
1990 Burnett Miller Gallery, Los Angeles
1991 Galerie Miller-Nordenhake, Keulen
1992 Vrej Baghoomian Gallery, New York (met James Lee Byars)
1993 W 139, Amsterdam
1995 Galerie Rob Malasch, Amsterdam
1997 Galerie Clairefontain, Luxemburg
1998 Boumanhuis, Dordrecht

GROEPSTENTOONSTELLINGEN

1981* Stedelijk Museum, Amsterdam
1982* Kestner Gesellschaft, Hannover

1982* The 4th. Biennale, Sydney
1983* Walters Philips Gallery, Bunff
1984* The Hirschhorn Museum, Washington
1985* Stedelijk Museum, Amsterdam
1985* Burnett Miller Gallery, Los Angeles
1985* Moore College of Art, Philadelphia
1985* Kunstmuseum Bern, Bern
1985* Logetta Lombardesca, Ravenna
1985* Frankfurter Kunstverein, Frankfurt
1986* The Queens Museum, New York
1986* Jeffrey Hoffeld & Co., New York
1986* Victoria Miro Gallery, Londen
1986* Blaffer Gallery, University of Houston, Texas
1986* Cleveland Center of Contemporary Art, Cleveland, Ohio
1986* Long Beach Museum of Contemporary Art, Long Beach, Californië
1986* The Photographer's Gallery, Londen
1987* The Baltimore Museum of Art, Baltimore Maryland
1987* Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida
1987* Württembergischer Kunstverein, Hamburg
1987* Haus am Waldsee, Berlin
1987* Hamburger Kunstverein, Hamburg
1987* Franfurter Kunstverein, Frankfurt
1987* Kunstmuseum Luzern, Luzern
1987* Rheinisches Landesmuseum, Bonn
1987* The Tate Gallery, Londen
1988* Blaffer Gallery, University of Houston, Texas
1988* Stedelijk Museum, Amsterdam
1988* Lawrence Oliver Gallery, Philadelphia
1993 Stedelijk Museum, Schiedam
1993 Stedelijk Museum, Amsterdam
1993 ICA, Amsterdam
1993 Galerie Beeldman,

Naarden
*Samen met Marina Abramovic

MARTINE STIG

1972, Nijmegen

Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten, Den Haag 1990-1995

1995 Een Groep van Acht, Loods 6, Amsterdam
1996 Summer of '96, Vrieshuis Amerika, Amsterdam
1997 Fotofestival, Naarden
1997 Een Groep van Acht, Galerie 2 bij 4 en A.C.F., Amsterdam
1998 Sudden Summer, Consortium, Amsterdam

Lezingen

Op dinsdagavond 10 november 1998, vanaf 20.00 uur, vinden twee lezingen plaats van Jean-Claude Lebensztejn en Robert Simon.
Lebensztejn is professor in de Geschiedenis van de Hedendaagse Kunst aan de Université de Paris I - Panthéon Sorbonne. Zijn lezing 'Painting painting' zal ingaan op de semiotiek van de beeldende kunst. Vooral de wijze waarop de schilderkunst zichzelf in beeld brengt, met name in het werk van Lichtenstein, Morley, Pollock, De Kooning, Matisse en Picasso, zal worden belicht.
De kunsthistoricus Robert Simon is auteur van verschillende publicaties over de kunst, cultuur en esthetische theorie van de 18e, 19e en 20e eeuw. Samen met Rem Koolhaas werkt hij momenteel aan een project over 'de stad'. Simon zal een lezing geven met de titel 'The Cut'. Hierin spreekt hij over de rol van de kijker in Alfred Hitchcock's 'Psycho' en in het werk van Manet, Cézanne, Jackson Pollock, Martin Scorsese en Cindy Sherman.
Toegang f. 5,-
Reserveren: 020 4220471.

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: Hripsimé Visser, Leontine Coelewijn
Tekst: Hripsimé Visser, Thomas McEvilly
Redactie: Hripsimé Visser, Leontine Coelewijn
Secretariaat: Jan Meijer
Vormgeving: Mevis & Van Deursen
Druk: Rob Stolk, Amsterdam
Vertaling: Donald Mader

De fotoprints van Martine Stig zijn gemaakt door John Kingma Photographic Promotion M.P.P. B.V.

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59
1016 NN Amsterdam
tel. 31. (0)20. 4220471
fax. 31. (0)20. 6261730

21 november - 13 december 1998

Sandbergprijzen 1996-98
Ritsaert ten Cate, Aernout Mik, Jan Roeland