Stedelijk Museum

BUREAU AMSTERDAM

NO. 57

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM
TEL 31(0)20 4220471 / FAX 31(0)20 6261730
WWW.SMBA.NL/ MAIL@SMBA.NL

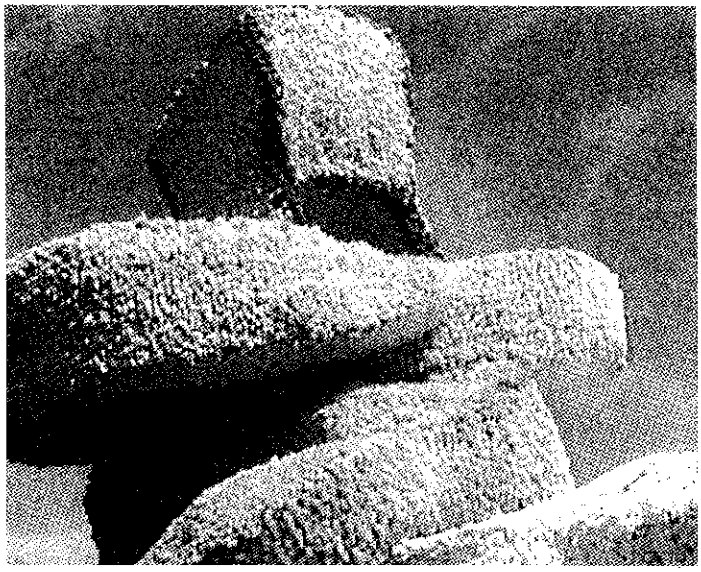
MIND SET

17 DECEMBER 2000 - 28 JANUARI 2001

WOLBERS

'DON'T BE ASHAMED TO CRY': DE VERHALENDE VIDEOKUNST VAN SASKIA OLDE WOLBERS

Als een kunstenaar een oeuvre opbouwt van videowerken met een verhaal, dan zou de toeschouwer wel eens kunnen denken dat zo iemand uit is op een vette cheque uit Hollywood. Doorgaans komt die vraag helemaal niet aan de orde, want meestal ademt het werk videokunstenaars een uitgesproken vijandigheid tegenover alles waardoor Hollywood succesvol is. In de loop der tijd heeft de videokunst zich afgezet tegen de gevestigde filmkunst, uit bewust en systematisch verzet tegen het grote geld en de cultuur van cijfers, sterren en de film als gebruiksartikel; maar inmiddels worden de vernieuwingen uit de videokunst juist overgenomen, vanwege hun culturele achtergrond, maar ook om hun subversieve belofte. Saskia Olde Wolbers is een videokunstenaar voor wie de ontregelende foefjes van de videokunst geen van alle vanzelf spreken. Ze gebruikt niet elke truc die ze ter beschikking heeft om de verhalen die ze vertelt te ondergraven. Daardoor zijn haar kunstwerken een zeldzame mengvorm: verhalende video's die even vernuftig als innemend zijn.



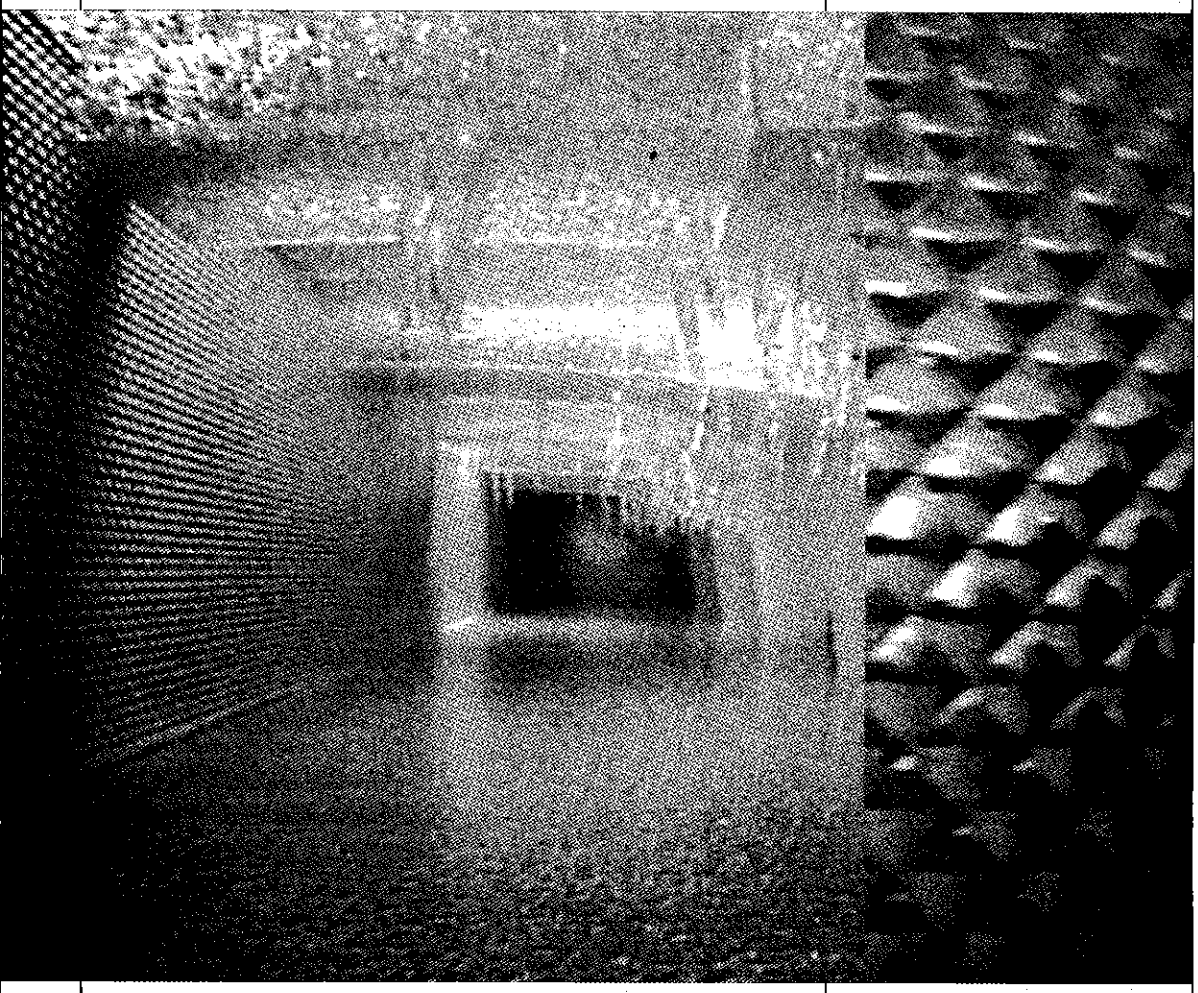
Saskia Olde Wolbers, *Octet*, 1997

Olde Wolbers verzamelt verhalen uit kranten, tv-documentaires, gesprekken en geruchten tijdens etentjes, en vertelt aan de hand daarvan over ontwrichte personen die te ver gaan. Het zijn mensen die leven voor hun dromen en hun dromen ook verwezenlijken, hoe bespottelijk ze ook mogen zijn. In *Octet* vertelt een jonge vrouw hoe ze voordat ze naar bed ging met haar geile echtgenoot eerst een flinke dosis kunstmest opsnoof. Ze wordt zwanger van een achtling en is zo vol van het idee om die gebeurtenis in het openbaar te vieren met behulp van een praalwagen in de dorpsoptocht dat ze vergeet de raad in acht te nemen om er voor het bestwil van de anderen een paar te laten aborteren. *Cosmos* is even ontregelend, en even treurig. Een Russin is op zoek naar een man en schrijft zich in bij een bemiddelingsbureau in de hoop een rijke Amerikaan te trouwen, maar ze wordt opgescheept met een galeriehouder. Uit vrees voor afwijzing als hij ontdekt dat ze niets van kunst weet, beweert ze kunstenaar te zijn en denkt ze hem voor zich te winnen door een kunstwerk te scheppen in het hotel waar ze elkaar voor het eerst zullen ontmoeten. Ze treft voorbereidingen voor een reusachtige zeepsopsculptuur in het op hotelbad. Helaas misrekent ze zich en wordt het hele hotel overstroomd door de overlopende zeepbellen, die de ondergrondse parkeergarage in een dodelijk woud van ijspegels veranderen. In plaats van hem voor zich te winnen, zal haar mislukte kunstwerk de galeriehouder fataal worden.

De verhalende gevestigde cinema drijft op actie en dialoog (als ze tenminste het gebrek aan een verhaal niet excuseert met speciale effecten en actie met een grote A); Olde Wolbers ziet af van actie en dialoog en geeft de voorkeur aan de suggestiever combinatie van onbevolkte enscenering en een vertelling buiten beeld. De ouderwetse documentaire, en dan vooral het genre van de natuurfilm, zou het conventionele televisieformaat zijn dat dit effect het dichtst benadert, maar Olde Wolbers laat zich niet leiden door het gezag dat daar nog steeds van uitgaat. Voor haar is de vertelling nooit de onpartijdige stem van de waarheid, maar altijd het subjectieve en als zodanig ondoorgrondelijke verslag van barokke autobiografische gebeurtenissen. In die zin vertonen de video's van Olde Wolbers verwantschap met de *nouvelle vague* van Jean-Luc Godard en Chris Marker. Door de kritische benadering van het verhaal, en van de relatie tussen beeld en stem in het algemeen, kreeg het werk van Godard voor het eerst een element van de zogeheten 'tegen-cinema'. En *La*

Jettée van Marker gaf een nieuwe definitie van de filmvertelling door zich te beperken tot het samenspel van *voiceover* en beeldenreeks. In de ogen van filmtheoretici behoren deze technieken tot de belangrijkste vernieuwingen in de ontwrichting van het verhaal, maar vanuit de toeschouwer gezien geven ze het verhaal een verrassende oppepper. Ondanks de overeenkomsten hebben de video's van Olde Wolbers dan ook weinig gemeen met de culturele strategieën van de tegen-cinema; ze maken de filmvertelling niet ondergeschikt aan de verheven effecten van de intellectuele kritiek, maar brengen de verleidelijke aantrekkingskracht van de vertelling over naar de voorname vertrekken van de hoogstaande cultuur.

Video's als *Octet* en *Cosmos* zijn stuk voor stuk bekoorlijke verhalen. Het zijn grillige verhalen die zoveel sympathie wekken dat ze misschien wel een gerieflijke indruk maken, zoals het idee van Matisse van een burgerlijke kunstliefhebber die in zijn luie stoel zit. Maar historisch gezien neemt het werk van Olde Wolbers de uiterst ongemakkelijke en cruciale ruimte in tussen de hoge idealen van de modernistische autonomie en de populistische sentimenten van

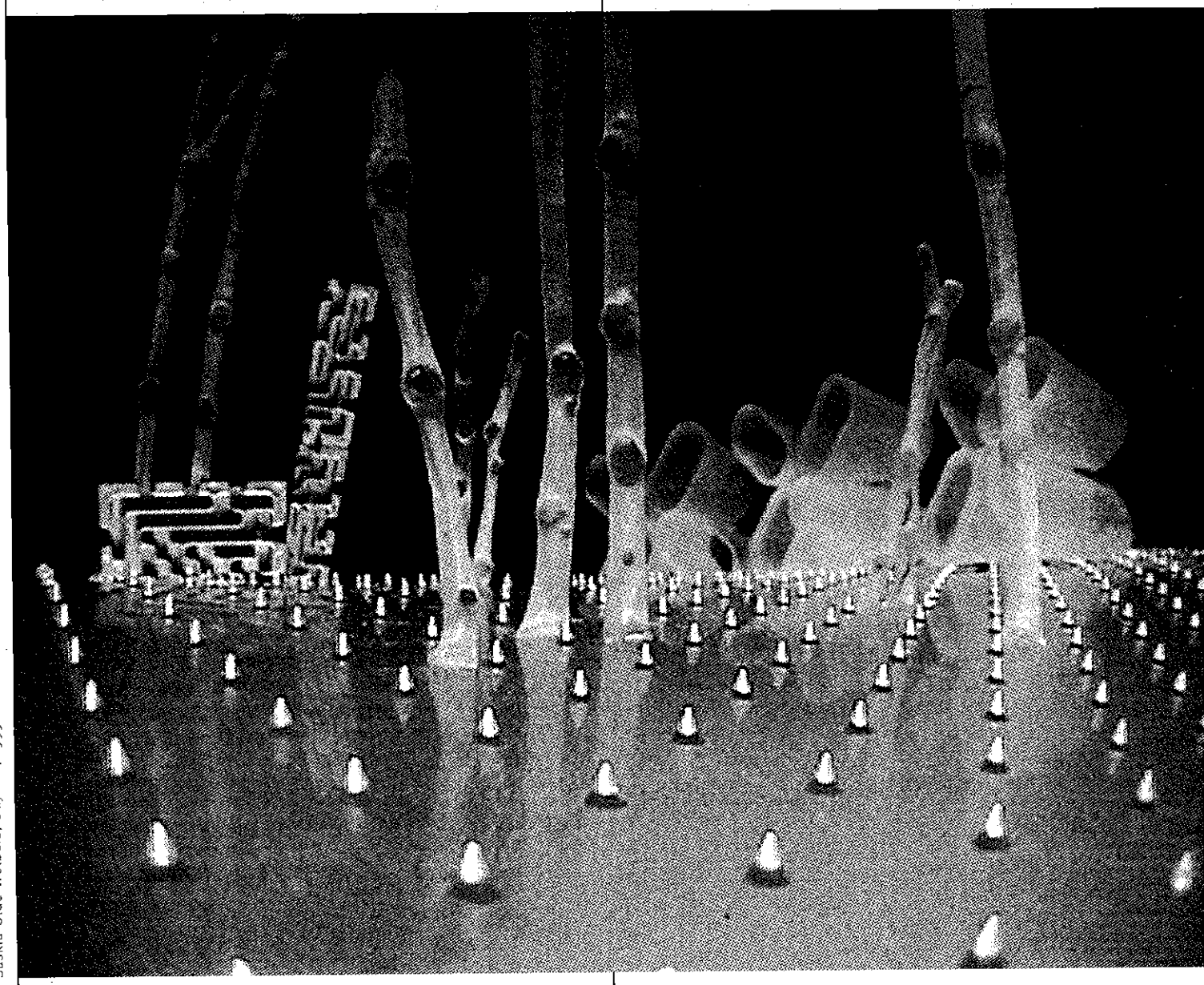


Saskia Olde Wolbers, *Cosmos*, 1998

DON'T BE ASHAMED TO CRY: THE NARRATIVE VIDEO OF SASKIA OLDE WOLBERS

When an artist builds a backlog of video works that tell stories, it might occur to the observer that their art is only a handshake and a large cheque away from Hollywood. Mostly the question never arises because artists who make video customarily build into the fabric of their work a marked hostility to everything that makes Hollywood successful. Somewhere along the line, video art set its stall against mainstream movie making as a deliberate and systematic resistance to big business, culture-by-numbers, celebrity and the commodity form; nowadays, however, the innovations of video art are adopted as much for their cultural pedigree as their subversive promise. Saskia Olde Wolbers is a video artist who takes none of the dysfunctional devices of video art for granted. She doesn't use every trick at her disposal to undermine the stories she tells. Her artworks are therefore a rare hybrid: narrative video that is as intelligent as it is engaging.

Olde Wolbers gathers stories from newspapers, TV documentaries, dinner party conversation and heresay to tell the stories of unhinged individuals who go too far. They are people who live for their dreams, and they live them out no matter how preposterous those dreams might be. In *Octet*, a young woman tells the story of how she inhaled a potent dose of fertilizer before having sex with her randy husband. She becomes pregnant with eight and is so engrossed with the idea of publicly commemorating the event - in the form of a float in the village procession - that she forgets to consider the advice given to her to abort some of them for the sake of the others. *Cosmos* is just as dysfunctional, just as sad.



Saskia Olde Wolbers, *Day-Glo*, 1999

de postmoderne genoegens. In de hoogtijdagen van de postmoderne uitdaging van de modernistische aandachtsvormen heeft het er even naar uitgezien dat de vertelling als een nieuw, legitiem werktuig van een nieuwe kunst zou worden begroet. In de cultuurtheorie werd het zelfs een rage om van alles, van landen tot subjectiviteiten, als vertelling te herschrijven. Maar binnen de kortste keren, en misschien wel door het vrije gebruik van het concept, was de vertelling weer uit de intellectuele gunst en werd deze met argwaan bekeken. Achteraf gezien kunnen we daar nog aan toevoegen dat de postmodernisten het concept van de vertelling zozeer hebben opgerekt dat het voor iets stond wat helemaal geen vertelling meer was. De vertelling werd nu in het postmodernisme cultureel evenzeer gekleineerd als in de begintijd van het modernisme zelf. Greenberg verscherpte de vijandigheid van de autonome kunst tegenover het zogeheten 'literaire', maar de teerling was al geworpen door Clive Bell in de laatste tien jaar van de 19de eeuw. De vertelling is in de kunst altijd vals, aldus Bell, omdat ze aanzet tot de indirecte ervaring in plaats van de rechtstreekse emotionele ervaring van de 'wezenlijke vorm'. En nadat hij de vertelling en aanverwante 'omwegen' heeft verworpen, betoogt Bell: 'Om een kunstwerk te waarderen hoeven we niets uit het leven mee te brengen, geen kennis van het gedachtegoed, geen voeling met de emoties.'

De stelling van Bell werd nog veel feller verwoord door Ad Reinhardt: 'Kunst is kunst en de rest is de rest.' De vertelling behoorde in die

modernistische traditie uiteraard niet tot de 'kunst' maar tot 'de rest'. Erger nog: de vertelling vergemakkelijkt het verkeer tussen de kunst en de rest. Voor de modernisten was de vertelling dan ook meer dan een misvatting; het was een bedreiging. Met andere woorden: de vertelkunst was een contradictio in terminis. Maar wat voor het ene culturele paradigma een contradictio in terminis is, heeft onvermijdelijk zijn nut voor een cultuur die ontstaat uit de kritiek op dat paradigma, en zo is het vermogen van de vertelling tot schending van de modernistische scheidslijn tussen de kunst en het leven voor de hedendaagse kunst een waardevol middel bij de trotsering daarvan. Als de vertelling een bedreiging is voor de autonomie van de moderne kunst en een belediging voor de gevoeligheid van de modernisten, dan is het een bondgenoot in het verzet tegen een culturele scheidslijn. Maar gevoeligheden zijn niet zo eenvoudig te veranderen en in de hedendaagse kunst roept de vertelling nog altijd hoofdzakelijk een frons op. Dédain voor de vertelling is niet alleen meer aan modernisten voorbehouden. Postmodernisten die zich inzetten om de culturele scheidslijn weg te nemen, zijn nog altijd niet in staat een vertelling tegemoet te treden zonder het gevoel te hebben dat er iets verkeerd is. Misschien wordt het tijd om te zeggen dat de vertelling een toetssteen is van iemands kritische inzet en er niet meer van uit te gaan dat het kritische denken altijd maar in de positie verkeert om de vertelling te kapittelen?

Er is een intellectueel pleidooi te voeren voor de vertelling in de kunst, maar pleidooi is eenvoudiger te voeren als je kennis maakt met de werken van Olde Wolbers. Dat zijn fraaie verhalen, verteld met liefde voor mensen die een moeilijk leven leiden. Al luisterend naar die vreemde, klaaglijke verhalen van persoonlijke rampspoed, zien we beelden van oorden die zich ergens tussen werkelijkheid en fantasie bevinden. Daar horen ze ook thuis. Olde Wolbers bouwt minutieuze modellen die fungeren als haar filmdecor alleen filmt ze dat decor zonder actie, zodat het niet alleen het huis is van haar ongelukkige personages, maar zelf ook een personage en mèt de ontwikkeling van het decor ontwikkelen zich de personages en hun barokke tragedies. Als de *voiceover* al niet het hartverscheurende verhaal van verloren liefde en waardigheid vertelde, zou het landschap ons er wel van overtuigen dat vlak onder hun vertoon van kracht en trots ellende schuilgaat. De gevestigde cinema heeft voor een groot deel allang afscheid

A Russian wannabe bride signs up with a dating agency in the hope of marrying a rich American and is set up with a gallerist. Fearing his rejection at discovering that she knows nothing about art, she claims to be an artist and plans to win him over by creating an artwork in the hotel where they plan to meet for the first time. She makes the preparations for a giant soap suds sculpture in the hotel bathtub. Unfortunately, she miscalculates and the overflowing soap bubbles floods the entire hotel and turns the underground carpark into a deadly forest of icicles. Perhaps instead of wooing him, the gallerist will be killed by her botched artwork.

Narrative cinema in the mainstream drives its stories with action and dialogue (when, that is, it doesn't excuse the lack of narrative with special effects and Action with a capital 'A'); Olde Wolbers dispenses with action and dialogue, preferring the more suggestive combination of unpopulated mise en scene and off-camera narration. Old style documentary, and particularly the natural history genre, would be the conventional televisual format closest to the effect, but Olde Wolbers has no investment in the authority that they perpetuate. Narration is never, for her, the disinterested voice of truth but always the subjective and self-opaque report of baroque autobiographical events. In this respect, Olde Wolbers' videos enjoy a kinship with the *Nouvelle Vague* of Jean Luc Godard and Chris Marker. It is with the interrogation of narration, and the relationship between image and voice generally, that Godard's work got its first taste of what came to be known as 'counter-cinema'. And Marker's *La Jetée* redefined cinematic narrative by restricting itself to the interplay of voiceover and visual sequence. Film theorists regard these techniques as among the principle innovations in the subversion of narrative but in the context of the gallery, they give narrative a surprising shot in the arm. Despite the overlaps, then, Olde Wolbers' videos have little in common with the cultural strategies of 'counter-cinema'; they do not play down cinematic narrative for the lofty effects of intellectual critique but import the seductive appeal of narrative into the haughty chambers of elevated culture.

Individually, videos such as *Octet* and *Cosmos* are charming tales. These quirky stories make friends so easily that they might appear comfortable, like Matisse's idea of the bourgeois art lover resting in an armchair. Historically, though, Olde Wolbers' work occupies the critically uneasy - and vital - space between the high ideals of modernist autonomy and the populist sentiments of postmodernist pleasures. For a time, during the heyday of the postmodernist challenge to modernist forms of attention, it looked like narrative was going to be welcomed as a newly legitimate tool of a new art. In fact, cultural theory made a fad of redescribing all manner of things as narratives, from nations to subjectivities. Then, in the blink of an eye, and possibly as a result of the free use of the concept, narrative was out of intellectual favour and looked on with suspicion. With hindsight, we might add that postmodernists stretched the concept of narrative to such an extent that what it championed was not narrative at all. Narrative, rather, was as culturally denigrated in postmodernism as it had been at the birth of modernism itself. Greenberg toughened autonomous art's hostility to what he called the 'literary' but the dye had been cast by Clive Bell in the last decade of

Saskia Olde Wolbers, *Kilowatt Dynasty*, 2000

genomen van het moralistische heldenidee, maar de ruime budgetten garanderen over het algemeen dat de antihelden, zonderlingen en losers in de film worden geromantiseerd en opgeklopt. Olde Wolbers is daarentegen even zuinig op haar eigenzinnige figuren als een tuinman op een zeldzame bloem. Misschien komt het wel daardoor dat een van haar meest tragische figuren een boer is.

In *Day-Glo* vertelt een Spaanse boer zijn makelaar hoe hij een failliete broeikas in de Australische rimboe heeft verbouwd tot een *virtual reality*-themapark. Het succesverhaal is een ode op de ondernemersgeest. Dat zou het tenminste zijn geweest als die *virtual reality* hem eigenlijk zijn vrouw niet had gekost. Zij is nu voorgoed voor hem verloren. Het feit dat hij dit vertelt aan een makelaar, iemand voor wie de verhalen die aan onroerend goed vastzitten worden uitgewist bij de koop (er is steeds een eind en een begin en daartussenin wordt niets beleefd), maakt het alleen nog maar ellendiger dat de boer in de steek is gelaten. Dat geldt ook voor de manier waarop zij is verdwenen: ze werd verliefd op een virtueel-reële simulatie van de boer als jongeman. Je kunt je misschien afvragen hoe lang zijn wereldvreemde vrouw het met die eeuwige jeugd kan uithouden, maar de boer weet dat hij haar nooit oud zal zien worden. Zij heeft de eenentwintigste-eeuwse versie van de onderwereld betreden. In het nieuwe werk van Olde Wolbers, *Kilowatt Dynasty* (2000), wordt die verlaten rimboe vervangen door eenzelfde afgesneden landschap van waterige afzondering. Onderwaterscènes omlijsten het verhaal van een man die uit verzet tegen de grootste dam ter wereld en de gevolgen daarvan voor plaatselijke gemeenschappen, overgaat tot ontvoering van een tv-presentatrice die uiteindelijk een kind van hem krijgt. Het is het verhaal van het kind en de waterige beelden zijn tegelijkertijd een blijk van zijn vaders betrokkenheid en een prenatale ervaring van zijn moeders baarmoeder. Het klinkt alsof het kind zich groot houdt omdat de gebeurtenissen verregaand tragisch zijn maar het kind helden zoekt. De gevestigde cinema zou de rollen die het kind wil dat zijn ouders spelen laten bezetten door fraaie sterren en de film zelf zou wemelen van de close-ups van hun heldhaftige, blije, knappe gezichten. In het werk van Olde Wolbers zien we nooit de gezichten van de vertellers en dat willen we ook niet, want we zijn veel te benieuwd naar hun innerlijk leven.

Dave Beech

the nineteenth-century. Narrative is always false in art, Bell argued, because it prompts vicarious experience instead of the immediate emotional experience of 'significant form'. It is only after narrative and its representational cousins have been discredited that Bell asserts: 'to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions.'

Ad Reinhardt restated Bell's point much fiercer: 'art is art and everything else is everything else'. It follows that narrative, in this modernist tradition, was part of 'everything else' not 'art'. Worse still, narrative facilitates traffic between art and everything else. For modernists, then, narrative was more than a blunder; it was a threat. In other words, narrative art was a contradiction in terms. Inevitably, however, what appears as a contradiction in terms for one cultural paradigm will be useful for a culture that emerges out of a critique of that paradigm, so narrative's ability to violate the modernist divide between art and life has become a valuable resource in contemporary art's defiance of it. If narrative is a threat to modern art's autonomy and an insult to modernist sensibility, then it is an ally of the resistance to cultural division. Still, sensibilities are not so easily transformed, and narrative is still largely frowned upon in art today. Sneering at narrative is no longer the exclusive privilege of modernists. Postmodernists committed to the project of dismantling cultural division remain somehow unable to encounter a narrative without feeling that something is wrong. Perhaps it is time to say that narrative is a test of your critical commitments, instead of assuming that critical thinking is always in a better position to put narrative on trial?

The case for narrative in art can be made intellectually, but it is easier to make when you encounter the works of Olde Wolbers. They are beautiful stories told with a love of those who live awkward lives. While listening to the strange and plaintive tales of individual calamity we see images of places that exist somewhere between reality and fantasy. It is where they belong. Olde Wolbers builds meticulous models that act as her shooting stage - only, she shoots the stage set without action, so that it is both the home of her unfortunate characters and a character itself - and as the set develops the characters and their baroque tragedies develops with it. If the voiceover did not recount the heart-rending tale of love and dignity lost, the landscape would convince us that misery hides just beneath their show of strength and pride. Large sections of mainstream cinema abandoned moralistic notions of the hero a long time ago, but its big budgets have tended to guarantee that the antiheroes, eccentrics and losers in the movies have to be spectacularised or glamourised. Olde Wolbers, on the other hand, is as tender with her idiosyncratic characters as a gardener is with a rare flower. Maybe this is why one of her most tragic characters is a farmer.

In *Day-Glo* a Spanish farmer tells his real estate agent about how he converted a bankrupt greenhouse in the Australian Outback into a virtual reality theme park. It is a success story of following the money and making it. Or, rather, it would be if the VR contraption had not, somehow, taken his wife from him. She is lost form him for good now. The fact that he's telling a real estate agent, someone for whom the stories that inhabit properties are erased in the act of purchase (a sequence

of endings and beginnings with no lived middle), only adds to the farmer's miserable desertion. As does the nature of her disappearance: she fell in love with a VR simulation of the farmer as a young man. You might wonder how long his estranged wife can abide this eternal youth but the farmer knows he will never see her grow old. She has entered the 21st Century version of the Underworld. In Olde Wolbers' new work, *Kilowatt Dynasty* (2000), the deserted outback is replaced by a similarly cut off landscape of watery isolation. Underwater scenes frame the story of a man who protests against the world's largest dam and its effect on local communities by kidnapping a female TV presenter who ultimately has his child. It is the child's story and the watery images are both the proof of its dad's concern and a prenatal experience of its mum's womb. It sounds like the child is putting on a brave face because the events are elaborately tragic but the child is looking for heroes. Mainstream cinema would cast beautiful celebrities in the roles that the child wants its parents to play and the movie would be full of close-ups of their heroic, happy, handsome faces. We never see the narrators' faces in Olde Wolbers' works and we don't want to because we care too much about their inner lives.

Dave Beech

Biografie

SASKIA OLDE WOLBERS
1971, Breda

St Martins School of Art & Design, Londen, 1989 - 1990
Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam 1990 - 1994
Chelsea College of Art & Design, Londen, 1996 - 1997

TENTOONSTELLINGEN EN SCREENINGS
1995 Wallflowers, Stichting Archipel, Apeldoorn
1995 Gardening, W139, Amsterdam
1996 The Mary Rogers Museum
1996 Ostermann-Petersen, Amsterdam
1996 By The Way, De Loods, Breda
1996 Wallflowers, W139, TV Salto, Amsterdam
1996 Gardening, W139, Amsterdam
1997 Travel Light, Birmingham Art Trust
1997 World Wide Video Fest, Volksbühne, Berlin
International Video Festival, Berlijn
1997 First Base Award, ACAVA, Londen
1997 MA Chelsea College of Art & Design, Londen
1998 Cross Currents, Gallery 291, Londen
1998 Pandeamonium Festival of the Moving Image, Lux Centre, Londen
1998 Light, De Vaalserberg, Rotterdam
1998 Hedah, Cinema Hedah, Maastricht
1998 Videonale 8, International Video Festival Bonnerkunstverein, Duitsland
1998 Adhocracy, Gallery Herold, Bremen
1998 Home Case Study, Skuc Gallery, Ljubljana, Slovenië
1998 Ladies Smoking, St. Pancras, Londen
1998 20 years of Digging, De Begane Grond, Utrecht
1998 Huis in Park Ostermann-Petersen, Amsterdam
1999 New Work UK, Chisenhale Gallery, London (installatie met Sigalit Landau)
1999 Remote Sensing, The Living Art Museum, Reykjavik
1999 Coffee Time, Crowbar, London
1999 World Wide Video Festival, Veemvloer, Amsterdam
1999 Huis in Park Ostermann-Petersen, Kopenhagen
1999 Passion, Gasworks, Londen
1999 Cave, Sali Gia, Londen
1999 Vidarte, Mexico City Festival of Electronic Art
1999 Festival do Film, Lissabon
1999 Impakt, Utrechts Audiovisueel Festival
1999 Homebrew, Lux Centre, Londen
1999 Kooky World Pandeamonium, Lux Centre, London
1999 The Land Beyond The Blue, The Approach, Londen
2000 Institut D'Art Contemporain, Genève
2000 Pusan International Contemporary Art Festival
2000 In Your Dreams, FA1 Gallery, Londen
2000 Soft City, Word Image Sound House, Londen
2000 Include Me Out, Provost Space
2000 I'm Really Sorry Gallery Luciano, Inga-pin, Milaan
2000 Nowhere Fast, Century Gallery, Londen

Nieuwsbrief

U kunt zich abonneren op de Nieuwsbrief van Bureau Amsterdam. Als u f. 25,- overmaakt op girorekening 4500092 t.g.v. Dienst Museum 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 openingen.

Colofon

Samenstelling tentoonstelling en redactie Nieuwsbrief: Martijn van Nieuwenhuyzen
Tekst: Dave Beech
Stagiair: Renske Janssen
Secretariaat: Jan Meijer
Vormgeving: Mevis & Van Deursen
Druk: Rob Stolk, Amsterdam
Vertaling: Rien Verhoef
Met dank aan: 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: mail@smba.nl
internet www.smba.nl
geopend van di t/m zo, 11.00 - 17.00 uur

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is een activiteit van het Stedelijk Museum, mogelijk gemaakt door de Gemeente Amsterdam en door de Stichting DOEN – Postcode Loterij / Sponsor Loterij

Volgende tentoonstelling
3 februari - 18 maart 2001
Adam Colton
Nieuwe beelden