

**Stedelijk
Museum**

BUREAU

AMSTERDAM

 **NO 58**

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

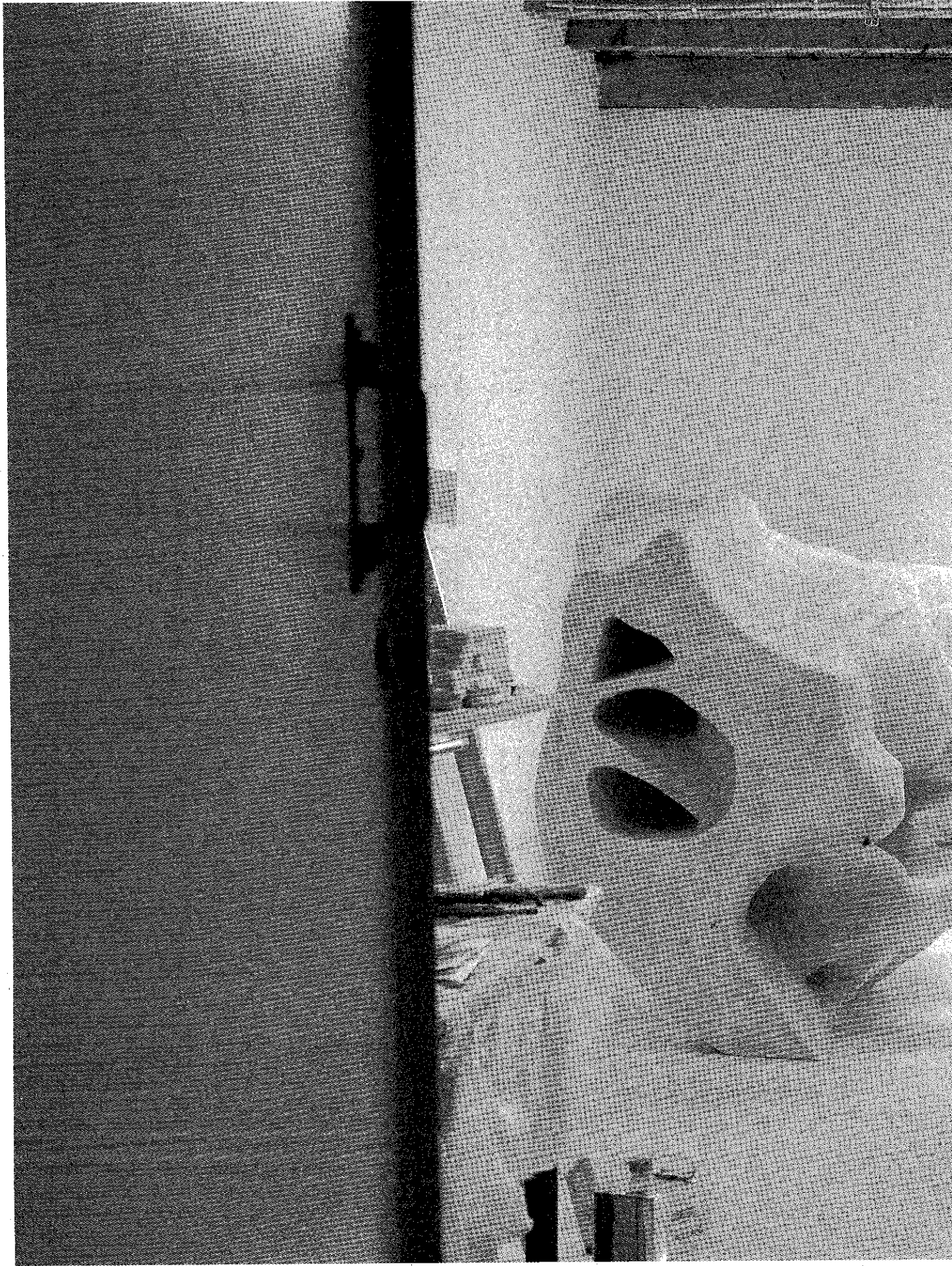
TEL 31(0)20 4220471 / FAX 31(0)20 6261730

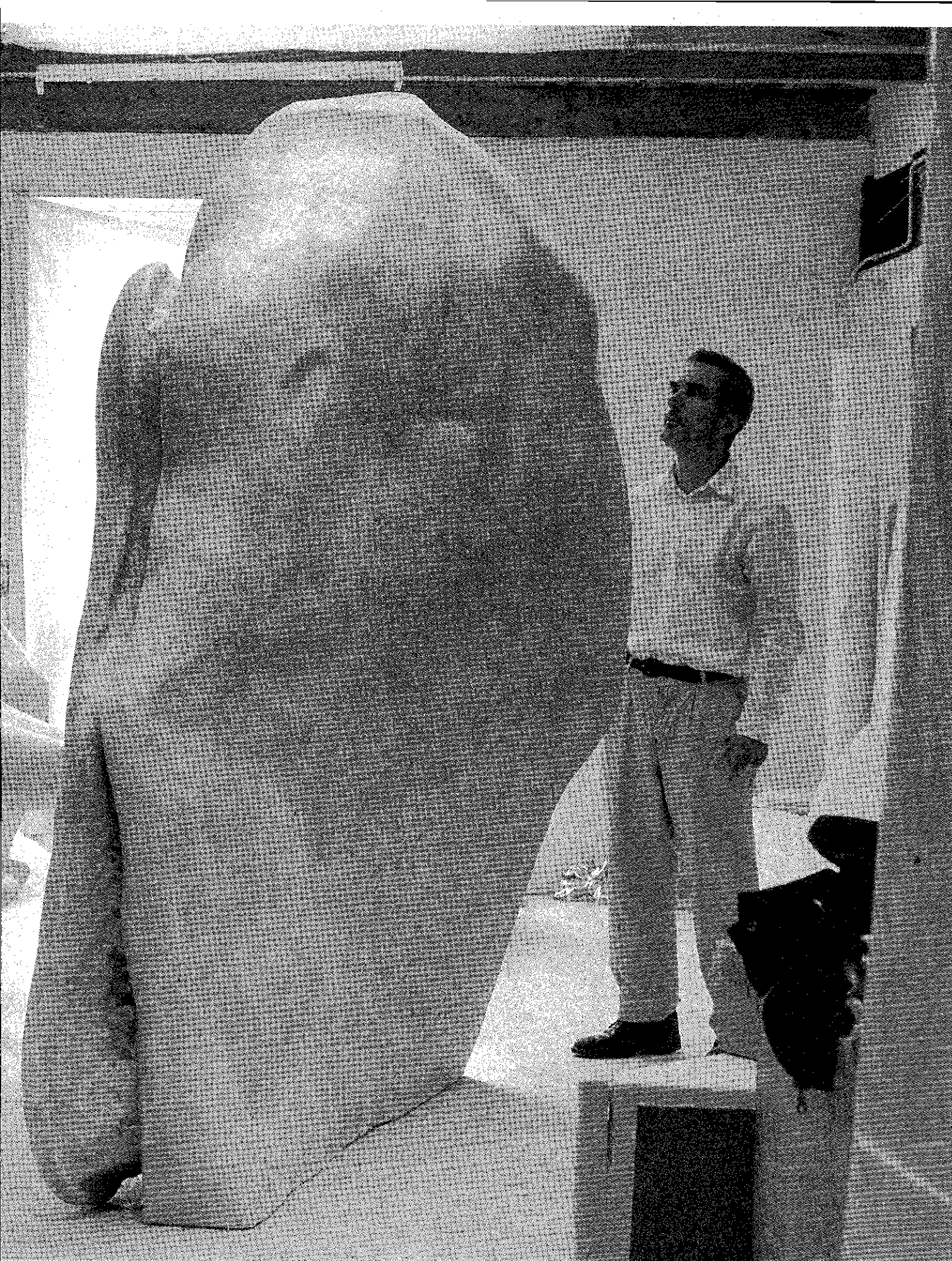
WWW.SMBA.NL / MAIL@SMBA.NL

ADAM

COLTON

ADAM COLTON / NEW SCULPTURES / 4 FEBRUARY / 18 MARCH 2001





Back to the Bone

In zijn atelier bekeken Colton en ik het flintertje bot dat, honderd maal vergroot, het uitgangspunt vormt voor een van de sculpturen die in het Bureau Amsterdam te zien zijn. Met mijn pet van kunsthistoricus op vroeg ik de bevestiging van hem dat dit dus het model voor het voltooide werk was. Maar nee, het werd pas het model nadat het werk het kunstwerk was geworden, beklemtoonde Adam. Aan de precisie van die naamgeving moest ik een week later terugdenken toen ik een stuk las over de Engelse kinderpsychiater Donald Winnicott. Daarin werd de *total set-up* beschreven, de omgeving en processen waardoor volgens Winnicott het ik ontstaat. Alleen door verzorging, door 'de juiste bemoedering', wordt het kind echt 'het kind'. Het kind ziet er weliswaar altijd als kind uit, maar het wordt pas een kind in plaats van een 'huls' door middel van zorg. Pas als Colton zeker weet dat een werk meer is dan zomaar een werk, goed genoeg om een kunstwerk te worden genoemd, mag de bron ervan het model heten.

Adam Colton heeft al heel lang iets met die botten. Ze behoren tot het ateliermeubilair, en daarmee letterlijk tot de bagage van een kunstenaar die ze al heeft zolang hij zich kan heugen en ze veelvuldig heeft getekend. En de omgeving waarin ze, en waarin deze sculpturen bestaan, behoort tot een breder terrein dat teruggaat op zijn kindertijd. Als kind in Noord-Engeland werd Colton door zijn vader elk week-end mee uit klimmen genomen. Met zijn vier broers bedwong hij - min of meer bij benadering - de heuvels en toppen van Derbyshire. De herinnering hoe de vorm onder zijn voeten aanvoelde, is diep gegrift in de ervaring waaruit Colton deze sculpturen maakt en ziet.

Het maken daarvan, waarbij hij zich tevens ergens anders in zijn hoofd bevindt, is een manier om te doorgronden hoe die structuren en oppervlakten tegelijk de buiten- en de binnenwereld vertegenwoordigen. Hun terrein is uitwendig en inwendig, botten die heuvels of gebouwen zijn en sculpturen die een portret zijn van onze manier van denken. Dat er portretten van ons denken uit botten af te leiden zijn is meer dan een vluchtige associatie. Botten vertegenwoordigen meer dan gewone schedels; ze typeren Colton in nog andere, belangwekkender opzichten. Ze zijn tegelijk antiek en modern, dood en levend, hard en zacht. Ze zijn gevormd als een afzettingsteente, laag voor laag, en dat is niet alleen maar een geologische analogie maar schijnt ook

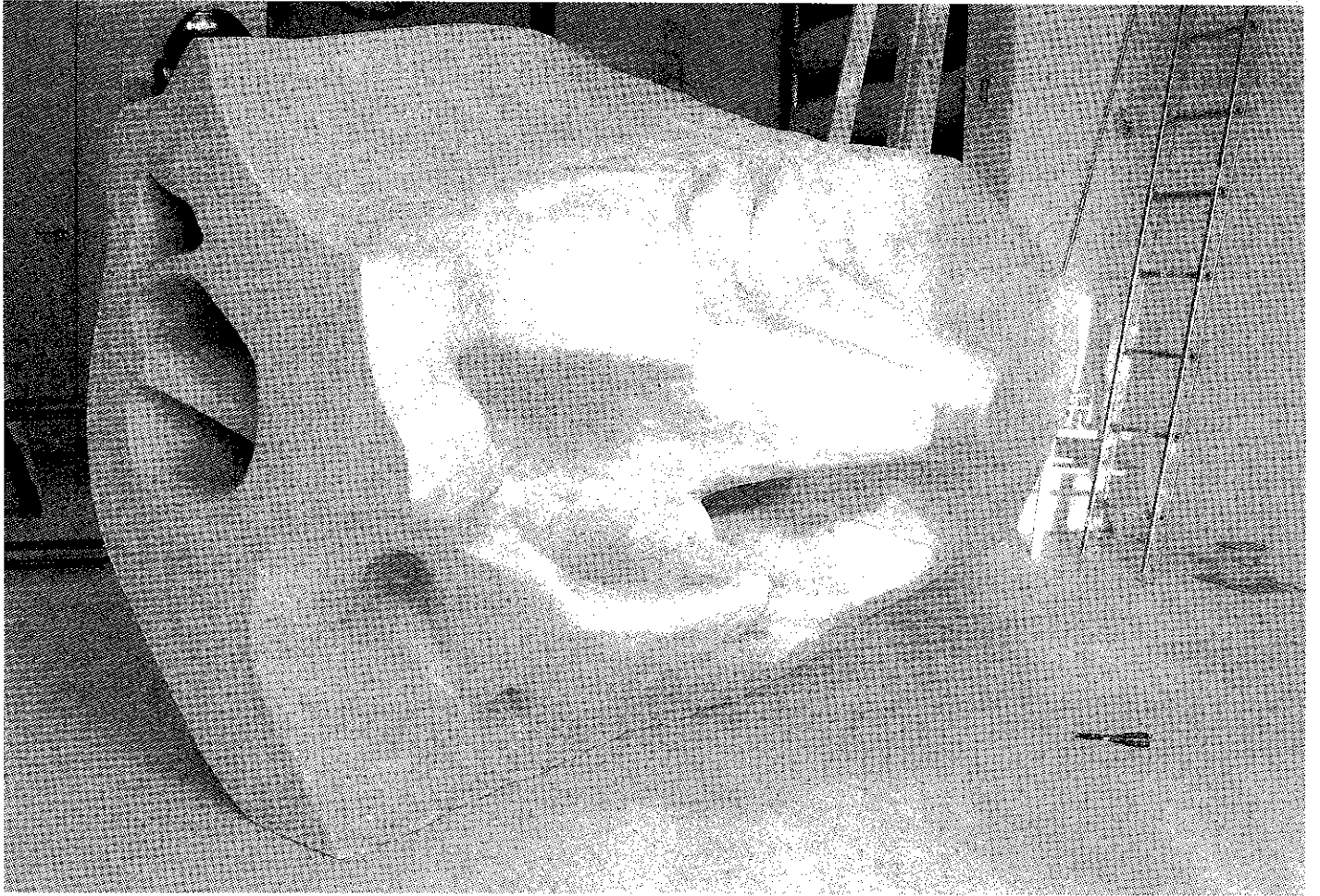
op te gaan voor onze manier van denken en voor de wereld als geheel. Ze hebben ook heel duidelijk iets beeldhouwkundigs - of bouwkundigs - met een lichte maar sterke inwendige structuur waardoor hun buitenkant wordt ondersteund. Bovendien heeft Colton letterlijk met ze geleefd, want hun vormen huizen in zijn hoofd en hij werkt moeizaam aan en binnen hun oppervlak.

Het is moeilijk schrijven over Colton doordat zijn ogenschijnlijk systematische werkwijzen onverwachte leemten verbergen. (Anders gezegd: zijn werk kan gemakkelijk vervelender klinken dan het is als je erover schrijft.) Soms vergroot hij iets uit, maar niet getrouw. Hij neemt welbewust een uitgangsobject dat te klein is om nauwkeurig te vergroten. Misschien kunnen we zelfs wel zeggen dat het bot niet meer is dan een idee dat een bestek vormt waarbinnen Colton oplossingen kan zoeken. Hij houdt zich bezig met het terrein tussen kopie en eigen bedenksel. Zijn bron drijft hem tot een ingewikkelde vorm; zijn kunstenaarschap behelst hoofdzakelijk vereenvoudiging en herdefinitie van de vorm zodat die gaat 'swingen' (zoals hij het noemt).

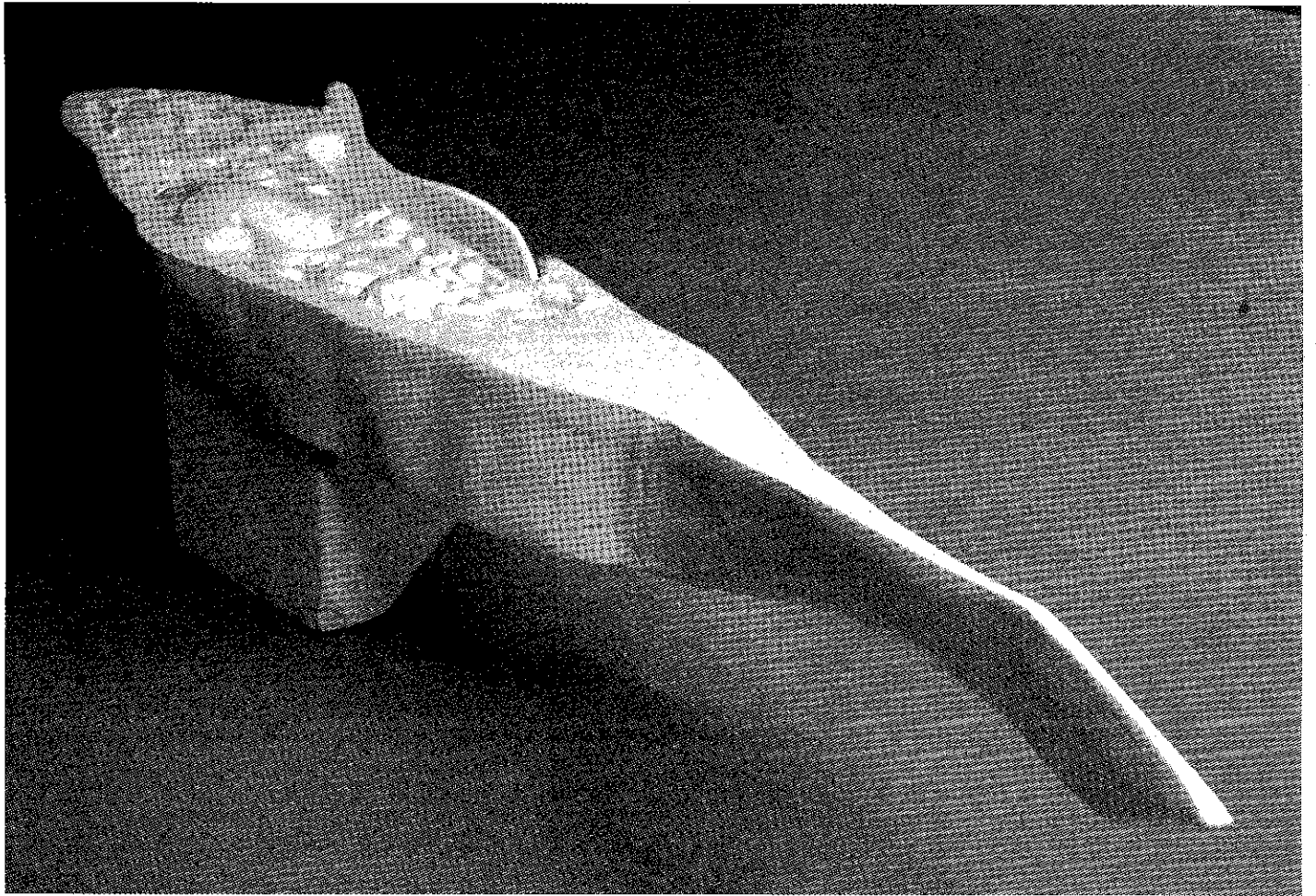
Eén aforisme van de kunstacademie dat Colton bijzonder duidelijk is bijgebleven is dat je een vorm het beste kunt maken door je te richten op de vingertop en niet op de hand daarachter. Die gedachte werkt door in de manier waarop Colton zijn flinters bot zo afsneed dat alleen de uiteinden overbleven. Die bewerkte hij op zeer bijzondere wijze en zette hij op plateaus van triplex, bedekt met een raster van potloodlijnen en getallen. Daardoor konden de nietige voorwerpen (1 à 2 centimeter lang) monumentale vormen aannemen en kregen ze het soort aanwezigheid van een voorwerp op een schilderij van Giacometti: binnen een web van gelede ruimte. De gelede ruimten van Colton lopen uiteen: van afgemeten tot onmetelijk, van raster tot gekrabbel, en zo strekt zijn bereik zich uit van dwangmatige beheersing tot drieste onbeheerstheid.

Dit stuk bot - dat pas met terugwerkende kracht model is geworden - is voor ermee verder werd gegaan zelf vrij intensief bewerkt. Het is meer dan zomaar een flinter, waaraan is gezaagd en gevijld tot er een deel van de inwendige structuur zichtbaar werd. Nadat Colton de sail-lante punten van zijn bron had opgetekend, heeft hij die eerst vijftig maal vergroot, waarbij de punten werden overgebracht op blokken pol-yurethaan waarop hij tekende en die hij ver-

Adam Colton
Back to the Bone, 1999



Adam Colton
Blobbing, 1998



sneed. Tekenen en snijden staan in die beginfase centraal. Hij maakte drie modellen op die schaal voordat hij beseftte dat die sculpturen uiteindelijk het beste honderd maal vergroot konden worden uitgevoerd. Als eerste stap was het eenvoudiger geweest om vijftig maal te vergroten en die eerste kennismaking met de vormen bood ook een grotere vrijheid in de fase daarna.

In de loop van dit werk heeft Colton de nadruk verlegd van onthulling naar verhulling, waarbij hij zijn natuurlijke slingering tussen orde en chaos een proces heeft laten sturen dat tevens wordt gestuurd door de botstructuur en door de logica van het beeldhouwen. Al met al kan het werk worden beschouwd als een mengvorm van bedekking en ontdekking. Zodra Colton het bot heeft onthuld en ontbloot, begint hij met plakkerige klodders de identiteit te bedreigen. Dun en dik. Colton beschouwt zijn werkwijze als een combinatie van 'botten en klodders', waarbij hij de scheuren opvult met iets wat doet denken aan de honingraat-'vulling' van botten, maar wat die ook gaandeweg weet te verhullen.

Een verblijf op Coltons atelier heeft op zichzelf al iets van leven en dood in zich, alsof je in een museum van oude gietvormen of een koud pakhuis bent, een kruising tussen een abattoir en de steengroeven van Carrara. De oppervlakken glanzen maar zijn ook meelachtig, glad maar tegelijk harig. Er wordt duidelijk naar dieren verwezen maar er zijn ook artistieke verwijzingen, vooral in de gerichtheid op sokkels, die uiteenlopen van openlijke en concrete steunen tot discrete plateaus en verzonken centrale kernen.

In de muurwerken worden de 'steunen' (de oorspronkelijke mallen) weggewerkt. En terwijl in de vloerbeelden de klodders inwendig (of 'ondersteunend') zijn, komen ze in de muurwerken aan de oppervlakte. Daardoor worden de geijkte rangorden onzinnig. Er vindt hier een complexe conversatie plaats die over de grenzen van de taal der beeldhouwkunst (steun en oppervlak; sokkel en mal) en haar thematische taal heen gaat. De inwendige botstructuur lijkt zich aan de eigen grenzen te onttrekken en door te dringen tot zijn thematiek, die zelf weer getraumatiseerd lijkt door een soort inwendige implosie. Met die bijna cartoon-achtige opvulling wordt de subtielere beeldhouwkundige ontrouw van Colton tot het uiterste doorgevoerd.

In de muurwerken heeft Colton het nieuwe werk ondersteund met onderdelen van het eerdere halve schaalmodel, in een cirkelvormig pro-

ces dat doet denken aan het traditionele spel van beeldhouwers en misschien ook de recentere dialogen met mallen en gietvormen van Didier Vermeiren of Kirsten Ortwed. We zijn hier binnen het atelier, binnen het proces, binnen het werk. Dit is het 'kunst-werk'. We zijn in een kringloop die lichamelijk en geestelijk tegelijk is.

Gietvormen spreken zowel van het verleden - van vroegere scheppingen - als van het toekomstige leven. Doorlopende ontwikkeling - in de geest van deze kunstenaar en op het terrein van zijn thematiek - is het thema van Adam Colton, maar het is wel een ontwikkeling die merkwaardig en onverwacht vluchtig is.

Penelope Curtis

Back to the Bone

In his studio Adam Colton and I looked at the tiny shard of bone which, scaled up 100 times, has provided the basis for one of the sculptures on show in the Amsterdam Bureau. Wearing my art-historian's hat, I asked him to confirm that this was, then, the model for the finished work. But, no, Adam insisted, it only became the model after the work became the artwork. This degree of nicety in naming came back to me a week or so later as I read a piece about the English child psychoanalyst Donald Winnicott. This described Winnicott's 'total set-up', the environment and processes by which the self comes into being. It is only through nurture, through 'good-enough mothering', that the baby actually becomes 'the baby'. Though the baby always looked like a baby, it only becomes a baby, rather than a 'shell', by means of care. Only when Colton is confident that a work is more than just a work, but good enough to be called an artwork, would he allow its source to be called the model.

These bones have been with Adam Colton for a long time. Part of the studio furniture and more, they are literally in the baggage of an artist who has had them for as long as he can remember and drawn them many times. And the environment in which they, and these sculptures exist, is part of a wider terrain which goes back into childhood. As a child in the North of England Colton was taken climbing every weekend by his father. With his four brothers he scaled - in somewhat approximate fashion - the hills and peaks of Derbyshire. His memories of feeling the shape beneath his feet is deeply engrained in Colton's experience of making and seeing these sculptures.

Making them, and at the same time being elsewhere in his head, is a way of understanding how these structures and surfaces at once represent the outside and the inside worlds. Their terrains are external and internal, bones which are hills or buildings,

and sculptures which are a portrait of the way we think. That portraits of thought should be derived from bones is more than a superficial juxtaposition. Bones represent more than simple skulls; they are exemplary for Colton in other, more interesting, ways. They are at once ancient and modern, dead and alive, hard and soft. Their sedimentary make-up, layer on layer, is an analogy, it seems, not just for geology, but for the way we think, and for the world at large. They are also very clearly sculptural - or architectural - with a light but strong internal structure supporting their surface. Moreover, Colton has literally lived with them, as their forms inhabit his head, and he labours over and inside their surfaces.

Colton is hard to write about because his ostensibly systematic ways of making sculpture hide unexpected ellipses. (Another way of putting this is to say that writing about his work could easily make it sound more boring than it is.) He may enlarge, but not faithfully. Indeed, he deliberately takes a source object that is too small to enlarge accurately. In fact, we might go so far as to say that the bone is only an idea which sets up a framework within which Colton can find solutions. His activity centres on the areas between copying and inventing. His source propels him into a complicated form; his artistry consists largely in simplifying and redefining the form so as to give it (what he calls) 'swing'.

One art-school aphorism which Colton remembers particularly clearly is that the best way of making a shape is to focus on the tip of the finger rather than on the hand which lies behind it. The notion carries through into the way Colton cut down his shards of bone so that only the ends remained. These he mounted - working them up in the most extraordinary way - onto platforms of plywood which, covered with a grid of pencil lines and numbers, allowed these tiny objects (1 or 2 cm long) to assume monumental proportions and the kind of presence of an object in a Giacometti

painting, sitting within a web of articulated space. Colton's articulated spaces vary: from the measured to the unmeasured, from the grid to the scribble, spanning his range from the obsessively controlled to the wildly uncontrolled.

This piece of bone - which has become model after the event - has itself been fairly intensively worked before being taken further. More than just a shard, it has been sawn and filed to reveal a portion of its interior structure. Having marked up the salient points of his source, Colton first enlarged it 50 times, transferring the points across to blocks of polystyrene foam over which he drew and carved. Drawing and carving are central to these early stages. He made three models at this scale before realising that x 100 was to be the scale at which these sculptors would best find their final realisation. As a first step the x 50 enlargement had been easier, and this first stage of getting to know the forms also allowed for greater freedom in the next.

As he has moved through this body of work Colton has shifted the emphasis from revealing to concealing, allowing his inherent oscillation between order and chaos to inform a process which is at once informed by the structure of bones, and by the logic of sculpture-making. Taken together, the work can be seen to combine an amalgam of covering and uncovering. Having revealed the bone, and stripped it back, Colton then begins to threaten its identity with glutinous blobs. Thin and fat. Colton thinks of his process as a combination of 'bones and blobs', filling the fissures with an infill which is reminiscent of the honeycomb 'filling' of bones but which also gradually succeeds in obscuring them.

Being inside Colton's studio has itself a quality of life and death, of being in a museum of ancient casts or a cold storage depot, a cross between an abbatoir and the quarries of Carrara. The surfaces are at once shiny and floury, smooth but hairy. Though animal references are clear, so are artistic

ones, especially in the concentration on plinths, which vary from overt concrete supports, to discrete platforms, to submerged central cores.

It is in the wall works that the 'supports' (the original moulds) are submerged. And whereas in the floor pieces the 'blobbing' is internal (or 'supportive'), in the wall works it moves out to the surface. This makes a nonsense of traditional hierarchies. Here we have a complex conversation across the language of sculpture (support and surface; plinth and cast) and the language of its subject-matter. The internal structure of the bone seems to escape its proper confines and invade its subject, which is itself seemingly traumatised by a kind of internal implosion. These almost cartoon-like expletives take Colton's more subtle sculptural infidelities to their more extreme conclusion.

In these wall-works Colton took parts of the earlier half-scale model to support the new work, in a circular process reminiscent of the traditional play of sculptors, and perhaps, most recently, of Didier Vermeiren or Kirsten Ortved's dialogues with moulds and casts. Here we are inside the studio, inside the process, inside the work. This is the 'art-work'. We are inside a loop which is both physical and a mental. Casts speak both of the past - of earlier creation - and of future life. Continuous generation - in the mind of this artist and in the site of this subject - is surely Adam Colton's theme, but this is a generation which is curiously, and unexpectedly, volatile.

Penelope Curtis

Biografie

ADAM COLTON

1957, Manchester

Camberwell School of Art & Crafts, Londen, 1975 - 1980
Manchester Polytechnic
1980 - 1981
Ateliers 63, Haarlem,
1981 - 1983

SOLOTENTOONSTELLINGEN

1983-84-87-91 Art & Project, Amsterdam
1986 Zeno X Galerie, Antwerpen
1986 Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam
1990 Bonnefantenmuseum, Maastricht
1991 Kunstvereniging Diepenheim
1993 Museum Commanderie van St. Jan, Nijmegen
1994 Art & Project, Slootdorp
1995 The Lump Series, Gemeentemuseum Den Haag

GROEPSTENTOONSTELLINGEN

1984 'Collectie Becht', Stedelijk Museum Amsterdam
1984 Galerie Waalkens, Finsterwolde
1984 'Beelden aan de Linge', Acquoy
1985 'Wat Amsterdam betreft', Stedelijk Museum Amsterdam
1985 'Beelden in de Plancius', Art & Project, Amsterdam
1985 'Beelden in Rhoon'
1986 'Nebeneben', München
1986 'Contour', Stedelijk Museum De Prinsenhof, Delft
1987 'Beeld en Land', Provincie Groningen
1988 Zeno X Galerie, Antwerpen
1988 'Broken Neon', Galerie Christoph Dürr, München
1988 'Binnenruimten', Rijksdienst Beeldende Kunst
1988 'Prima Idea - Ultima Forma', Archipel, Apeldoorn
1989 'Een keuze', Amsterdam Art Fair, RAI
1989 'Bel voor de laatste ronde', Art & Project, Amsterdam
1990 Triennale sculptuur, Boedapest
1992 Art & Project, Rotterdam
1992 'Verstilde Momenten, een verzameling', Caldic Collection, Rotterdam
1993 'Het Interieur', Art & Project, Rotterdam
1993 Amsterdam, 'Een rijke

stad', ICA, Amsterdam
1993 'The third exile', Arti et Amicitiae, Amsterdam
1993 'Zilver in Slootdorp', Art & Project
1994 'Der Grosse Glückkasten', Paszti Bott Galerie, Keulen
1994 KunstRaï 1994
1994 'Tekendend', Van Reekum Museum, Apeldoorn
1994 'East', Norfolk Institute of Art and Design, Norwich
1994 'Het Grote Gedicht', Grote Kerk, Den Haag
1995 'Art & Project', de Amsterdamse jaren 1968-1989', Stedelijk Museum Amsterdam
1995 'Een verzameling beelden', Caldic Collection, Rotterdam
1996 'Liaisons', Slewe Galerie, Amsterdam
1996 'Zomer in Almere', De Paviljoens, Almere
1997 'Engelse sculptuur uit eigen bezit', Rijksmuseum Kröller Müller
1997 'Laureaten Sandbergprijs', Stedelijk Museum Amsterdam
1997 'Hier & Meer', Het Oude Slot, Heemstede
1997 'At one remove', Henry Moore Institute, Leeds
1997 'Forming the line', Hales Gallery, Londen
1998 'Werken op papier', Kunstvereniging Diepenheim
1998 'It takes two to tango', Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden
1998 'Beelden op papier', Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam
1998 'Transparantie', De Oude Kerk, Amsterdam
1999 'Uit Depot', Rijksmuseum Twenthe
1999 'Britse beeldhouwkunst na 1945', Den Haag Sculptuur
2000 P M, constructie van sloophout, Rijksmuseum Twenthe

Faces of Laughter - Female Strategies in Art

Symposium

Zondag 8 april 2001, aula Stedelijk Museum

Bureau Amsterdam organiseert in samenwerking met de Universiteit van Amsterdam een zondag met lezingen, screenings, discussie en vooral: humor!
Centraal staat het onderzoek naar de humor in de kunst van vrouwen, met name in de feministische kunst. Sprekers

zijn theoretici en kunstenaars van verschillende generaties uit Nederland en de VS. Aan hen zullen vragen worden voorgelegd als: welke vormen van humor (parodie, ironie, zieke en obscene grappen) werden en worden door vrouwelijke kunstenaars ingezet? Wat zijn daarbij de verschillen in intentie en perceptie tussen de jaren zestig, zeventig en nu? Wanneer kan worden gesproken van 'vrouwelijke' en 'feministische' strategieën? Genodigden zijn onder anderen: Jo Anna Isaak, Klaar van der Lippe, Riet van der Linden en Carrie Mae Weems.

Datum: 8 april 2001.

Plaats: Aula Stedelijk Museum

Aanvang: 11.00 uur.

Prijs: f 30,- Studenten f 15,-
Reserveren: 020 - 4220471,
laughters@smba.nl

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: Penelope Curtis, Henry Moore Institute, Leeds
Stagiair: Renske Janssen
Secretariaat: Jan Meijer
Vormgeving: Mevis & Van Deursen
Fotografie: Louise de Haan
Druk: Rob Stolk, Amsterdam
Vertaling: Rien Verhoef

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 de Stichting DOEN (postcodeloterij/sponsorloterij).

Volgende tentoonstelling

24 maart - 6 mei 2001
Bojan Šarčević
'Cover Versions'